

## 3. Lebenswelt

---

### 3.1 Möglichkeiten des Postkonventionellen und die Situierung von »Identitäten«

Habermas unterscheidet zwischen Teilnehmenden- und Beobachterperspektive, auf die ich im- und explizit bereits mehrfach Bezug nahm – eine letztlich auch für Theorien der Massenmedien zentrale Unterscheidung. Gerade gelingende Musikdokumentationen arbeiten die Teilnehmendenperspektive von Fans und Rezipienten wie auch der Musiker\*innen selbst und ihrer Umfeldler heraus, spür- und nachvollziehbar zu machen in ihren audiovisuellen Kompositionen; eine ästhetische Erfahrung mit ihnen zu machen und als Möglichkeit im Rahmen eines sich mit jemandem, hypothetisch Zuschauenden, über die soziale Welt Verständigens eröffnet sich so als Möglichkeit. Der Prozess bleibt asymmetrisch und ist doch in gesamtgesellschaftliche Verständigungsprozesse eingebunden; vermittelnd wirken Lebenswelten. Denn aus der Teilnehmendenperspektive sind Akteur\*innen Teilnehmer einer Lebenswelt, so Habermas im Anschluss an Alfred Schütz und ebenso all jene philosophischen Ansätze des 20. Jahrhunderts von Bergson über Husserl und Heidegger bis zum Wittgenstein der »Philosophischen Untersuchungen«<sup>1</sup>, die dem Wissenschaftlichen, somit auch Szientismus und Positivismus vorgängige Alltagskonzeptionen in den Mittelpunkt ihrer Reflektionen und Rekonstruktionen rückten.

Die in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* noch als ambivalent rekonstruierte Rationalisierung von Gesellschaft vollzieht sich in einem Szenario, in dem:

- traditionale, konventionelle und religiöse Gefüge als Begründungen ihre Bindungskräfte verlieren
- systemische Prozesse, die mittels entsprachlichter Steuerungsmedien wie staatlicher Macht (Sanktionen, die nicht erst begründet werden, weil die

---

1 Im Aufsatz »Handlungen, Sprechakte, sprachlich vermittelte Interaktionen und Lebenswelt« verweist Habermas ausdrücklich auf Husserls »Krisis der europäischen Wissenschaften«, vgl. Habermas 1992 (I), S. 88., in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* auf Husserl und Wittgenstein, vgl. Habermas 1988, Bd. II, S. 182

Rechtsordnung sie festlegt) und Geld Lebenswelten zwar teilweise entlasten, zugleich aber »kolonisieren« (worauf im 5. Teil dieser Arbeit zurückzukommen sein wird)

- sich Expertenkulturen herausbilden, die durch spezialisierte, den Geltungsansprüchen folgenden Wissensproduktionen lebensweltliche Erfahrungsgehalte »ausdünnen«, so z.B. Wissenschaftler.

Die letzten beiden Aspekte entkoppeln sich von Lebenswelten und wirken auf diese zurück; der erstere führt zu einer Entbindung rationaler Prozesse von Traditionalem und Konventionellem und der Möglichkeit, dieses kritisieren zu können und so auch lebensweltliche Transformationsprozesse anzustoßen. Der dritte Punkt wurde in Auseinandersetzung mit der Kunstkritik als solch spezialisiertem Wissen angedeutet, die zumindest auf die Produktion so zurückwirken kann, dass sie dem »breiten Publikum« unverständlich bleibt. »Was der Kultur durch spezialisierte Bearbeitung und Reflexion zuwächst, gelangt nicht ohne weiteres in den Besitz der Alltagspraxis«<sup>2</sup>.

Stattdessen gelangt es massenmedial vermittelt dort hin. Eben auch deshalb gibt es »Dokus«; auch deshalb interviewen Produzierende Experten in der Annahme, dass diese sich besser auskennen als sie selbst. Praktiken wie Recherche durch Filmschaffende finden statt – sammeln und recherchieren ganz so, wie in der Beschäftigung mit Enwezor als auch für Künste relevant in Abschnitt 1.3. ausgeführt wurde. Auch im Falle von Musikdokumentationen dann, wenn nicht nur anekdotisch oder in Aneinanderreihung von Fakten, sondern auch kontextualisiert gearbeitet wird. Medienschaffende sind dabei jedoch wie Wissenschaftler zugleich auch Teilnehmer von Lebenswelten. Das, was sie dort erleben, wirkt auf Formen und Inhalte von Audiovisualitäten.

In jüngeren Veröffentlichungen verwendet Thomas Weber einen ähnlichen Begriff und schreibt von den »Erfahrungswelten« von Medienproduzierenden und -rezipienten. Erfahrung habe ich in den letzten Abschnitten im Zusammenhang mit ästhetischen Erfahrungen als Spezialfall, eingebettet in Kunstzusammenhänge, eingeführt. Sie umfasst auch weitere Situierungen:

»Eine Erfahrungswelt setzt sich dabei nicht nur aus real erfahrenen Ereignissen im Umgang mit anderen Akteuren zusammen, sondern auch aus dem Erfahrungshorizont der Akteure im Hinblick auf Denk- und Handlungsoptionen.«<sup>3</sup>

Thomas Weber bezieht sich hier auf »Artworlds« von Howard S. Becker, der damit keine »abgeschlossene Welt«, sondern den prozessualen Charakter des Entstehens

2 Habermas 1990 (I), S. 41

3 Weber 2017b, S. 107

von Kunstwerken im Zuge der Arbeitsteilung daran beteiligter Akteure konzeptualisierte<sup>4</sup>. Er konstatiert Ähnlichkeiten zum Begriff des Erwartungshorizontes und verweist auf eine phantasmatische Dimension, die der »Erfahrung einer Zusammenarbeit mit Anderen« innewohne. Phantasmatisch deshalb, weil diese Erfahrung auch auf Annahmen, Vermutungen, Interpretationen und Unterstellungen bis hin zu Vorurteilen beinhalten könne, ohne dass diese nun eigens fortwährende Überprüfungen und Verifikationen initiieren würden.

»Dabei reagieren alle Akteure auf die Erfahrungen mit allen anderen Akteuren und Aktanten und bilden so einen gemeinsamen Erfahrungshorizont, an dem sich alle orientieren. Das gilt selbst dann, wenn Akteure oder Aktanten die Wirkung ihrer Aktionen verdecken, um hegemoniale Kommunikationsformen zu verdecken. [...]. Insofern bilden Erfahrungen einen Zusammenhang.«<sup>5</sup>

Sie umfassen die individuelle, körperliche Wahrnehmung des Einzelnen wie auch die Erfahrung, in Gemeinschaften mit anderen zu kooperieren.

Diese Konzeption lässt sich annähernd nahtlos mit dem Lebenswelt-Konzept von Habermas verbinden. Lebenswelt bildet in der *Theorie des kommunikativen Handelns*<sup>6</sup> für Teilnehmende einen Erfahrungskontext und -zusammenhang inmitten von kreisförmig gestaffelten Horizonten, in die Sprechsituationen sich einbetten als tatsächliche, raumzeitlich lokalisierbare. Themenabhängiges Kontextwissen wie auch Hintergrundwissen im Bezug auf die konkrete Verfasstheit der jeweiligen Lebenswelt setzen Teilnehmer in Lebenswelten wahlweise implizit voraus oder explizieren es situationsangemessen, wobei diese Möglichkeit der Explikation immer gegeben ist. Eben diese Lebenswelten setzen Musikdokumentationen zumeist mit ins Bild gerade da, wo das Aufwachsen der Künstler\*innen und deren soziale Situierung aufbereitet wird.

In Sprechsituationen reproduzieren sich »Normalitätserwartungen«<sup>7</sup>, Selbstverständlichkeiten, geteilte Deutungsmuster als Vorinterpretationen von sozialen, also interpersonalen Zusammenhängen sowie weltanschauliche Fundamente, von denen ungefragt angenommen wird, dass Gesprächsteilnehmer sie teilen – diese Fundamente sind in einer Villa an der Elbchaussee u.U. aus anderen sedimentierten Erfahrungen, Bildungszusammenhängen und ökonomischen Möglichkeiten entstanden und kompiliert als in einer Kiez-Kneipe oder in den Ateliers einer Kunsthochschule, diese wiederum anders als in einer Geflüchtetenunterkunft als

4 Vgl. Becker 2008

5 Weber 2017b, S. 113 – »Aktanten« ist ein Begriff von Bruno Latour, der das »Zusammenwachsen« von Mensch und Apparatur beschreiben kann.

6 Zum folgenden siehe Habermas 1992 (I), S. 89ff.

7 Siehe hierzu auch die Auseinandersetzung mit Jürgen Links Normalismus-Konzept im 5. Teil

in einer Schwulenkneipe. In einem solchen Zusammenhang ist auch die Habituskonzeption von Pierre Bourdieu zu verorten; erlernte Verhaltensdispositionen generieren in lebensweltlichen Zusammenhängen das, was traditionell »Stallgeruch« genannt wurde und in der Historie bürgerlicher Klassen gründet als »Distinktionsgewinn«.

