

### 1.3 Schocks und Unschärfen: Das Reale, dessen Tarnung und seine Wiederkehr in den Künsten

Gerade auch komplett unmoduliertes, filmisches Material, rough, raw, pur, kann als Katalysator sozialer Prozesse fungieren, indem es gesellschaftliche Schockreaktionen nach sich zieht:

»So on March 3rd 1991 after a brief pursuit, Rodney King who's an Afro-American motorist who's on parole at the time and was being pulled over for suspicion of DUI, emerged from his white Hyundai. He was hit with a stun gun, kicked and struck with a baton 56 times for over a minute by four white LAPD officers. There were roughly 17 other officers at the time standing around just kind of watching this. So he's struck over 50 times within about a minute by these officers.«<sup>89</sup>

Das Geschehen wurde von George Holiday mir einer Videokamera gefilmt; die Bilder verbreiteten sich weltweit und sorgten für Empörung und Proteste. Daudi Abé spricht in der zitierten Passage vom Fall Rodney King. Aufgrund der immensen, an lebensweltliche Erfahrungen schwarzer Menschen in den USA anknüpfende Erfahrungen erreichten Bilder aus dem Video wie auch jenes, das nach der Zurichtung veröffentlicht wurde, eine erhebliche Verbreitung noch vor Zeiten von Social Media. Ihre Wirkung entfalteten die Aufnahmen gerade aufgrund der von Schwarzen vertretenen *Verallgemeinerungsmöglichkeit* der Erfahrung. Ein reines Dokument – aber als Kunst behauptete es auch niemand.

Als die im Video zu sehenden Polizisten jedoch von einer Geschworenengerichts-Jury, für die keine Schwarzen ausgewählt wurde, einen Freispruch erfuhrten, löst dies die »L.A. Riots« 1992 aus. Im Rahmen derer starben 53 Menschen, Tausende wurden verletzt und ein Sachschaden von – laut Wikipedia – ca. 1 Milliarde US-Dollar entstand. Daudi Abe führt im bereits zitierten Interview diverse Hip Hop-Tracks an, die sich um die L.A.-Riots gruppieren – NWA »Fuck the Police«, das in Deutschland indizierte »Copkiller« von Body Count, Bilder der Riots unterlegt mit Ice Cube's »We had to Tear This Mothafucka Up« – zum Beispiel. »Gangsta«-Sounds, die im Bezug zur dokumentierten Polizeigewalt drastisch und gewalthaltig rappend beantworteten und denen oft Gewaltverherrlichung bescheinigt wurde. Keine Musikdokumentation, die Geltungsansprüche erhebt und den

---

89 Dieser Passaus entstammt einem Interview mit dem in Washington lehrenden Daudi Abe mit dem Internet-Magazin KEXP und ist selbst ein Beleg dafür, wie dieser Fall wirkte und auch, dass er bis heute in bestimmten Zusammenhängen relevant bleibt: <https://kexp.org/read/2019/5/3/sound-vision-how-hip-hop-responded-rodney-king-verdict-27-years-ago/>, aufgerufen am 7.5.2020

»Gangsta Rap« der späten 80er, frühen 90er Jahre, auch die Geschichte von Künstlern wie Dr. Dre, Snoop Dog oder ICE-T montiert und in **Docutimelines** verdichtet, kommt ohne diese Tracks und die Rekonstruktion ihrer Entstehungsbedingungen aus. So z.B. die vierteilige HBO-Serie »The Defiant Ones« (2017), eine Produktion, die noch die Stimmen von Interviewpartnern in manchen Passagen mit Effekten belegt, um sie denen in Hip Hop Tracks anzuhähneln und die Möglichkeiten der Montage wie oben im Fall von »Sample« ausgeführt nutzt. Sie berichtet von dem Aufstieg André Romelle Young alias Dr. Dres und des Produzenten Jimmy Lovine, die ihre Audiotechnik-Firma »Beats« für mehr als 3 Milliarden Dollar an Apple verkauften. In Teil 3 bei 20.29 min. ist das Material von Rodney King wie auch der L.A. Riots hineinmontiert und mit Live-Hip Hop on Stage zusammen musikalischierend und rhythmisierend verdichtet; die Montage wechselt zwischen dem Auftritt und dem News-Footage von der Verhaftung Kings auf Beat geschnitten und dramatisierend im Sinne eines Aufbaus von Spannung hin und her, mixt auch immer wieder Dr. Dre am Mischpult hinein und mündet in Videofootage von den Aufnahmen zu »The Chronic«, unterlegt mit einem Interview mit Dr. Dre. Jene Kohärenzerzeugung per Montage zwischen dem »Leben im Kleinen« und dem großen politischen Bogen, die zuvor angeführt wurde, ist auch diesem Beispiel deutlich zu entnehmen.

Bill Nichols führt den Fall Rodney King ins Feld, um Theoreme wie jene Jean Baudrillards, die Simulationen von Weltbezügen abschneiden, selbst nicht ganz frei von rassistischen Tropen, als »Voodoo Semiotics« auszuweisen. »But along comes a moment such as the beating of Rodney King and the historical referent once again cuts through the inoculating power of signifying systems to turn our response to that excess beyond the frame.<sup>90</sup> In »The Trials and Tribulations of Rodney King« analysiert Nichols die Rolle der Bilder auch im Rahmen des Gerichts-Prozesses, zeigt so auf, dass nicht deren schlichtes So-Sein, sondern in unterschiedlichen sozialen Konstellationen situiertes Interpretieren incl. erläuternder Expertisen durch Personen, die dafür als Autoritäten gesellschaftlich legitimiert werden<sup>91</sup> und deren Ausführungen ausdifferenzierte Bedeutung kontextabhängig erst produzierten.

