

2. Audiovisuelle, dokumentierende Praxen am Leitfaden verständigungsorientierter Rationalitäten

Im Hauptwerk des »mittleren Habermas«, *Theorie des Kommunikativen Handelns*, liegt ein Entwurf vor, der philosophiegeschichtlich wie auch aus der soziologischen Tradition heraus begründet einen ausdifferenzierten Begriff von Rationalität entwickelt und dabei Verständigen ausarbeitet und ungebremstes Funktionalisieren kritisiert. Letztlich generiert auch Habermas in diesem Werk eine Art »The Mix«, wenn auch sprachlich eher ohne Groove – er fusioniert und moduliert diverse theoretische Ansätze in Kommunikation mit den vielfältigen, international diskutierten Ansätzen jener Zeit. Er kompiliert Max Weber, George Herbert Mead und Emile Durkheim, immer wieder auch Elemente des Hegelmarxismus, mit Analytischer Philosophie und Sprechakttheorie, um all das gegen den Funktionalismus der Systemtheorie Parsons in Stellung zu bringen, die er zugleich seinem Entwurf auch einverleibt. Medientheorie taucht eher als eine entsprachlichter Steuerungsmedien wie Geld und Macht in diesem Werk auf; dennoch, so meine These, lassen sich auch in audiovisuellen, dokumentarischen Praxen im Allgemeinen und in Musikedokumentationen im Besonderen zumeist lediglich implizit Anwendungen und Realisierungen des von Habermas Ausgearbeiteten aufzeigen – wenn es auch der Kritik im Sinne Nancy Frasers, Judith Butlers und Stuart Halls bedarf ebenso wie Erweiterungen z.B. durch Martin Seel. Die Arbeit folgt so dem, was auch als »pragmatische Wende« in der Dokumentarfilmtheorie begriffen wurde, da es einen Transfer einer aus der Sprachpragmatik entwickelten Rationalitätstheorie von Habermas auf dokumentarische Praxen vollzieht und diese sodann mit den Modi des Dokumentarischen nach Bill Nichols verbindet – ohne Weltbezüge jenseits institutioneller Ordnungen wie im Falle der Semiopr pragmatik zu kappen. Anliegen ist, genau das herauszuarbeiten, was so spezifisch in journalistischen Musikedokumentationen und deren **Docutimelines** wirkt, nämlich dass es in ihnen gar nicht nur um Musik geht, sondern auch um deren *Entstehungsbedingungen* in sozialen¹

1 Vgl. hierzu auch Heinze 2017 Pos. 234 der eBook-Ausgabeff.

wie auch zeitgeschichtlichen Zusammenhängen. Ein Habermas folgender, seine Ansätze variierender Begriff von Rationalitäten erweist sich dabei als zentral. In den kommunikativen Prozessen im Zuge des Produzierens wie auch denen, die Teil des Sujets »Musik im historischen und sozialen Zusammenhang« selbst sind, sind verschiedene Modi des *begründeten* Erhebens von Geltungsansprüchen konstitutiv für das, was später auf Leinwänden oder Bildschirmen zu sehen ist. Das aufzuzeigen ist Absicht dieses und des nächsten Teils dieser Arbeit.

Was ich herauszuarbeiten beabsichtige sind Strukturen gelingender Interpersonalität, die im menschlichen Kommunizieren immer schon angelegt sind und die in der Produktion von Massenmedien konstitutiv wirken auf Ebene der Produktionsbedingungen wie auch als Inhalte von Musikdokumentationen in diesen wirken.

