

0. Einleitung

»Timelines« – sie bilden längst ein zentrales Tool der Massenkommunikation in digitalen Lebenswelten. Die Abfolge des Erscheinens von Tweets bei Twitter, Einträgen ins »Facebook«, Postings auch bei Instagram nennt sich »Timeline«. Diese Timelines strukturieren wahlweise als kuratierte, durch Algorithmen bestimmte oder auch in »Realtime« Mediales. Zugleich entstehen hier neue *Quellmaterialien* für *archivbasierte* Dokumentationen im Allgemeinen und *Musikdokumentationen* im Besonderen. So startete der weltweit in den Charts präsente Lil Nas X (»Old Time Road«) seine Karriere mit kurzen, filmischen Sequenzen in der App »Tik Tok«: ein Beispiel für neue *Produktionsbedingungen* jener Materialien, die in jenem Typus der Dokumentation, um die es im Folgenden gehen wird, »gesampelt« in einem Remix differenter Quellen, neue filmische Produktionen entstehen lassen. »Timelines« sind auch der Bereich in digitalen Schnittsystemen, in dem diese Produktionen arrangiert und komponiert werden.

Timeline eines komplexen Projektes in einem digitalen Schnittsystem

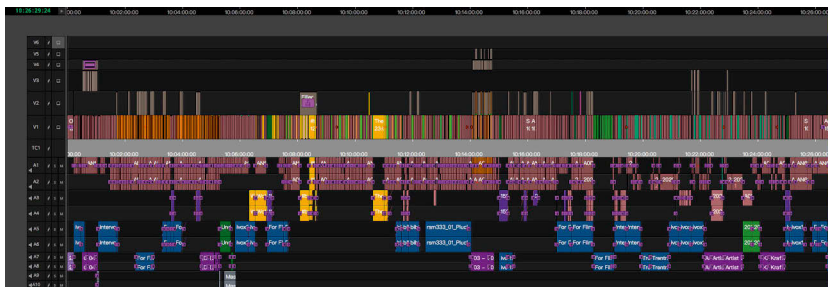


Foto: Marion Pohlschmidt

Die Struktur einer solchen Timeline ist auf dem obigen Foto exemplarisch zu sehen. Auf und in solchen Timelines komponieren und arrangieren jene, die zusammen »im Schnitt sitzen«, die Quellmaterialien. Sie sind in jedem digitalen Schnittsystem der Bereich, in dem die »Werke« entstehen. Farbgebungen innerhalb

ihrer können je nach Setting der Anwender*innen unterschiedliche Materialtypen anzeigen. So sieht man, welche *Dauer*, Duration, der »O-Ton« einer Künstlerin, das Musikvideo einer Band oder ein Take neu gedrehten Materials in der Dokumentation umfasst, der zeigt, wie die Band backstage einen gelungenen Auftritt feiert. Ggf. erfolgt wie oben eine farbliche Markierung, um Typen von Ausgangsmaterialien unterscheiden zu können (z.B. orange für Interview, grün für Live-Mitschnitt oder auch gelb für Lizenzgeber A, violett für Lizenzgeber B). Man kann, die einzelnen Ausschnitte auswählend, durch Anklicken das Rohmaterial ansteuern und überprüfen, ob eine andere gedrehte oder lizenzierte Sequenz sich vielleicht besser in die Dokumentation einfügt – sei es ästhetisch motiviert, somit einer Eigenlogik des Materials folgend, die je spezifische Erfahrungen mit ihm ermöglicht und so Kriterien für Bewertungen entwickelt. Oder ob etwas im Sinne *journalistischen* Arbeitens als *Beleg* für eine Tatsachenbehauptung oder Argumentation dienen kann.

Von links nach rechts bauen Produzierende so eine lineare Auswahl aus und Abfolge von Quellmaterialien auf, wobei sie im Prozess des Schnitts auch insertieren, umgruppieren und löschen können.

In Timelines schichten sich Audio- und Videospuren, oft viele – wobei sich die Videospuren in der Regel so anordnen, dass über einer Video-Basis (im konkreten Beispiel die Abfolge von Materialien über dem durchgezogenen, grauen Balken, auf dem die jeweilige Zeit-Position im Film ablesbar ist) die Effektspuren liegen (in diesem Fall 3), also solche, die das, was gedreht oder als »Fremdmaterial« beschafft wurde, digital *modulieren*. Auf der Ebene darunter, unter dem grauen Balken, liegen in diesem Fall acht Audiospuren. Die verschiedenen Video- und Audiospuren werden vor dem Exportieren zu einem »Mixdown« zusammengerechnet, bei dem auch Rechenfehler, Artefakte, auftreten können. Die Rechenzeit moduliert dann mit.

Als ich selbst 1993 im Rahmen eines Praktikums erstmals einen AVID, den Raum für das gleichnamige digitale Schnittsystem, betrat und gebannt auf die Computeroberfläche schaute, dem Editor dabei zusah, wie er Material montierte, begann ich Produktionen in den Erfordernissen von »Timelines« zu denken. Was muss geschehen, damit in ihnen Dokumentationen entstehen können? Welche Bildfolgen und Musiken brauche ich, um erzählen zu können, was meines Erachtens das Sujet erfordert? Wenn es sich erst einmal »digitalisiert« auf den Festplatten des Systems fand, mussten die Editor*innen sich in ihm orientieren können, um eben genau *das* Material überhaupt zu finden, das als nächstes in die »Doku« geschnitten werden sollte.

Ich wählte dazu Buchstabenkürzel zur Bezeichnung der Materialtypen – »F = *Footage*«, »O-Ton A x = *Interview mit Künstler*in A zum Thema x*«, »C = *Clip*, also *Musikvideo*«, »L = *Livemitschnitt eines Konzertes*«, »A = *Archivbilder*«, um sodann die Editor*innen, in ständiger Kommunikation mit ihnen, Sequenzen auf der »Timeline« arrangieren zu sehen – bis diese immer länger, komplexer, auch empfindlicher

wurden. Durch die Komplexität der Timeline passierte es allzu leicht, dass Asynchronizitäten entstanden dann, wenn *in* den einzelnen Sequenzen gearbeitet wurde und sie sich so verschoben, oder der Computer sich »verschluckte« und dann irgendetwas fehlte. Die Rechenzeiten alleine für Tonblenden konnten damals sehr, sehr lange dauern.