Aspekte wie Intention oder Motivation ließen sich den Bildern nicht entnehmen, und dennoch belege dieses »raw footage« nackte Gewalt – von den Rechtsanwälten der Polizisten wurde es ganz im Sinne des damals bereits existierenden »Reality TV« als Dokumentieren eines Gegensatzes zwischen Ordnung und Anarchie<sup>92</sup> gedeutet, der den Freunden und Helfern keine andere Wahl gelassen habe,

---

90 Nichols 1994, S. 19

91 Das sind u.a. die Gutachter vor Gericht, die Michel Foucault in »Überwachen und Strafen« begutachtet.

92 Nichols 1994., S. 33

als eben so zu agieren. Die Empörung über diese machthaltigen, weil bestimmte Formen der von vielen als illegitim interpretierten Gewalt im Rahmen des Gewaltmonopols entlud sich nach der Urteilsverkündung massiv<sup>93</sup>.

Und das auch aufgrund des in diesem Fall indexikalischen Charakters der zuvor zirkulierenden Bilder:

»This raw, crude footage which man is being beaten carries an indexical whammy. I mean indexical in terms of the trichotomy proposed by Charles Sanders Peirce. Iconic Signs resemble their source [...]; indexical signs bear an ›point-for-point correspondence‹ with their source, symbols bear an arbitrary relation.«<sup>94</sup>

Die Bilder von Gewalt an als schwarz gelesener Menschen provozieren, seitdem Handy-Kameras allgegenwärtig sind, noch verstärkt, in der US-Kultur immer wieder neu intensiv und öffentliche Kontroversen. Die »Black Lives Matter«-Bewegung wurde diese Bilder hervorgebracht.

Aktuell, während ich diese Zeilen schreibe, zirkulieren Bilder des Erschießens des Joggers Ahmaud Arbery u.a. durch einen Ex-Polizisten im Netz. Kurz darauf, nachdem ich gerade das Beispiel herausgesucht hatte, was Nichols zu Rodney King geschrieben hat, ereignete der Tod George Floyds. Er erstickte, als sich ein weißer Polizist auf ihn kniete und davon nicht abließ, obgleich Floyd darauf verwies, keine Luft mehr zu bekommen. Das dazugehörige Video zirkulierte bei Twitter, Instagram und in anderen sozialen Medien und führte zu Massenprotesten – in den USA, Großbritannien, Frankreich, den Niederlanden und auch Deutschland.

Die Zirkulation der Bilder folgenden Interpretationen in diesen sozial wirkungsmächtigen und hart umkämpften »Randzonen« oder Rahmenbedingungen mancher Musikdokumentationen ist längst zum zentralen Teil des Politischen mutiert – und somit eben auch das dokumentarische Bild selbst.

Ein »Gegenbeispiel«, das die politische Rechte vor allem in Großbritannien mobilisierte und das ganz allgemein für große Erschütterung sorgte, ist der Mord an Lee Rigby im Mai 2013. Den 25jährigen Soldaten fuhren zwei Personen an, um den anschließend Schwerverletzten sodann mit Messern und einem Fleischerbeil zu traktieren und so zu ermorden. Die Täter blieben vor Ort, ließen sich bereitwillig von Passanten filmen und gaben einer Passantin noch ein »Interview« in deren Handy-Kamera, in dem sie den Mord als Gegenwehr verfolgter Muslime gegen deren Ermordung in weltweiten Kriegen rechtfertigen<sup>95</sup>. Auch dieses Material zirkulierte in sozialen Medien. Die Täter, Michael Adebowale und Michael Adebola,

<sup>93</sup> Genau diese Spannung zwischen legal und legitim ist zentral für alle Überlegungen von Jürgen Habermas rund um das Recht.

<sup>94</sup> Nichols 1994, S. 18

<sup>95</sup> Florian Rötzer, Terroranschlag in London?, <https://www.heise.de/tp/features/Terroranschlag-in-London-3398998.html>, aufgerufen am 24.6.2020

wurden zu je 45 Jahren Haft verurteilt. Popkulturelle Adaptionen in Musiken sind mir nicht bekannt.

Die Position solcher Materialien in den Arrangements von Musikdokumentationen erfüllt analog zu Theoriengebäuden, die vor allem auf immanente Schlüssigkeit und Kohärenz abzielen, den Status von Beobachtungssätzen, ein wenig analog zu Quines Kohärenztheorie der Wahrheit. Sie erfüllen die bereits ausgeführte Funktion des Beleges und finden zumeist ihren Einsatz weniger in »Kultur-Dokumentationen« als in investigativen Formaten, wo sie die angeführte, quasijuristische Funktion des »Beweises« erfüllen<sup>96</sup>. Auch, um solche überhaupt erst zu erzeugen, sind ausdifferenzierte Techniken wie die »versteckte Kamera« (in Analogie zu Abhörmethoden), Konfrontationen von Protagonisten mit Quellen usw. im investigativen Journalismus entstanden.