Dieses »Hintergrundwissen« weist Habermas zufolge eine erstaunliche Stabilität auf, weil Teilnehmer von Lebenswelten nicht damit rechnen, dass es problematisiert werden könnte – wie Reaktionen von Abwehr und Leugnen über Unglaube bis hin zu Gegenangriffen dann belegen können, wenn auf Alltagsrassismus und -sexismus, Homo- und Transphobie verwiesen wird, die in manchen lebensweltlichen Bereichen als kulturelle Üblichkeiten und Konventionen wirken – die dann, wenn sie nicht in Bewegungen wie #metoo immer wieder neu Problematisierung erfahren, so sozialstrukturell bis in die Unsichtbarkeit hinein stabil gehalten werden können als Gewohnheitsmuster mancher<sup>8</sup>.

Im Fall interkultureller Erfahrungen oder solchen zwischen Dominanz- und Subkultur, die Habermas einigermaßen konsequent nicht als Möglichkeit in Betracht zieht, kann es somit zu erheblichen Erschütterungen kommen. Genau in diesen Zonen kann sich Popmusik etablieren, mit diesen Erschütterungen spielend oder sie artikulierend. Stile wie Punk oder Hip Hop oder die Musiken der Riot Grrrls siedeln sich in diesen Zonen an; **Docutimelines** stellen Bezüge zu ihnen her.

Der Begriff der Artikulation im Werk von Stuart Hall fasst die bisher analytisch getrennten Geltungsansprüche und Erfahrungsdimensionen bis hin zur Forderung nach der Möglichkeit ethischer Entwürfe in feindseligen, sozialen Zusammenhängen zusammen und situiert sie in eben solchen konfliktgeladenen Konstellationen:

»Eine Artikulation ist demzufolge eine Verknüpfungsform, die unter bestimmten Umständen aus zwei verschiedenen Elementen eine Einheit herstellen kann. Es ist eine Verbindung, die nicht für alle Zeiten notwendig, determiniert, absolut oder wesentlich ist. [...]. Die so genannte ›Einheit‹ eines Diskurses ist in Wirklichkeit die Artikulation verschiedener, unterschiedlicher Elemente, die in sehr unterschiedlicher Weise reartikuliert werden können, weil sie keine notwendige ›Zugehörigkeit‹ haben. Die ›Einheit‹, auf die es ankommt, ist eine Verbindung zwischen diesem artikulierten Diskurs und den sozialen Kräften, mit denen es, unter bestimmten historischen Bedingungen, aber nicht notwendig, verbunden werden kann.« (Hervorhebung von mir. Ch.B.)<sup>9</sup>

8 Vgl. dazu Sow 2015, das ganze Buch.

9 Hall 2000, Pos. 1138 der eBook-Version. Stuart Hall verwendet den Begriff in Adaption und Weiterentwicklung einer von Ernesto Laclau in »Politics and Ideology in Marxist Theory« ausgearbeiteten Konzeption.

Durch solche Verbindungen kann es gelingen, über die jeweilige »Platzzuweisung« in sozialen Ordnungen mitsamt ihres tradierten Hintergrundwissens und den ihnen immanenten Hierarchien auch hinauszugehen oder aber sie in Musiken zu artikulieren, oft jene, die ohne Zugang zu komplexeren Produktionsmitteln und ohne allzu ausgeklügelte musikalische Ausbildung zugänglich sind<sup>10</sup>. In ihnen kann auf Formen der Diskriminierung reagiert werden – wobei es zumeist die dominante Kultur ist, die Positionen zuweist, auf die dann, wie im Hip Hop, auch durch das Inszenieren von Battles, Schaukämpfen mit Mitteln der Musik also, aber auch dem Zelebrieren von Status unter Einsatz auch von Körperlichkeit und Posing geantwortet werden kann. In eher Mittelschichts- und bildungsbürgerlich geprägten Musiken können subtilere Formen des Battles wirken, weil Status nicht erst erworben und durch Körperlichkeit demonstriert werden »muss«. Dann kann auch Ironie und Poesie greifen.

Artikulationen im Zusammenhang eher deklassierter Gruppierungen können auch Blickumkehr, Zurückweisungen oder Umwertungen von Positionszuweisungen enthalten, sie explizit machen und auf sie reagieren. »Artikulation« ist nicht auf die sprachliche Form alleine festgelegt; auch Detroit Techno oder Adaptionen des Afrobeat im Londoner Jazz (Sons of Kemet, Ezra Collective, Kokoroko rund um die Trompeterin Sheila Maurice-Grey und, das Ensemble der Saxophonistin Nubya Garcia) der späten Zehnerjahre stellen solche außer- und vorsprachlichen Artikulationen dar, wenn auch die Sons of Kemet ihr Album »You're queen is a reptile« nannten, um statt Queen Elizabeth schwarze Königinnen wie die in der »Underground Railroad« aktive Harriet Tubman zur Sklavenbefreiung zu würdigen. So verleihen sie der rein instrumentalen Musik eine inhaltliche, propositional fundierte Programmatik.

Artikulation kann so auch Vorprädikatives und Nicht-Propositionales an soziale Kräfte koppeln und den Raum des Diskursiven und den Kommunikativen Handelns mit neuen Gründen aufzufüllen – was in Musikdokumentationen im gelingenden Fall verstanden, aufgegriffen und in Audiovisualitäten umgesetzt wird. Tatsächliche Probleme können bei Dreharbeiten entstehen, in denen das jeweilige, lebensweltliche Hintergrundwissen der Produzierenden und derer, die Sujet sind, erheblich differiert. Hier können Musikdokumentationen sich mühen, »Übersetzungsarbeit« zu leisten; vorgängig bereits am Set für Produzierende bildet dies eine Herausforderung, die manchen Akteur\*innen auch gar nicht bewusst ist.

In vielen Fällen ist Popmusik als artifizielle Verdichtung von Seinsqualitäten eine Artikulation im obigen Sinne, die das rein Personal-Expressive somit auch deutlich übersteigt und so zur Produktion neuer, sozialer Bedeutungen beträgt,

10 Dass gerade der Jazz für viele Musiker unter Bedingungen der Segregation in den 40er, 50er und 60er Jahren sich so komplex entwickelte, lag auch an den Musikschulprogrammen, in denen manche der Instrumentalisten ausgebildet wurden.

ja, sogar neue Artikulationsformen *hervorbringt*, wie es nicht nur, aber auch in »Jugendjagons« geschieht. So z.B. im »Verlan«, einer französischen Traditionen entspringenden Praxis der Umcodierung von Alltagssprache, eines Vertauschens und Umkehrens von Silben. »Verlan« selbst verdreht bereits den französischen Ausdruck »à l'envers« (verkehrt herum).

»In den 80er und 90er Jahren brachte die Hip-Hop Szene das Verlan in die französischen Banlieues, wo es seitdem zur Geheimsprache der Jugendlichen geworden ist. Jedes Viertel, jede Bande besitzt seine bzw. ihre eigene verschlüsselte Sprache. Auch wenn das Grundrezept bei der Bildung neuer Wörter immer dasselbe bleibt – Silben umkehren, Buchstaben weglassen oder Buchstaben hinzufügen – sind der Kreativität keine Grenzen gesetzt. Hier ein einfaches Beispiel: Man nehme beispielsweise das französische Wort *problème* (Problem) und vertauscht in einem ersten Schritt die Silben. Dann entsteht das Wort *blèmepro*.«<sup>11</sup>

Auch hier gruppieren sich zwar auch strategisch eingesetzte, dennoch in sich kunstvolle Praxen der Artikulation um Erfahrungen, die wertend als cool oder uncool begriffen werden.

In den nach Tiefen und Weiten konzentrisch gestaffelten konkreten lebensweltlichen Räumen und in ihnen vollzogenen Interpunktionen von Zeitverläufen, auch historischer Zeit entsteht in Aktualisierungen und somit Artikulationen geteilte soziale Regionen und Zonen, die als die eigene begriffen und verteidigt werden – z.B. jene, wo »blèmepro« verstanden wird. Somit artikulieren auch die marginalisierter Communities aus ihrer Innenperspektive. In segmentierten und ausdifferenzierten Gesellschaften entstehen so Lebenswelten im Plural, oder auch, außerhalb der Habermas-Terminologie, Subkulturen. Eben diese sind Sujet von Musikedokumentationen.

Das Hintergrundwissen begreift Habermas holistisch, was ich vehement bestreiten würde; holistisch erscheinen lediglich jene Bezüge, in denen bereits konkret hegemoniales Wissen sich situiert. Das Hintergrundwissen marginalisierter Gruppen unterscheidet sich ggf. erheblich von den hier und da an Heimatfilme gemahnenden Darstellungen der Lebenswelt bei Habermas, in die systemische Verzerrungen dann eindringen wie Schurken ins Grün der Heide. Sozial abweichendes, auch als sexuell deviantes und dennoch legales erkennbares Verhalten, bestimmte Looks oder auch körperliche Merkmale in bestimmten Regionen nicht nur der der sächsischen Schweiz können Reaktionen nach sich ziehen, die körperliche Unversehrtheit gefährden, nicht etwa Holismen lebensweltlichen Hintergrundwissens bedrohen.