Mittlerweile verfügt über ähnliche Video-Schnittprogramme beinahe jede/r durch Apps auf Smartphones oder dem Laptop, auch wenn viele derer nicht annähernd so komplex sind, wie die Schnittsysteme es bereits 1993 waren. Ihre Grundlogik als *Strukturierung von Material* bringt jedoch konstitutiv das hervor, was als Musikedokumentation dann im Fernseher, Kino oder auf dem Tablet angeschaut wird. Das ist Sujet dieser Arbeit. Leitfragen dabei sind: Wie koordinieren Menschen kommunikativ ihre Handlungen, wenn *sie im Team* Musikedokumentationen herstellen, welche Geltungsansprüche erheben sie im Zuge des Produzierens, indem sie kommunizieren, welche werden auch in den Produktionen selbst erhoben, z.B. von Interviewpartnern? Welche Art »zu drehen« gilt im konkreten Fall in welcher Hinsicht als die richtige und was hat das z.B. im Falle von Interviews für Konsequenzen? Nach welchem Kriterium wird Material besorgt und wie in den Film montiert? Und wie ist all das kulturell und gesellschaftlich verankert, sowohl auf Seiten der Produzierenden als auch der Sujets selbst? Welche Arten von Material gehen in die Timelines ein, wo kommen sie her, worauf nehmen sie Bezug und welche der »Doku« immanenten Ordnungsprinzipien strukturieren sie?

»Timelines« bilden in der Begrifflichkeit dieser Arbeit »Linien« in der und in die Historie. »Linie« meint hier die Produktion von Bezügen auf gegebene akademische, journalistische oder alltägliche Verständnisse von Entwicklungsverläufen in der historischen Zeit oder auch solche, die durch die Produktion erst als solche herausgearbeitet werden – aus mehr oder weniger guten Gründen. Verschiedene Schichten und Regionen der Erinnerungen, der filmischen Dokumente, ihrer gesellschaftlichen Kontexte und Produktions-, also Entstehungsbedingungen lassen sich rekonstruieren und leiten im besten Fall kenntnisreich den Einsatz von Quellmaterialien an.

Somit sind es auch Linien, die auf die *Entstehungsbedingungen* des jeweiligen Materials und indirekt auf das verweisen, was nie jemand ins Bild setzte, obwohl es außerhalb der Kadrierung die Aufnahmen beeinflusste (was z.B. in Zeitzeugeninterviews anekdotisch oder analytisch erfragt und in die Produktionen integriert wird – was geschah während der Aufnahme dieses Konzertes backstage?).

Woodstock, Pride-Paraden in den 90ern, im Rahmen derer die Teilnehmenden zu »I'm coming out« von Diana Ross tanzen, eine Tour von Lady Gaga in den Zehnerjahren, ein aktuell gedrehtes Interview mit Youtube- und Broadway-Star Todrick Hall: sie verweisen je unterschiedlich auf Schichten und Regionen individueller und kollektiver Erinnerung – keineswegs nur in Musikedokumentationen,

aber dort in besonderer Weise, weil Bezüge zu *Performativem* in *sozialen* Welten hergestellt werden. Was in den Bildern auch sichtbar oder aber in der Gestaltung herausgearbeitet wird. Im Fall von Musikdokumentationen entsteht so ggf. das, was popularisierend formuliert, als »Soundtrack der Zeit« auch in TV-Formaten wie »Welcome To The Eighties« (ZDF/ARTE 2009) Inhalt und Gestaltung bestimmt – eine sechsteilige Dokumentationsreihe, bei der ich als Produzent und Redaktionsleitung fungierte, 6 Autor*innen koordinierend. Dokumentarist*innen navigieren so gestaltend in der und durch die Zeit. Sie stiften die den Filmen immanente Ordnung und stützen und entfalten – etwa in *journalistischen* Dokumentationen – deren *Argumentation*.

Docutimelines sind mithin das, was im digitalen Schnittsystem als Timeline, vom Programm visualisiert, entsteht: sie bilden eine immanent zu analysierende Struktur, zugleich eine Ordnung (oder Unordnung) von Weltbezügen, nehmen Bezug auf historische und gesellschaftliche Realitäten wie auch in ihnen sedimentierte Produktionsbedingungen – vor- und außerfilmische Wirklichkeiten, Stories, Inszenierungen. Das gilt für archivbasierte Dokumentationen im Allgemeinen wie auch für Musikdokumentationen im Besonderen.

Damit sie entstehen können, bedarf es jedoch der *Kommunikation* zwischen den an den Produktionen Beteiligten – beim Dreh (z.B. Kamerafrau und Autorin), im Schnitt (z.B. Editorin und Autorin), ggf. mit Auftraggebern (z.B. in Fernsehsendern) und firmeninternen Hierarchien (Abstimmungen mit Produzent*innen, z.B.), die für das, was in **Docutimelines** sich *verdichtet* und dann zumeist noch mit einem eingesprochenen Text versehen wird, *konstitutiv* sind. Es gäbe die Dokumentationen ohne diese Kommunikation von Begründungen schlichtweg nicht. In differenten »medialen Milieus«, einem diese Arbeit prägenden Begriff von Thomas Weber¹, in dem die Produktionen jeweils entstehen, sei es z.B. im ARTE-Umfeld oder jenem von RTL2, orientieren sich diese Kommunikationen an je unterschiedlichen *Arten von Gründen und somit Rationalitäten*, die auf soziale Welten in je unterschiedlichen *Hinsichten* Bezug nehmen.

Gestartet in die auf den folgenden Seiten zu entfaltende Ausarbeitung in jenen Konzeptionen, die Gremien zu passieren haben, um zu einem Promotionsstudium an der HfbK Hamburg zugelassen zu werden, bin ich mit den folgenden Fragen:

- Was heißt es, sich auf eine außerfilmische Realität »dokumentarisch« zu beziehen, und wie wird dieser Bezug hergestellt – und: Was heißt in diesem Fall »Realität«?
- Was sind die *Spezifika des Gegenstandsbezuges im Falle des audiovisuellen Dokumentierens des Gegenstandes »Musik«*, welche Realität ist Thema und welche Formen kann Musik als *Sujet* hervorbringen?

