

zwar Bezüge zu Welt noch herstellt, jedoch zu einer, in der die Ästhetiken der Zeit selbst und ihrer Ordnungen in immer mehr mediale Formen migrierten und so in sich intensivierenden globalen Vernetzung Ortsbezüge transzendierten.

Analog gestaltete Passagen können sich mittlerweile auch in Dokus über Salafisten oder Riots in L.A. finden. Sie generieren rationale Ordnungen, in denen dann, wenn das Musikvideo selbst wieder zum Beleg wird, sich durchaus propositionale Züge finden lassen, Performatives, Expressives und Evaluatives (sieht cool aus!) sich zelebriert und dann, wenn Autor*innen in Diskussionen mit Editor*innen und Redakteur*innen es für richtig halten, auch der Warencharakter der Musik und das Video als Marketingtool *kritisiert* werden. Eben so formen Rationalitäten, häufig in einer Abfolge aus poetischen, expositorischen und reflexiven Sequenzen, das Archivmaterial incl. Musikvideos im Rahmen denkender Musikdokumentationen.

Ihnen gelingt es ggf. auch in Audiovisualitäten das, was in textorientierten Zügängen als »das Archiv zu schreiben« betrachtet wird. In einem Sinne, den Wolfgang Ernst so formuliert: »Das Archiv zu schreiben heißt, parataktisch zuhandene Texte in einer Weise zu einem Argument zu formieren, das selbst eine Syntax zweiter Ordnung darstellt«¹¹¹.

Eine, in der es spukt. Weil die Erinnerungen und Schädelorte des Gedächtnisses oft Spuren dessen in sich tragen, was nie realisiert wurde. Laut Simon Reynolds mutierte der Begriff zwar schon in den Nullerjahren vereinzelt zum Modewort in Kunstkreisen; dennoch vermag er zu fassen, was Musikedokumentationen antreiben und dennoch auch ins ungebrochen Nostalgische umschlagen kann. Gemeint ist jener der »Hauntology«.

4.3 Hauntology, Retromanie und das verborgene Erklingen versunkener Utopien

»Hauntology« als Begriff verbindet in Derridas »Marx' Gespenster«¹¹² die altehrwürdige Ontologie als Lehre vom Sein des Seienden mit dem Gedanken der Heim-suchung. Somit »Haunting«, Spuk – dem »Spektralen und Gespenstischen«. Im Französischen spielt Derrida mit »haunter« in eben dieser Bedeutung. »Hauntologie« im Französischen erklingt phonetisch annähernd äquivalent zu »Ontologie«. Derrida setzt hier kurz nach Fall der Mauer und der Implosion des real-existierenden Sozialismus in Auseinandersetzung mit Fukuyamas Diagnose des »Endes der Geschichte« das Herumgeistern nicht zuletzt auch uneingelöster Visionen eines

111 Ernst 2009, S. 189

112 Derrida 2016

besseren Zusammenlebens auf die Agenda der philosophischen Auseinandersetzungen, die als nie realisiert durch die politische Gegenwart wesen.

Was ist ein Spuk? »Was ist die Wirklichkeit oder die Präsenz eines Gespenstes, das heißt dessen, was so unwirklich, virtuell und unbeständig zu bleiben scheint wie ein Simulakrum?«¹¹³ Diese »Gespenster« geistern untot als Ideen, Vorstellungen, aber durchaus auch Bilder von Vergangenen oder auch Zukünftigen im Gegenwärtigen, ohne mit diesem identisch zu sein. Auch dieses eine Koexistenz des Vergangenen und des Aktuellen, wie sie im Anschluss an Bergson und Deleuze bereits beschrieben wurde. Was hier spukt, ist ggf. das »Außen der Archive« aus denen ihnen immanenten Regionen und Schichten der Zeit, das sich in deren Inneres unbemerkt *doch* eingeschlichen hat.

Die gezielt erzeugte Irritation der Konzeption liegt bereits im zentralen Begriff des »Spektralen«, dem Gespenstischen, und geistert selbst durch die Vieldeutigkeiten des Spiels mit Sprache im Werk Derridas. Die Übersetzerin Susanne Lüdemann führt in den der deutschen Ausgabe angefügten »Kontrapunkten« aus, dass »Spectres« des Originaltitels »Spectres de Marx« sowohl das Gespenst als auch ein (Farb-)Spektrum, somit etwas Sichtbares und doch »Gestreutes«, Unfassbares meinen kann – während die Geistererscheinung im Französischen und somit auch dem Buch Derridas oft auch als »fantôme« den Lesenden erscheint, spielt »spectres« zugleich auf Wortfelder wie Spiegelspiele, Spekulieren, Zuschauen (spectateur), Schauspiel (le spectacle, vgl. auch Guy Debords Werk) an¹¹⁴ – während Derrida zugleich ein dem deutschen »Spuk« entsprechendes Wort im Französischen vermisst. Solche Begriffsverschiebungen, das Durchqueren von Wortfeldern und heideggernd in Verbuchstäblichungen zu versinken, um sodann sie dekonstruierend wieder aufzulösen, mag vor allem typisch für das Werk Derridas sein. Doch es entbirgt zugleich eine strukturelle Musikalität des Denkens – solchen Logiken folgen auch in der Zeit sich entfaltenden Klang-Strukturen und diffuse Soundteppiche, in denen die Erinnerung an jene Regionen und Sphären des Sozialen sich bewahren kann (in der »Klassik« übrigens jene an das Bürgertum des 18. und 19. Jahrhunderts), in denen es entstand; Anspielungen und Verweise zudem auf ein Spiel mit Schärfen und Unschärfen, Schwenks, Zooms, Hell und Dunkel in der Kameraarbeit.