11 Quasthoff, Amelie, Das umgekehrte Französisch, <https://www.flexword.de/das-umgekehrt-e-franzosisch/>, aufgerufen am 23.3.2018

Habermas thematisiert solche Konstellationen eher selten und hält an der Unterstellung geteilter Grundannahmen auch im Falle differenter Kulturen fest, zu denen immer auch eine Symmetrie von Teilnehmendenperspektiven gehöre<sup>12</sup> - was wohl eher dem Bereich der Sollgeltung als dem tatsächlicher, lebensweltlicher Erfahrung aller gleichermaßen entspricht. Gerade solche *Konflikte* sind es, die **Docu-timelines** dynamisieren und lebensweltlich reale Dramaturgien ausarbeiten. Eine Musikedokumentation in zwei Teilen namens »Style Clash«, die ich konzipierte und die dann von den Autoren Hannes Rossacher und Dirk Laabs 2008 umgesetzt wurde, in deren Fall ich zudem als Executive Producer und Redaktionsleitung fungierte, arbeitete solche Differenzen heraus. Der Film von Dirk Laabs zeigte den »Clash« zwischen Disco und Rock in den späten 70er Jahren, als Fans letzteren Stils sich als Vertreter eines »authentisch«, natürlich und maskulin verstandenen Echten hochaggressiv auf »Disco« als »Plastikmusik« stürzten – zugleich ein »Kulturkampf« zwischen hybriden, urbanen lebensweltlichen Zusammenhängen in den Metropolen der Küsten und tradiertem, oft ländlichen, weißen Hintergrundwissen im Bible Belt oder mittleren Westen. Der andere Teil bereitet das Ende der Ära des opulenten Art- und Progrocks, eingeleitet durch den Punk, auf – somit jenen Prozess, in dem die mit Opulenz spielenden und bürgerlich gut geschulten Keyboard- und Gitarrenvirtuosen von Yes, Pink Floyd oder auch Supertramp und Genesis durch die Programmatik der lediglich 3 Akkorde der zum Teil aus perspektivlosen Arbeitermilieus stammenden Musiker mit Punk-, Ska- und Dub-Formationen die Synthesizer-Türme der Artrockers zum Einsturz brachten. Das geschah vor dem Hintergrund des nach Dominanz strebenden Thatcherismus und in klarer Opposition zu ihm.

Während der erste Film tief in die Problematisierung lebensweltlichen Hintergrundwissens über das, was ein Mann angeblich zu sein habe und wie in Musik sich dies zeige, eindrang, diskutierte der zweite Film eher innerästhetisch die Erfahrungen, nach denen die Musizierenden und ihre Fans strebten. Beide Filme bewegen sich dabei jedoch in ihrer Gestaltung noch nicht in den Zonen rein formatierter Kommerzialisierung, die als analog zur Wirkung ökonomischer Systemimperative mit Habermas verstanden werden kann. Diese behandelt Teil 5 dieser Arbeit, kurz vorwegnehmend sind es tatsächlich dem sprachlich-performativen Strukturen wie dem *Befehl*, also ohne weitere Diskussionen zu befolgende Imperative, entsprechende, systemische, somit eigendynamische, Elemente vernetzende Prozesse. Sie sind situiert im Zusammenhang von Macht, die in Beziehungen wirkt, z.B. in gesellschaftlichen Hierarchien zwischen sanktionsbefugter Polizei und Bürgern oder weisungsbefugten Vorgesetzten und Angestellten, basierend auf funktionalen Erfordernissen in gesellschaftlichen Zusammenhängen. Dieses »ohne jede Diskussion« weist es als außersprachliches Medium im Sinne von Mittel aus. Ebenso kön-

12 Habermas 1992 (I), S. 178

nen ökonomische Systemimperative, also am außersprachlichen Steuerungsmedium Geld orientierte, Befehlscharakter erlangen dann, wenn sich Notwendigkeiten in Budgetierungen von Produktionen ergeben, aber auch hinsichtlich dessen, Geld überhaupt verdienen zu müssen. Sie entwickeln Eigendynamiken wie die Profitmaximierung als konkretes Imperativ in kapitalistischen Wirtschaftsformen, die in ökonomischen Theorien in ihrer befehlsanalogen Wirkung ausgearbeitet werden können.

Zwar geißelten die Disco-Kritiker die kommerzielle Orientierung dieser Musik, die auch neue Formate wie die Maxi-Single hervorbrachte – sie ignorierten jedoch die lebensweltlichen Zusammenhänge derer, die in den Gay Clubs tanzten. Eben diese arbeitet insbesondere der Film von Dirk Laabs mittels Archivmaterialien auf.

Eine Kritik der mangelnden Ausdifferenzierung des Lebenswelt-Konzeptes wie auch der damit korrespondierenden, jedoch früher veröffentlichten Ausarbeitung des Konzeptes der Öffentlichkeit bei Habermas formulierte auch Nancy Fraser. Fraser kritisierte<sup>13</sup>, dass Lebenswelt wie auch Öffentlichkeit bei Habermas bis zur Veröffentlichung von »Faktizität und Geltung«<sup>14</sup> rein männlich imaginiert worden sei, Habermas die Geschlechterdifferenz als auch mit Macht und Gewalt aufrecht erhaltene nicht berücksichtigt habe und ebenso wenig differente ethnische Perspektiven. Auch durch die Kleinfamilie als Hort des Privaten habe er genau jene Sphären, in die Frauen verbannt wurden, um dort ökonomische Abhängigkeit, keinerlei Entlohnung für Care-Arbeit und ggf. Gewalt zu erfahren, aus dem Bereich des öffentlich Diskutierbaren gegliedert<sup>15</sup>. Somit hätten auch nicht alle Menschen die gleichen Zugänge zu Öffentlichkeiten. Zudem habe er immer die eine Öffentlichkeit, nicht jedoch die Ausdifferenzierung in Subkulturen und Teilöffentlichkeiten analysiert. In »Faktizität und Geltung«<sup>16</sup> zeichnet Habermas ein durchaus differenzierteres Bild lebensweltlichen »Wildwuchses«, ohne es so detailliert auszuarbeiten wie in der *Theorie des kommunikativen Handelns*. Fraser verweist zudem auf das, was einst Klassengegensätze genannt wurde und bei Habermas im kommunikativen Handeln schlicht verschwindet. Sie plädiert im Gegenzug für subalterne Gegenöffentlichkeiten, die ohne notwendig Ansprüche auf Verallgemeinerungsfähiges auch partikulare Identitätsentwürfe in Öffentlichkeiten einspeisen können<sup>17</sup>. Ungefähr das ist es, was in dieser Arbeit, auch durch Nancy Fraser belehrt, im Feld der Musiken ausprobiert wird<sup>18</sup>.

13 Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf Fraser 1992, 1996 und 2001

14 Habermas 1992 (II)

15 Vgl. z.B. Habermas 1988, Bd. II, S. 471

16 Ebd., S. 399

17 Fraser 1990, S. 69

18 Eine Darstellung feministischer Kritik an dem Werk von Habermas findet sich auch in Brunkhorst/Kreide/Lafont 2009, S. 112ff.

Denn viele der Komponenten geteilten, kulturellen »Wissens« und auch von Überlieferungen, Vorinterpretationen, Deutungsmustern und lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen, die Abwertungen und sozial degradierende und diskriminierende Aussagen beinhalten, auch solche, die dabei mit »Expertenwissen« unterfüttert auftreten können, eben solche, wie sie von Michel Foucault vor allem in den 70er als Diskreditierung »sexuell Devianter«<sup>19</sup> oder der Produktion delinquenter Milieus ausarbeitete, wirken auch in lebensweltlichen Kommunikationen als Konflikte schürend und werden durchaus mit Geltungsanspruch vertreten. Sie lassen sich auch dann, wenn sie gewaltförmig werden, nicht kurzerhand dem später darzustellenden »strategischen Handeln« zuschlagen – und wirkten auf Subkulturbildungen, in denen Musiken entstehen, ein, weil die Bedrohten sich in schützende Communities zurückziehen. Als lebensweltliche Komponenten können genau diese auch zentral in Musikedokumentationen zur Sprache kommen, gesehen oder gehört werden, wenn z.B. der Jimmy Somervilles »Smalltown Boy« eingeschnitten wird. Auch all die Songs und Tracks infolge der Misshandlungen Rodney King führte ich bereits an und den Fall aus, die Riot Grrrls und den Ruf Aretha Franklins nach Respekt.