Ich verstehe sie als in gesellschaftlichen und kulturellen Formationen sich herausbildenden Formen von Rationalität, deren Entstehung sich auch als Kritik und Problematisierung von Rationalisierung, aber ebenso von grundlos Konventionalisiertem verstehen lässt – was auch Gestaltungskonventionen betreffen kann. Rationalität strukturiert, wie wir auf Welt Bezug nehmen – wobei ich unter »Welt« immer die Totalität möglicher Bezugnahmen verstehe, aus deren Mannigfaltigkeit wir durch diese Bezugnahmen Einzelnes herausgreifen. Implizit arbeite ich dabei mit der Heideggerschen Annahme des In-der-Welt-Seins², also einem Situiertsein, das nicht wie das Subjekt-Objekt-Schema eine Gegenüberstellung zwischen zwei Entitäten behauptet, sondern ein vorgängiges Eingewobensein in Welt als Voraussetzung des Annehmenkönnens annimmt. Inmitten dessen formieren sich Bezüge ggf. als Rationalitäten, somit auch ausdifferenzierte Haltungen und Einstellungen und Begründungsmodi gegenüber dem, was Sujet ist.

Habermas entwickelt seine Theorie in Auseinandersetzung mit der Kritik der instrumentellen Vernunft, wie sie von der älteren Kritischen Theorie Horkheimer und Adornos entfaltet wurde und ist bemüht, diese in der Kritik der funktionalistischen Vernunft systemtheoretischer Ansätze fortzusetzen – um zugleich durch ein ausdifferenziertes Modell des *sich mit jemandem über etwas in der Welt verständigen* im Rahmen einer Theorie, die Gesellschaft zugleich als System und Lebenswelt begreift, zu entwickeln. *Ich begreife Musikdokumentationen selbst wie auch deren Inhalte als eine Form des sich – hypothetisch – mit jemandem – Zuschauenden – über etwas in der Welt Verständigens, indem Öffentlichkeiten diesbezüglich Wissen vermittelt und Gründe ausgeführt werden.*

Mit Habermas wird so auch massenmediales Handeln und Produzieren als möglicher Teil einer das Politische organisierenden Öffentlichkeit verstanden und somit Teil einer als *Strukturbegriff*, nicht dem Verteidigen einer historischen Epoche folgenden gesellschaftlichen Aufklärung:

2 Vgl. Heidegger 1986, S. 52ff.

»Denn das Dokumentarische hat die Kommunikationsfunktion, Diskurs-Grundlagen für die öffentliche Auseinandersetzung über nahe wie ferne Ereignisse oder vergangene Welten zu liefern und gesellschaftliche Diskurse zu spiegeln.«³

Carsten Heinze widerspricht hier ganz im Sinne von Habermas dekonstruktivistischen Ansätzen, wie bereits in der Einleitung zitiert:

»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.«⁴

Im Gegensatz zu manchen neueren, kultur- und medienwissenschaftlich geprägten Theorien spart Habermas auch Ökonomie im engeren Sinne, die schlichte Tatsache, dass Menschen Geld verdienen und ausgeben müssen, nicht aus und beschäftigt sich zudem mit den Auswirkungen administrativer Macht, also der von staatlichen Institutionen.

Somit können aus seinem Werk diverse »Bausteine« herausgelöst, manche davon auch simplifiziert aus der philosophischen Großdebatte gelöst und im Sinne des Pragmatischen rezipiert, diskutiert, variiert und angewandt werden auf das zentrale Thema – wobei auch deutlich werden wird, wo die Modelle an ihre Grenzen dann stoßen, wenn es um *ästhetische* Fragen geht.

Dies betrifft auch juvenile Subkulturen, die in populären Musiken wirkungsmächtig agierten. Habermas entwickelt sein Modell am Leitfaden der Opposition zwischen *Sozialintegration* und *Systemintegration*, die sich aus eher homogenen Kulturen evolutionär ausdifferenzieren – produktive Mechanismen und Folgen von Desintegration und Dissidenz begreift er in seinem Werk nur unzureichend. Die in Wiederaneignungen marginalisierten Wissens wie auch Hybridisierungen und Kreolisierungen angelegten Potenziale, die in Spannungsverhältnissen zwischen Sub- und Dominanzkulturen im Sinne Birgit Rommelspachers⁵, aber auch Stuart Halls oder bell hooks', entstehen können und die für Popmusikgeschichte konstitutiv wirken, erfasst Habermas nur sehr abstrakt als »postkonventionelle Identitäten«. Diese wusste er allerdings wirkungsmächtig im »Historikerstreit« gegen