Gerade diese Musik immanente Verschachtelung von Zeitlichkeiten ist es, die »Marx Gespenster« gerade auch in der Auseinandersetzung mit populärer Musik solch Wirkungsmacht verschaffte. Es ließen sich viele Differenzen zwischen den Konzeptionen von Deleuze und Derrida ausführen, die für ihre Wirkung in Pop-

113 Ebd., S. 25

114 Ebd., S. 241

Diskurse hinein¹¹⁵ (u.a. jene von Mark Fisher und Simon Reynolds, die sogleich rekonstruiert werden) und die Analyse von Bildsprachen jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgeführt zu werden brauchen.

Derrida schreibt in diesem Anlauf voller Referenzen, Verschiebungen und Verärselungen seine Kritik der »Präsenzmetaphysik« der Phänomenologen fort; für ihn existiert keine »Verkettung modalisierter Gegenwarten«¹¹⁶, sondern eine Ungleichzeitigkeit der Gegenwart mit sich selbst¹¹⁷ – ein Aufspalten (*désajoutement*) der Zeitlichkeiten, die nicht-identisch mit sich oder einander und somit auch nicht präsentistisch, einfach so zuhanden oder gegenwärtig oder auch nur vollkommen aktualisierbar (auch Deleuze hebt die Differenz nicht auf und schreibt von »Ko-Existenz«) sind. Spektrales ist dabei »weder Substanz noch Essenz, noch Existenz, niemals als solches präsent«¹¹⁸. Durch das Gespenstige wird das, was wir als Gegenwart begreifen, »von einem komplexen Geflecht von Vor- und Rücklauf durchdrungen.«¹¹⁹ Die Gespenster lauern zwischen den Überlappungen, Verzweigungen und Überblendungen der Zeit selbst in deren Bewegungen, schubsen in Löcher der Erinnerungen, lauern lebensweltlich in Fotoalben oder locken in die untergründigen Dimensionen unserer Selbstverständnisse. Sie besetzen Posen wie ein Fluch oder verängstigen das unbefragte, lebensweltliche Hintergrundwissen des Kulturellen, das sich dagegen wehrt, problematisiert zu werden und deshalb die Tür verrammelt, um es zu schützen, wenn zitternd und klappernd seine Opfer anklopfen. Auch und immer hinsichtlich der Vorstellungen und Konzeptionen davon, wie Geschichte gewesen und verlaufen sei, rasseln sie drohend mit Ketten dann, wenn jene Geister sich zeigen, die bisher noch gar nicht Sujet in offizieller Geschichtsschreibung wurden – immer gilt: »The time is out of joint«, die Zeit ist exartikuliert, ausgerenkt, aus den Fugen, verzerrt, die Zeit ist aus dem Gleis, sie ist verdreht, und aus sich selbst herausgerückt, gestört, gleichzeitig aus dem Takt und verrückt. Die Zeit ist außer Rand und Band¹²⁰, die Zeit ist aus der Bahn geraten, außer sich, uneins mit sich.«¹²¹

So schon Hamlets Sicht – die Passage steht im Zusammenhang mit der Interpretation des Dramas durch Derrida und eben auch in der des Erscheinens des

115 Ein Song der Band Scritti Politti auf ihrem 1982 veröffentlichten Werk »Songs to remember« (!) trägt den Titel »Jacques Derrida«

116 Derrida 2016, S. 12

117 Vgl. auch Postone 1998

118 Derrida 2016, S. 10

119 Sternad 2013, S. 38

120 Es ist nur anekdotisch, nicht inhaltlich motiviert, darauf hinzuweisen, dass der deutsche Titel von »Rock around the clock«, dem Film mit Bill Haley von 1956, der zum weltweiten Durchbruch des Rock'n'Roll beitrug, »Außer Rand und Band« lautete.

121 Derrida 2016, S. 34

väterlichen Gespenstes. Wie dessen Erscheinung spuken die Gespenster in den Regionen, Spalten und Brüchen der Zeit selbst und den in ihr sich ablagernden Sedimenten.

Derrida bezieht sich hier auch auf das, was als Geist oder Gespenst populäre Kultur bevölkert und gibt ihm doch eine ernstere Wendung als Hui Buh oder Oscar Wildes »Gespenst von Canterville«: Derrida verweist auf das Fortleben der tatsächlich Verstorbenen, denen dadurch, dass man in ihrer Nicht-Präsenz dennoch mit ihnen lebt, von ihnen, so wörtlich, zukünftig leben lernt, auch *Gerechtigkeit* widerfahren ließe. Denn immerhin geht es hier auch um Marx, dessen Wirkungsgeschichte von einem Einsatz für die Verdammten dieser Erde bis in den Gulag reicht.

So formuliert Derrida auch die Forderung danach, gerechter und somit besser zu leben, indem man mit Gespenstern lebt – in einem Mit-Sein als einer Politik des Gedächtnisses, oder, um nicht die Schädelstätten terminologisch wieder einzuholen, um sich aktiv erinnernd im Mit-den-Erinnerungen-der Toten zu leben. Dieses Generationen umfassende Erbe denkend einzuholen vollbringe eine noch nicht gegenwärtige, weder auf das Gesetz noch auf das das Recht reduzierbare Zukunft, die alles ausschliesse, ja, undenkbar erscheinen ließe, was nicht im Sinne einer Ethik und oder Politik des Respekts denen gegenüber, die noch nicht oder nicht mehr sind, als gerecht verstanden würde. Eine generationenübergreifende Verantwortlichkeit entstünde so, die im Mitsein und auch in Kommunikation mit den Gespenstern zu vollbringen sei. Und Derrida formuliert ganz konkret, wessen Gespenster er meint:

»seien sie nun Opfer oder nicht: von Kriegen, von politischer oder anderer Gewalt, von nationalistischer, rassistischer, kolonialistischer, sexistischer oder sonstiger Vernichtung, von Unterdrückungsmaßnahmen des kapitalistischen Imperialismus oder irgendeiner Form von Totalitarismus.«¹²²

Die Frage nach dem »Wohin« von Zeit, dem Kommenden, der Zukunft könne nur auf Basis der »Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst« beantwortet werden und habe so die Gegenwart als Selbstpräsenz hinter sich zu lassen. Überhaupt nur so entstünde die Möglichkeit des Übersteigens gegenwärtiger Ordnungen, die sich als unveränderbar behaupten; nur so könnten sie gedacht und gefordert werden.