1 Vgl. Weber 2017, S. 3 ff.

- Im Rahmen welcher Funktions- und Wirkungsweisen *institutioneller Ordnungen* agieren die Produzierenden und wie intervenieren diese Ordnungen ggf. in die Form und die Inhalte der Darstellung, ja, bringen bestimmte Formen erst hervor und grenzen so auch mögliche zu dokumentierende Gegenstände aus bzw. verzerren Sicht- und Hörweisen?
- Welche Möglichkeiten der *Kritik* an den institutionell bedingten Produktformen- und Inhalten sind formulierbar, warum ist sie es und inwiefern ergibt sie sich aus diesen Analysen?

Als zentralen methodischen Zugang wählte ich in Absprache mit meinem damaligen Betreuer Hans-Joachim Lenger die *System-Lebenswelt-Differenz* in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas. *Rationalitäten* sollte der zentrale Begriff sein. Die Theorie von Habermas erscheint mir als bis heute avancierteste Ausarbeitung erklären zu können, wieso Dokumentationen im Allgemeinen und Musikedokumentationen im Besonderen auf allen Stufen ihres Produktionsprozesses mittels Organisation des Materials in **Docutimelines** Weltbezüge auf reale, soziale Gegebenheiten außerhalb der Institutionen, in denen sie entstehen, herzustellen in der Lage sind. Jedoch ebenso, wie diese in Modi systemisch verzerrter Kommunikation mittels Format- und Sendeplatzvorgaben, Quoten, Prominenz der Künstler*innen, Annahmen über Präferenzen von Zielgruppen und darüber, an was diese sich erinnern wollen und an was nicht zum Kriterium erheben und so Wahrheits- und Richtigkeitserwägungen durch ein Abzielen auf intendierte Wirkungen *ersetzen oder überschreiben*. Auch der Rekurs auf außersprachliche, quantifizierende Kriterien wie Chartsplatzierungen von Künstler*innen und ähnlichen, im fünften Teil dieser Arbeit auszuführenden Kriterien können nivellieren und *normalisieren*. Etwa weil die Geldgeber dies verlangen. Während im ersten Fall das, was in **Docutimelines** verdichtet wird, aus der Multidimensionalität des Materials entwickelt wird, bestimmen in letzterem Fall Formatierungen und systemische Steuerungsmedien wie Macht und Geld das, was entsteht. Das Resultat sind häufig Mischformen. Und dies nicht nur im Bezug auf Wahrheitsfragen, sondern ebenso aus normativen und evaluativen Hinsichten und Gründen. In den Herstellungsprozessen von Musikedokumentationen im institutionellen Zusammenhang zeigen sich je unterschiedliche Haltungen und Parameter im Weltbezug und Zugang zu den Sujets als Möglichkeiten, die diese wahlweise strategisch und im Sinne funktionalistischer Rationalitäten modulieren oder – als Verständigungsangebot an ein hypothetisches Publikum – etwas in der sozialen, also intersubjektiv geteilten Lebenswelt ausarbeiten. Im letzteren Fall zeigen sich oft, aber nicht immer aufklärerische Intentionen bei Sender-Redakteur*innen wie auch innerhalb der Teams, die am Leitfaden der intersubjektiven Überprüfbarkeit von Belegen und Bezügen, auch normativer Annahmen und ästhetischer Gestaltungsfragen in intensiven Kommunikationsprozessen die Produktionen bis zur Ausstrahlung begleiten und formen.

In diesen Fällen betrachten die an den Kommunikationsprozessen Beteiligten das, was entsteht, zumindest auch als einen Beitrag zur Verständigungsprozessen in *demokratischen Öffentlichkeiten*.

Diese Differenz zwischen strategisch-instrumentellen und verständigungs- und geltungsorientierten Zugängen zu Sujets findet sich ausgearbeitet im Werk von Jürgen Habermas. Dieser Ansatz vermag meines Erachtens nach am besten Antworten auf die Ausgangsfragen zu geben.

Die *Theorie des Kommunikativen Handelns* geht wie z.B. auch die in der aktuellen Forschung intensiv diskutierte Semiopragmatik von einem *sozialen* Gebrauch von Zeichen aus². In der Aus- und Weiterverarbeitung semiopragmatischer Ansätze z.B. durch Christian Hißnauer im Hinblick auf Fernsehdokumentarismus fungiert ebenfalls Kommunikation als zentraler Begriff³.

Der Rückgang auf Habermas' Großtheorie hilft jedoch dabei, durch ihre gesellschaftstheoretische Ausarbeitung genauer zu fassen, welche Logiken in Institutionen tatsächlich wirken, die über das Kreieren im Rahmen von Paratexten und Lektüeranweisungen hinausgehen. Hißnausers Definition »Dokumentarfilme sind Filme, die in einem spezifischen soziokulturellen Rahmen als Dokumentarfilme produziert/intendiert, indiziert (beworben/vertrieben) und/oder rezipiert werden«⁴, die auf eine soziale/kommunikativ, zugleich konventionelle Praxis verweist, in der textuelle Markierungen bzw. Lektüeranweisungen einen Kommunikationsvertrag stiften, wie etwas zu produzieren als auch zu rezipieren sei, wird durch die Theorie der Geltungsansprüche von Jürgen Habermas wieder einer möglichen *Überprüfung* zugeführt, ob das, was in den Filmen gestaltet wird, denn nun auch wahr und richtig und in seinen Gestaltungsmittel auch *kritisierbar* sei. Diese Frage wird in semiopragmatischen wie auch anderen aktuellen Ansätzen durch Lektüremodi und Kommunikationsverträge wahlweise ersetzt oder durch konstruktivistische

2 Hißnauer 2011, S. 63ff. – Hißnauer erläutert in dieser Passage den Bezug der Semiopragmatik zur Tradition der Pragmatik seit Charles Sanders Peirce und rekonstruiert hier den semiopragmatischen Ansatz von Roger Odin – Peirce selbst und spätere Vertreter wie John Searle und John L. Austin übten maßgeblichen Einfluss auf die *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas aus. Ebenfalls auf Austin/Searle zurück greift Francois Niney in seinen Ausführungen zur Wirklichkeit des Dokumentarfilms, vgl. Niney 2012. Als ein von dieser Arbeit zu unterscheidender Ansatz, der dennoch in seiner Ausarbeitung sich explizit auf philosophisch-sprachpragmatische Arbeiten stützt, sei Blum 2017 erwähnt, insbesondere S. 19ff. Seine Ausführungen zum Filmisch-Performativen werden in Teil 2 im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Handeln bei Habermas und wie auch dem performativen Modus des Dokumentarischen bei Nichols aufgegriffen. Zu Roger Odin vgl. auch Odin 2006

3 Ebd., S. 79ff.

4 Ebd. S. 82ff.

und dekonstruktivistische, oft mit Unterstellungen der Fiktionalität operierenden Ansätzen als unsinnig zurückgewiesen⁵ – meines Erachtens zu Unrecht.

