

usw. abstrahieren zu können und dann, wenn sie denn Rationalität walten lassen, denen der Anderen ebenso Gewicht und Relevanz zuzugestehen. »[...] die Dialogrollen der Gesprächspartner erzwingen eine Symmetrie der Teilnehmerperspektiven. Sie ermöglichen zugleich die Möglichkeit der Perspektivenübernahme [...]«⁵⁹ Sonst wäre es eben keine Argumentation mehr, sondern etwas, das z.B. Gründe ignoriert, weil es die Mittel dazu hat, Eigenes machtvoll einfach so durchzusetzen. Martin Seel ergänzt genau hier auch das Vermögen der Künste, uns auch uns fremde Situationen und Erfahrungen zumindest erahnen zu lassen⁶⁰. Sie erlösen uns so auch aus Egozentriken und schaffen Distanzen zu eigenen Erfahrungen und Perspektiven – können dabei auch an Selbstverständnissen kratzen.

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

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

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

3.2 Soul Power

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

59 Habermas 1992 (I), S. 178

60 Seel 1997, S. 156f.

Die Reihe umfasste 4 Folgen à 52 Minuten, zusätzlich wurde eine Show produziert und im Hamburger Club »Mojo« im Frühjahr 2013 auf die Bühne gebracht und aufgezeichnet. Die Reihe programmierte ARTE im Rahmen des »Summer of Soul« 2013. Ich fungierte zusammen mit meinem Kompagnon Jean-Alexander Ntivyihabwa als Produzent des Gesamtpakets, als Redaktionsleitung für Folge 2 »The Golden Years« und als Autor von Folge 3, »The Fusion Years«. Der Titel »The Fusion Years« ergab sich aufgrund der Verbindung von Soul mit anderen Stilen wie Jazzrock, Funk, Disco, Philly-Sound, Rock und Hip Hop.

Die Grundthese der vierteiligen Reihe, die durch alle Folgen hindurch entwickelt wurde, erarbeiten wir – kommunikativ handelnd – in langen Diskussionen intern wie auch mit der ZDF/ARTE-Redaktion, Dieter Schneider und Tobias Cassau, wie folgt: Soul sei eine im Gospel gründende Art des Musizierens und somit ein Stil, der unter den spezifischen historischen, lebensweltlichen Bedingungen marginalisierter und segregierter schwarzer Kulturen entstand und sich zugleich anpassungsfähig wie stilistisch konsistent immer neuen Produktionsstufen der Entwicklung populärer Musik anzupassen vermochte, bis er in den Nullerjahren zur dominanten Form der Popmusik wurde. Einer, der noch jede Casting Show-Kandidatin sich anzuähneln versuchte. Er gewann kulturelle Dominanz im Bereich der Popmusik, ohne dass dabei seine Protagonist*innen zugleich gesellschaftlich, also in den Strukturen ökonomischer Macht prägend wurden, obgleich ein allmähliches Vordringen in »Soul Power« rekonstruiert wird und die Etablierung in Eigenregie betriebener ökonomischen Institutionen Erfolge festigte. Dieser »Große Erzählbogen«, zugleich eine argumentative, somit zu belegende Struktur, zog sich durch die 4 Folgen.

Dabei löste sich die Musik zunehmend von dem, was als »R&B«, zuvor als »Race Music« klar an den gesellschaftlichen »Rändern« lebensweltlich verortet war. »Schwarz« wird hier mit Stuart Hall als in den *differentiellen Prozessen rechtlicher und informeller Rassen-Trennung* in den USA produziert verstanden, häufig von der Dominanzkultur auf Abstammung bezogen und brutal durchgesetzt, formal wie informell. Kulturelles, »White Supremacy«, verdichtete sich in gesellschaftlichen Institutionen, die auch normative Reglements nach sich zogen: die von Rosa Parks aufgebrochene Sitzordnung in Bussen mag als Beispiel dienen. Diese Annahmen folgen keinem Essentialismus. Das, was als schwarz behandelt und tatsächlich auch traktiert wurde, ist Effekt von gesellschaftlichen Gegebenheiten, auch legalen Ordnungen und hiermit korrespondierenden Platzzuweisungen, die mittels Gewalt abgesichert wurden – z.B. Billie Holidays »Strange Fruit« besingt dieses, indem es für Lynchjustiz musikalische und lyrische Bilder schafft.