Das Spektrale als Anwesenheit der Abwesenden, der Toten und der Ungeborenen, ist so zugleich die Öffnung der Struktur einer ihnen zuvor nicht gerecht werdenden Gegenwart und deren politischer und ökonomischer Ordnung. Somit steht es auch »in Opposition zur Sicherheit einer Ordnung« in seiner Unverfügbar-

122 Ebd., S. 11

keit¹²³. Das hauntologische Denken des Spektralen sei »endlich in der Lage, jenseits der Opposition von Präsenz und Nicht-Präsenz, Faktizität und Nicht-Faktizität, Leben und Nicht-Leben«¹²⁴ sich zu situieren, wenn es die Möglichkeit des Gespenstes denke; ja, es könne all das geradezu auflösen als Gegensätze, um in herumirrenden Lichtbrechungen, eben spektral, sich zu verlieren und doch Bezüge zu inspirieren. Diese optische Metaphorik löst Derrida selbst nicht im Filmischen oder gar Auditiven auf, dennoch schwirrt und vibriert es wie zufällig eingefangene (oder absichtlich gesampelte) Stimmen all der Toten auf Tonbandspuren oder auch in den vielschichtigen Soundebenen der Timelines nicht minder spooky und fährt ggf. auch in die Körper der Tanzenden und Singenden. Dieses Phänomen des »in Stimmen Sprechens«, des Heiligen, das in die Körper der Gläubigen gleitet und sich durch sie artikuliert, bildet einen gewichtigen Teil der Gospel-Tradition und spukt auch am Anfang dessen, was sich »Popmusik« nennt, lautstark und wirkungsmächtig durch die Kirchen¹²⁵. Es gab historisch den Sklavenhaltern Anlass, Strafen wegen Voodoo und teuflischer Riten auszuführen.

Simon Reynolds bewegt sich in seiner Anwendung der Derridaschen Hauntology eher in jenem Kanon der angloamerikanischen Entwicklung von Popmusik, die sich auf weiße (immer im Sinne der Lesarten musikalischer Milieus verstanden, nicht phänotypisch) Adaptionen schwarzer Musik noch bezieht, die jene Regionen, Schichten und Entwicklungslinien jedoch abkappte, die z.B. auf Worksongs beim Eisenbahnbau durch ehemalige Sklaven im Norden der USA verweisen. Darauf wird in der Auseinandersetzung mit den Afrofuturismus zurückzukommen sein.

Zunächst beginnt die Anwendung von »Hauntology« als Begriff im Musikjournalismus um 2005 herum in Auseinandersetzung mit den Soundcollagen von Acts wie »The Focus Group«, »Belbury Poly« und »The Advisory Circle«, die z.B. auf dem »Ghost Box«-Label erschienen sind. »Die Hauntologen waren ausgewiesene Aasgeier, die sich auf der Suche nach appetitlichen Bissen durch Trödeläden, Straßen- und Flohmärkte arbeiteten«¹²⁶. Hier sammeln sie nostalgische Erinnerungen aktualisierende Sounds, zu Sampilndes und in Sequenzern zu Rhythmisierendes. Schwerpunkt liegt auf den Klängen von Trash-Genres wie billiger Science-Fiction oder dem »Mumien, Monster, Mutationen«¹²⁷-Horror versunkener Dekas

123 Vgl. hierzu auch Sternad 2013, S. 30 + 33

124 Derrida 2016. S. 28

125 Aufnahmen dieser bis heute existierenden Phänomene sind anzuschauen z.B. in »Sex'n'Pop: Folge 3 – Sexual Healing« von Jean-Alexander Ntiwyihabwa.

126 Reynolds 2013, S. 296-297

127 Der für alle im Sendegebiet des NDR in den 80er Jahren aufgewachsene Programm-Trailer, der mit eben dieser Alliteration spielt, ist selbst ein Beispiel für »Hauntology«, so, wie er mit Sounds spielt und Motiven aus der Horror-Historie, während er zu den Zeit bereits nostalgi-

den¹²⁸ insbesondere, und das nicht zufällig, aus Fernsehproduktionen der 60er und 70er Jahre. Somit also *dem Soundtrack der Kindheit der Musiker – weil TV-Soundwelten sich tief in lebensweltliches Hintergrundwissen eingeschrieben haben und zudem das Virtuelle individueller Erinnerungen mit Soundtracks versehen*. Deren Adaptionen in den Musiken des Ghost-Box-Labels gehen oft einfach über in reine Klangteppiche, Flächen und Sphären, um dann nostalgische Gesangsmotive wieder aufzugreifen und mit Beats oder Atmosphären zu mixen.