Solche ausgefeilten Techniken finden im Falle der Gestaltung »Found Footage« oder auch Kompilationsfilmen eher selten Einsatz und markieren doch nicht-instrumentelle, propositional verfassten Schnittstellen von Welt und Film auch in deren Fall. Sie brechen zudem, vorausgreifend formuliert, tatsächlich an jenen Nahtstellen zwischen »System und Lebenswelt« auf, an denen Jürgen Habermas gesellschaftliche Krisen und Konflikte entstehen sieht, was in Teil 5 auszuführen sein wird – Musik reagiert manches Mal darauf, Musikdokumentationen bereiten das auf. Zumeist greifen die Produzierenden hier auf News-Feeds oder andere Archivmaterialien zurück. Diese Bilder erweisen sich da als kontrovers, wo auch gesellschaftliche Konflikte gären und wirken sodann als Katalysatoren – als solche binden Autor\*innen sie auch in Dokumentationen ein.

Sie stecken so den realgeschichtlichen Rahmen ab, in dem die Musikproduktion situiert ist. Da allerdings werden sie wichtig. Kaum eine Dokumentation über Soul in den 60er Jahren, in denen nicht an irgendeiner Stelle auch Martin Luther King und die schwarze Bürgerrechtsbewegung zu sehen ist; kontroversere Persönlichkeiten wie Malcolm X oder Bilder der Riots in Detroit 1967 meiden jedoch jene Filmemacher\*innen, die sich vor Kontroversen in nachfilmischen Realitäten fürchten. Dessen ungeachtet haben auch die Autoren von »Whitney: Can I be me« (2018) die Straßenschlachten in Newark, New Jersey 1967 in ihre Erzählung aufgenommen, weil Whitney Houston dort die ersten Jahre ihres Lebens verbrachte.

Auch die »I have a dream«-Rede von Martin Luther King ist als Tondokument immer wieder gesampelt worden, z.B. im Martin Luther-King-Remix von Mr.

---

96 Francois Niney sieht gerade im Falle des Fernsehens, eher am »Scoop« und der kurzen, auf Effekt setzenden Inszenierung einer »Sensation« solche Praktiken gelinde gesagt kritisch. Seine wütende Polemik kann nachgelesen werden in Niney 2012, S. 164ff. Die Möglichkeit dokumentarischer Beweisführung weist er nicht zurück, sieht sie aber eher in Filmen »De la Chute« (1998) von Jean Lefaux und Anca Hirte über das Regime Ceausescus realisiert, der sich durch Beharrlichkeit und Analysefähigkeit auszeichne.

Fingers »Can you Feel it?«. Der mittlerweile sehr bekannte Gregory Porter bezog sich auf die Detroit-Riots im Track »1960 what?«, in dem immer wieder die Zeile »The Motor City is burning« gesungen wird – wozu er für der Reihe »Birth of ...« (ZDF/ARTE 2010) von Jean-Alexander Ntivyihabwa interviewt wurde, in der es um die Genese der Popmusik in den 50er und 60er Jahren ging. Wir beide zusammen fungierten als Produzenten dieser Reihe. Von diesen Riots existieren ebenfalls Aufnahmen, die seitdem in Musikdokumentationen zirkulieren.

Seitdem die Bildbearbeitung auf jedem Tablet kinderleicht vollzogen werden kann und Photoshop in einfacheren Handhabungen kein Spezialistenwissen mehr erfordert, können bearbeitete oder auch nur falsch gelabelte Aufnahmen mit zugleich veröffentlichten Tatsachenbehauptungen, die überprüfbar falsch sind, in Social Media-Zusammenhängen auch Elemente von Verschwörungstheorien bilden, solche anstacheln. Auch authentische Aufnahmen – am bekanntesten und häufigsten angeführt – sind die von der Ermordung John F. Kennedys, die seitdem unzählige Hinterfragungen motivierten. Nicht minder populär der Einsturz des WTC 7, dass seit dem 11. September ganze Generationen von »Truthern« anfeuerte, weil das Zusammensacken des Gebäudes in Aufnahmen so aussieht wie eine gezielte Sprengung. Aus zumindest einer Perspektive.

Die Rückverfolgbarkeit der Bilder wie auch die Wahl verschiedener Perspektiven auf dasselbe Ereignis kann ggf. solche Prozesse stoppen. Ganze Abteilungen journalistischer Redaktionen wie der »Faktenfinder« der Tagesschau<sup>97</sup> widmen sich der Überprüfung solcher Materialien.

Als spektakulärer Fall der jüngeren Vergangenheit gilt ein Video von »Jagdszenen« auf als »ausländisch« gelesene Menschen aus Chemnitz im Jahr 2018, dass zum Ende der Amtszeit von Hans-Georg Maaßen als Chef des Verfassungsschutzes beitrug. Dieser wies die Annahme, es habe sich im »Jagdszenen« gehandelt, zurück und bezweifelte die Authentizität des Videos. Diverse Medien antworteten: »Zeit Online«, der »Stern«, der ARD-« Faktenfinder» und das ZDF sammelten Indizien gesammelt und befanden das Video für echt. »Die vierspurige Straße, die Position der Verkehrsschilder und der Schaden auf der Fahrbahn bestätigen nach einem Blick auf Karten- und Fotodienste den Ort. Die Plakatwerbung im Hintergrund zeigt wiederum eine Kampagne des Chemnitzer Theaters – von Ende August. Der Abgleich des Sonnenstandes mit einer Wetterdatenbank bestätigt die Uhrzeit«<sup>98</sup> – so die Beweisführung.

