

## 2.1 Rationalitäten nach Habermas und Seel

In der *Theorie des Kommunikativen Handelns* formuliert Jürgen Habermas ein komplexes Modell rationalen Handelns am Leitfaden menschlicher Kommunikation. Im Rahmen dieser Arbeit dient die Analyse seines Werkes wie erläutert dazu, sich in Audiovisualitäten äußernde dokumentarische Praxen auch als selbst Kommunikation begreifen, jedoch gleichzeitig ihnen vorgängige, *kommunikative Koordinierungen von Handlungen*, Kommunikationen im Zuge der Produktion z.B. beim Führen von Interviews oder auch zwischen Autor\*in und Editor\*in im Schnitt wie auch Kommunikationen in Musikedokumentationen als deren Teil und Inhalt zu erfassen.

In den üblichen Unterteilungen von *außer-, vor- und innerfilmischer Realität* ziehen sich Kommunikationen durch *all diese* Realitätsbereiche; nachfilmische Realitäten wie z.B. Rezeption und Diskussion des Produzierten wirken ggf. auf neue Produktionen zurück. So vollbringen sie als Teil von Gesellschaft Vernetzungen in ihr.

Kommunikation verstehe ich mit Habermas selbst *als Handeln*, und es koordiniert auch solches – Handlungskoordination durch Kommunikation ist erfolgsorientiertem Handeln ggf. in dem Sinne vorgeschaltet, dass es Weltverständnisse formuliert auch *unabhängig* von *Einwirkungsmöglichkeiten* auf Welt. Von instrumentellem Handeln unterscheidet es sich, dass es nicht direkt auf Objekte einwirkt, sondern soziale, also interpersonal Weltverständnisse herstellend begründet *Kooperation* anleitet. Kommunikatives Handeln heißt, Andere mit Gründen zu überzeugen, dass dies oder jenes richtig, wahr oder wahrhaftig sei. Hier wirke der »zwanglose Zwang des besseren Arguments«, so Habermas. Strategisches Handeln im Gegensatz dazu – in Teil 5 wird dies vertieft – behauptet etwas, um ein Ziel zu erreichen, ganz unabhängig davon, ob das, was behauptet wird, als wahr oder richtig verstanden wird.

Habermas situiert Kommunikatives Handeln in Alltagssituationen. Rund um Dokumentationen im Allgemeinen und Musikedokumentationen im Besonderen verdichten sich Kommunikationen, die z.B. bei Konzertbesuchen, in konkreten Arbeitssituationen wie Redaktionssitzung, Dreharbeiten und Schnitt, aber auch als Sujet in den Filmen auftauchen – wenn z.B. Bandmitglieder berichten, was bei Aufnahmesessions sich nicht lediglich in außersprachlichen, nur kreativ-musikalischen Prozessen, sondern auch kommunikativ im Sinne des Sich-Verständigens auf Programmatiken des jeweiligen Acts abspielte oder auch gute Gründe, etwas, das eigentlich fehlerhaft war, aus guten Gründen im Track zu belassen, weil es z.B. sich cool anhörte.

Historisch situiert Habermas seinen Ansatz in einer Theorie der Moderne, die hier lediglich als Entstehungskontext von Strukturmöglichkeiten begriffen wird; Strukturmöglichkeiten, die sich überall dort, wo Menschen miteinander sprechen, ebenso entwickeln können. Diese sei – so rekonstruiert er es im Anschluß an

Max Weber – gekennzeichnet durch eine Dezentrierung der Weltbilder und eine Ausdifferenzierung von Rationalitätstypen, die jeweils Gesichtspunkte darstellen, unter denen etwas Argumentationen zugänglich wird – »als Erkenntnis, als Gerechtigkeits-, als Geschmacksfragen«<sup>10</sup>. Somit: Wissenschaft, Moral und Kunst.

»Die professionalisierte Bearbeitung der kulturellen Überlieferung unter jeweils einem abstrakten Geltungsaspekt läßt die Eigengesetzlichkeiten des kognitiv-instrumentellen, des moralisch-praktischen und des ästhetisch-expressiven Wissenskomplexes hervortreten«<sup>11</sup>

Ergebnis: Die »Theorie der Geltungsansprüche«. »Professionalisierung« meint hier bereits die Entstehung von Expertenkulturen, zu denen auch Musikdokumentarist\*innen zu zählen sind. Die Geltungsansprüche fungieren als Bedingung der Möglichkeit von Verständigung, werden als erlernte implizit in Kommunikationen immer schon vorausgesetzt.