Reynolds stellt, angeregt durch solche Produktionen, fest, dass eine »Retromania« ausgebrochen sei – wohlgemerkt in den USA und Großbritannien im Zusammenhang mit Rock- und Popmusik. Er wählt viele Beispiele Originale imitierender Produktionen von Mark Ronsons, die Amy Winehouse berühmt machten, über den »Americana«-Hype, der auch Johnny Cash mit den »American Recordings« noch einmal reanimierte, »Alternative«-Country imitierte oder zitierte, was noch 2016 als Trend in Medien behauptet wurde und auch Acts wie z.B. Bright Eyes und dessen Sänger Connor Oberst in den Nullerjahren zu Kritikerlieblingen werden ließ. Auf den Hip Hop eben jener Jahre geht Reynolds hier und da als Gegenmodell ein, ohne diese Auseinandersetzung zu vertiefen und doch darauf zu verweisen, dass dessen Modell des gesellschaftlichen Aufstiegs eher das Neue präferiert: die neuesten Modelle von Autos, iPhones und Turnschuhen, z.B., die in Neubauten mit Pools voller frischem Wasser eher das Vergangene hinter sich lassen wollen. Einer der Gründe für diese inflationäre Nostalgisierung sei Reynolds zufolge, dass wir zwar alles musealisieren, uns aber keine Zukunft vorstellen mehr könnten¹²⁹. In Habermas-Termini gesprochen: das kulturelle Hintergrundwissen erfährt keine Problematisierung mehr, sondern wird, gesellschaftlich noch abgesichert, zementiert auch in der Musik, die gehört wird.

Reynolds als Musikjournalist schreibt zugleich als Akteur in einem spezifischen medialen Milieu¹³⁰ rund um Pop- und Rockmusik und gibt selbst wiederum als Experte für Musikedokumentationen Interviews¹³¹, taucht also in diesen auf als jemand, der über eine Position im Feld verfügt, Deutungen und Interpretationen vornehmen zu dürfen. Auf Musikedokumentationen verweist er explizit als Beispiel für die grassierende »Retromania« – konkret z.B. die genuin für VH1 produzierte, dann von BBC 2 adaptierte Produktion »I love ...«, in der, so Reynolds, »eine Reihe

sche Filme ankündigte: NDR Ident Gruselkabinett 1985, <https://www.youtube.com/watch?v=7oZNoh5GFYI>, aufgerufen am 17.4.2020

128 Das Gesamtwerk von Stephen King ist im doppelten Sinne »Hauntologisch«, weil es die B-Movie, »Twilight-Zone«- und Gespenster-Comic-Ästhetik vor allem der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts in Literaturformen sampelt und variiert.

129 Reynolds 2013, S. 61

130 Vgl. Weber 2017 (I)

131 Z.B. der Reihe »Queens of Pop«, ZDF/ARTE 2011, Produzenten: Christian Bettges/Jean-Alexander Ntviyihabwa, siehe auch Teil 2 dieser Arbeit.

zweitklassiger Comediens und unbedeutender Prominenter [...] über die massenkulturellen Trends und Torheiten eines bestimmten Jahrzehnts witzelten«¹³².

Analoge Produktionen fanden und finden sich auch im deutschen Fernsehen, privat wie öffentlich-rechtlich, zuhauf, wie im Zusammenhang mit dem »Zeit-Bild« bereits erwähnt wurde; oft scherzen »Testimonials« in sogenannten »Blue Box«-Interviews vor sich hin, in die als Hintergrund das »gekeyt« wird, worüber sie reden – manchmal werden sie animiert, so dass sie in das Bild geschoben werden und dann, wenn sie über »Vamos a la Playa« parlieren, lassen die Gestaltenden noch einen Comic-Atompilz im Bild erscheinen (um die Folgen eines Atomkriegs geht es unter anderem in diesem Gassenhauer aus dem Jahr 1983)¹³³. »In den USA begann die Reihe 2002 mit den 80ern, machte einen Schritt zurück zu I love the 70s, ging dann über zu I love the 90s und Spin-Offs wie I love Toys oder I love the Holidays. Die zwanghafte Logik dieses Archivierungswahns beschleunigte die Serie so weit, dass die US-Version die Nullerjahre bereits 2008 in der Serie I love the New Millennium zusammenfasste«¹³⁴.

Es handelt sich hier tatsächlich um typische serielle Fernsehproduktionen im Sinne der Formatentwicklung und -diversifizierung; der »Dekaden-Logik« verhaftet bleiben zudem auch oft »Doku-Reihen« für den deutsch-französischen Kultursender ARTE¹³⁵, die auch für so genannte »Sommer-Schwerpunkte« produziert wurden. Als serielle Formate folgen sie auch anderen Regeln und somit milieuspezifischen Binnenrationalitäten als solche, die für das Kino produziert werden. Reynolds führt das Altern der »Boomer« als einen der Gründe für die Produktion von Reihen wie »I love ...« an, was auch einer der Gründe für die Verarbeitung im öffentlich-rechtlichen System in Deutschland ist, dass eben die Überalterung der Zuschauerschaft auf die Programme wirkt, die dann an ihre Jugend erinnert werden wollen.

Desweiteren verweist Reynolds auf die Möglichkeit, billig zu produzieren, auch, weil keine Drehbücher erforderlich seien. Die Themenwahl sei, wie überhaupt die Omnipräsenz und Verfügbarkeit aller Materialien durch Youtube, Effekt einer »Erinnerungsepidemie«¹³⁶ – das Ziel scheine die »totale Erinnerung« zu

132 Reynolds 2013, S. 62

133 Ich bestreite nicht, aus Gründen des Brotwerwerbs vereinzelt an solche Produktionen mitgewirkt zu haben; Reihen wie das in der nächsten Fußnote erwähnte »Welcome to the Eighties« (ZDF/ARTE 2011), die ich als Produzent mitzuverantworten hatte, würde ich deutlich anders positionieren.

134 Reynolds 2013, S. 62

135 z.B. »Welcome to the Eighties«, ZDF/ARTE 2009, Produzenten Jean-Alexander Ntyihabwa/Christian Bettges

136 Reynolds bezieht sich hier auf Andreas Huyssen und nutzt dessen Begrifflichkeiten, ein Nachweis fehlt.

sein. »Das hat dazu geführt, dass die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit in unserem Leben auf unermessliche und geradezu heimtückische Weise zugenommen hat.«¹³⁷

Und das gerade nicht im Sinne der oben skizzierten, von Derrida geforderten Gerechtigkeit und Verantwortung, sondern ganz im Gegenteil als Nostalgisierung der Alltagsgeschichte jener, die marginalisierten.