3 Heinze 2016, Pos. 3506 der eBook-Ausgabe

4 Ebd.

5 »Die deutsche Psychologin und Pädagogin Birgit Rommelspacher bezeichnete die jeweiligen dominanten kulturellen Normen einer Gesellschaft als Dominanzkultur. Eine Dominanzkultur repräsentiert nicht unbedingt die Mehrheit in einem Land, sondern ist die Summe dominanter Vorstellungen und Praxen [...]« – so fasst diesen Ansatz Max Czollek zusammen. Vgl. Czollek 2018, S. 44 bzw. Pos. 208 der eBook-Ausgabe, und ebenso Rommelspacher 1995

Re-Nationalisierungen von Identitätsmustern zu verteidigen⁶. Um vorbereiten zu können, wie im 3. Teil diese Prozesse dann in Musiken und somit auch Musikdokumentationen wirksam wurden und werden, müssen zunächst die Rationalitäten aus der Theorie der Geltungsansprüche heraus rekonstruiert und erweitert werden. Das soll in diesem Teil geschehen.

Auch Habermas sucht *Protestpotenziale* durchaus in dem auf, was »Popkultur« genannt wird – zu Zeit des Verfassens der *Theorie des Kommunikativen Handelns* waren es Phänomene wie »Züri brännt« oder auch »kalkulierte oder surrealistische Regelverletzungen (im Stil der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und des Studentenprotestes)«⁷. Er entdeckt auch Jugendkulturen im Kontext der damaligen Friedens- und Ökologiebewegung, die Rolle feministischer Strömungen, Aktionen für die Homosexuellenemanzipation und wie auch der schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA und diagnostiziert Konflikte, sie sich eher an einer »Grammatik der Lebensformen«⁸ entzündeten als an Verteilungsfragen (ob das auf die genannten Bewegungen zu traf sei dahingestellt). Dass all dieses auch im Umfeld von Musiken wirkte, zum Herausarbeiten dessen trug ich als Produzent, Redaktionsleitung und Autor in diversen Produktionen bei, so z.B. in der 12-teiligen Dokumentationsreihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (1999) als Autor von vier Folgen, im Falle »Sex'n'Pop« (2004) als Autor einer Folge und Executive Producer der Reihe (die Folgen zu queerer Musik und der multidimensionalen Rollen von Künstler*innen in der Popmusik beinhaltete) oder auch »Peace'n'Pop« als Autor, um nur eine Auswahl zu nennen.

In diesen galt es, solche politischen Rahmungen in Audiovisualitäten zu transformieren als Rahmungen in Nutzung von Archivmaterialien von popkulturellem Geschehen – mit »surrealistische Regelverletzungen« könnte Habermas die Psychedelic, die heute beinahe vergessenen Spontis oder auch schon Punk gemeint haben, der eher im Situationismus gründete und dann häufig nur teilweise richtig als Story von der rebellierenden, weißen Arbeiterjugend, die sich aufgrund von Arbeitslosigkeit um ihre Zukunft sorgte, aufbereitet.

Habermas deutet sie wahlweise als Formation von Beiträgen zu kommunikativem Handeln im Rahmen politischer Verständigung, teilweise als an den Naht- bzw. Entkopplungsstellen von System und Lebenswelt sich bildend⁹. Was das heißt, das wird im Folgenden auszuführen sein.

6 Vgl. Habermas, Eine Art Schadensabwicklung, in: DIE ZEIT 11. Juli 1986, <https://www.zeit.de/1986/29/eine-art-schadensabwicklung/seite-5>, aufgerufen am 16.5. 2020

7 Habermas 1988, Bd. II, S. 581

8 Ebd., S. 576

9 Ebd., S. 581