Tatsächlich ignoriert Habermas all das. Dennoch ist sein auf postkonventionelle Moralität, Propositionalität und Erfahrungsmöglichkeiten abzielendes Begründungsprogramm gerade als Schutzvorrichtung auch in solchen Fällen konzipiert und gedacht: »[...] die transitorische Einheit, die sich in der porösen und gebrochenen Intersubjektivität eines sprachlich vermittelten«,<sup>20</sup> also immer vor dem Hintergrund von geteilten oder auch ausdifferenzierten Lebenswelten situieren,

»Konsenses herstellt, gewährt ja nicht nur, sondern fördert und beschleunigt die Pluralität der Lebensstile. Je mehr Diskurs, um so mehr Widerspruch und Differenz. Je abstrakter das Einverständnis, desto vielfältiger die Dissense, mit denen wir gewaltlos leben können.«<sup>21</sup>

Und Pluralität der Lebensstile in seinem Sinne ist auch ein Auflösen von tradierten Geschlechterverhältnissen z.B. in der gegengeschlechtlichen Ehe. Seine Programmatiken umfassen durchgängig auch umfangreiche, soziale und ökonomische Rechte. Und im Gegensatz zu Foucault, der die Möglichkeit der Gegenmacht

19 Exemplarisch die Vorlesungen aus den Jahren 1974-1975, veröffentlicht unter »Die Anormalen«, vgl. Foucault 2007. Auch Habermas verweist allerdings in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* darauf, dass bei administrativen Verordnungen von therapeutischen Normalisierungsmaßnahmen diese in »Therapeutokratien« umschlagen könnten, verkennt dabei aber den Effekt, den sich in Lebenswelten sowieso immer schon haben.

20 Habermas 1992 (I), S. 180

21 Ebd.

zwar zu denken und auch zu fordern, aber nicht zu begründen wusste, bietet Habermas auch das Gegengift zur alltäglichen Normalisierung – weil eben alle Traditionsbestände immer auch problematisierbar und kritisierbar sind:

»Moralisch-praktische Diskurse erfordern [...] den Bruch mit allen Selbstverständlichkeiten der eingewöhnten, konkreten Sittlichkeit wie auch die Distanzierung von jenen Lebenskontexten, mit denen die eigene Identität unauflöslich verflochten ist.«<sup>22</sup> Gewohnheitsrechte, eingeübte Degradierungen und tradierte Herabwürdigungen auch in der Geschlechterdifferenz fallen als nicht begründungsfähig in sich zusammen, weil sie allein funktional aus nicht-verständigungsorientierter Perspektive als Macht und Zwang sich etablieren lassen. Für Bildsprachen, Sichtweisen und Darstellungsformen, auch Interviewführungen durch Produzierende von Musik-dokumentationen gilt dieses ebenso.

Manch postmoderner Ansatz vermutete eher Gleichmacherei, las die moderne Moral auch im Sinne von Habermas als materiales Regelgefüge analog zu den Inhalten z.B. christlicher Leibfeindlichkeit als reine Herrschaft. Meines Erachtens erfasst diese Kritik den Begriff formaler Gleichheit als Voraussetzung noch von Verteilungsgerechtigkeit nicht und vermengt ihn mit der materialen Differenz von Lebensstilen- und -formen. Formale Gleichheit kann sich in Lebenswelten gewissermaßen freisetzen, wenn Hintergrundwissen, das sie behindert, problematisiert, kritisiert und durch egalitäre Regeln ersetzt wird. Solche Prozesse haben sich seit Ende der 60er Jahre auf vielen Terrains tatsächlich zugetragen, und eine nicht geringe Menge von Musikdokumentationen arbeitet genau das auch heraus am Leitfaden der Hymnen neuer, sozialer Bewegungen. Ein brandaktuelles Beispiel hierfür ist die zweiteilige Dokumentation »Pop Utopia« (ZDF/ARTE 2020), die sozialen Befreiungsbewegungen von Martin Luther Kings bis zum Kampf für LGBT-Kämpfe nachvollzieht.

Habermas proklamiert die kommunikativen Grundlagen von Produktionen wie dieser folgendermaßen:

»[...] dass im Namen des Universalismus niemand ausgeschlossen werden darf – nicht die unterprivilegierten Klassen, nicht die ausgebeuteten Nationen, [...] nicht die marginalisierten Minderheiten. Erst an der radikalen Freisetzung individueller Lebensgeschichten und partikularer Lebensformen bewährt sich der Universalismus der gleichen Achtung für jeden und der Solidarität mit allem, was Menschenantlitz trägt.«<sup>23</sup>

In dieser Perspektive ist nicht Universalismus Feind des Individuellen, sondern in interpersonalen Verhältnissen liegt gerade dessen Ermöglichung begründet<sup>24</sup>.

22 Habermas 1991, S. 113

23 Ebd.

24 Habermas 1992, S. 180

So kann sie auch für gelingende Musikedokumentationen maßgeblich sein, um in den offenen Praxen der Gestaltung, sie voraussetzend, geltungs- statt an Stereotypen oder Effekten orientiert zu kommunizieren. Diese Hinter- und Befragung produziert dann, wenn nicht einfach nur Tradiertes sich reproduziert, sondern tatsächlich ohne Rekurs auf »höhere Wahrheiten« Postkonventionalität. So stellt sie ggf. neue Gründe bereit – durch Aktualisierung, Problematisierung und Kritik lebensweltlichen Hintergrundwissen. Popmusiken können das wahlweise selbst in ihren Artikulationen versuchen oder aber als Katalysatoren dienen, die als Subjekt auch Musikedokumentationen antreiben. Gerade in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts haben von den Hippies bis zu Motown, von Folk bis zu Psychedelic, geballt solche Problematisierungen nicht nur in Moden, sondern auch in Fragen der Geschlechterverhältnisse, Körperverständnisse und den Relationen von Dominanzkulturen zu ethnischen und sexuellen Minderheiten Pop-Musiken im weit verstandenen Sinne Diederichsens zumindest ein wenig gewirkt.

Habermas fasst den Lebensweltbegriff als komplementär zu dem des kommunikativen Handelns; soll heißen: sie gehören zusammen, können nur zusammen gedacht werden, lösen sich aber nicht ineinander auf – und letzteres ist Medium der Produktion des Postkonventionellen als solches der möglichen Kritik. »Tatsächlich sind kommunikative Äußerungen in verschiedene Weltbezüge gleichzeitig eingebettet«<sup>25</sup> – möglichst, wenn auch nicht immer im Rahmen eines kooperativen Deutungsprozesses. Die Zusammenhänge in der Dingwelt, mit der umgegangen und auf die eingegangen wird, die Solidarwelt der Interaktionen und das Sichverhalten zum eigenen Leib, zu Gefühlen und Wünschen ergeben ein ausdifferenziertes Bezugssystem und somit situativ *fokussierte* Ausschnitte aus »lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen«<sup>26</sup>.

Ästhetische Erfahrungen situiert Habermas hierbei nicht im Rahmen der anderen Praxisformen, sondern verwoben mit der »weltkonstituierenden, der welterschließenden Funktion der Sprache«.<sup>27</sup> Als Komponenten der Lebenswelt begreift er Kultur, Gesellschaft und Persönlichkeitsstrukturen. Das liest sich verhältnismäßig bescheiden, Habermas selbst weist es als seit Talcott Parsons übliche Unterscheidung aus; aber gerade die mittlerweile oft vergessen erscheinende Unterscheidung zwischen Kultur und Gesellschaft statt einer Totalisierung und durch inflationäre Konzeptionalisierungen auch mangelnden Erklärungskraft des Kulturbegriffs in verschiedenen, teils feuilletonistischen, teils auch wissenschaftlichen Zusammenhängen erweitert das Verständnis der Prozesse der Produktion von Audiovisualitäten enorm<sup>28</sup>.

25 Habermas 1988, Bd. II, S. 184

26 Ebd., S. 187

27 Habermas 1992 (I), S. 94

28 Ebd., S. 96

Kultur ist Habermas zufolge der Wissensvorrat, Deutungen und Überlieferungen, in symbolischen Formen verkörpert, ein Reservoir an Riten, Objekten, Technologien und auch dem, was in Archiven lagert; Gesellschaft hingegen umfasst das Ensemble *legitimer und auch legaler* Ordnungen. Sie beinhalten das Normative, also tatsächlich Verbindliche und sozial sanktionierte ebenso wie Institutionen. Gerade die konstitutive Kraft institutioneller Ordnungen scheint mir in manchen Zweigen der Wissenschaft nicht mehr genügend analysiert zu werden. In Institutionen wirkende Regeln können sich von dem, was im moralischen Sinne normativ begründungsfähig ist, erheblich unterscheiden, sie *normieren* Ästhetiken, begrenzen Erfahrungen und filtern Fragen propositionalen Wissens oft im Sinne ihres Selbst-erhalts: Siehe Teil 5.

Grob sortiert ist das Archiv als Institution Gesellschaft, das, was in ihm gelagert und gespeichert wird, Kultur. Eine Produktionsfirma ist Gesellschaft, das Betriebsfest ist Kultur. Polizei ist Gesellschaft, Transparente auf Demonstrationen sind Kultur. Jazz ist Kultur, der Club, der Eintrittsgelder nimmt, in seiner Rechtsform Gesellschaft. Verträge mit Innenarchitekten sind Gesellschaft, Wohnungseinrichtungen Kultur. Ergebnis: »Die kommunikative Alltagspraxis, in der die Lebenswelt zentriert ist, speist sich vielmehr aus einem Zusammenspiel von kultureller Reproduktion, sozialer Integration und Sozialisation«<sup>29</sup>.