Ein fundamentaler Wandel im Verhältnis zu Zeit und Raum habe sich, so Reynolds, durch die digitale Zugriffsmöglichkeit auf alles und jedes gewandelt, Youtube dabei ein ganzes Feld neuer kultureller Praktiken erzeugt – darunter auch viele Varianten des »Culture Jammings« und Recyclens von existenten Materialien. Siehe 1.1.

Der immensen Beschleunigung von Information, alle 3 Minuten sich aktualisierender Timelines bei Twitter zum Beispiel, korrespondiere mit Endlosschleifen des immer gleichen Gestern¹³⁸. Wie in allem, was in dieser Arbeit Thema ist, suchen sich selbst die Kritiken noch jene Kanäle und Medien und arbeiten in genau den Praktiken, die sie zugleich analysieren und attackieren – so wird das Konzept der »Hauntology« in zusammengeklauten und graphisch verfremdeten Bildern (u.a. Derrida »in Slow-Motion« so, dass ein gesprochener, schriftvergessener Text darüber gelegt wird, der Derridas Denken der Zeit paraphrasiert in einem fast Spiegel-TV ähnelnden, dramatischen Raunen) vom Youtube-Channel »Cuck Philosophy«¹³⁹ treffend erläutert unter Bezugnahme auf Christopher Nolans »Memento« (2000). Dessen Hauptfigur verfügt über kein Kurzzeitgedächtnis, kann neue Erfahrungen nicht abspeichern – so rauschen all die durch das Netz generierten »News« durch unser Leben, während das, was »früher war«, als Bezugspunkt Stabilität gewährt und in der ewigen, medialen Wiederholung des Gleichen unaufhörlich neu und doch alt aufbereitet würde.

Die Tyrannei des physischen Raumes würde zugunsten des Virtuellen der Erinnerungen zwar aufgelöst,¹⁴⁰ ein wenig so, wie sich Deleuze« Übergang vom Bewegungs- zum Zeitbild verstehen ließe – nur dass in den Hintergründen, wo einst in Orson Welles kunstvoller Nutzung der Tiefenschärfe in anderen Zeitschichten zu sehen waren, nunmehr in die Greenbox gekeyt immer wieder die Top Hits von 1981 flimmerten (und manchmal dann, wenn das Licht schlecht gesetzt war, noch in den Haaren der Interviewpartner*innen ein sanftes Grün schimmert,

137 Reynolds 2013, S. 85

138 Ebd., S. 90

139 Cuck Philosophy: Hauntology, Lost Futures and 80's Nostalgia, <https://www.youtube.com/watch?v=gSvUqhZcbVg>, aufgerufen am 15.4.2020

140 Vgl. Reynolds 2013, S. 93 – Reynolds bezieht sich hier auf die »Long Tail-Theorie« von Chris Anderson, die dieser in einem Artikel für Wired 2004 formulierte, und recycelt so selbst vergangene Theoriebestände aus dem Archiv.

das sich auch digital nicht wغبearbeiten ließ, weil dies schlicht zu teuer gewesen wäre).

Ähnliches wähnt Reynolds auch in der Musikproduktion selbst als wirksam: irgendwann habe diese die Verbindung zur übergreifenden Geschichte im Sinne der menschlichen Historie als Geschichtsschreibung im Allgemeinen gekappt, um nur noch selbstreferentiell ihre eigene Historie zu recyceln¹⁴¹ – wobei er selbst ausführt, dass diese Praktiken der Popmusikgeschichte immer schon eingeschrieben waren.

Dieses führt er anhand der immer schon vom Reaktionären in Reynolds-Sinne durchdrungenen frühen Punk-Szene im New Yorker CBGB aus und der Rückwärtsgewandtheit auch einer Patti Smith¹⁴², weil diese sich auch nur auf den alten Rock'n'Roll bezogen und so all dem Neuen rund um Disco, Elektronik und Synthie-Pop sich verweigert hätte. Hier schreibt Reynolds von »Zeitschleifenkulten« (im Original »Loops«), also dem unaufhörlichen Rückbezug in der Aktualität auf die Originale¹⁴³, und je originalgetreuer die Aktualisierung, desto gelungener sei der Bezug auf das Virtuelle der Erinnerung. In der Aufführung klassischer Werke (was waren jene Tempi, die Beethoven *wirklich* intendierte?) wie auch der »Repertoire-oper«¹⁴⁴ sind solche Praxen ebenso üblich, was Reynolds nicht erwähnt. Hier stirbt sogar das Spektrale, Gespenstische durch Konservieren und Wiederholen – Ritualisierungen als Austreibungspraxen des Geisterhaften, die müde werden, immer wieder auf die gleiche Art gleich zu spuken. **Docutimelines** mutieren hier zu endlos das Gleiche recycelnden Zitatmaschinen, bei denen häufig ganze Strecken bisheriger Produktion noch einmal übernommen werden.