Im Gegensatz dazu überträgt Thomas Weber Bruno Latours Begriff der »zirkulären Referenz« auf die Dokumentarfilmforschung⁶. Die *Rückverfolgbarkeit* dessen, was mit Wahrheitsanspruch vertreten werden könne, sei demzufolge maßgeblich für alle einzelnen Befunde. Je nach medialem Milieu, sei es SAT 1-Unterhaltungsprogramm, WDR, Freitag 20.15 h oder ARTE 23.45 h würde, übertragen auf Dokumentationen im Allgemeinen und Musikdokumentationen im Besonderen, diese Glaubwürdigkeit durch Rückverfolgbarkeit der Belege mehr oder weniger angestrebt. So entstünde ein variabler »Anspruch, sich mit den eigenen Praktiken auf Wirklichkeit zu beziehen«⁷. Wiederum ein pragmatischer Ansatz, der Produzieren in sozialen, institutionellen und kulturellen Zusammenhängen situiert: »Nicht ein normativer Lektüremodus ist letztlich das entscheidende Kriterium für Plausibilität oder Glaubwürdigkeit, sondern die Prozessualität der Bearbeitung, der Transformationen, die den Anspruch, einen Bezug auf Wirklichkeit zu konstruieren, entweder stabil halten oder ins Optionale verschieben«⁸. Ohne bei Bruno Latour anzusetzen und dessen Ansätze auszuarbeiten, *folge ich diesen Grundannahmen*, führe sie jedoch mit den Begriffen der Habermasschen Theorie der Geltungsansprüche aus. Die Rückverfolgbarkeit der Befunde und Belege wird so ausgearbeitet in Teil 1 und 4 dieser Arbeit, die erhobenen Ansprüche mit Habermas als Geltungsansprüche aufgefasst und in Teil 2 rekonstruiert, und die Verschiebung ins Optionale als an systemischen Steuerungsprozessen orientiert von diesen in Teil 5 unterschieden. Das, was als Wirklichkeiten, in denen Musiken situiert sind, in Dokumentationen moduliert sich anschauen und -hören lässt, entwickelt begrifflich Teil 3 in einer Erweiterung von Habermas' Lebenswelt-Konzept. Die Transformationsprozesse sind es, die final in *Docutimelines* sich verdichten.

Zu Zeiten von Fake-News und Desinformationsstrategien politischer Akteure sowie wuchernden Verschwörungsmymen im Internet scheinen mir solche Ansätze auch notwendig zu sein, um diese Strategien von der Orientierung am Wirklichen *unterscheiden* zu können. Der Ansatz von Hißnauer sei nur deshalb an den Anfang gestellt, weil er als detailliert ausgearbeiteter und aktueller Ansatz, der Jahrzehnte der Forschung bereits voraussetzt, aufzuzeigen vermag, dass eine Ausarbeitung, die Kommunikatives Handeln in den Mittelpunkt stellt und die Koordinierung dessen, was in *Docutimelines* sich verdichtet, nicht aus Nostalgie oder Willkür gewählt wurde, sondern aus dem Forschungsstand selbst entwickelt ist. Die Analysen von

5 Vgl. die Darstellung des »Realismusproblems« in Hohenberger 2006, S. 23ff.

6 Weber 2017, S. 20f.

7 Ebd., S. 21

8 Ebd., S. 20

Thomas Weber führten zu »Initialzündungen«, somit Ansätzen in dieser Arbeit, die stets kritisch begleitet von Michaela Ott den Text hervorbrachten.

In der konkreten Ausarbeitung des Promotionsvorhabens zog ich des Weiteren Ansätze von Bill Nichols, um die Brücke zur Dokumentarfilmtheorie zu schlagen, und Martin Seels hinzu. Um dieses Gerüst herum sind nunmehr unzähligen Denker*innen und Gedanken gewachsen, mutiert, sie wucherten und haben sich zu dem verdichtet, was ich auf den folgenden Seiten präsentiere.

Hans-Joachim Lenger ist als Betreuer dieser Dissertation noch während der Ausarbeitung sehr plötzlich verstorben. Insofern widme ich diese Arbeit dem Gedenken an ihn – wohl wissend, dass der überwiegende Teil dessen, was in ihr zu finden ist, nur entfernt von seinem so beeindruckenden und unerreichten Stil des Philosophierens mitgeprägt wurde. In manchen Passagen, vor allem von Teil 4, schimmert jedoch durch den Text hindurch, was ich glaube, von ihm gelernt zu haben.

Michaela Ott hat die Betreuung übernommen, die Ausarbeitung hilfreich begleitet und gefördert, mit Einwänden konfrontiert und so ins Ziel geleitet. Hier bin ich ihr zu großem Dank verpflichtet. Die Auseinandersetzung mit Michaela Ott's Ausarbeitungen zu *dividuellen Kompositkulturen*⁹ haben implizit die Rekonstruktionen und Erweiterungen des Habermasschen Lebenswelt-Konzeptes in Teil 3 dieser Arbeit inspiriert, auch wenn ich in diesen Ausführungen weitestgehend in den *intersubjektivitätstheoretischen* Begrifflichkeiten der *Theorie des Kommunikativen Handelns* verbleibe.