Grob folgen sie den 3 Kritiken Kants. In der Dreifaltigkeit – wie noch zu sehen sein wird, sind es eigentlich 4 – der Geltungsansprüche realisiert sich Rationalität als begründete Bezugnahme auf Welt. Maßgeblich für das Verständnis der Geltungsansprüche ist Jürgen Habermas folgend ein Zusammenhang mit der Verwendung von Wissen wie auch der Kritisierbarkeit und Begründbarkeit von Aussagen. Abkünftig können auch *Handlungen* als rational sowie – im Sinne eines prädikativen Gebrauchs von »rational« – und *sprach- und handlungsfähige Wesen* als rational bezeichnet werden. Was rationale Wesen sagen, sagen sie »nicht einfach so dahin«, und wenn sie es doch tun, sind sie fähig, u.U. Gründe nachzuliefern, wieso sie das, was sie sagten, meinen. »Aktoren verhalten sich rational, so lange sie Prädikate wie würzig, anziehend, schrecklich, ekelhaft usw. so verwenden, dass andere Angehörige ihrer Lebenswelt unter diesen Beschreibungen ihre eigenen Reaktionen auf ähnliche Situationen wiedererkennen können.«<sup>12</sup> Rationale Wesen erheben Geltungsansprüche, dass das, was sie sagen, wahr, richtig oder wahrhaftig sei – auch Dokumentarist\*innen ggf.

Geltungsansprüche erheben Menschen im *praktischen Diskurs*; in Gesprächen, Diskussionen, Werken, auch Dokumentationen werden sie als Teil dessen und somit zugleich in Öffentlichkeiten als *kritisierbar* zur Disposition gestellt oder eben etwas, was Zustimmung nach sich ziehen könnte, offeriert. Es handelt sich Problematisierungen, die auf Ja/Nein-Stellungnahmen abzielen, keine Befehle, Verordnungen, Diktate oder Dogmen. Also (zunächst) Optionen im interpersonal konstituierten Verständigungsraum, in dem diskutiert wird, dass es sich so und nicht

10 Habermas 1990 (I), S. 41

11 Ebd.

12 Habermas 1988, Bd. I, S. 36

anders verhalte, dass diese oder jene Regel richtig oder falsch sei oder in der zweiten Person adressierte Bekundungen wie z. B., dass ich meinen Mann wirklich sehr liebe (»I will always love you«, Whitney Houston) wahrhaftig so gemeint sind. Ich erhebe Geltungsansprüche, die im praktischen Diskurs, also tatsächlichen Diskussionen, »eingelöst« werden können – »Ich glaube, dass da vorne im Bild ist das Geburtshaus von Kurt Cobain, schneid das mal rein«, »Ich finde den Umgang der Paparazzi mit Amy Winehouse echt empörend«, »Cooler Song, lass uns den nehmen, der stützt doch genau die Stimmung, die man hat, wenn man in New York landet«. In Kommunikationen wird geantwortet, und ggf. einigt man sich. In Meetings, in denen z. B. diskutiert wird, welche Interviewpartner\*innen für eine Doku über das Soul-Revival in den Nullerjahren passend wären, kann das länger dauern – auf jeden Fall führen alle Beteiligten ihr Wissen an und entwickeln zusammen Kriterien, wen sie für relevant halten.

Bereits die Ausführungen zu den Bildern von der Behandlung Rodney Kings durch die Polizei in Abschnitt 1.3 zeigten, wie sie einerseits als Belege – die Struktur des »dass p«, propositionale Wahrheit, es ist tatsächlich geschehen –, andererseits aber auch hinsichtlich Fragen *normativer Richtigkeit* diskutiert wurden. Also hinsichtlich dessen, ob gravierende Normverletzungen von Seiten der Polizisten vorlagen, so vertraten es die nach Urteilsverkündung Aufständischen, oder aber ob legitime Ausübung des staatlichen Gewaltmonopols behauptet werden kann, so das Gericht. Popmusikalische Verarbeitungen der ersteren Position zeigten sich dann in diversen Hip Hop-Songs wie auch Musikedokumentationen. Die Frage nach der Rechtfertigung propositionaler Wahrheit als das, was rund um Dokumentarfilm und Dokumentationen im Allgemeinen in der Forschung zumindest in den Medienwissenschaften diskutiert wird, habe ich in den Abschnitten 1.2 und 1.3 bereits ausführlich diskutiert.

Habermas unterscheidet zwischen:

- theoretischem Diskurs, der in kognitiv-instrumenteller Hinsicht die Wahrheit von Propositionen wie auch die Wirksamkeit von teleologischen, also der Mittel/Zweck-Relation folgenden Handlungen diskutiere (konstatierend)
- praktischem Diskurs, der moralisch-praktisch die Richtigkeit von Handlungsnormen diskutiere (regulativ)
- ästhetischer Kritik, die evaluativ die Angemessenheit von Wertstandards diskutiere (evaluativ)
- therapeutische Kritik, die expressiv die Wahrhaftigkeit von Ausdrucksformen diskutiere (expressiv)<sup>13</sup>

---

13 Ebd., S. 45

Dieses entspricht den Geltungsansprüchen auf *propositionale Wahrheit*, *normative Richtigkeit* und *expressive Wahrhaftigkeit*. Weil das Evaluative im Verlaufe der Ausführung in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* seltsam auf der Strecke bleibt und mit Geltungsansprüchen noch nicht automatisch Erfahrung verbunden ist, wird im weiteren Verlauf noch Martin Seels Konzeption ästhetischer Rationalität hinzugezogen.