Kultur als das, was ggf. von gesellschaftlichen Institutionen distribuiert wird, umfasst eben auch Musik. Musiken beschallen Lebenswelten kontinuierlich und sind dazu auf gesellschaftliche Verankerung angewiesen: aus dem Radio erklingen, neuerdings in Streamingdiensten, als Unterlegungen, Hintergründe und Atmosphären auch in Medien, die Musik gar nicht explizit thematisieren und in denen trotzdem Geigen zu stimmungssteigender Soundteppichen verweben, so dass sie Pilcher-Verfilmungen untermalen oder Wagner-Ouvertüren Geschichtsfernsehen dramatisieren. In Kneipen, in Restaurants erklingt sie, verrufen auch jene der Belanglosigkeit in Fahrstühlen; in Fitness-Centern, Geschäften, als Klingeltöne und natürlich auch jene Musik, die gezielt und in Ruhe bei Konzerten genossen, aus den heimischen Lautsprechern empfangen wird oder sogar beim Anschauen von Musikdokumentationen erklingt. Diese Gesellschaft – Institutionen, Räume – durchdringenden, kulturellen Geräuschmaterien, die diffus und doch omnipräsent Ohren beschallen, setzen sich in differenten Audiovisualitäten fort, in Werbungen beim Lesen der Zeitung im Internet, die sich plötzlich öffnet, beim Einschalten des Streaming-Dienstes und bei manchen auch im Smalltalk mit »Alexa« oder dem, was aus dem Radio dringt beim Kochen veganer Menüs.

Auch so, dass Persönlichkeitsstrukturen sich erinnernd an sie formen. Sie sind neben Kultur und Gesellschaft die dritte Komponente des Lebenswelt-Konzeptes.

---

29 Ebd., S. 100

Im Werk von Habermas sind diese, wie bereits im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Handeln wie auch dem Geltungsanspruch auf expressive Wahrhaftigkeit ausgeführt, eher ungenügend ausgearbeitet – oder zumindest nicht so, dass sie im Bereich dessen, was hier Sujet ist, ohne weiteres anzuwenden wären. All die Ausführungen zur therapeutischen Klärung von Selbstverständnissen bewegen sich noch in Zusammenhängen von seltsam in das Werk hineinragenden Restbeständen der Psychoanalyse, die zwar eigene Modelle zur Diagnostik rund um Musiken und Audiovisualitäten hervor brachte, hier aber nicht weiter Sujet sein soll.

Wiederum helfen stattdessen Konzeptionen von Stuart Hall. Hall antwortet auf alle in den Feuilletons erhobenen Kritiken dessen, was zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit als »Identitätspolitik« modisch kritisiert wird, mit der Gegenfrage »Who needs Identity?«<sup>30</sup>

In Auseinandersetzung und Beschäftigung mit Pop-Musik ist diese Frage zentral. So schreibt wirkungsmächtig der Musiksoziologe Simon Frith: »Wir benutzen Popsongs, um für uns selbst eine besondere Art von Selbstdefinition, einen bestimmten Platz in der Gesellschaft zu schaffen. Das Vergnügen, das Popmusik erzeugt, ist ein Vergnügen mit Identifikation«<sup>31</sup>. Zwar formulierte Frith dies zu einer Zeit, da noch so genannte »Tribes« teilweise Pop-Musik strukturierten. Er hängt jedoch mit einem weiteren von Frith hervorgehobenen Aspekt zusammen, der bereits im Zusammenhang mit der These von Musik als Seinsqualitäten im Rahmen des ethischen Gebrauchs der praktischen Vernunft expliziert wurde: das Herstellen eines Bezugs zwischen öffentlichem und privatem Gefühlsleben. Musik überbrückt so auch eine Kluft, die wie erwähnt Nancy Fraser als selbst im Werk von Habermas als unbefragt und machtgesättigt herausarbeitet und mit ihr erhebliche Teile des Feminismus, eben genau diese Trennung von öffentlich und privat, die er in seinen Konzeptionen zumeist voraussetzt.

Dass ein Großteil von Popsongs Liebeslieder seien, zumeist heteronormativ codierte, sei auch nicht auf westliche Popmusik beschränkt, so Frith – und diese deshalb so wichtig »weil die Menschen sie brauchen, um ihren Gefühlen, die sie anders nicht ohne Peinlichkeit oder Zusammenhangslosigkeit ausdrücken können, Form und Stimme zu geben.«<sup>32</sup>

Affekte, Zustände, Stimmungen, die sich in gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen ergeben, wie auch Selbstverständnisse der je eigenen Genderperformances als Form des Liebens und Begehrens, letzteres in oft auch das Gegenüber fetischisierender, somit verdinglichender und herabwürdigender Form, sind zentrale Inhalte von Musik und in komplexe und sich verschiebende *Selbst- und ggf.*

30 Hall 1996

31 Frith 1992, S. 6

32 Ebd., S. 7

auch *Fremdverständnisse* und somit sowieso immer schon auch Identitätsvorstellungen eingewoben. *Explizit* müssen dieses lediglich die als abweichend Markierten artikulieren; die anderen setzen einfach so sie oft als »natürlich« voraus.

In Musikdokumentationen zur »gay music« wird so oft die Frage gestellt, ob es die »Homo-Hymnen« denn angesichts vermeintlich erreichter Emanzipation noch brauche; eine Frage, die bei »Best Lovesongs« umgekehrt nicht an das heterosexuelle Publikum gestellt würde – »brauchen wir noch Hetero-Hymen?«.

Manche Musiker aus R&B und Jazz plädieren mittlerweile dafür, *ihre* Musik als American Pop-Music zu verstehen und Country-Music als z.B. weißen, abweichenden Spezialfall.

All das sind Teile des *praktischen Diskurses* rund um Popmusik, die in Musikdokumentationen hineinwachsen können und die sich auch nicht dadurch auflösen, dass man *soziale* Mechanismen der Differenzbildungen einfach ignoriert. Gerade der Ausdruck des Begehrens ist für die als abweichend Definierten eine sich Musiken suchende Herausforderung – weil die *damit korrespondierenden Erfahrungen eben auch andere* sind. Vielleicht ist deshalb auch für marginalisierte Gruppen die Identitätsfindung mittels Musik oft besonders wichtig<sup>33</sup>. Deshalb »Who needs Identity?«. Solche Erfahrungen machen nicht alle gleichermaßen.

Auch für Hall situiert sich personale Identität somit an Schnittstellen zwischen Diskursen, Praktiken und Subjektivierungsweisen, also durchweg inmitten Foucaultscher Terminologie und dem, worauf diese Bezugnimmt. »Diskurs« sind in den Begriffen dieser Arbeit die Inhalte dessen, was mit Geltungsanspruch in Kommunikationen aktualisiert wird oder, und das ist dann immer der »Habermas-Move«, eben problematisiert und kritisiert werden kann und wird. Das gilt für Identitäten allgemein – manche derer erfahren lebensweltlich explizit Thematisierung, andere bleiben unmarkiert, wirken jedoch nicht minder. Dies hängt davon ab, wessen Perspektive, also die welcher Bevölkerungsgruppen, als die maßgebliche vorausgesetzt wird und wen diese dabei, oft im Sinne eines unbewussten »teile und herrsche«, katalogisieren.

Im Werk von Habermas wird in *Krisensituationen* kulturelles Hintergrundwissen problematisch.

Eben hier, in aufbrechenden Differenzen und kulturellen Diskontinuitäten, situiert sich Identität Stuart Hall zufolge<sup>34</sup>. Identität fungiert als sich verschiebende,

33 Ein aktuelles Beispiel in diesem Sinne ist ein Text von Miriam Davoudvandi bei Spiegel-Online: »Warum der Aufstieg des Frankfurters für junge Migrantinnen so wichtig ist – trotz seiner sexistischen Sprache« <https://www.spiegel.de/kultur/musik/haftbefehl-als-vorbild-fuer-migranten-weil-er-unsere-sprache-spricht-a-d8f8a878-7e61-4073-bca8-58784a49dafi>, aufgerufen am 13.6.2020

34 Zum folgenden vgl. auch Supik 2014

konstituierende und ggf. wieder auflösende Position in einem Gefüge aus kulturellen Differenzen, gesellschaftlichen Verhältnissen und dem Umgang mit ihnen – und sie ist es, die sich dann auch in Musiken artikulieren kann. Immer schon eingewoben in sich entziehende Konstellationen wie Zuschreibungen, Definitionen, Möglichkeiten, Privilegien und deren Entzug vermag sie alledem widerständig zu begegnen. Ernst Tugendhat schreibt in einem solchen Zusammenhang von »qualitativer Identität«<sup>35</sup> im Sinne der Sozialpsychologie.

Hall bezieht sich stark auf Derridas Konzept der *différance* als Aufschub. Das Signifikat ist lediglich indirekt, durch den aufschiebenden Umweg über Reihen von Signifikanten zu erfassen und nicht als dessen Abbild oder Spiegelung oder eine direkte Referenz auf das Sujet. Somit bleibt eine Fixierung im Sinne identifizierenden Denkens unmöglich durch permanente Verschiebungen der Signifikanten, in das auch Identitätsvorstellungen einbezogen sind. Hall akzeptiert zwar die Verschiebbarkeit, das Sichauflösen im Signifikantengeschehen, nicht jedoch das ewige, freischwebende Spiel der Signifikanten außerhalb aller sozialen Bezüge, wie Derrida es postuliert. Er nimmt vielmehr auf die Möglichkeit partieller, temporärer Fixierungen im Sinne Ernesto Laclaus Bezug, die auch hinsichtlich der Persönlichkeitsstruktur als Teil der Lebenswelt im Sinne von Habermas eine Vielfalt gleichzeitiger Identitäten ermöglichen – deutsch, schwarz, cis-gender männlich, Arzt, Single, Saxophonist usw...