All das kann auch in das Zitieren versunkener Stilmittel und Bildsprachen neu produzierter Audiovisualitäten hineinragen und ist als »Lo-Fi« sogar käuflich zu erwerben in Sound-Paketen für die Musikproduktion z.B. in Programmen wie »Ableton live« oder »Maschine 2« von Native Instruments. Hier wie auch in den »Apple Loops«, die mit jedem Mac im Rahmen von Garage Band geliefert werden, sind Vinylknistern und allerlei Fragmente des »Kaputten«, Unperfekten, die zugleich Erinnerungen animieren, bereits vorproduziert enthalten – »Man kann Kassetten als ein hauntologisches Format betrachten, weil das Rauschen des Tapes wie die Kratzer und das Knistern des Vinyls einen ständig daran erinnert, dass es sich um eine Aufnahme handelt«¹⁴⁵. Solche Soundgestaltungen honoriert das Fernsehpublikum

141 Ebd. S. 151

142 Ebd., S. 241

143 Ein auch in der philosophischen Praxis wie in bestimmten politischen Milieus, z.B. unter Marxisten, übliche Praxis.

144 Beim Erklingen von »Vissi d'arte, vissi d'amore« im Falle der »Tosca« Puccinis wird dann ein Spot ganz wie einst in Ilja Richters »Disco« auf die Diva gerichtet,

145 Reynolds 2013, S. 314

zwar selten, auch, weil es Hörgeräteoptimierung verhindert¹⁴⁶; dennoch ist es auch in Visualitäten als digital animiertes Spratzen, Flimmern, Bildrauschen durchaus gängig, wie nicht zuletzt auch viele vermeintliche »Found Footage«-Produktionen im Fiktionalen (Blair Witch Project, Paranormal Activity) belegen¹⁴⁷. Durch das Zusammenklauben, Sampeln und Räubern in der Musikgeschichte würde diese entwertet. Eine wiederkehrende Verräumlichung der Zeit selbst führe zu einem Wegfall der historischen Tiefe, der ursprüngliche Kontext verschwände. Musik mutiere zu bloßem Material, nach Belieben genutzt¹⁴⁸.

Reynolds Version der Hauntology fordert stattdessen ein, dass Sehnsucht danach, dass überhaupt mal wieder (Musik-)Geschichte gemacht und fortgeschrieben würde, im Rahmen der Musikproduktion eingelöst würde¹⁴⁹.

*

Mark Fisher differenziert in enger Kommunikation mit Simon Reynolds dieses Konzept weiter aus. Auch er verweist mit Derrida auf die Anwesenheit eines Nicht-Mehr und eines Noch-Nicht¹⁵⁰, aus dem zwei Seiten des Hauntologischen sich ergäben und in kulturellen Produktionen zeigten: ein ggf. traumatischer Wiederholungszwang als »fatales Muster«.

»Die zweite Richtung bezieht sich auf das in seiner Aktualität noch nicht Geschehene, das virtuell indes immer schon wirksam ist [...]. Das von Marx und Engels in den ersten Zeilen des Kommunistischen Manifests beschworene »Gespenst des Kommunismus« ist genau solch ein Spuk: eine Virtualität, die durch ihr angedrohtes Kommen bereits dazu beiträgt, den gegenwärtigen Zustand zu untergraben.«¹⁵¹

Diese doppelte Stoßrichtung, die zwischen zombiehafter Nostalgisierung und uneingelösten, aber bereits gedachten, konzipierten, ggf. gefühlten Zukünften changiert, dürfe nicht als »Simulakrum« missverstanden werden; sie wirke auf gegenwärtige Verständnisse ein und sei in kulturellen Produktionen sicht- und hörbar.

Die Zwiespältigkeit mag sich anhand von »Back to Black« von Amy Winehouse aufzeigen lassen: Einerseits wird hier bis in die Soundgestaltung hinein das Vergangene aufgekocht und im Sinne kultureller Appropriation Historie zugleich auch überschrieben. »Back to black« war das zweite Studioalbum von Amy Winehouse,

146 Das ist kein ableistischer Witz; bei Ton-Mischungen von Off-Text und Musik wird häufig darauf geachtet, dass es auch für jene verständlich bleibt, die nicht mehr so gut hören können.

147 Zu solchen Stilmitteln vgl. auch Weber 2008, S. 65ff.

148 Reynolds 2013, S. 374

149 Ebd., S. 317

150 Auch in der Philosophie Ernst Blochs ein zentraler Begriff.

151 Fisher 2015, Pos. 313-316 der eBook-Ausgabe

produziert von Mark Ronson, der zuvor bereits Künstler wie Robbie Williams und Christina Aguilera zu Verkaufserfolgen führte, wie auch Salaam Remi, der auch mit Nas und den Fugees zusammenarbeitete.

Für die Aufnahmen wurden die Dap Kings engagiert, die zuvor als Begleitband von der schwarzen Sängerin Sharon Jones agierten. Der enorme Erfolg und die durchschlagende Wirkung verdankten sich zugleich dem Songwriting von Amy Winehouse wie den Originalsounds aus den 60er Jahren adaptierenden Instrumentalisierungen der Begleitband, ebenfalls Aufnahmetechniken, die suggerierten, eine »Zeitreise« in die Studios von Labels wie Staxx unternommen zu haben. Es erschien 2006. Song und Albumtitel formulierten diese Rückwärtsbewegung in der Zeit auch programmatisch: »Back to Black« hieß zugleich, sich den »Wurzeln« im Soul der 60er und frühen 70er Jahre zuzuwenden, somit dem, was – wie in der bereits mehrfach erwähnten Reihe »Soul Power« ausgearbeitet – in den Nullerjahren als R&B kommerzielle Chartsmusik prägte.

Zugleich wurde diese Art der »Retro«-Musik immer dann kommerziell besonders erfolgreich, wenn als weiß gelesene Künstlerinnen sie auf Alben und Bühne brachten: so z.B. Adele, Duffy oder eben Amy Winehouse. Die Kritik »kulturelle Aneignung« bewegt sich hier nicht in einem normativen Bezugsrahmen des »Dürfens«, sondern vielmehr in der Behauptung einer Aneignung von Historie, die zwar hörbar bleibt, aber die Wurzeln als solche zu verschütten droht, sich wie eine vermeintliche »Veredelung« eines Rohstoffs ihrer entkernend zu bedienen.