Solche Möglichkeiten der Überprüfung als Teil des journalistischen Handwerks sind gegeben und können Interpretationen stützen oder auch nicht – jedoch *dass*

<sup>97</sup> ARD-Faktenfinder, <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/>, aufgerufen am 10.7. 2020

<sup>98</sup> Medienmagazin ZAPP, <https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/zapp/medienpolitik/Faktencheck-Chemnitz-Videos-auf-dem-Pruefstand,faktencheck180.html>, aufgerufen am 7.5. 2020

überprüft werden kann, führt zumindest Kriterien für Verifikation und Falsifikation an und bringt Vorstellungen totaler Simulation zum Einsturz. Es verweist zudem darauf, dass die Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Filmen, allzu allgemein gestellt, in Gefahr gerät, Referenzen im Detail aus dem Auge zu verlieren. Es können gerade in Dokumentationen, die aus einer Vielzahl von Quellmaterialien bestehen, richtig und falsch eingesetzte Bilder direkt aufeinander folgen; ja, es ist sogar möglich, mit falschen Bildern das Richtige zu erzählen. So tauchen tatsächlich in Dokumentationen z.B. über das »3. Reich« manchmal unbemerkt Spielfilmausschnitte als »authentisches Material« auf, um die Stigmatisierung und Entrechtung von Juden zu belegen. Häufig erläutern diese im Off-Text ganz korrekt inhaltlich, auf mit kritisch gewürdigten Quellen belegte Sachverhalte sich beziehend, die Folgen der Nürnberger Gesetze von 1935. Und es kann sein, dass diese Spielfilme den Sachverhalt deutlicher fassen, als es mittels zu jener Zeit gedrehten, dokumentarisierenden Bildern möglich gewesen wäre. Würden sie freilich explizit behaupten, eine Non-Fiction-Quelle einzusetzen, so wäre dies eben falsch.

Letztlich haben sich idealerweise Überprüfungen und Kritik von Bildquelle zu Bildquelle zu bewegen – und das bereits im Vorfeld einer Produktion, und des geschieht auch weit häufiger, gründlicher und intensiver, als es in der Literatur den Anschein hat. Manch allzu große, subsummierende These geht über die Möglichkeiten und Kriterien solcher Prüfverfahren schlüssig hinweg. Beziehen Autor\*innen auch in Musikkatalogen z.B. die Folgen der Zerschlagung der »Black Panther« im Zuge von COINTELPRO mit ein, das »Counterintelligence Program« des FBI »to discredit and neutralize organizations considered subversive to U.S. political stability«<sup>99</sup>, um Wege in den »Gangsta Rap« zu rekonstruieren, so empfiehlt sich in diesem Fall gründliche Recherche. Auf subkulturelle Formationen, in denen der Gangsta Rap entstand, wirkte COINTELPRO tatsächlich. COINTELPRO ist Su-jet in »Soul Power« Folge 3, »The Fusion Years«, die im dritten Teil dieser Arbeit intensiver analysiert wird. Stützende Recherchen sind hier unerlässlich.

Vorstellungen der Wahrheit als Abbildhaftigkeit erweisen sich hier dennoch nicht als leitend. Ohne ergänzende Verfahren der Rechtfertigung von etwas als wahr zu berücksichtigen, kann auch Recherche nicht gelingen: »Unser Gebrauch des Wahrheitsbegriffs lässt sich nur verständlich machen unter Rekurs auf die Rechtfertigungspraktiken, in die er eingebettet ist.«<sup>100</sup> Wobei eben Rechtfertigungspraktiken immer auch prozessual und letztlich unabschließbar sind – anders als vor Gericht, wo mittels Richterspruch verfügt wird, dass es so oder so sei. »Wahrheiten müssen herauspräpariert werden, das heißt diskursiv entwickelt, erarbeitet

99 Britannica, Eintrag zu COINTELPRO, <https://www.britannica.com/topic/COINTELPRO>, aufgerufen am 3.9. 2017

100 Wellmer 2001, S. 15

und auf die Probe gestellt werden«<sup>101</sup>. Auch in »The Mix« – so arbeiten gelingende, journalistische Dokumentationen. Gerade die Rolle von Belegen wird jedoch immer wieder auch intensiv in den Künsten diskutiert. In einer interdisziplinären Arbeit, die im Zusammenhang künstlerischer Forschung entsteht, seien sie ausgeführt.

»Authentifizierungsstrategien« können jedoch auch zu propagandistischen Zwecken verwendet und auch entlarvt werden – was im folgenden Beispiel tatsächlich geschah:

»2003 präsentierte der damalige Außenminister Colin Powell dem versammelten Weltsicherheitsrat der Vereinten Nationen eine ganze Reihe von Quasidokumenten, die den Besitz von Massenvernichtungswaffen seitens des Irak belegen sollten – und sprengte damit beiläufig die Grenzen dokumentarischer Beweisführung. Seine Präsentation beschrifteter Satellitenfotos verwischte die Grenze zwischen Beweis und Deutung.«<sup>102</sup>

Hito Steyerl führt in ihrem Aufsatz mit dem Titel »Phantom Truck« aus, wie diese »Belege« für die Notwendigkeit des zweiten Irak-Krieges durch die Bush-Administration, in denen unscharfe Luftbilder von Gebäuden die Produktion von Massenvernichtungswaffen angeblich bestätigten, selbst als Indiz für Krise des Dokumentarischen im Urteilen über dieses Genre angeführt werden könnten.

Auch in anderen Texten<sup>103</sup> verweist Steyerl auf die – in Anlehnung an Werner Heisenberg – »dokumentarische Unschärferelation«, die sich ganz buchstäblich in den Bildern aus den Bombern des ersten Irakkriegs im Anflug auf Bagdad gezeigt habe; jene berühmten Motive, da in verwaschenen, also unscharfen Aufnahmen menschliche Opfer nur noch als visuelle Simulationen von Einschlägen aus Täterperspektive sichtbar wurden, Computerspielen ähnelnd.