Manche derer entstehen positiv-produktiv aus Präferenzen heraus, andere sind eingewoben in ein Spiel von Differenzen, in dem der Widerspruch zwischen Ich und Du erst entstehen lässt, als was ich mich verstehe: durch Abgrenzung, Unterscheidung, Gegensatzpaarbildung:

»I do not think that you could talk about identity without talking about what an identity lacks – difference. This is very important because it is the point at which one recognizes that one can only be constituted through the other, through what is different. Difference, therefore, is not something that is opposed to identity, instead it is absolutely essential to it.«<sup>36</sup>

In eben solchen Relationen, gesellschaftlich und kulturell wirksamen und in dichotomische Zeichenkonzeptionen mündend, von Gegensatzpaaren und aus Abgrenzungsmodi entstandenen Identitätsmustern können ganz im Sinne Nancy Frasers Dominanzen sich etablieren: z.B. zwischen schwarz und weiß, Mann und Frau, homo- und heterosexuell als soziale Differenzen, oft kombiniert mit ökonomischen Möglichkeiten oder Abwertungen; ebenso auch arm und reich, mit Posten gesegnet und ganz ohne usw. . Sie produzieren Ein- und Ausschlüsse, das Zu- und Absprechen ggf. auch von Rechten bei gleichzeitigen Behauptungen, dass doch alle

35 Tugendhat 1989, S. 282ff.

36 Hall/Maharaj 2001, S. 41

Menschen gleich seien dann, wenn deviante Selbstverständnisse sich als differente Erfahrungsräume artikulieren und dieses überschrieben wird. Ethnizität sei Hall zufolge ein erschreckend nachhaltig wirksames Merkmal der Identitätskonstruktion zunächst von Dominanzkulturen, indem sie sich gegen Abweichendes abgrenzen.

Hall begegnet dem mit einer Konzeption der Hybridität, in dem je spezifische Erfahrungen als schwarz gelesene Menschen machen und auch nur sie. Wiederum verweist das, was Hall ausführt, zurück auf Erfahrungen, nicht irgendwelcher biologischen Merkmale oder Essenzen. Diese sind in populäre Musiken eingegangen, haben sie geprägt und prägen auch bis heute Selbstverständnisse vieler.

All das ist in Lebenswelten tief eingeschrieben, prägt intersubjektive Verhältnisse und bildet auch je unterschiedliche Horizonte im oben beschriebenen Sinne, je nach Positionszuweisungen im machtvollen Gefüge der Differenzen. Die Position als schwarz gelesener Menschen ist hier eine Position, die aufgrund ihrer historischen Verortung incl. vielfältiger Ausschlüsse häufig in den Bereich der U-Musik und der Orte, wo diese Aufführung erfuhr oder zu von Tonträgern zu hören war, besonders in den Mittelpunkt rückt. Jedoch wären auch Black Sabbath anderswo als in den Lebenswelten der allmählich sterbenden Reviere der Schwerindustrie Birminghams so nicht entstanden; man hört es ihren Sounds, Timbres und musikalischen Texturen. In anderen Studien arbeiten Autoren die Lebenswelten von Artschools als jenen Zusammenhang aus, in dem sich Identitäten in Differenzgefügen so ausbilden, dass sie grundlegend für vor allem britische Musikkulturen werden, so z.B. in Mike Roberts »How Art made Pop and Pop became Art«<sup>37</sup>. Institutionen sind Teil von eben auch Lebenswelten im Sinne des Gesellschaftlichen. In Deutschland wirkte so in den 60er und 70er Jahren das WDR-Studio für elektronische Musik Karlheinz Stockhausen auf die Entwicklung des Krautrocks.

Persönlichkeitsstrukturen bilden sich in solchen Relationen und Gefügen von Differenzen heraus, und das, was »Identitätspolitik« genannt wird, reagiert immer schon auf diese Erfahrungen inmitten des Hybriden und artikuliert sie als Kritik an machtvoll wirksamen Unterschieden, die sich reproduzieren in Interaktion durch dominanzgesellschaftliche Mechanismen. »Wir befinden uns mitten in einer Vielfalt von Lesweisen und Diskursen und das erzeugt neue Formen der Selbstreflexion«<sup>38</sup>, so Hall – und zu diesen kann auch Popmusik, jedoch ebenso deren Reflektion in Musikdokumentationen beitragen. Eben auch deshalb die vielen aktuellen Projekte bis in Streaming-Dienste hinein zu Hip Hop-Evolution, Bio-Pics

37 Siehe die Themtisierung dessen in: Amoako, Aida, *The Art School Roots of Pop Music's Legends*, in: <https://hyperallergic.com/499359/how-art-made-pop-and-pop-became-art-by-mike-roberts/>, aufgerufen am 15.9.2021

38 Hall 2016. Pos. 1050 der eBook-Ausgabe

zu Whitney Houston, Miles Davis und John Coltrane, um nur Beispiele zu nennen, in denen solche Mechanismen herausgearbeitet werden.

In der Pluralität und Fragmentierung von Bedeutungsprozessen verdichten sich so neue Geltungsdimensionen. Eine Leerstelle in der Lebensweltkonzeption von Habermas kann so gefüllt werden: das Entstehen neuer Bedeutungen an den Konfrontations- und Schnittstellen von dominanten, sich im Hintergrundwissen konventionalisierenden Geltungen, und den marginalisierten kulturellen Formationen und ihrer artikulierten Gehalte.

So entstehen Ästhetiken in Kompositkulturen:

»Wie Stuart Hall als einer der ersten (post)kolonialen Theoretiker betont, bringt die Migration von Personen und Kulturen zwangsläufig vieldirektionale Orientierungen und Identitätsfragmentierungen oder besser -multiplikationen mit sich, die die nationalstaatlich oder territorial bestimmten Ankulturskulturen transformieren und ihrerseits enthomogenisieren.«<sup>39</sup>

So formuliert es Michaela Ott, diese Arbeit dergestalt nachhaltig beeinflussend. Solche Prozesse ereignen sich nicht lediglich im Feld der Künste im engeren Sinne; sie sind populären Musiken gerade aufgrund ihrer lebensweltlichen Genese in hybriden Kultur- und Gesellschaftsformationen tief eingeschrieben. Stuart Hall hat so auch als einer führenden Popkulturtheoretiker als Leiter des CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) Birmingham Berühmtheit erlangt. Die hybriden, dividuellen Kompositkulturen situieren sich in Verhältnissen dominanter zu nicht-dominanten Positionen in Lebenswelten; so ist in ihnen jedoch auch die Möglichkeit der Appropriation gegeben – also aneignenden und zugleich überschreibenden Praxen dominanter Kulturen, die sich in Bedeutungs- und Zeichengefügen wie auch Formen des Sichzusichverhaltens marginalisierter Gruppen einüben, dabei aber deren Erfahrungsgehalte überschreiben, sie zur reinen Ästhetik transformieren und so aus ggf. widerständigen Praxen entleerte Stile für mehrheitsgesellschaftliches Lustempfinden entwickeln.

Die Geschichte der aus dem Rhythm & Blues entstandenen, später als weiß gelesenen/gehörten »Rockmusik« lässt sich so rekonstruieren. Auch »Indie« oder »Alternative« als Genre verstanden, die sich schon zu Zeiten der Talking Heads und The Cure immer wieder an Black-Music-Stilistiken bedienten, erfuhren das, was in manchen Zusammenhängen auch als »Whitewashing« bezeichnet wurde und im »Berlin Techno« sich analog vollzog<sup>40</sup>.

39 Michaela Ott, Vom Schwarz-Weiß-Kontrast zur dividuellen Kompositkultur, <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ott-vom-schwarz-weiss-kontrast-zur-dividuellen-kompositkultur/> aufgerufen am 12.4.2019

40 Vgl. Weheliye 2015

Eine Entwicklung, die in den Nullerjahren zu Fragen an den Sänger der Britop-Formation Kele Okereke führte, wie es denn käme, dass er als Schwarzer in einer Rockband singe<sup>41</sup>:

»Als das erste Bloc Party-Album herauskam, wollten alle wissen, wie es ist, als Schwarzer in einer weißen Indie-Band zu singen. Und ich dachte nur: Ey, kommt Jungs, reduziert nicht alles, wofür ich gearbeitet habe, auf dieses eine Merkmal! Ich hab auf solche Fragen dann sehr abweisend reagiert. Und so habe ich es auch bei Fragen nach der Sexualität gehandhabt.«<sup>42</sup>

Das Interview drehte sich um das spätere »Outing« des Sängers und zeigt auf, dass Okereke in doppelter Hinsicht darüber reflektieren *musste*, in Organisationsweisen lebensweltlicher Zuschreibungen und -richtungen Selbst-Identifikationen lieber *nicht* zu vollziehen; Fragen, die sich andere Musiker gar nicht erst zu stellen brauchen, um in Selbstverständlichkeit sich als Teil eines unbefragt Allgemeinen begreifen zu können und aus dieser Perspektive auch musikalisch artikulieren zu können.