Hinsichtlich der *Einlösbarkeit* von Geltungsansprüchen begreift Habermas das, was er als »expressive Wahrhaftigkeit« fasst, nicht im selben Sinne wie die anderen Geltungsansprüche; Verhöre oder Gespräche bei der Psychoanalytikerin können seines Erachtens nicht als Wahrheitssuche im praktischen Diskurs betrachtet werden und sich allenfalls in Handlungen bewähren – z.B. auch im Rahmen von Popmusiken so populärer Aussagen in der zweiten Person wie »Ich liebe Dich«, was sich in Praxen, ob es denn zutrifft, zeigen kann.

Die Frage nach dem Normativen hingegen beantwortet Habermas im »wahrheitsanalogen« Sinne: Sie tritt nicht als Übertünchen von Wahrheiten erst später zum *dass* hinzu. Normen sind im selben Sinne begründungsfähig wie propositionale Wahrheiten, und nur zusammen können sie ein rationales Bild ergeben. Attacken auf Moralisierung erweisen sich so ggf. schlicht als irrational; eine Verkürzung auf moralische Fragen jedoch ebenso. Auch über Moral und Richtigkeit kann unter postkonventionellen Bedingungen so diskutiert werden, dass Traditionsbestände kritisierbar werden und bestimmte Regeln dann ggf. auch *nicht mehr gelten*.

Dieses so zentrale Motiv seines Denkens, das auch in dieser Arbeit entscheidend wirkt, hat Habermas noch anlässlich seines 90. Geburtstages im Juni 2019 an der Universität Frankfurt reformuliert als – im Sinne Hegels – Verhältnis von Moralität und Sittlichkeit. Gründe in moralischer Hinsicht im Sinne Kants sind solche, die einsichtige Selbstbindungen an Handlungsnormen zugleich als Quelle der Autonomie begreifen, formuliert er dort<sup>14</sup>. Gründe aus der Teilnehmendenperspektive möglicherweise Betroffener sind hier maßgeblich – Hegels Konzept der Sittlichkeit hingegen, das ungefähr das meint, was zumeist als Kultur und Institutionen verstanden wird, auch Sitten und Gebräuche, formuliert aus der Sicht von Beobachtern. Diese wollen als objektiv Behauptetes *regulieren* und *bewerten* am Leitfaden von Kriterien, ob diese für *präfigurierte Gemeinschaften* gut sei oder nicht – nicht etwa, ob einvernehmlich beschlossene Regeln für *alle Betroffenen* auch aus *deren eigener Sicht* gleichermaßen gut sind. Aus der Beobachterperspektive agieren all die Weisen des Sozialingenieurstums, auch der »Sozialhygiene«, der funktionalistischen Zurichtung, der traditionellen Platz- und Rollenzuweisung der Geschlechter, der Disziplinar- und Kontrollregime begründet als »gut für die Gesellschaft«, Social Scoring-Systeme und die Schufa als für die Gemeinschaft werden ebenso

---

14 Habermas 2019, S. 3

gerechtfertigt. Das greift vor auf das, was in Teil 5 Thema sein wird und in der Älteren, Kritischen Theorie mit Habermas' Unterstützung zu harschen Auseinandersetzungen z.B. mit Helmut Schelsky führte<sup>15</sup>. Für Habermas hingegen ist die *Teilnehmendenperspektive* konstitutiv, um begründen zu können – Hegels Ausführungen mündeten seines Erachtens in einen Funktionalismus, ggf. auch Institutionalismus, der normative Fragen nicht *ersetzen* könne.

Verständigungsorientiert handeln im Falle des Moralischen heißt, Diskussionen darüber zu führen, welche Regeln gerechtfertigt sind und welche nicht. Wer sich auf solche Prozesse einlässt, also nicht gleich zuschlägt, wenn der Nachbar zu laut ist, sondern die Regel begründet, dass es für alle besser wäre, nicht nachts um 2 Posaune zu spielen und dass alle gleichermaßen ein Anrecht auf Nachtruhe haben oder auch nicht, kann im oben bereits erwähnten prädikativen Sinne als rational gelten.« Die der kommunikativen Alltagspraxis innewohnende Rationalität verweist also auf die Argumentationspraxis als Berufungsinstanz<sup>16</sup>«.

In Konfliktsituationen kann so ein »Umschalten« erfolgen, dass also ein »lass uns mal vernünftig darüber reden« oder auch ein »das ist jetzt aber ungerecht!« formuliert wird, und im Zweifel kann explizit formuliert werden, was unter »gerecht« verstanden wird – ohne dass verordnet oder befohlen wird, was zu gelten habe. Habermas löst solche Prozesse des Regelausweisens ausdrücklich von der Dominanz kultureller Überlieferungen, die als Begründung alleine nicht ausreichen. Sie stellen den »Pool« dessen dar, was herangezogen wird, um Richtiges, Wahres und Expressives begründen zu können, eine Art »Rohmaterial« für Begründungsprozesse, jedoch gilt (bei Habermas): »Kulturelle Werte treten nicht wie Handlungsnormen mit Allgemeinheitsanspruch auf.«<sup>17</sup> Das »christliche Abendland« oder »Patriotische Europäer gegen Islamisierung« können sich auf Habermas nicht berufen.