Der Zugang zum Sujet Musikdokumentationen folgt den zentralen Grundannahmen:

1. Handlungskordinierung durch Kommunikation, sich *mit Anderen* über etwas in der Welt zu *verständigen*, indem Geltungsansprüche erhoben werden, als maßgeblich im Zuge der *Produktion* von Musikdokumentationen aufzuzeigen – das ist zentraler Bestandteil dessen, was ich auszuarbeiten mir vornahm, und somit auch das, was, der Musikdokumentation *vorgängig*, diese erst entstehen lässt. In der Forschung hat sich eine »Staffelung« von »Realitäten« nach der Theorie von Eva Hohenberger¹⁰ etabliert: eine Unterscheidung zwischen *nicht-filmischer* und *vorfilmischer* Realität, der Realität *des Films*, *innerfilmischer* und *nachfilmischer* Realität. Die erstere sei das, was eben ist, war und wird, aber nicht auf den Film einwirke. Die zweite bezieht auf das, was vor der Kamera bei den Dreharbeiten geschieht. Die dritte umfasst, wie der Film entsteht,

9 Vgl. Ott, Michaela, Vom Schwarz-Weiß-Kontrast zur dividuellen Kompositkultur, <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ott-vom-schwarz-weiss-kontrast-zur-dividuellen-kompositkultur>, aufgerufen am 26.4.2021

10 Hohenberger 1988, S. 28ff

- unter welchen auch institutionellen Bedingungen mittels je bestimmter Fokussierungen Bezugnahmen auf die zweite Realität vorgenommen werden. Die vierte, innerfilmische Realität ist das, was *im* Film als Realität ausgewiesen bzw. produziert wird; die fünfte jene der Rezeption. Während mir in der Forschung zu großen Teilen die vierte und fünfte Realität Sujet zu sein scheint, geht es in dieser Arbeit um das Verhältnis von zweiter, dritter und vierter, ohne jedoch die erste auszublenden – weil konkrete Praxen sich immer in einem solchen allgemeinen Rahmen, als *soziale* Welt verstanden, situieren. Auf dieses Modell von Eva Hohenberger nehme ich implizit immer wieder Bezug.
2. Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt auf der *Produktion* von Musikedokumentationen. Weniger geht es um deren ästhetische Analyse: Sujet ist die Frage der Kombination von Ausgangsmaterialien am Leitfaden von Rationalitäten und die Modulation von Zeit- und Weltbezügen im *Produktionsprozess*, was auch eine Analyse der sozialen Welten erzwingt, in denen Musiken entstehen. Die Rezeptionsseite wird von der Forschung schon ausgiebig untersucht, da sie, fernguckend und ins Kino gehend, auf die Produktionsseite zumeist nur durch die Arbeiten von Dokumentarfilmenden wirklich Zugriff gewinnt. Hier müht sich meine Arbeit, eine Forschungslücke zu schließen. Um dies zu vollbringen, ist weniger eine ausgiebige Beschreibung von Musikedokumentationen sinnvoll. Es bedarf vielmehr der Ausarbeitung von Begrifflichkeiten, an deren Leitfaden Produktionsprozesse rekonstruierbar werden.
 3. Musikedokumentationen sind ein *Spezialfall* von *archivbasierten* Dokumentationen. Sie werden zumeist über eine allgemeine Analyse von Rationalitäten erschlossen. Diese Rationalitäten wirken in Dokumentationen und leiten deren Gestaltung auch an, was auszuführen sein wird – Ausführungen, die sodann bezogen auf Besonderheiten in der Gestaltung von Musikedokumentationen angewendet zu werden.
 4. Die Arbeit folgt somit einem *sozialphilosophischen* Ansatz. Sie vertritt und arbeitet aus, dass eine Analyse von archivbasierten Dokumentationen *auch deren Sujets* im gesellschaftlichen Zusammenhang verständlich machen muss. Formale Bestimmungen dessen, als was das Dokumentarische zu verstehen sei, die davon absehen, können nicht unterscheiden zwischen gelingenden und misslungenen Produktionen, also solchen, die schlicht falsch rekonstruieren und denen, die bis in die Gestaltung hinein sich ihren Sujets *angemessen* erweisen. Es bedarf eines Verständnisses der *gesellschaftlichen* Genese, Situierung und kulturellen Einbettung von Musiken, um sie angemessen in Produktionen, somit in *Docutimelines* gestaltend, durch Geltungsansprüche gestützt, medial modulieren und somit *produzieren* zu können. Somit widmet sich diese Arbeit auch ausgiebig dem für gesellschaftliche Zusammenhänge relevanten Sujet von Musikedokumentationen: Popkulturen.

5. Die Arbeit entsteht im Zusammenhang *künstlerischer Forschung*. Diese erfüllt sich als Doppelanspruch einer thematischen Forschung im Medium künstlerischer Ausdrucksweisen. Erstere führt diese Arbeit durch, bezogen auf zweierlei, dessen Kunstcharakter zumindest strittig ist: filmische Dokumentation und *Pop*-Musik. Durch die Situierung im Gesellschaftstheoretischen folgt sie dem Impetus, jene Zonen auszuloten, die in den Künsten gründen und zu denen sie sich gestaltend verhalten. Auch in theoretischer Hinsicht versteht diese Arbeit dabei die *Teilnehmendenperspektive* als grundlegend; zudem ist sie u.a. aus der Sicht von jemandem verfasst, der sich als Person im Text zeigt und, auf mehr als 25jährige praktische Erfahrung als Autor, Redaktionsleitung, Executive Producer und Produzent zurückblickend, die gesellschaftlich und kulturell situierte *Produktionsseite* in den Mittelpunkt rückt. Analysen konkreter Produktionen, an denen ich in verschiedenen Funktionen und auch in verschiedenen Entwicklungsstufen dieser mitwirkte (Konzeption, Kommunikation mit Auftraggebern, Dreharbeiten, also Regie, Schnitt, Text), sind in die Arbeit integriert. Aus dieser Perspektive kombiniere ich verschiedene Disziplinen; die Arbeit ist *interdisziplinär* angelegt. Ich verbinde Gesellschaftstheorie und soziologische Ansätze, fusioniere verschiedene Zweige der Medien- mit Elementen aus den Kultur-, Film- und Literaturwissenschaften, integriere Queer- und Gendertheorie wie auch Motive postkolonialen Wissens, vor allem jene der Diaspora, und in Teilen auch Musikwissenschaft. Da sich letztere, wie Ralf von Appen¹¹ ausführt, aber kaum um Pop-Musik bemüht und das Sujet – von Ausnahmen wie Peter Wicke abgesehen – nicht immer in dem Sinne getroffen wird, wie ich in es unzähligen Musiker*inneninterviews erfahren durfte, greife ich hier auch auf Arbeiten von Musikjournalist*innen in zentralen Passagen zurück, dabei auch auf solche, die an britischen Kunsthochschulen lehrten oder lehren.