Steyerl verbindet in ihrer Argumentation solche visuellen Inszenierungen der politischen Macht, die zugleich als Beleg etwas behaupten kann, was ggf. erlogen ist, mit Fragenstellungen nach dem Macht/Wissen-Komplex im Werke Michel Foucaults, verweist zugleich auf ein Verwischen der Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit und schließt die für diese Arbeit zentrale Frage an: »Wenn alle Dokumente interessegeleitete Konstrukte sind – was unterscheidet dann Powells Fabrikation von seriösen Rechercheergebnissen? Wie halten wir Fakten und Erfindungen auseinander?«<sup>104</sup> Achille Mbembes Gedankengänge bewegen sich in ähnliche Richtungen: »Da ein Teil der Arbeit nun darin besteht, das Reale in Fiktion und die Fiktion in Realität zu verwandeln, werden militärische Mobilmachung aus der Luft,

---

<sup>101</sup> Niney 2012, S. 167

<sup>102</sup> Steyerl 2015, S. 129

<sup>103</sup> Ebd., S. 7

<sup>104</sup> Ebd., S. 130

die Zerstörung der Infrastruktur, die Schläge und Verwundungen nun von einer totalen Mobilmachung durch Bilder begleitet<sup>105</sup>. Mit »Arbeit« meint Mbembe hier Kriegsführungen und deren Vorbereitung. Analog hierzu schlägt Steyerl die Agitation Powells der politischen Fiktion und deren Produktion in Audiovisualitäten zu. So setzt sie die Unterscheidung zwischen Fiktion und Wahrheit voraus, ohne Kriterien anzugeben, worin diese besteht – um eher ausweichend unter Rekurs auf Lacans Begriff des Realen, einem Zustand, der weder imaginär noch symbolisierbar sei, eine Ebene einzuziehen, die solche Differenzen noch unschärfer werden lässt. Dieses Reale sei unaussprechlich, nicht in Narrative überführbar, beunruhigend präsent und bliebe aus der Realität im Alltagsverständnis doch ausgeschlossen – in letzterem zeige sich das »politisch Reale«. Steyerl deutet dieses als eine »Intensivierung politischer Wahrnehmung«<sup>106</sup> durch Affektbildung. Zu verstehen seien solche Zugänge im Sinne einer »Krise der Repräsentation«<sup>107</sup>.

Dieser Conclusio stimme ich zu, und die Krise der Repräsentation gründet meines Erachtens – womit ich auch Nichols Konzeption ausdrücklich nicht folge, der von »Representing reality« schreibt – darin, dass es sich um *Produktionen*, nicht Repräsentationen handelt, die eine schlüssige und mehrdimensional begründungsfähige Argumentation ausbilden und gestalten können.

Was Steyerl als »politisch real« im Sinne Lacans fasst, wirkt meines Erachtens in jenen Ebenen des gesellschaftlich Präreflexiven, das auch in Sounds, Timbres. Stimmungen und Affizierungen lebt, in Abschnitt 3.2 beschrieben wird und in Musik tatsächlich konstitutiv wirken kann und eben nichts repräsentiert, allenfalls denotiert. Aus ihnen können jedoch Gründe entstehen, die in Argumentationen angeführt werden können – und Argumentationen repräsentieren nicht<sup>108</sup>.

Die Unschärfen, die im Falle der Bilder aus dem ersten und zweiten Irak-Krieg in ihrem Belegcharakter problematisch sind, weil sie verwischen, worauf sie verweisen, können jedoch im Sinne einer Ästhetik von Audiovisualitäten gerade auch in der Inszenierung von Musik adaptiert, zitiert und ohne despektierliche Haltung gegenüber dem realen Geschehen als gespenstische Krisensymptome komponiert und arrangiert werden. Im gelingenden Fall stiften sie so sogar neue Bedeutungen, die den Opfern der Angriffe gerecht werden. Gerade, weil sie so diffus sind.

Doch auch Praktiken aus dem manches Mal eher als Kontrast zu Kunst verstandenen Journalismus, solche wie »Recherchieren, Sammeln, Klassifizieren, Archi-

---

<sup>105</sup> Mbembe 2014, S. 18 bzw. Pos. 157 der eBook-version

<sup>106</sup> Steyerl 2015, S. 134

<sup>107</sup> Ebd. S. 136

<sup>108</sup> Die Repräsentation marginalisierter Gruppen in Medien würde ich eher als Teilhabe, Sichtbarkeit, der umfangreichen und gleichberechtigte Möglichkeiten der Artikulationen verstehen und diesem Sinne als notwendig begreifen, somit vom Begriff der Repräsentation lösen.

vieren oder Befragen«<sup>109</sup>, erfuhren in Kunstzusammenhängen eine Renaissance. Nicht nur Okwui Enwezor selbst<sup>110</sup> sieht die von ihm künstlerisch geleitete Documenta 11 2002 als Kulminationspunkt dieser Entwicklung<sup>111</sup> – was ihm, eigenen Worten zufolge, den Vorwurf einbrachte, durch die Überwältigung mittels einer Überrepräsentation sozialer Verhältnisse in den ausgestellten Arbeiten zudem eine linkspolitische Agenda verfolgt zu haben. Als erster Nicht-Europäer leite Enwezor dieses »Kunst-Event«. Insgesamt wirkte die Documenta 11 als Katalysator einer in diversen Medien hochkontroversen Auseinandersetzung mit postkolonialer Theorie und auch einer möglichen Neubestimmung der Relation von Kunst und Politik.