Die Reihe rekonstruiert dabei konsequent die *Teilnehmendenperspektive* der Ausgegrenzten, stützt sie durch Archivmaterial und Interviews mit Expert*innen, Musiker*innen und Rezipient*innen und deren Erfahrungen. Sie expliziert spezifische Formen ästhetischer Rationalität durch einen erfahrenden Umgang mit tra-

diertem, musikalischen Material wie der Kirchenmusik, die sich in den durch Entrechung und Herabwürdigung gesättigten, somit in gesellschaftlichen Differenzen situierten Identitätsmustern *anders* artikulierte als im tradiert sozialdisziplinierten Zusammenhang christlicher Kirchen üblich und das so, dass auch Überlieferungen afrikanischer Herkunft in die Artikulation eingingen.

»Soul Power« fokussiert sich zunächst auf die Entstehung der Musik in lebensweltlichen Zusammenhängen der 40er und 50er Jahre. Die erste Folge von Jean-Alexander Ntivyihabwa beginnt so mit einer Skizze der historischen Situation, in der sich das entwickelte, was Soul werden sollte: die Swing-Big Bands sterben in den 40er Jahren allmählich. Schwarze GIs kommen mit neuem Selbstbewusstsein ausgestattet aus dem zweiten Weltkrieg Krieg zurück und stoßen erneut auf eine sie entrichtende Welt geprägt von Rassismus; eine Montage aus Swing-Bands, schwarzen Soldaten und historischem Ku-Klux-Klan-Footage stützt diese Aussage. Der Rahmen, in denen wie von Stuart Hall analysierte Identitäten sich transformieren in Relation zur weißen Mehrheitsgesellschaft, ist so gesetzt.

Anschließend arbeitet Ntivyihabwa historisches Material zur Formierung der Bürgerrechtsbewegung in den schwarzen Kirchen der 50er Jahre auf. Kirche als Institution bot einen geschützten Rahmen für Interaktionen, in denen auch kulturelle Traditionen schwarzer Subkulturen wie auch die aufgezwungenen und modifizierten Zeichenregime der weißen Mehrheitsgesellschaft befragt und transformiert werden konnten. Ntivyihabwa stützt sich dabei auf Interviews mit der Musikethnologin Portia Maultsby, führt den Begriff der »Race Music« ein und rekonstruiert deren Wandel zu R&B (Rhythm & Blues). Dessen Entwicklung wird wiederum in einer musikalisierten Montage aus Footage zu Martin Luther King, J.F.K. und Live-Auftritten von Ruth Brown als einer frühen Ikone des Stils belegt wie auch ästhetisch moduliert; das Arrangement in der ***Docutimeline*** folgt dabei den Rhythmen und Melodiebögen der historisch situierten Musik. »Das schwarze Amerika« wird dabei als Begriff wie selbstverständlich verwendet.

Solomon Burke erläutert im Interview korrespondierende Gefühle von Schmerz angesichts der Segregation im Alltag, im Bus und in Restaurants und überall. Und berichtet von Hoffnungen darauf, dass diese Struktur – letztlich ein Eingriff systemischer, also administrativer Macht, siehe Teil 5 –, sich auflösen könne. Dieses sei auch in den Musiken hörbar gewesen.

Moduliert wird dieses mit Bildern aus schwarzem Alltagsleben. Archivmaterialien, die alltägliche lebensweltliche Erfahrungen schwarzer Menschen zeigen, ziehen sich durch den ganzen ersten Teil. Die Wirkung des Radios arbeitet die Dokumentation dabei heraus, somit der Umgang mit dem Massenmedialen in lebensweltlichen Zusammenhängen – ein Massenmedium, verantwortlich zudem für die Ausstrahlung schwarzer Subkulturen in die weiße Mehrheitsgesellschaft. Charlie Musslewhite, Musiker, erläutert, wie das Hören von Blues und Gospel Selbstverständlichkeiten der musikalischen Erfahrung in mehrheitsgesellschaftlich wei-

ßem, kulturellen Hintergrundwissen gewissermaßen »unterspülten« und so allmählich auflösten. Die Etablierung eigener Radiosender wie WDIA in Memphis sorgte zugleich für »Empowerment«, Selbstermächtigung, und wirkte in weiße Teenagerkulturen hinein. Die Montage bezieht hier auch Neudreh anno 2013 in Memphis in den Räumlichkeiten von WDIA ein, kombiniert sie rhythmisiert mit historischen Aufnahmen.