Popmusiken bedeuteten lange Zeit für marginalisierte Gruppen zudem, schlicht Geld damit verdienen zu können, weil andere wirtschaftliche Sektoren nicht zugänglich waren<sup>43</sup>: »Die Bereiche, in denen schwarze Menschen sich in Deutschland ausdrücken konnten, waren Sport, Showbiz und Sex. Und eben nicht Politik, Universität, DAX-Unternehmen oder die Bundeszahnärztekammer«<sup>44</sup>. Und Popmusik, oft die eher deklassierten Genres wie Eurodance, die mit schwarzen Künstlern Kasse machten, während das, was als »credible« galt, dann wahlweise von Tocotronic, Fettes Brot, WestBam oder Sven Väth bedient wurde: »Originally there was a lot more overlap between techno, house, and eurodance. It was important to me, to bring these two strands together, as in eurodance you see a lot of Black German performers – it was acceptable and even necessary

41 Ich erinnere mich, wie eine »Promoterin« einer Plattenfirma mir Bloc Party als Act zu Zeiten anbot, da ich als Redaktionsleitung und Executive Producer von TRACKS (ARTE) fungierte, mit genau dem Hinweis: »Sensation! Bloc Party ist eine Britpop-Band mit einem schwarzen Sänger!«

42 Peters, Harald, Kele Okereke, »Ich war der der schwule Sänger einer Rockband«, in: Musikexpress, 1.11.2010, <https://www.musikexpress.de/kele-okereke-ich-war-der-schwule-saenger-einer-rockband-63641/>, aufgerufen am 12.4.2020

43 Solche Zusammenhänge arbeitete die Musikdokumentationsreihe »Welcome to the 90s« (ZDF/ARTE 2014) heraus.

44 Das in Planung befindliche Museum für schwarze Unterhaltungskunst macht exakt das zum Thema – vgl. Matthias Dell, Mehr als Roberto Blanco und Tic Tac Toe, in DIE ZEIT 6.7.2020. Aus diesem Text stammt auch obiges Zitat. <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-07/afrodeutsche-popkultur-museum-berlin-hau-black-music>, aufgerufen am 14.3.2019

for the success of that genre [...]»<sup>45</sup>. Die US-Fiction-Serie »Empire« (seit 2015) thematisiert ähnliche Zusammenhänge im US-Kontext.

Hier zeigt sich auch eine erhebliche Differenz zu Konzeptionen von »Underground« und »Mainstream« oder auch den Subkultur- und »Szene«-Konzeptionen z.B. bei Diederichsen<sup>46</sup>, weil diese oft eher Abspaltungen innerhalb von Dominanzkulturen darstellen und sich »Non-Kommerz«-Identitäten schlicht finanziell erlauben können, und sei es auch nur in einer juvenilen Lebensphase. Viele, nicht alle der an Kunstverständnisse andockenden Formen der Popmusik wie z.B. Bereiche von Punk und Post-Punk, auch Noise, sind eher in solchen Zusammenhängen verortet.

Das Diederichsen-Mantra »Pop-Musik führt die Möglichkeit der Nonkonformität in eine Kultur ein, deren Grundlage und deren Darstellungsmittel auf Konformität und Zustimmung angelegt sind«<sup>47</sup> ist nicht falsch, aber eben auch nicht ausreichend, weil zu unspezifisch und differente *ökonomische* Möglichkeiten differenter Bevölkerungsgruppen nicht ausreichend begreifend. Bestimmte Haltungen innerhalb des Rockismus als Dispositiv sind somit auch Blaupausen für aktuell eher reaktionäre Phänomene, die durchaus früh in dem, was als widerständig galt, angelegt waren:

»Heute fühlt es sich so an, als hätte sich diese spezielle Variante von Rockrebellion totgelaufen. Diese Idee, dass es cool sein soll, sich um nichts und niemanden zu scheren, diese ›I don't give a fuck«-Attitüde, dieses ›Leckt mich doch alle am Arsch!«, das haben sich nun die Rechten unter den Nagel gerissen. Diese Attitüden von Rockrebellion findest du heute in der Hochfinanz oder im Silicon Valley und in der grenzüberschreitenden Rhetorik der Alt-Right. Das hat sich gedreht«<sup>48</sup>

Das formulierte so Joy Press, die zusammen mit Simon Reynolds ein einflussreiches Werk zu »Sex Revolts«<sup>49</sup> veröffentlichte (das Diederichsen auch zitiert und in Abschnitt 2.3. bereits behandelt wurde).

Marginalisierte Artikulationen spielen somit auch häufig eher mit Kitsch, Sentimentalität, überbordenden Gefühlen, Zärtlichkeiten, Travestie, der Nicht-Ironie der Stilisierung im Camp, die den zumeist männlich geprägten »Nonkonformitäten« sich als widerständig behauptender Subkulturen als Stilmittel über zu wenig »Street-Credibility« verfügen, um Wege zur Artikulation ihrer temporären oder

45 Weheliye 2015

46 Diederichsen 2014, Pos. 331 der eBook-Ausgabe

47 Ebd., Pos. 68 der eBook-Version

48 Walter, Klaus, Fanden wir das wirklich so toll damals?, in WOZ 30.4. 2020, <https://www.woz.at/ch/-a867>, aufgerufen am 15.9. 2021

49 Press/Reynolds 2020

auch konstanten Identitätsmuster im Kontrastgefüge der lebensweltlichen Differenzen zu generieren. Viele gerade journalistisch ansetzende Musikedokumentationen entwickeln hierfür wenig Verständnis.

Ein Verständnis dessen vollbringt »The Mix«. Immer im Flow der musikalischen Praktiken: »Ich würde die Idee der Homosexualität gern musikalisieren: Sie existiert nur in ihren Rhythmen, ihren Intervallen und ihren Pausen, sie existiert nur durch ihre (dramatische) Bewegung« – so formuliert es ergänzend der Theoretiker, Aktivist, Journalist und Romancier Guy Hocquenghem<sup>50</sup>. Weil eben Platzzuweisungen schmerzen können und Musik damit korrespondierende Zeitqualitäten artikuliert, die ihn verarbeiten und transformieren. Eben das hört »man« ggf. in Musiken.

\*

Entscheidend in dieser gesamten Konzeption von Habermas der durch Hall angereicherten Sicht auf Lebenswelt ist, dass sie letztlich nur aus der Perspektive von Teilnehmenden, die ich, Du und wir sagen können, überhaupt verständlich wird. Was nicht heißt, dass das, was verstanden wird, auch automatisch gut ist – durch Problematisierung wird es auch kritisierbar.

Gerade hier kann der partizipatorische Modus nach Nichols seinen Stärken ausspielen. Dadurch, dass eindeutig teilnehmend die Filmemachenden vor die Kamera treten, explizieren sie eben ihre Perspektive *als* Perspektive – was für andere Filme auch gilt, jedoch selten *als* perspektivengebunden ausgewiesen wird. Leider ist es in der Praxis jedoch oft so, dass lediglich ein »Host« oder »Presenter« gesucht wird, dem Redakteur\*innen und Autor\*innen dann »Moderationen« schreiben.

Dennoch hat sich hier durch soziale Medien viel verschoben, und die Grenzen zum performativen Modus werden fließend. Formate wie »Sounds of« und andere des öffentlich-rechtlichen Projekts »Funk« heißen dann z.B. »Sounds of Köln – So klingt die Hood von Noraa«<sup>51</sup>, und Noraa ist hier sowohl in Action als auch im Interview zu sehen. Solche personalisierten *Teilnahmen* sind im Youtube-Zeitalter häufiger zu sehen, und Kanäle von Andrew Huang<sup>52</sup>, die visuell recht aufwendig gestalten, wechseln zwischen performativ und teilnehmend tatsächlich lehrreich in ihrer Vermittlung von Musikproduktion. Aus diesen Formen, die zwischen teilnehmend und performativ schwanken oder beides miteinander verbinden können, entstehen mittlerweile eigene Musikedokumentationen, die durch die Permanenz der Produktion von Bildern tief in den Lebenswelten der Künstler\*innen wurzeln.