Die Documenta unter Enwezors Leitung schaltete vor die »eigentliche Ausstellung« in Kassel Diskussionsplattformen – ganz im Sinne kommunikativen Handelns und demokratischer Öffentlichkeiten – auf vier Kontinenten: in Neu-Delhi, St. Lucia und den vier afrikanischen Städten, Johannesburg, Lagos, Kinshasa und Freetown. Das Motto »Kunst ist Wissensproduktion« spornte Teilnehmende dazu an, sich mit zentralen Begriffen postkolonialer Theoriebildung wie Kreolisierung, also Hybridisierungen kultureller Formationen, auseinanderzusetzen, zudem über den Begriff der »Belagerung« in ehemaligen Kolonien zu diskutieren und ihre Gedanken rund um Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung in einem Wandel der Rechtssysteme zu gruppieren – um sich letztlich zusätzlich der Demokratie als unvollendetem Prozess zu widmen. Im Zentrum bei alledem standen somit auch Menschenrechte als Kriterium politischen Handelns. Hohenberger/Mundt ergänzen die »Anerkennung von Differenz«, »Vermittlung von Lokalem und Globalem« und Fragen der »Identitätskonstitution«<sup>112</sup> in ihrer Rekonstruktion der zentralen Themen dieser Documenta.

Die Ausstellung wurde wie annähernd jede andere Documenta auch mit Häme überschüttet; die postkoloniale Theoriebildung, bis heute kontrovers, erfuhr dabei scharfe Angriffe. Dazu trugen auch, nicht lange nach 9/11, missverständliche Aussagen Enwezors zum politischen Islam als antihegemomialer Kraft gegen »den Westen« bei.

Dennoch lobten manche Kritiker in den Printmedien<sup>113</sup> wie z.B. Elke Buhr in der Frankfurter Rundschau die Konzeption:

»Enwezors Kritik am abendländischen Diskurs von der Autonomie der Kunst – geradezu ein Fetisch in der Diskussion – bedeutete keine Negation des Ästheti-

<sup>109</sup> Hohenberger/Mundt 2016, S. 17

<sup>110</sup> Ebd., ebenso – und auch dort als Referenz angegeben – Bartl 2012. Bis zur Hälfte der Arbeiten auf der documenta 11 konnte als dokumentarisch kategorisiert werden.

<sup>111</sup> Zum folgenden vgl. Enwezor 2008, S. 81ff.

<sup>112</sup> Hohenberger/Mundt 2016, S. 17

<sup>113</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf die Magisterarbeit von Ariane Elisabeth Hellinger aus dem Jahre 2006 und gebe sie auch als Quelle für zitierte Artikel an.

schen, keine brutale Loslösung des Werkes aus kunstimmanenten Bezügen, sondern zielt auf eine Verschiebung der Perspektive: Sie zeigt das Konzept von Kunstautonomie als Ergebnis historischer, sozialer und letztlich politischer Bedingungen.«<sup>114</sup>

Kritiker\*innen hoben positiv den hohen Anteil nicht-europäischer Künstler\*innen hervor, obgleich manche zugleich darauf hinwiesen, dass viele davon schon länger im Westen lebten, somit gar keinen »authentischen Vertreter« »ihres« Landes und »ihrer Kultur« seien. Die Documenta zeige auch nur solche, die sich sowieso schon durchgesetzt hätten. Ähnliche Diskussionen können regelmäßig über die Themenwahl und Zusammensetzung der Interviewpartner in Musikdokumentationen verfolgt werden. Andere zeigten sich überzeugt von Auswahlkriterien, welche vor allem die politischen Auseinandersetzungen mit realer Politik in den Mittelpunkt rückten und als »Forscher, Rechercheure und Reporter« (DIE ZEIT) agierten.

Enwezor selbst führt aus, wie soziale Realitäten Kunst gar zu übertrumpfen vermögen schon deshalb, weil es Politik sei, die Welt präge, nicht die Künste – was, so manche Kritiker, jedoch die Autonomie der Kunst dadurch in Frage stelle, dass beinahe eine Art Erpressung entstünde, sich zwischen Moral und Ästhetik entscheiden zu müssen. Die Darstellung solcher Diskussionen bereitet die Relevanz der Diskussion des Werkes von Jürgen Habermas im Rahmen dieser Arbeit vor. Eine zu enge Verbindung zwischen Bildern und sozialen Realitäten im Rahmen der Documenta 11 griffen Kunstkritiker\*innen aus solchen Gründen an, eine Obsession mit dem Realen diagnostizierten sie gar und somit eine fehlaufende Politisierung der Kunst. Das Belegen im Kunstmfeld und der Status propositionaler Wahrheit blieb und bleibt umstritten.

In der Künstlerauswahl setzte Enwezor mit seinem Kurator\*innenteam stark auf Modi der »Multitude«: Feministische Ansätze zeigten ihre Modi der Wissensproduktion, Werke des ersten offen homosexuellen, türkischen Filmemachers Kutlug Altamann wurden aufgeführt, ebenso die des in Teil 4 in dieser Arbeit noch intensiver behandelten »Black Audio Film Collectives« oder auch der sich im Zusammenhang von »Urban Aboriginal« situierenden, australischen Fotografin und Videokünstlerin Destiny Deacon.