Eben das ist, was in dieser Arbeit als »postkonventionell« verstanden wird. Die Begründung kann sich nur noch auf die *Grundlagen und Strukturen von Interpersonalität selbst* berufen und das, was sie als richtig behauptet, nicht mehr als Autorität der Überlieferung verfügen.

Das bringt Habermas dazu, in der berühmt-berüchtigten »Diskursethik«<sup>18</sup> jene Voraussetzungen als selbst normativ maßgeblich auszuweisen, die gemacht werden müssen, um überhaupt in rationalen Verständigungsprozessen etwas diskutieren zu können. Sie bezeichnet er als »ideale Sprechsituation« oder »herrschaftsfreien Diskurs«, wohl wissend, dass dieser nie und nirgends stattfindet und allenfalls Annäherungen möglich sind, er als eine Art »regulativer Idee« verstanden werden könne. Zu den Voraussetzungen gelingender Kommunikation in diesem

15 Vgl. Wiggershaus 1991, S. 647ff.

16 Habermas 1988, Bd. I, S. 37-38

17 Ebd., S. 41

18 Vgl. Habermas 1983, S. 53 ff

Sinne gehören Wechselseitigkeit bzw. Reziprozität (»was für mich gilt, gilt ebenso für Dich«) wie die kontrafaktische Annahme, dass Symmetriebedingungen gegeben seien. Lass uns so tun als ob. Ebenso Verallgemeinerungsfähigkeit, die ggf. auch hypothetische, also *angenommene* Partizipation aller von Normen ggf. *Betroffenen* ist Kriterium für diese und *Universalisierbarkeit* selbst Kriterium des normativ Richtigen. Zustimmung können nur Normen finden, für die gilt, dass »die Folgen und Nebenwirkungen, die sich aus einer allgemeinen Befolgung der strittigen Norm für die Befriedigung der Interessen eines jeden Einzelnen voraussichtlich ergeben, von allen zwanglos akzeptiert werden können« und dass nur »die Normen Geltung beanspruchen dürfen, die die Zustimmung aller Betroffenen als Teilnehmer eines praktischen Diskurses finden (oder finden könnten)«<sup>19</sup>.

Dass bei solchen Formulierungen in Seminaren regelmäßig Witze erklingen wie »Näheres regelt ein Bundesgesetz« vermag nicht darüber hinwegtäuschen, dass, wie allerlei Kommentator\*innen, Kritiker\*innen und Ergänzende anmerkten und irgendwann auch Habermas selbst, diese Regeln allerlei Voraussetzungen implizieren wie z.B. wechselseitigen Respekt, Anerkennung und Kämpfe, um diese zu erlangen, und Einfühlung auch in den konkreten Anderen. Diese Kritik, Erweiterung und Modifizierung der Habermasschen Theorie formuliert Seyla Benhabib im Anschluss an die feministische Fürsorge-Ethik Carol Gilligans<sup>20</sup>. Eine solche Haltung zum konkreten Anderen öffnet sich der einzigartigen Lebensgeschichte jeder Person, der affektiv-emotionalen Konstitution, der Verschiedenheit, somit Besonderheit von Menschen mit all ihren Wünschen, Fantasien und Gefühlen und belässt auch dem, was Horkheimer/Adorno im Anschluss an die Psychoanalyse als »innere Natur« verstanden, ihr Recht und ihre Stimme.

Letztlich gründet die Konzeption von Habermas in der Einsicht: »Moral ist eine aus Mitteln der Kommunikation gewobene Schutzvorrichtung gegen die besondere Verletzbarkeit von kommunikativ vergesellschafteten Individuen«<sup>21</sup>. Die Frage nach Verletzlichkeit erweist sich immer wieder neu als zentral auch in Pop-Musiken; sie können diese artikulieren, setzen sich dabei schnell dem Risiko der Häme aus, dem Kitschverdacht und der Unterstellung von Schwäche und Wehrlosigkeit oder gar »Selbstviktimisierung« – nicht nur die der Musiker\*innen, sondern auch ihrer Hörer. Barbra Streisand hörten wir heimlich in den 80ern. Popmusik artikuliert Gefühle, und das macht verletzlich.