Diese inter-, ja *multidisziplinäre* Zugangsweise entspricht, wie mir scheint, dem, was unter *künstlerischer Forschung* verstanden werden kann, wenn auf eigene, ästhetische Praxen und auf das *Material* des Forschens reflektiert und diese Reflexion in Theoriezusammenhängen verarbeitet wird. Meine eigene Praxis ist dabei eine kulturjournalistische; eine Unterscheidung zwischen journalistischen und künstlerischen Praxen bildet einen der »Subplots« der Arbeit. Dennoch modulieren auch journalistisch-filmische Praxen ihre Sujets am Leitfaden *ästhetischer* Rationalität, ohne dabei wie in News-Formaten Textbelege wie Wäschestücke an einer Leine aufzuhängen. Auch das ist Thema dieser Arbeit.

11 Von Appen 2007, S. 11ff.

Insofern formuliere ich durchaus *Programmatiken*, also Kriterien, die für mein Arbeiten leitend waren, Wertungen, Urteile, ergreife Partei, integriere persönliche Erfahrungen und begreife die Analyse, Rekonstruktions- und Denkbewegung als einen Vollzug von Kombinatoriken praktischer, theoretischer und ästhetischer Rationalitäten, was auch *eigene Standpunkte* in all diesen Bereichen ermöglicht. In manchen Passagen gleitet der Text in essayistische Formen hinüber, »baut O-Töne ein« – ich habe dies so belassen, weil ich die Arbeit wie auch die von mir zu verantwortenden Musikedokumentationen selbst als *Teil* eines übergreifenden *praktischen Diskurses* verstehe. Diese fließen in die Gestaltung des Textes ein, da künstlerische Forschung das erlaubt, so diese Verfahren die *Docutimelines* organisieren. Mein Sujet ist ein Changieren und Oszillieren von Rationalitäten; der Text ähnelt sich dem an. Der Schwerpunkt der dabei aus guten Gründen gewählten Sujets und Musiken liegt auf denen historisch marginalisierter Gruppen¹², weil sich gerade in differentiellen Relationen zu dominanten, gesellschaftlichen und kulturellen Formationen oft jene Kräfte des Wandels zu artikulieren vermögen, die Musiken über sich hinausdriven und deren Ästhetiken auch Gestaltungsweisen in »The Mix« prägten. Was »The Mix« meint, das können Leser*innen in Teil 1 erfahren.

Die *Struktur der Arbeit* ergibt sich im Wesentlichen – mit Ausnahme des vierten Teils – aus der *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Sie folgt deren Einteilung der Weltbezüge auf die jeweils objektive, soziale und subjektive Welt (auch wenn ich statt Subjekt aufgrund der philosophischen Problemgeschichte des Begriffs lieber Person schreibe)¹³ und expliziert die »subjektive Welt« im Anschluss an dramaturgisches Handeln als *performatives*, erweitert die Trinität der Geltungsansprüche¹⁴ und rekonstruiert die *komplementäre System-Lebenswelt-Differenz*¹⁵ als eine zwischen *verständnisorientierter*, *geltungsbezogener* einerseits und *strategisch-funktionalistischer Rationalität* andererseits. Über Habermas hinausgehend erweitere ich, weil es für die Arbeit mit Archivmaterialien wie auch für Musik zentral ist, dessen Welt- um Zeitbezüge.

Es ist dabei keine übergreifende »Habermas-Arbeit«, die sich in das Gesamtwerk vertiefen würde und ebenso keine, die einen Gesamtüberblick über die *Theorie des Kommunikativen Handelns* zu geben beabsichtigt. Auch diskutiere ich nicht die international geführte, weit verzweigte Auseinandersetzung mit seinem Werk; sie ist zu opulent und würde eigene Arbeiten erfordern¹⁶. Sehr wohl formuliere

12 Vgl. auch die Diskussion des an der HfbK entstehenden Manifests zur Künstlerischen Forschung in Loreck 2019, S. 15 – hier wird die Rolle der Queer Studies hervorgehoben.

13 Vgl. Habermas 1988, Bd. I, Abschnitt I.3., S. 114ff.

14 Ebd., Abschnitt III, S. 369ff.

15 Ebd., Bd. II, S. 171ff.

16 Vgl. hierzu Wingert/Günther 2001, Corchia/Müller-Doohm/Outhwaite 2019, Brunkhorst/Kreide/Lafont 2009

ich in meiner Anwendung der Ansätze von Habermas durch diese Diskussion belehrte Kritiken, Variationen und Ausdifferenzierungen. Ansonsten arbeite ich mit ihr und im Umfeld entstandenen Texten, um sie unter Bezugnahme auf Nichols Dokumentarfilm-Theorie zu transformieren – und gruppieren um das skizzierte, diesem so monumentalen Werk entnommene Gerüst eine ganze Anzahl anderer Denker*innen, teils auch solche, die von Habermas attackiert oder als dessen Gegenspieler*innen wahrgenommen wurden. Aber vielleicht ist nach bald 40 Jahren auch Zeit, Gräben der »Postmoderne«-Debatte zu schließen und Verbindungen zu erarbeiten. Das geschieht wie folgt:

- *Teil 1* dient insgesamt der *Bestimmung des Sujets Musikdokumentation* als *archivbasiert* und als *Kombinatorik verschiedener Materialtypen* und situiert es im Kontext der Forschung von Medien- und Filmwissenschaften, jedoch auch von Zugängen aus den Künsten und Arbeiten zu populären Kulturen. Hier setze ich mich vor allem mit Thesen zu »Geschichtsdokus« und Kompilationsfilmen auseinander, da diese für mein Sujet ergiebiger sind als oft noch im- oder explizit an Techniken des »Direct Cinema« orientierte Forschungen zum Dokumentarfilm. Ergebnis ist dabei »The Mix«, der aufgrund der Vielfalt der Ausgangsmaterialien auch methodischen Eklektizismus rechtfertigt. Dieser »The Mix« ist eben die Verdichtung diverser Ausgangsmaterialien, wie sie sich in **Docutimelines** arrangiert und komponiert finden; eine sich in und als Zeit entfaltende Struktur, die in Analogie zu Produktionen aus der elektronischen Musik (Sampling, Mashup, Remix, Loop etc.) auch im Sinne der These Martin Seels, dass Filmisches Musik fürs Auge sei, Ausarbeitung erfährt. Zur Verdeutlichung führe ich aus, wie das von mir konzipierte ZDF/ARTE-Format »Sample« (2000) in einem Team, als dessen Leitung, Executive Producer und Mit-Autor ich agierte, entstand, das die in jeder Musikdokumentation als *Potenzial* angelegte Gestaltungsmodi des Operierens in **Docutimelines** *explizierte*. Die *Anbindung an außerfilmische Realität*, in dieser Einleitung bereits etabliert, erfolgt u.a. am Leitfaden des Falls Rodney Kings und seiner Behandlung, der die »L.A. Riots« 1992 auslöste – Bill Nichols nutzt die weltweit berühmt-berüchtigten Aufnahmen von Polizeigewalt, um seine These zu stützen, dass die Arbeit mit dokumentarischen Materialien Argumentationen entfaltet. Eben dies schlägt die Brücke zur Adaption von Werkelementen aus Habermas' *Theorie des Kommunikativen Handelns*.
- *Teil 2* rekonstruiert am Leitfaden der *Weltbezüge* und *Geltungsansprüche* in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* weitere *Rationalitäten* in erheblichen Erweiterungen durch u.a. Martin Seel, Judith Butler und Diedrich Diederichsen und verbindet sie mit den *Modi des Dokumentarischen* in der Theorie von Bill Nichols als multimodalen Möglichkeiten des *Zugangs zu Sujets* in Musikdokumentationen, die ineinander übergehen und einander ergänzen können. Die These ist, dass diese kommunikativen Rationalitäten als Arten von Gründen, die Haber-

mas selbst aus den Weltbezügen – objektiv, sozial, subjektiv – entwickelt, konstitutiv für die Einstellungen und Haltungen sind, welche von Dokumentationen im Allgemeinen und Musikedokumentationen im Besonderen zu ihren Sujets eingenommen werden. Besonders ausgearbeitet werden dabei in der Dokumentarfilmforschung intensiv diskutierten Fragen nach Narrationen, nach dem dramaturgischen Handeln als – übersetzt in performative Praxen – für Musiken und somit auch Musikedokumentationen zentral wie auch dem, was Habermas als »ethischen Gebrauch der praktischen Vernunft« fasst – die Frage, wie ich oder wie wir *leben wollen*. Diese treibt Musiken an, ist oft ihr Inhalt, wirkt in mit ihr korrespondierenden Lebensformen und wird in gelingenden Musikedokumentationen entsprechend inszeniert, komponiert und arrangiert in **Docutimelines** generierenden Praxen. Hiermit eng zusammenhängend nutze ich Martin Seels Analyse der ästhetischen Rationalität als Ergänzung dessen, was als »expressive Wahrhaftigkeit« in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* nicht genügend ausgearbeitet ist. Die so rekonstruierten Rationalitäten wirken je unterschiedlich in den Bill Nichols folgenden Modi des Dokumentarischen, was sodann ausgeführt wird. Wiederum wende ich das auf konkrete Beispiele wie den Film »Paris is Burning« (1990) wie auch die rund um ihn geführte Diskussion als Teil eines gesellschaftlichen Lernprozesses an. Zusammenfassend zeige ich das Wirken der geltungsorientierten Rationalitäten exemplarisch anhand einer halbstündigen Dokumentation über Britney Spears. Diese entstand im Zuge der Produktion »Queens of Pop« für ZDF/ARTE 2010-2011. Ich fungierte in deren Fall als konzeptionell maßgeblicher Produzent und Redaktionsleitung.

- *Teil 3* erweitert erheblich das *Lebenswelt*-Konzept von Jürgen Habermas und differenziert es aus als komplementär zu jenem des *Kommunikativen Handelns* mit Hilfe zentraler Ansätze im Werk von Stuart Hall und der Kritik Nancy Frasers an Habermas. Eine Analyse der konzeptionell von mir in Kommunikation mit der zuständigen ZDF/ARTE-Redaktion entwickelten Musikedokumentationsreihe »Soul Power« (2013) schließt sich an. Analysiert wird insbesondere die Folge 1 »The Early Years« von Jean-Alexander Ntiviyihabwa und die Folge 3 »The Fusion Years«, in deren Fall ich zudem als Autor fungierte. Ntiviyihabwa und ich agierten hier als geschäftsführende Gesellschafter der SIGNED MEDIA Produktion GmbH, zugleich auch als Produzent und geteilte Redaktionsleitung. In der Analyse wird das *Lebenswelt*-Konzept nach Habermas als komplementär zu jenem des in Teil 2 behandelten *Kommunikativen Handelns* ausgeführt und angewendet und aufgezeigt, wie es auf Seiten des Sujets wirkt und so im Falle geltungsorientierter journalistischer, meines Erachtens im besten Fall aber auch künstlerischer Produktionen sich als maßgeblich für die Aufarbeitung von Inhalten in Musikedokumentationen erweist. Die sich aus verschiedenen Quellen speisende Ausarbeitung der Möglichkeit der *Denotation* von Musik in

lebensweltlichen Zusammenhängen arbeite ich im letzten Abschnitt von Teil 3 aus, die im kulturellen und gesellschaftlich Präreflexiven sowie Nicht- und Vor-Propositionalen gründet. In Musikdokumentationen und somit Audiovisualitäten wird all das dann moduliert, ist Sujet.