Von »Documentary« im Sinne der seriellen Produktionen in TV-Zusammenhängen, somit Techniken der Bildproduktion, die zum Teil durch »Reality TV« beinahe schon wieder überholt seien, grenzte Enwezor die Ausstellenden ausdrücklich ab. Er wirft solchen Formen vor, als Bildmaschinen Material zu entwerten – dazu mehr in Teil 5 dieser Arbeit.

Seines Erachtens arbeiteten die von ihm Kuratierten künstlerische Praktiken aus, die in dokumentarischen Modi sich zugleich mimetisch und analytisch zeig-

---

114 Vgl. Hellinger 2006, S. 60

ten. Diese Zugangsweisen wirkten je stärker, desto roher (und somit auch »kunstloser«) das Material sich präsentiere – gerade dann, wenn es das Leid von Menschen zeige. So führt auch Enwezor als Beispiel auch das Rodney-King-Video an: »to document is to offer statements that stands for evidence of something: a truth, an testimony to some truth<sup>115</sup> formuliert der Documenta-Verantwortliche, die juridische Zeugenschaft aufgreifend – im Anschluss an den Verweis darauf, dass nunmehr in Zeiten inflationären Kameraeinsatzes spätestens, seitdem Smartphones zu einer Leit-Massenmedium wurden, somit jeder, der ein Aufzeichnungsgerät für Audiovisualitäten in der Hand hielte, auch dokumentieren könne. Auch auf diesen Punkt verweise ich in dieser Arbeit immer wieder.

So sei jedoch der »discourse of victims« in den Mittelpunkt der Produktion gerückt – eben das, was in Abschnitt 1.1 durch Alexander Weheliyes Perspektive auf Walter Benjamin bereits angedeutet wurde. Der dokumentarische Blick erlaube Zeugenschaft, die Haltungen evoziere und herausfordere, die als moralische im Sinne des Empathischen verstanden werden können. Als Beispiel nennt Enwezor das Foto eines erschöpften sudanesischen Flüchtlingskindes<sup>116</sup>. »So, on the one hand, in the idea of verité we confront the conditionalities of ›truth‹ as a process of unraveling, exploring, questioning, probing, analyzing, diagnosing, a search for truth or, shall we say, veracity. For the documentary mode, on the other hand, there is a purposive, forensic inclination concerned essentially with the recording of dry facts [...].«<sup>117</sup>. Forensisch. Die Kriminologie dringt ein ins Denken.

Es kreuzen sich, Enwezor zufolge, ästhetische Absichten und moralische Haltungen gegenüber dem Sujet im Dokumentarischen – und zugleich aktiviert sich eine Erinnerungs- oder Gedächtnisfunktion in Relation zu Archiven, die zugleich Beziehungen zwischen Bildern, Dokumenten und Bedeutungen entwickeln und entworfen werden<sup>118</sup>. Das, was Dokumentationen, wenn auch nicht unbedingt alle, die Musik als Sujet bearbeiten, vollbringen können, erweist sich abgeleitet davon oder als Spezialfall verstanden als durchaus wirkungsmächtig hinsichtlich der Diagnostik sozialer Verhältnisse und derer Machtverteilungen und Hierarchien sowie von Mechanismen der Inklusion und Exklusion – so betonen es auch Hohenberger/Mundt unter Berufung auf Juliane Rebentisch. Sie betonen, dass manche Arbeiten im Kontext des Fotografischen und Filmischen, so sie in dokumentarischen Praxen arbeiteten, einer Bestimmung von Autonomie der Künste folgten, die jenseits des Subjekt/Objekt-Schemas auf spezifisch ästhetische Erfahrungen zielten im

---

<sup>115</sup> Enwezor 2008., S. 95

<sup>116</sup> Ebd., S. 89

<sup>117</sup> Ebd., S. 97

<sup>118</sup> Ebd., S. 98

Rahmen einer konstitutiv *welthaltigen Kunst*<sup>119</sup>. Diesen Ansatz vertiefe ich im zweiten Teil in der Auseinandersetzung mit der Konzeption ästhetischer Rationalität nach Martin Seel.

Zudem auch die sowohl im Fall Rodney King als auch in den Auftritten Colin Powells präsentierten Visualitäten einen auch performativen Charakter haben; eine Dimension, die im Politischen mit Schrecken und Drohpotenzial aufgeladen anders auch in der künstlerischen Forschung diskutiert wird (und den ich in dieser Arbeit noch im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Handeln in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* wie auch im Zusammenhang mit dem »performativen Modus« bei Bill Nichols noch vertiefen werde).

Nicht nur, weil das Agieren der Polizisten als sozialen Akteure im Video wie auch vor Gericht als »Performance« gelesen werden können oder Powell seine »Präsentation« eben auch »performte«. Es sind die Bilder selbst, die im Sinne einer Wirkung des Performativen den Umgang mit ihnen so umstritten werden lassen:

»Die Theorie der Performativität hat die Vorstellung, eine Äußerung berichte von der Welt rein ›konstativ‹, grundlegend in Frage gestellt und sie stattdessen ›als eine wirkende Kraft‹ ins Bewusstsein gebracht. Äußerungen – und damit sind nicht allein verbal-sprachliche Artikulationen gemeint –, können als Verkörperungen und Vermittlungen durch Medien gefasst werden. Performative Äußerungen vermögen es, als situiertes Ereignis in die Welt einzugreifen und sie zu verändern.«<sup>120</sup>

Von so verstandenen Medien-Performances gehen wellenförmig in der Zeit sich entfaltende Impulse aus. How to do things with films – in diesem Weiterdenken Austins entstehen differente Weisen und Formen eines Denkens in Audiovisualitäten. Welche das sind und wie sich das als ein Wirken multimodaler Rationalitäten zunächst in einem Weiterdenken von Ansätzen in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas, die in manchen Hinsichten auf Austin aufbaut, in Ergänzung Martin Seels, zeigen kann, das soll im folgenden Teil erläutert werden.