In globalen Diskussionen rund um Feminismen mutiert dieses aktuell schnell zu neuen Formen des Angriffs, die Joy Press und Simon Reynolds in der neuen Einleitung zu »Sex Revolts« über Misogynie in der Rockmusik ausführen: als übertriebene Sensibilität behauptet, erfährt Verletzbarkeit häufig Antworten, die als

19 Habermas 1983, S. 103

20 Zum folgenden vgl. Benhabib 1992, S. 231ff.

21 Habermas 2005, S. 21

Plädoyers nach Verhärtung und Forderungen nach körperlichen Panzerungen aufzutreten, um so auch vermeintlich »weiche«, angeblich weiblich dominierte, vom Feministinnen aufoktroyierte Schwächen zu kompensieren<sup>22</sup>. Solche Dialektiken von Härte und Verletzlichkeit, Aggression und Liebesfähigkeit artikulieren sich in Pop-Musiken; diese Rufe nach Härte als Maskulinität ist auch ein Vehikel weltweit wirkender Antifeminismen als Pool des Denkens der Neuen Rechten<sup>23</sup>. Begründungsfähige Normen können sich mühen, darauf Antworten zu formulieren. Nicht nur sie, aber auch sie. Solche Diskussionen regen wiederum dazu an, auf ihnen basierend Musikedokumentationen zu konzipieren.

Dieser Verletzbarkeit setzen sie Produzierende auch Menschen aus, die sie vor die Kamera holen, um Archivmaterialien zu kommentieren.

»Je weiter die Individuierung ins Innere fortschreitet, umso tiefer verstrickt sich der Einzelne gleichsam nach außen in ein immer dichteres und fragileres Netz von Verhältnissen reziproker Anerkennung. Damit setzt er sich den Risiken der verweigerten Reziprozität aus« – eine Erfahrung, der marginalisierte Bevölkerungsgruppen tatsächlich fortwährend ausgesetzt sind, worauf sie häufig gerade in Popmusiken Antworten suchen und die Sehnsucht nach *Respect*, *Pride*, *Power* und eben auch *Love* statt Herabwürdigung ausdrücken. Was dann nicht nur in Musikedokumentationen zur Geschichte queerer oder auch feministischer Bewegungen Ausarbeitung erfährt. Auch individuelles Streben nach Anerkennung und Respekt kann Dokumentationen z.B. über das Leben Aretha Franklins als Plot maßgeblich anleiten; das Versagen des Respekts, gesellschaftliche Missachtung und musikalische Antworten darauf können in Filmen z.B. über den Modern Jazz – gerade im Fall von Miles Davis – oder dem Hip Hop zentral werden. »Die Moral der gleichen Achtung für jedermann will diese Risiken auffangen. Denn sie definiert sich über das Ziel der Abschaffung von Diskriminierung und der Einbeziehung der Marginalisierten ins Netz wechselseitiger Rücksichtnahmen.«<sup>24</sup>

Von Habermas kann gelernt werden, dass Rationalität *unvollständig* bleibt, wenn sie die moralische Dimension nicht einbezieht. Ich finde ggf. keinen Zugang zu dem, was Andere in ihrem Selbstverständnis als an Gesellschaft Teilnehmende erfahren, wenn ich nicht Respekt und Achtung in Kommunikationen als Voraussetzung möglicher Verständigung begreife.

Eine Haltung der Achtung gegenüber dem Sujet erst ermöglicht in vielen Fällen Wahrheitsfähigkeit jenseits von Stereotypenbildung, ohne dabei selbst auf die

22 Vgl. Press/Reynolds 2020

23 Siehe z.B. einen Text Franziska Schutzbachs 2019, Antifeminismus macht rechte Positionen gesellschaftsfähig, <https://www.gwi-boell.de/de/2019/05/03/antifeminismus-macht-rechte-positionen-gesellschaftsfahig>, aufgerufen am 3.5.2020

24 Ebd., S. 21

Modi moralischer Kritik an Verletzungen eben dieser Grundlagen des Aufeinanderangewiesenseins verzichten zu müssen. Viele Aussagen, die interpersonale Achtung nicht berücksichtigen, scheiden so als mögliche Elemente in massenmedialen Produktionen schlicht aus. So können auch Drehsituationen dazu führen, dass moralische Fragen in diesem Sinne z.B. im Zuge des Führens eines Interviews Subjekt werden und ein praktischer Diskurs zu Regelbegründungen tatsächlich geführt wird, in der auch die hinter der Kamera als Teilnehmer sich zeigen. Sie dienen allerdings in Produktionen auch als Maßstab von Kritik an jenen, die Anerkennung, Respekt oder das *formal* Egalitäre im Sinne symmetrischer Verhältnisse nicht akzeptieren wollen bis hin zu Entscheidungen, diese dann eben gar nicht erst im Film auftauchen zu lassen. In Feld-, Wald- und Wiesenanwendungen der Diskursethik setzen viele Diskutanten, tatsächlich mehrheitlich Männer, Symmetrie von Sprechenden immer schon voraus, anstatt wie Habermas die empirische Wirksamkeit von systemischen Verzerrungen, Zugangsmöglichkeiten zu Öffentlichkeiten und Exklusionsmechanismen ebenfalls herauszuarbeiten und auch bestimmte Inhalte *als widersprüchlich* zu den zugrundeliegenden Regeln, die zugleich auch allgemeine Menschenrechte begründen können, zu verstehen.