Solomon Burke verankert im Interview diese Realhistorie spezifizierend in den Erfahrungswelten des Radiohörens bei seiner Großmutter in den 50er Jahren – u.a. lauschten sie bei ihr zu Hause Nat King Cole, der seit den frühen 40ern, so der Off-Text, rassistische Zuschreibungen unterlief durch seine Art zu singen, indem er das, was als »raw« galt und den frühen Blues prägte, durch »kunstvollere« Artikulation ersetzte. Biographien wie jene von Bessie Smith, die, wie Portia Maultsby erläutert, im lebensweltlichen Alltag Sexismus und Rassismus erlebte und so in einem Gefüge von Differenzen ihre individuellen Persönlichkeitsmuster ausbildeten, ergänzen das in der **Docutimeline** arrangierte Bild rund um »Identität«.

Ntvyihabwa rekonstruiert so eine Reaktion auf konventionalisierte Herabwürdigungspraxen in der Artikulation durch Musik und auch Performancepraktiken, die zugleich tradierte und domestizierte Körperlichkeiten transzendierten.

Die Dokumentation führt, wie erwähnt, die Genese des Soul zurück auf Praxen in Gospelkirchen, die als spezifische Orte der Verständigung unter Bedingungen zunächst der Sklaverei, dann der Segregation mittels Musikalität dienten und ein Transzendenzen reinen Unterworfenseins erlaubten. So entstand ein Pool an Bedeutungen, Riten und Rhythmen, der Identitätsmodelle mit korrespondierenden Verhaltensdispositionen und Artikulationsmodi erlaubte, die der Bürgerrechtsbewegung vorgängig jene Argumente zu entwickeln half und bereitstellte, die sodann politische Wirkung entfalten sollten.

Eben solche Prozesse behandelt die *Theorie des Kommunikativen Handelns*: Selbstverständlichkeiten werden durch rationale Kritik der Problematisierung zugänglich; es entwickeln sich so jene Argumente, die Partizipation auch im Politischen einfordern können. Dabei freigesetzt wird postkonventionell Normatives, das, um diskutiert werden zu können, Symmetrie und Wechselseitigkeit sowie ein Ende der Ausschlüsse voraussetzen muss, um überhaupt als rationaler Prozess verstanden werden zu können. Aktuelle Bewegungen der Wiedergewinnung der Spiritual-Tradition wie die Fisk Jubilee-Singers, die Weisen, wie die spirituellen Lieder im 19. Jahrhundert gesungen wurden, erkunden in Reportageform, mit der Kamera begleitet, im Hier und Jetzt den lebensweltlichen Boden, auf dem dieses sich entfalten konnte. So beginnt die Reihe »Soul Power«.

Die **Docutimelines** über alle 4 Folgen betrachtet, ästhetisieren, musikalisieren, und interpretieren in ihrem Mix so eine weit verzweigte Struktur von Verweisen und Befunden, die Artikulationen ganz im Sinne von Stuart Hall arrangieren und komponieren und so zugleich die Problematisierung tradierten, konventionalisier-

ten und systemisch abgesichertes Hintergrundwissen überwinden konnten, indem sie es in multidimensionale Rationalitäten überführbar machten.

Die Komplementarität von Lebenswelt und Kommunikativem Handeln zeigt sich so: das, was in erstere oft als Selbstverständlichkeit und Gewohnheit eingeschrieben ist, kann dann, wenn mit ihm korrespondierendes Leid sich artikuliert, auch Rationalitäten zugänglich machen, indem normative, emanzipatorische Forderungen auf dieses bezogen erhoben werden – um es zu überwinden. *Eben diese Prozesse macht die Dokumentationsreihe zu ihrem Thema.*

Die Qualität einer journalistischen Dokumentation kann, so meine These, gerade anhand dessen beurteilt werden, ob sie Gewohntes gar nicht weiter befragt oder problematisiert und so einfach nur reproduziert, was mehrheitsgesellschaftlich tradierte Perspektiven als selbstverständlich betrachten – oder ob sie jene letztlich aufklärerischen Impulse nicht nur auf Seiten des Sujets, sondern auch in ihrem Selbstverständnis und ihrer Perspektive herausarbeitet und expliziert.