Was bereits hier deutlich wird: das »Recherchieren, Sammeln, Klassifizieren, Archivieren oder Befragen« nach Enwezor, das dazu führt, in **Docutimelines** verdichten, komponieren, kompilieren, arrangieren zu können und im Falle von archivbasierten Musikdokumentationen letztlich eine Rückverfolgung der »Befunde«

119 Hohenberger/Mundt 2016, S. 20; »Welthaltigkeit« findet sich in einem Zitat aus Rebentisch 2013, Pos. 2227 der eBook-Version, eine Passage, in der zugleich die Frage nach dem künstlerischen Realismus diskutiert wird: »Anders als der die Kunst auf eine selbstbezügliche Auseinandersetzung mit den eigenen Darstellungsmitteln reduzierende und auf Reinheit bedachte Formalismus ist der Realismus per definitionem unrein.«

120 Bippus 2016, S. 6 des downloadenden Manuskripts. Vertiefend betrachtet werden kann auch die Arbeit rund um die Veranstaltungsreihe von Birgit Kohler im Berliner Arsenal-Kino in den Zehner-Jahren des 21. Jahrhunderts. Quelle: <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/web-extra/performing-documentary>, aufgerufen am 20.7.2019

von *Sample zu Sample* bereitzustellen vermag, um deren Weltbezüge im Sinne der Überprüfbarkeit der eingesetzten Belege zu ermöglichen, erschöpft sich nicht im Geltungsanspruch auf propositionale Wahrheit.

Zum einen sind die Produktionen situiert in unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern, die zugleich differente Gründe hervorbringen, wie etwas im Rahmen der Künste oder des Reality-TVs jeweils einzusetzen sei. Die mehrfach angeführten Kommunikationen der an Produktionen Beteiligten, die dazu führen, dass entschieden wird, eben jene Interviewpassage und keine andere, dieses Bilddokument und kein anderes in die ***Docutimeline*** aufzunehmen, verweisen ihrerseits auf vorgängige Unterscheidungen zwischen dem Herstellen von Weltbezügen je nach Milieu. »Mach da bloß keine Kunst draus« oder »bitte nicht zu akademisch« kann so in TV-Zusammenhängen Kriterien bereitstellen, in Kunstzusammenhängen hingegen ggf. Dogmatiken versus »die Tyrannie des Textes« sich etablieren, die sodann wortreich beschworen werden. Enwezor unterscheidet so deutlich zwischen seriellen TV-«Bildmaschinen» und dem, was auf der Documenta 11 gezeigt wurde und verweist auf *ästhetische Kriterien*, die Hohenberger/Mundt/Rebentisch in *spezifischen Modi der Erfahrung* situieren. Enwezor ergänzt explizit moralische Haltungen gegenüber den Sujets, die in Konzeptionen der Menschenrechte münden können. Von *Sample zu Sample zu Sample* in ***Docutimelines*** navigierend wirken so wahlweise an Wahrheit oder Wirklichkeit orientierte, ästhetische und moralische Gründe und Kriterien; auch Experimente, Try & Error, Suchbewegungen. Diese Multidimensionalitäten können zumeist an dem »Realismusproblem« (häufig, um dann den »Realismus« als Fiktion entlarvende) orientierte Fragestellungen nicht erklären. Warum überhaupt so produzieren, dass die Lektüremodi greifen? Aus reiner Gewohnheit? Was ist »deren Ästhetik«? Warum orientieren sich so viele Medienschaffende mit – m.E. – guten Gründen auch an moralischen Parametern?

Fragen, die sich in Musikdokumentationen noch einmal dringlicher stellen. Sie bereiten nicht komplizierte Wahrheitsfragen aus der Quantenphysik auf, sondern modulieren ein Sujet, dem solche Fragen sowieso schon inhärent sein können, weil es sich bei Musik um *soziale Praxen* handelt. Warum machen und rezipieren Menschen Musiken überhaupt, wie sind diese historisch und gesellschaftlich situiert – wo doch ein erheblicher Teil der Produktionen selbst historisierend ansetzt, um Kontexte zu Jugendkulturen z.B. eröffnen? Wieso begeben sich Menschen auf Konzerte – wie hängt es ggf. zusammen mit Fragen, wie sie leben wollen? Warum sampeln, remixen, mit »After Effects« spielen »The Mix« kreieren, Materialien neu arrangieren und komponieren?

Jürgen Habermas formuliert in seiner *Theorie des Kommunikativen Handelns* sowie Texten aus dem Umfeld ein Modell, dass, so »unpoppig« es zunächst erscheinen mag, solche Fragen in der Theorie der Geltungsansprüche und der Lebenswelt-Konzeption verständlich zu machen vermag. Das, was ich als Rationalitäten fasse, sind idealtypisch rekonstruierbare Modi der Begründung, die Habermas aus dif-

ferenten Weltbezügen entwickelt. Sie bieten die Möglichkeit, die vielschichtigen Argumentationen, die sich in gelingenden Musikdokumentationen und somit ***Docutimelines*** verdichten, herauszuarbeiten und so die Komplexität vor allem journalistischer Praxen herauszuarbeiten.