»Back to Black ist jedoch insofern ambivalent, dass das Plädoyer, zu dem, was die schwarzen »Originale« zu sagen hatten, zurückzukehren, deutlich auf die »Wurzeln« verweist und sich musikalisch mit ihnen auseinandersetzt. Sie macht das Leid hörbar, das hinter den teils glatten Produktionen der schwarzen Girlgroups der 60er Jahre sich versteckte, die zu Zeiten der Segregation entstanden. Das verweist immer auch auf uneingelöste Utopien in einer Gesellschaft, die den Ruf nach einem Exodus aus Sklaverei, Unterwerfung, Instrumentalisierung und einer brutalen Vermachtung von Lebenswelten im Auditiven bewahrt. Eben hier tauchen jene Gedanken wieder auf, die eingangs in den Passagen zu Derrida bereits ausgeführt wurden und die im Sinne von Habermas Teil eines praktischen Diskurses unter Einbeziehung von Betroffenenperspektiven Normatives begründen helfen könnte.

In den Soundcollagen, aber teils auch sehr sehnsüchtigen Gesangspassagen, die in Kitsch und Folk die Traurigkeit dessen zugleich besingen und übertünchen, was Marx' als Entfremdung zu fassen versuchte, von oben bereits erwähnten Künstlern des »Ghost Box«-Labels, drücke sich eine »existentielle Ausrichtung«¹⁵² aus, eine Hauntology, die erfüllt sei von einer »überwältigenden Melancholie« und einer künstlerischen Soundverarbeitung, die thematisiere, wie Technologien

152 Ebd., Pos. 342 der eBook-Ausgabe

Erinnerungen materialisierten. Was bei Reynolds noch – das Knacken des Vinyls, das Rauschen der Musikkassetten – als reines Zeichen des Nostalgischen Historie auf der Stelle treten lässt, hört Fisher mit Derrida und Deleuze eben *als die aus den Fugen geratene Zeit selbst*, die jegliche Illusion der Präsenz durchkreuze und unterlaufe und zudem auf ungenutzte, nicht realisierte Möglichkeiten der Vergangenheit verweise.

Statt Re-Präsentation eröffne sich die Kluft hin zum Unerfüllten des Analogen im Virtuellen. Titel wie »Now ends the Beginning« (Belbury Poly), »Le Train Fantome« (Jonny Trunk), »Fluchtwege« (The Pattern Forms) oder auch »Portals and Parallels« (Belbury Poly & The Moon Wiring Club), einem Verweis auf Zeitportale in Parallelwelten, brechen die Künstler*innen das Kontinuum vermachteter Zeitlichkeiten auf und ersehnen Auswege im Geisterhaften. Denn das, was immer wieder neu als virtuelle Möglichkeit des Zukünftigen in Musiken sich zeige, Mark Fisher bezieht sich hier vor allem auf die elektronische Tanzmusik der 90er Jahre wie z.B. »Jungle«, »ist nicht nur nicht eingetreten, sondern scheint überhaupt nicht länger möglich«¹⁵³. Somit verweise das Gespenstische, das durch rein Auditives wie auch Audiovisualitäten wabere und mit den Ketten der Zeit rhythmisch rasselte, auf misslungene Trauer. So lasse der Spuk einfach nicht von »uns« ab zu Zeiten eines, so Thema eines vorherigen Werkes von Mark Fisher, »kapitalistischen Realismus«, eines Fixierens aller Zeit immer nur in den verengten Timelines Verwertungszusammenhängen mit ihren schalen, nicht tiefer gehenden Bedürfnisbefriedigungen. Während noch in den 90er Jahren die Popmusik eine Art Labor gewesen sei, Menschen auf eine Zukunft vorzubereiten, die nicht länger nur weiß, männlich und heterosexuell sei, habe sich im beginnenden 21. Jahrhunderts eine zunehmende Verschmelzung von Pop und Reality-TV herausgebildet, die spätkapitalistische Personalitäten lediglich widerspiegele¹⁵⁴. Und so auch in vielen Retro-Musikdokumentationen.

Für Fisher immer auch zentral wirkt das Zurückschneiden, wenn nicht Abschaffen des Sozialstaates seit der Thatcher-Ära in Großbritannien, der einst die Möglichkeit geboten habe, sich von den Verwertungszusammenhängen abzukoppeln und anderen Formen des Produktiven zuzuwenden. Kombiniert z.B. auch mit der Entwicklung der Kosten für das Wohnen in Städten wie London habe dies Räume geschaffen, die verschwanden, als die Wirtschaftspolitik Thatchers griff. Er verweist darauf, dass letzteres auch im New York der 70er und frühen 80er Jahre, bevor das Regime Reagans die Macht übernahm, immense Kreativität erlaubte – auch der allmählich abebbende Berlin-Boom verdankt sich u.a. dem, dass die Lebenshaltungskosten dort zumindest zeitweise erheblich niedriger waren als in Hamburg oder München.

153 Ebd., Pos. 358 der eBook-Ausgabe

154 Ebd., Pos. 467 der eBook-Ausgabe

Alexander Weheliye erläutert in der 3. Folge der ZDF/ARTE-Reihe »Soul Power« (2013) ebenfalls, wie der Rückbau z.B. einer Kultur der Musikschulen für Unterprivilegierte in den USA unter Reagan wirkte; Institutionen, die noch einen Charly Parker und John Coltrane lehrten, wie mit dem Instrument umzugehen sei.