Enwezors Sicht hierauf wurde in Abschnitt 1.3 auch deshalb so ausführlich dargestellt, weil auch er auf diese Zusammenhänge als Leiter der Documenta verwies. Nicht zufällig finden sich analoge Erwägungen auch in Pressekodizes: »Die Achtung vor der Wahrheit, die Wahrung der Menschenwürde und die wahrhaftige Unterrichtung der Öffentlichkeit sind oberste Gebote der Presse. Jede in der Presse tätige Person wahrt auf dieser Grundlage das Ansehen und die Glaubwürdigkeit der Medien.«<sup>25</sup>

Nicht, dass sich alle daran halten würden – doch inwiefern solche Aspekte relevant sind, wird später in der Interpretation von Bill Nichols noch vertieft; die abgeleitet-instrumentellen Modi bzw. strategischen Rationalitäten seien vorwegnehmend angerissen – sie öffnen Audiovisualitäten dem Boulevardesken, was gerade auch im Falle von Musikdokumentationen sich zeigen kann und Personen um des Effekts willen entwürdigt. Auch in der Reproduktion von rassistischen Stereotypen noch da, wo sie kritisch in Audiovisualitäten zitiert werden, können sich nicht-zustimmungsfähige Entwürdigungen reproduzieren, was in gelingenden Fällen dazu führt, dass in den Gestaltungspraxen darauf Antworten gefunden werden, wie diese zu umgehen seien – misslingende bauen Praktiken wie »Blackfacing«<sup>26</sup> einfach so in ihre Produktionen ein, irrational insofern, dass sie Üblichkeiten der Verwendung von Wissen, auch Recherche genannt, überordnen. In Rationalitäten als Ge-

25 Quelle: <https://www.presserat.de/pressekodex.html>, aufgerufen am 19.5.2020

26 Siehe auch Dicks, Joachim, Die rassistische Fratze hinter der Sprachmaske, Deutschlandfunk Kultur, 1.2.2015 [https://www.deutschlandfunkkultur.de/blackfacing-die-rassistische-fratze-hinter-der-sprachmaske.2162.de.html?dram:article\\_id=310356](https://www.deutschlandfunkkultur.de/blackfacing-die-rassistische-fratze-hinter-der-sprachmaske.2162.de.html?dram:article_id=310356), aufgerufen am 26.6.2020

brauch von Wissen verschränken sich so an Propositionalem orientierte Recherchepraktiken mit normativen Fragen, die ihrerseits auch auf Ästhetiken wirken können.

»In der Praxis muss die Filmarbeit« Fragen nach propositionaler Wahrheit ebenso wie jene nach ästhetischen und ethischen Fragen immer schon bei den Dreharbeiten lösen und tut dies in der Regel auch »mehr oder weniger bewusst und explizit« – so formuliert es auch an der Sorbonne lehrende Filmemacher Francois Ninye<sup>27</sup>. Mit anderen Worten: Habermas formuliert hier nicht einfach ein »theoretisches Modell«, sondern rekonstruiert tatsächlich sich vollziehende Prozesse, die im Produzieren und Arrangieren von Musikedokumentationen wirksam werden und sich zudem auch in Haltungen gegenüber der begründeten Auswahl von Archivmaterial äußern, durch »The Mix« navigieren und so begründen können, was wie in *Docutimelines* verdichtet wird.

Den Anspruch auf »expressive Wahrhaftigkeit« und somit »authentischen Ausdruck einer exemplarischen Erfahrung«<sup>28</sup> hält Habermas im Gegensatz zum Anspruch auf normative Richtigkeit nicht für universalisierbar. Ihn begreift er da, wo Konzeptionen des »guten« Lebens behandelt werden, also die Frage, wie will ich leben und was für ein Mensch will ich sein, gestellt und ggf. beantwortet wird, als »ethischen Gebrauch der praktischen Vernunft«<sup>29</sup>. Das wird in Abschnitt 2.3. weiter ausgeführt. Auch popkulturelle Intensitätssuchen, dionysische Ekstasen bei Raves, auf Festivals, ggf. psychedelisch angetrieben und ähnliche mit populärer Musik gekoppelte Erfahrungsdimensionen finden dort ihren Raum.

Habermas changiert im Falle der letzteren beiden Aspekte zwischen evaluativen, also bewertenden Aussagen im kommunikativen Handeln und subjektivem »Selbstaussdruck«. Gut, schön, ge- und misslungen etc. sind solchen evaluativen Modi des Kommunizierens zugehörig. Sie leiten die die Kommunikationen während des Schnitts zwischen Editor\*innen und Autor\*innen an, aber werden auch zuvor auf Ebenen der Konzeption fortwährend in Diskussionen erarbeitet. Look & Feel und »sieht cool aus« sind keine Randbereiche des Produzierens, die auch Leid in einem Ausmaß ästhetisieren können, dass es moralisch nicht mehr zu rechtfertigen ist (verhungerte Kinder auf Brahms montiert).