- *Teil 4* diskutiert die Modulation von Zeit in Musiken und Audiovisualitäten anhand der Fragen von Gedächtnis, Erinnerung und somit auch Archivnutzung in Musikdokumentationen. Exemplarisch analysiere ich hier Passagen aus Folge 7 der Musikdokumentationsreihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (1999). Bis auf den SWR beteiligten sich an dieser Reihe sämtliche ARD-Anstalten; federführend war der WDR, intensiv beteiligt auch BR und MDR. Produzent der Reihe war Jörg A. Hoppe, Geschäftsführer der Me, Myself & Eye Produktions GmbH. An der Konzeption der im Jahr 2000 zweifach mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichneten, 12teiligen Reihe – einer davon ging an Jörg A. Hoppe und Rolf Bringmann vom WDR als federführendem Redakteur, einer an uns Autoren – habe ich maßgeblich mitgewirkt und erarbeitete als Autor (Buch und Regie) auch die Folge 1 über die 50er sowie die Folgen 7-9 über die 80er Jahre. Mit Simon Reynolds und Mark Fisher lausche ich sodann mit Hilfe der Hauntology Derridas in nie realisierte Utopien hinein, die in Pop-Musik und somit auch Musikdokumentationen erklingen und präsentiere mit dem Afrofuturismus ein *Strukturmodell* der *kontrafaktischen Gegenerinnerung unter Bedingungen der Marginalisierung*. Die Auseinandersetzung mit dem für den Afrofuturismus so wichtigen Kodwo Eshun wurde angeregt in Seminaren und Promovenden-Kolloquien durch Michaela Ott.
- *Teil 5* widmet sich der *systemischen Verzerrung* von Kommunikation, wie sie in den ersten 3 Teilen als doch auch geltungsorientiert möglich ausgewiesen wurde, die ins *Strategische* sich transformiert im Rahmen von sich an den Steuerungsmedien Macht und Geld assimilierender, *funktionalistischer Systemrationalität*. Diese nötigt zu *Formatierungs-* und *Standardisierungspraxen* von Musikdokumentationen in institutionellen Zusammenhängen, die zugleich in ihren Normalisierungswirkungen verstanden werden und in das eingebettet sind, was mit Michel Foucault als *Dispositiv* verstanden werden kann.

Resultat ist weniger ein theoretischer Ansatz, der, nachdem etabliert, dann nacheinander auf eine Vielzahl von Filmen angewendet wird oder im Durchgang durch alternative Ansätze als der gelungeneren sich erweisen soll. Noch formuliere ich die eine These, die zu belegen wäre – vielmehr war ich bemüht, ein *Modell* zu entwickeln, das in archivbasierten Musikdokumentationen wirkende Kräfte zu zeigen vermag und so ihre Produktion im gesellschaftlichen Kontext verständlich macht. Dabei kristallisierte sich zunehmend leitmotivisch die bereits erwähnte Unterscheidung zwischen künstlerischen und journalistischen Zugängen heraus, die nicht als dichotomisch, sondern als Möglichkeit des Ineinandergleitens gedacht

und konzipiert werden. Insofern formuliere ich auch Grundsätze eines audiovisuellen Kulturjournalismus, wie er im Kunsthochschulkontext z.B. an der UdK in Berlin gelehrt wird und wie er meine berufliche Laufbahn prägte.

All das Ausgeführte bezieht sich auf Produktionen in *angloamerikanischen und westeuropäischen* Zusammenhängen, da ich nur in diesen profund urteilen kann. Grundannahme ist dabei, und das ist bereits eine Differenz zu manchen Ansätzen aus den Medienwissenschaften, dass das, was als Musikedokumentation produziert wird, auch formal *mit dem zu tun hat, worauf es sich bezieht* – eben Pop-Musik in gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen. Insofern entfalte ich immer wieder in längeren Passagen das, es sei erneut betont, was als *Sujet in Musikedokumentationen* zu sehen und zu hören ist. Weil als Kriterium ihres Gelingens verstanden wird, dass dieses *Sujet* auch adäquat gestaltet und moduliert und der Film *aus ihm* entwickelt wird. Das, was in Lebenswelten sich als Pop-Musik formiert, wirkt in je unterschiedlicher Art und Weise auf Praxen und Modi der *Gestaltung ein*, ggf. sogar als Ideologie. So entwickelt diese Arbeit eine Antwort auf dekonstruktivistische Entwürfe, Ansätzen Carsten Heinzes folgend:

»Was dokumentarfilmtheoretische Dekonstruktionen somit nicht zu liefern in der Lage sind, ist eine Antwort auf die Frage, in welchem Verhältnis soziale Wirklichkeit und dokumentarfilmische Darstellungen stehen, wie und unter welchen Gesichtspunkten – um es verkürzt auszudrücken – Gesellschaft im Film ist und in diese zurückwirkt.«¹⁷

Somit bildet nicht eine standardisierte, allgemeine Definition des Dokumentarischen das Zentrum, obgleich ich mit einer recht offenen von Bill Nichols arbeite. Massenmediales betrachte ich dabei immer schon als integralen *Teil* gesellschaftlicher und kultureller Prozesse und praktischer Diskurse in demokratischen Öffentlichkeiten, somit nicht als etwas, was Zuschauenden gegenüberstünde, als hätte es mit ihnen nichts zu tun und würde dann auf sie lediglich einwirken.

Insgesamt folge ich Annahmen, die Hito Steyerl ähnlich formuliert – eben denen einer *Ambivalenz* des Dokumentierens in Audiovisualitäten. Es gibt all die Machtwirkungen, systemischen Verzerrungen, perfiden Strategien und Täuschungen, Schocks und Unschärfen. Das dokumentarische Bild könne jedoch ebenso an jenen Sprachen *partizipieren*, in denen nicht etwas repräsentiert *würde*, sondern *sich präsentieren* könne¹⁸, so Steyerl – und dass die durch Konventionen geprägten Sprachen nicht nur im Sinne Foucaults interessegeleitete Wahrheitspolitik betreiben könnten, sondern auch »einen transparenten Bereich der Öffentlichkeit schaffen,

17 Ebd.

18 Steyerl 2015, S. 142 – sie bezieht sich hier im Anschluss an Walter Benjamin äußerst ein-drucksvoll auf Dinge; ich mühe mich in dieser Arbeit aufgrund des Sujets Musik um Menschen.

in dem ein Raum gemeinsamen Handelns entstehen kann.«¹⁹ Das zu denken versuche ich auch in diesem Text; und es war mir auch Anliegen in meinem bisherigen, dokumentarischen Arbeiten. Insofern habe ich sie als Interventionen im gesellschaftspolitischen Feld begriffen – trotz manchmal widriger institutioneller Rahmenbedingungen. Unter Einbeziehung von Expert*innen²⁰ zumindest teilweise zu versuchen, mich in Felder des zumindest so noch nicht Gehörten und Umgedeuteten zu wagen, um manch, in den Worten Michaela Otts, »notorisch Geringgeschätztes und für nicht kunstwürdig Erachtetes«²¹ aus dem Bereich vor allem der Pop-Musik zu adeln.

19 Ebd., S. 148

20 Zum folgenden vgl. Ott 2019, S. 27ff.

21 Ebd., S. 29