50 Guy de Hocquenghem, zitiert nach Voß 2018

51 Funk, <https://www.funk.net/channel/sounds-of-12144/sounds-of-koeln-so-klingt-die-hood-von-noraa-1689824>, aufgerufen am 13.2.2020

52 Huang, Andrew, Youtube-Kanal, <https://www.youtube.com/user/songstowearpantsto>, aufgerufen am 28.6.2020

Ein Beispiel ist »Todrick Hall – Behind the Scenes« (2017), das bei Netflix zu sehen ist und einen Künstler, der zunächst als Youtuber erfolgreich war, erst zu Touren quer durch die USA und dann an den Broadway brachte. Als gay und black wird seine lebensweltliche Verankerung bis hin zum Verhältnis zur hochreligiösen Mutter und Auftritten im »Bible Belt« ausgiebig thematisiert wie auch sein Darüberhinauswachsen dank Youtube. Unter diesen neuen Audiovisualitäten sind Formate wie VLogs, Videotagebücher, populär, so z.B. auch das des Jazz-Saxophonisten Bob Reynolds (u.a. Snarky Puppy), der auch als »Guide« andere Musiker besucht<sup>53</sup>. Hier wird Lebenswelt buchstäblich *sichtbar*; es sind keine kunstvollen Videos, sondern solche, die bei ihm zu Hause mitsamt Kind im Übungsraum beginnen. Diese neuen Formen kommunikativen Handelns dank sozialer Medien werden auch noch komplexere Erzählweisen hervorbringen oder tun das schon und ich kenne sie einfach nicht. Diese teilnehmenden Formen halten die sozialen Medien am Laufen und sind somit selbst zum zentralen Teil medialen Praxen vieler Menschen geworden im »The Mix« ihres Lebens.

Nach der der Verabschiedung des Subjekts ist es so als performendes in durch-medialisierten Lebenswelten auferstanden. Gerade die fantasievollen Selbst-inszenierungen schreiben fort, was Trịnh Thị Minh Hà in den frühen 90ern so formulierte:

»Das Ich ins Spiel zu bringen bedeutet mehr, als sich um menschliche Irrtümer Sorgen zu machen. Es berührt zwangsläufig auch die internen Probleme von Repräsentation und Kommunikation. [...] Ein Subjekt, das auf ihn/sie/sich selbst als prozessuales verweist, ein Werk, das seine eigenen formalen Eigenschaften oder seine Beschaffenheit als Werk zu erkennen gibt, müssen daher unser Identitätsgefühl aus der Fassung bringen – d.h. die vertraute Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Anderen, weil letzterer jetzt nicht mehr in der erkennbaren Beziehung der Abhängigkeit, der Ableitung oder Aneignung steht.«<sup>54</sup>

Dabei sich ergebende und sedimentierende Erfahrungen jenseits hermetischer, auch eigenkultureller Egozentrik leiten auch gelingende Musikedokumentationen an, die in dem Wissen, selbst nur Teilnehmer in sozialen Prozessen zu sein, auf Basis der symmetrischen Präsuppositionen kommunikativen Handelns sich ihren Sujets und darin agierenden Personen sich zu öffnen. So entstehen bei geltungsorientierten, journalistischen Produktionen, die lebensweltliche Zusammenhänge und auch deren historische und soziopolitische Bedingtheit thematisieren, immanente und miteinander verschränkten *Multiperspektiviken*. Zumindest dann, wenn

53 Reynolds, Bob, Youtube-Kanal, <https://www.youtube.com/user/bobreynolds/videos>, aufgerufen am 28.6. 2020

54 Trịnh Thị Minh Hà 2006, S. 292

mehr als nur ein Mensch in Erscheinung tritt, Interviews gibt und auf Bühnen tanzt – durch Archivmaterial ergänzt.

Das zeigt sich in Haltungen gegenüber Sujets, die den Standpunkt auch als Standpunkt ausweisen. Alles andere wäre schlicht Propaganda, folgt man Francois Niney:

»Die Propaganda ist nicht EIN Standpunkt, sie versteht sich als DER Standpunkt, das heißt, die wahrhafte Sicht/weise, und nur die Sicht/weise (*la vision, just la vision*) (also die Abwesenheit eines Standpunktes).«<sup>55</sup>

Ähnlich formuliert es Trĩnh Thĩ Minh Hà: »Durch ihre Beschreibungen, Gestaltungen und Neuaneinandersetzungen mag die Realität in ihrem Verlauf erhöht oder erniedrigt werden, aber neutral (d.h. objektiv) ist sie nie.«<sup>56</sup>

Und können Lebenswelten auch kritisiert, erweitert, transformiert, differenziert werden – als Hintergrund und Reservoir von Artikulationen sind sie unhintergebar: »Das Verstehen einer symbolischen Äußerung erfordert grundsätzlich die Teilnahme an einem Prozess der Verständigung. Bedeutungen, ob sie nun in Handlungen, Institutionen, Arbeitsprodukten, Worten, Kooperationszusammenhängen oder Dokumenten verkörpert sind, können nur von innen erschlossen werden.«<sup>57</sup> Kommunikative Erfahrungen sind nur Interaktionsteilnehmern möglich<sup>58</sup>. Habermas formuliert dieses im Zusammenhang mit dem »Sinnverstehen in den Sozialwissenschaften« und empfiehlt diesen eine »virtuelle Teilnahme«, die meines Erachtens auch für Dokumentarist\*innen maßgeblich ist.

Weil Bedeutungen nur in sprachlich verfassten Lebenswelten entstehen, auf die noch Fachsprachen zurückverweisen, gibt es außerhalb ihrer auch nichts, was sie stiften könnte. Dass man einen Satz Davidson folgend nur dann versteht, wenn man seine Wahrheitsbedingungen kennt, verweist immer zurück auf die Verwendung der Ausdrücke, die bis dahin zur Verfügung standen, um die Kenntnis der Wahrheitsbedingungen formulieren zu können.

Jedoch ist Habermas zufolge auch der Standpunkt der Unparteilichkeit Rationalität und Argumentation kommunikativen Praktiken inhärent – schon da, wo Personen etwas als Grund anführen, um sich über etwas in der Welt (und seien es Normen oder Fragen, wie ein Kunstwerk zu gestalten sei) zu verständigen, antizipieren sie die Möglichkeit, hierbei von rein individuellen Präferenzen, Wünschen

55 Niney 2012, S. 161; Niney spielt hier auf ein Bonmot Godards an. Er antwortet hier, ohne die Diskussion zu kennen, auch auf aktuelle Attacken gegen »Haltungsjournalismus«, womit immer als linkspolitisch gelesene Sichtweisen gemeint sind. Letztlich fordern diese Kritiken einfach Propaganda im Sinne der eigenen Agenda. Perspektiven sind immer Haltungen, die an Teilnahme gekoppelt sind, und ohne Haltung gibt es gar keine Bezugnahme auf Sujets.

56 Trĩnh Thĩ Minh Hà 2006, s. 286

57 Habermas 1988, Bd. I, S. 165

58 Ebd., S. 167

usw. abstrahieren zu können und dann, wenn sie denn Rationalität walten lassen, denen der Anderen ebenso Gewicht und Relevanz zuzugestehen. »[...] die Dialogrollen der Gesprächspartner erzwingen eine Symmetrie der Teilnehmerperspektiven. Sie ermöglichen zugleich die Möglichkeit der Perspektivenübernahme [...]«<sup>59</sup> Sonst wäre es eben keine Argumentation mehr, sondern etwas, das z.B. Gründe ignoriert, weil es die Mittel dazu hat, Eigenes machtvoll einfach so durchzusetzen. Martin Seel ergänzt genau hier auch das Vermögen der Künste, uns auch uns fremde Situationen und Erfahrungen zumindest erahnen zu lassen<sup>60</sup>. Sie erlösen uns so auch aus Egozentriken und schaffen Distanzen zu eigenen Erfahrungen und Perspektiven – können dabei auch an Selbstverständnissen kratzen.

Bestimmte lebensweltliche Hintergrundannahmen versuchen sich dann tatsächlich machtbewehrt der Kritik zu entziehen. So können Vorurteile abgesichert werden, indem der eigene Standpunkt als unparteilich ausgewiesen wird und der Anderer als lediglich partikular. Das ist der Fall, wenn unausgesprochene gesellschaftliche Macht als Faktor ausgeblendet bleibt, der tatsächliche Argumentationen gar nicht erst entstehen lässt.

Was dann ggf. Protestsongs als Reaktion provoziert, die in die Arrangements von Musikdokumentationsreihen wie »Get up, Stand up«. (ZDF/ARTE 2003) eingeschnitten werden.

Denn Audiovisualitäten und Musiken können freilich auch neue Bedeutungen erschließen, Verständliches erst entwickeln und in medialen Legierungen bearbeiten, die erst später (oder in bestimmten Sektoren nie) zugänglich werden, weil sie vorpropositional als kulturell Präreflexives Lebenswelten anders erfahrbar machen. Andererseits arbeitet jeder Einsatz von Kameras mit einer unaufhebbaren Asymmetrie, wie sie je unterschiedlich in Sartres Phänomenologie des Blicks und dem berühmten »Panoptismus« Michel Foucaults eindrucksvoll analysiert wurde. Wer hinter der Kamera agiert und zudem noch das Arrangement in der Montage steuert und anleitet, der etabliert immer eine direkte Form des Macht- und ggf. Herrschaftsverhältnisses noch verstärkt dann, wenn wie in Dokumentationen, Menschen in ihnen auftauchen, die als sie selbst agieren. Eben das mobilisierte gerade auch Kritik aus den Künsten.

### 3.2 Soul Power

»Soul Power« als journalistisch orientierte Musikdokumentationsreihe wurde 2012 entwickelt; das Ursprungskonzept, das ich mit ZDF/ARTE vor allem Dieter Schneider abstimme, habe ich nach langwierigen Recherchen und Diskussionen verfasst.

59 Habermas 1992 (I), S. 178

60 Seel 1997, S. 156f.