Die *Theorie des Kommunikativen Handelns* begreift so normative Grundlagen von Gesellschaften auch nicht im Sinne des »Guten« – guter Mensch, gute Sitten, gutes Gewissen; sie entwickelt ihre Annahmen aus dem Deontologischen, also dem »Sollen«, an Regeln, Orientierten. Nur solche Ansätze hält für begründungsfähig im Sinne der Universalisierbarkeit, Evaluatives wie auch Kultur als dessen Form jedoch für lediglich relativ und situativ fundiert – und im obigen Beispiel auch

27 Ninye 2012, S. 228

28 Habermas 1988, Bd. I, S. 41

29 Vgl. auch Habermas 1991, S. 100

oft an Kundenwünschen oder Marktbedingungen orientiert. Da es hier aber nicht um Ausarbeitung einer Habermas-Orthodoxie geht, sondern um die Übernahme modifizierter Aspekte und Elemente der *Theorie des Kommunikativen Handelns* in ein über diese hinaus gehendes Modell filmisch-dokumentarischer Praxis, arbeite ich im Folgenden mit zunächst 4 Dimensionen des Rationalen im Sinne im engeren Sinne begründungsfähiger, also rationaler Aussagetypen:

- propositional
- normativ/moralisch
- evaluativ und
- expressiv

Um ein Weiterdenken der Konstruktion von Idealtypen im Sinne Max Webers handelt es sich auch im Selbstverständnis von Habermas, nur dass sie in seinem Werk als formal/universalpragmatische Bedingungen menschlicher Verständigung quasi-transzendental, jedoch anders als bei Karl-Otto Apel ohne Letztbegründung ausgearbeitet werden. Das weist deutlich über die Diskussion in dieser Arbeit hinaus, in der es lediglich darum gehen soll, die oft enge Fokussierung auf Wahrheitsfragen, somit Propositionen, im Falle von Dokumentationen zu erweitern. Auch seine Fundierung wahrer Aussagen im Sinne einer Konsens Theorie der Wahrheit sei hier nicht diskutiert; ich teile deren Annahmen nicht.

Implizit übernehme ich in der Interpretation von Habermas Annahmen von Seel, der in »Die Kunst der Entzweigung«<sup>30</sup> im Anschluss an Habermas ein ähnliches Modell nicht nur im Zusammenhang von Argumentation und Diskurs ausarbeitet, sondern auch Handlungen immanente Modi dessen begreift, was er allgemein als Vernunft fasst.

»In der Bedeutung einer ›Rationalität des Ästhetischen‹ ist die ›ästhetische Rationalität‹ angesprochenen als eine unter mehreren Spielarten des rationalen Verhaltens – im Unterscheid zu einem in theoretischer, instrumenteller, moralischer und subjektiv-präferentieller Hinsicht rationalen (oder eben irrationalen) Handeln und Überlegen. Dagegen meint die die Wendung vom ›Ästhetischen der Rationalität‹ ein Merkmal jener Praxis aus Verhaltensweisen, die sich abspielt im Vermögen einer mehrdimensional rationalen Orientierung – Rationalität ist hier angesprochen als der Zusammenhang der Spielarten, in die sie sich teilt. [...] In diesem Sinne ist Vernunft ein Zusammenhang von Rationalitäten; ›Rationalität‹ dagegen meint eine von mehreren oder mehrere Formen des begründbaren Handelns.«<sup>31</sup>

30 Vgl. Seel 1997

31 Ebd., S. 11

Auch Seel knüpft ästhetische Rationalität somit an Modi der Begründung<sup>32</sup>: »Ästhetisch ist das Verhalten, das sich zur Welt seiner Erfahrung erfahren zu verhalten sucht. Rational ist dieses Verhalten, sofern es begründbar ist.« Er begreift *Vernunft* als das *umfassendere* Vermögen, das den *Zusammenhang* der einzelnen Rationalitäten herstellt<sup>33</sup>. Eben dieses Abwägen zwischen ihnen kann weder im normativen, evaluativen oder propositionalen Sinne vollzogen werden und ist selbst nicht regelgeleitet – ohne freilich in dem, was später als Urteilskraft im Sinne Kants noch ausgeführt wird, aufzugehen. Es bleibt unbestimmbar und ist doch hoffentlich auch das, was Denken in dieser Arbeit anleitet. Seel variiert das Diktum »Vernunft, die nicht ästhetisch ist, ist noch keine; Vernunft, die ästhetisch wird, ist keine mehr«<sup>34</sup> in immer neuen Variationen.

Soll heißen: die Dimension des Ästhetischen ist Teilbereich des – im Sinne dieser Arbeit – Rationalen, generiert selbst Gründe und zwar, so Seel, in Erfahrungen, die ich in, mit und durch Künste mache<sup>35</sup>. Diese Erfahrungen stellen Kriterien bereit hinsichtlich des Gelingens und Misslingens von Kunstwerken. Auf der anderen Seite mündet ein *Ästhetischwerden* der Vernunft als solcher, wie manche es bei Nietzsche, auch Adorno oder Lyotard diagnostizieren, irgendwann ins Irrationale, weil es Moralität, Propositionales und Präferentielles, somit auch Ethisches im oben skizzierten Sinne, ignoriere. »So gesehen meint ästhetische Rationalität eine Spielart des (rationalen) Verhaltens, die sich im Erkennen des Gelungenen und Schönen erfüllt«<sup>36</sup>, wobei »gelungen« auch Hässliches, Fragmentarisches oder die Selbstbezüglichkeit des Medialen meinen kann – ästhetische Rationalität sei zudem »eine Spielart des (rationalen) Verhaltens, die sich im Herstellen des Gelungenen erfüllt«<sup>37</sup> Und: »Vernunft ist Übung im Wechsel der rationalen Perspektiven«<sup>38</sup>

Als zentral begreift Seel Beurteilungsweisen, also Kriterien, die etwas als miss- und gelungen begreifen. Zu Begründungen und deren Kritisierbarkeit bei Habermas treten durch Seel nun auch *Kriterien* der Beurteilung von X.