Fisher selbst verknüpft sie auch mit dem, was Paul Gilroy als »postkoloniale Melancholie« fasst – eine Vermeidungsstrategie, »der« schmerzhaften »Verpflichtung auszuweichen, sich mit den düsteren Details der Geschichte des Imperialismus und Kolonialismus auseinanderzusetzen und die paralysierende Schuld in eine produktivere Scham zu verwandeln«¹⁵⁵; eben eine, die auf »das Andere« nicht phobisch reagiere. Stattdessen zeige sich angesichts der phantasierten, rückblickenden Allmacht und vermeintlich »richtigen« Ordnung des Empire als kolonisierender, ökonomischer und administrativer Macht eben die Nostalgisierung der eigenen, angeblichen zivilisatorischen Überlegenheit, die in nationalistischen Diskursen immer neu aufbreche (und auch ein »whitewashing« des musikalischen Materials bewirken kann, möchte ich ergänzen, ein Austreiben der akustischen Geister versunkener gequälter Leiblichkeit der Unterdrückten und Ausgebeuteten).

Die im vorherigen Abschnitt ausgeführte Archivfrage hängt eng mit dem zusammen, was ich soeben referierte. Eva Schörkhuber weist darauf hin, dass gerade die identitätsstiftenden Selektionen als Schädelorte der so behaupteten kollektiven kulturellen Gedächtnisse essentiell für das Operieren der Neuen Rechten sei, weil sie die Ausschlusskriterien in ihre jeweils als homogen behaupteten, z.B. archivgestützten nationalen »Palästen der Erinnerung« implantieren – ich denke, dass dieses gerade in audiovisuellen Archiven der großen Institutionen wie z.B. von Fernsehsendern eh schon immer der Fall ist, weil deren Produktion an dominante Milieus aus mehrheitsgesellschaftlichen Zusammenhängen gebunden das Andere als Anderes im Sinne gesellschaftlich wirksamer Dispositive immer schon konstituiert, zugleich ignoriert hat, von Ausnahmebeiträgen abgesehen. So sind in archivbasierten Musikedokumentationen immer schon nostalgisierende und restaurative Tendenzen angelegt, vor den vor allem expositorische Modus dann nicht gefeit ist, wenn er nicht immer wieder in den reflexiven umschlägt und so ggf. auch umdeutet, was in den Archiven lagert.

Bill Nichols arbeitet beide Tendenzen in seiner Theorie aus – Dokumentarisches könne sowohl nationale Identitäten stützen oder generieren, die auf Ausschluss gründen – »The construction of national identities involves a sense of communities«¹⁵⁶, was auch heißt, Zugehörigkeitskriterien zu diesen zu formulieren – und eben neue Modelle und Selbstverständnisse, wie sie in Abschnitt 3.1 in Auseinandersetzung mit Stuart Hall ausgeführt wurden. »The politics of documentary

155 Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York 2005, S. 99, zitiert nach Fisher 2015, Pos. 407 der eBooks-Ausgabe

156 Nichols 2010, S. 215

film production address the ways in which this work helps give tangible expression to the values and beliefs that build, or contest, specific forms of social belonging, or community, at a given time and place.«¹⁵⁷ Das kann auch regionale Varianten betreffen, die z.B. in den Drittprogrammen in Endlosschleifen als »Wir im Westen« oder auch NRW-Bewusstseinsbildung über Bildschirme flimmern.

Im Falle von »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«, in der wir wie geschildert DDR- und BRD-Geschichte parallel erzählten, trug uns als Autoren weniger ein Selbstverständnis »Nationaler Geschichtsschreibung« als der Impuls, das in zwei verschiedenen ökonomischen und politischen Systemen parallel einwirkende, internationale Geschehen rund um Popmusik zu zeigen und dessen Adaptionen, auch Versuche, angesichts dessen Eigenständigkeit zu wahren, aber zugleich auch eine fruchtbare »Verwestlichung« als Gegenbewegung zum Mief der Geschichte z.B. des Schlagers herauszuarbeiten. »Verwestlichung« wirkte dabei selbstverständlich in der DDR ganz anderes als in Hamburg, Düsseldorf oder Köln – Klaus Renft hatte einen anderen Preis zu zahlen als Peter Kraus; letzterer gar keinen. In den 90er Jahren waren dann auch migrantische Perspektiven wohl ungenügend, aber immerhin enthalten.

In Produktionen wie »Schlagerland Deutschland« (SWR 2017) oder auch »Soundtrack Deutschland« (ARD 2015) wird »deutsche Identität« schon aggressiver verhandelt, wobei im Falle letzterer Produktion, durch die in gespielten Szenen Jan-Josef Liefers und Axel Prahl führten, zumindest »Gastarbeiter« auch auftauchen und mit Adel Tawil auch ein Afrodeutscher.

Solche Fragen werden innerhalb von Musikdokumentationen *immer* mitverhandelt – schon in der Wahl der Sujets.

Gelingende nehmen so das oben zur »Hauntology« ausgeführte ernst und lassen es ganz im Sinne Derridas so spuken, dass sie die Verantwortung für historische Entrechtung und Unterwerfung ernst nehmen und sie sicht-, hör- und spürbar machen, indem jene Schichten und Regionen der Zeit, die nicht mal in Archiven sich finden, mit anderen Mitteln audiovisualisiert werden.

Gerade das Erklingen *nicht realisierter Utopien* ist für die Geschichte der Popmusik maßgeblich und sie konstituierend, und mitzuhören sind sie immer denen, die nur zu lauschen bereit sind. Camp-Ästhetiken zeigen, dass das oft gar nicht da ist, wo viele es erwarten. Musikdokumentationen können sie gezielt erklingen lassen, wobei zu berücksichtigen ist, dass eben in allen Modi des Rationalen, nicht »lediglich« im Propositionalen, wie auch in den Verdichtungen des Vor- und Außerpropositionalen wie in 3.2 beschrieben sie wirken. Ein Strukturmodell hierfür bildet der Afrofuturismus.

157 Ebd., S. 216