Künstlerische Produktionen suchen so ggf. Wege, aus dem Glatten, Nivellierenden und Coolen von Werbe- und TV-Ästhetik auszubrechen in einem filmischen Sichzumfilmischenverhalten, das kritische Bewegungen ganz wie die Kunstkritik

---

32 Ebd. 1997, S. 314

33 Ebd., S. 11

34 Ebd., S. 29

35 Juliane Rebentisch verweist in ihrer Einführung in die Gegenwartskunst darauf, dass Erfahrung zum maßgeblichen Begriff der philosophischen Ästhetik der letzten 40 Jahre avanciert sei und listet Seels »Kunst der Entzweiung« unter 10 anderen Ansätzen in der Fußnote 18, Pos. 574 der eBook-Ausgabe, in Rebentisch 2013 auf.

36 Seel 1997, S. 32

37 Ebd.

38 Ebd., S. 15

auch zum Material selbst vollzieht – was freilich dann, wenn alleine Bruch, Diskontinuität, Rauschen, Flimmern, Wackeln oder Noise sich in die Gestaltung drängen, auch selbst als Strategie den Effekt um seiner selbst willen inszenieren kann.

Ein Beispiel, dem das im Gegensatz dazu im Rahmen von »The Mix« gut gelingt, ist die reflexiv ansetzende, mit 11 Minuten recht kurze »Introduction To Harmonics« (1995) von Mark Mills, der in einer Montage höchst heterogenes Material in das tonale »System« Ornette Colemans einführt. Schrifttafeln inmitten des New Yorker Straßengewirrs proklamieren »Sound is everywhere« und »Music has no face« und eröffnen den lediglich 11minütigen Film. In ihm wird das Selbstreflexivwerden ästhetischer Rationalität deutlich, indem es die Montage anleitet.

Die Bildsequenzen setzen sich zusammen aus schlichten Gängen nicht erkennbarer Menschen durch diffuse Straßen und zu einer Tänzerin in verschiedenen Kostümen, Luftaufnahmen von New York, zerstückelten Motiven aus ethnographischen Filmen und einem lediglich als Audio vorhandenen Interview mit Thurston Moore von Sonic Youth, der erläutert, dass Coleman eine neue Sprache erfunden habe. Sie reichen über audiovisuelle Interviews mit Coleman selbst bis zum Aufgehen der Erde, vom Mond aus betrachtet. Manche der Bilder spielen einfach mit Strukturen als Strukturen, andere verulken Illustrationen des Bezeichnens (die Schriften »Ball«, »Red«, »Bouncy«, »Childish« über Personen auf einem Foto platziert, die einen roten Ball betrachten, darunter ein Kind), ergänzt durch schlichte Schrifteinblendungen wie »Categories«. Eine Ausgabe von »War & Peace« von Tolstoy ist auch zu sehen, in der mit quietschendem Textmarker das »you« markiert wird – nachdem die visuelle Struktur, von schräg unten gefilmt an einer Oberleitung entlangzufahren, deren Linien folgend, mit einem langsamen Zupfen des Bass' unterlegt wurde. Lou Reed schwärmt für Coleman im On, Zeitungsausschnitte feiern diesen, doch die Struktur des Kompilierens referiert nicht, sondern vollzieht den Neuanfang Colemans durch Destruieren *als* Erfahrung nach und praktiziert es selbst, um so letztlich auch die Genese neuer, im Kulturellen sich formierender Bewertungsmuster nachzuvollziehen. Hier wird mit allen Vorgaben von Werbeästhetiken brechend mittels Selbstreferenzen, Mehrdeutigkeiten, Witzen über das Bezeichnen im Falle eines Künstlers filmisch reflektiert, der selbst alle eingängigen Warenförmigkeit des Musikalischen außer Kraft setzte so, dass über die Interviewpassagen die Erfahrung mit dem Werk Colemans zugleich im Arrangement nachvollzogen wird. Ein Beispiel nur für in Erfahrung mit einem Werk sich entfaltende Interviewführung und kriteriale Rationalität, die ihre Maßstäbe auszuweisen vermag und offenkundig bereits im Zuge der Produktion des Films maßgeblich wirkte – auch, weil naive, abbildhafte Weltbezüge einem reflektierten Bezugnehmen auf Bezeichnungen und dem Aufbrechen ästhetischer Formen weichen.