Folge 2 der Dokumentationsreihe, »The Golden Years«, ein Film von Stefanie Schäfer, verfolgt den wachsenden Erfolg von Labels wie Motown und Staxx in den 60er Jahren und die Wirkung des damaligen Soul. Schäfer kontrastiert dabei die Erfahrungen der Umfelder von Motown in Detroit rund um die Autoindustrie mit jenem von »Bürgerkindern« geprägten psychedelischen Rausch der Hippie-Gegenkultur. Sie verfolgt zudem die beginnende gesellschaftliche Institutionalisierung, indem sie den Fokus auf das Erlangen auch ökonomischer Eigenständigkeit richtet.

Folge 3, als deren Autor (Buch und Regie, die konkreten Dreharbeiten und Interviews wurden im Team aufgeteilt) ich fungierte, vollzieht montierend und argumentierend Entwicklungen in den 70er und 80er Jahren nach. Soul verbindet sich nun mit Funk und anderen Stilen, um doch als aus dem Gospel stammende Musikalität in neuen Zusammenhängen zu wirken.

Das neue, schwarze Selbstbewusstsein dringt in weitere populäre Kulturen vor, so auch ins Kino, und hebelt dessen Konventionen aus – das arbeitet dieser Teil zu Beginn heraus: Blaxploitation-Filme mit Helden wie Shaft und Soundtracks von Stars wie Isaac Hayes und Curtis Mayfield vollbringen dies. Gerade solche Outlaw-Helden bilden Role-Models für die Statusgewinnung vor allem junger Männer als Teil trotz formal-politischer Gleichstellung weiterhin marginalisierter Minderheiten – marginalisiert schon deshalb, weil die rechtliche Gleichstellung nicht in ökonomische Macht mündete. In diesen frühen Formen des »Gangsta« verbinden sich die performativen Modi dramaturgischen Handels mit rechtlich als »delinquent« zu begreifenden, jedoch als cool empfundenen Weisen der Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Kultur und Gesellschaft. Trotz rechtlicher Entwicklungen verschärfen sich für viele in Vierteln wie der Bronx oder Compton südlich von Downtown L.A. eher die lebensweltlichen Bedingungen. Diese Outlaw-Filme

mitsamt ihrer Soundtracks verwandeln den alltäglichen Kampf in neue Heldengeschichten.

Shaft ist in dem Film von 1971 ein Detektiv, der für die Mafia arbeitet; allein, dass der Film durchgängig in schwarzen Subkulturen, somit Lebenswelten spielt und nicht den heroischen, weißen Cop inszenierte, sondern eine Figur, die es mit Law & Order nicht allzu genau nimmt, machte ihn so revolutionär. Eine in dieser Arbeit nicht weiter diskutierte These von Jürgen Habermas betrachtet solche Prozesse als Legitimationskrisen: aufgrund sozialer Ungerechtigkeit würde formal gültiges Recht nicht mehr akzeptiert.

Sozialkritik als Kritik lebensweltlich zugewiesener Verhältnisse *artikuliert* sich nun auch in den Texten z.B. von Curtis Mayfield. In »Superfly« ist der Antiheld ein Kleindealer. Die Dokumentation arbeitet hier in »The Mix« mit in After Effects nachbearbeiteten Filmplakaten und auf Film gedrehten Alltagssequenzen aus dem New York der frühen 70er. Im Rahmen einer vertraglich vereinbarten »Materialbereitstellung« stammten letztere aus dem ZDF-Archiv. Solche gesellschaftlichen Bedingungen, Verträge zwischen Institutionen wie Produktionsfirmen und Fernsehsendern, sind *konstitutiv* für Musikdokumentationen und somit auch für das, was in *Docutimelines* jeweils arrangiert wird. Filmausschnitte zu licensieren hätte in diesem Fall schlicht das Budget gesprengt; die in »After Effects« bearbeiteten Filmplakate in typischer Früh-70er-Ästhetik wie auch Lebensweltliches diffus einfangenden Sequenzen aus der Zeit montierte die Editorin Marion Pohlschmidt ineinander; ich leitete die Reihenfolge der einzusetzenden Materialien, den anzustrebenden »Look & Feel« an und benannte Interviewpassagen, die mit »verschnitten« wurden, um das, was journalistisch belegbar den Film strukturieren soll, so herzustellen: als kommunikativen Prozess, in dem Autor*innenideen prompt gespiegelt und diskutiert werden von Editor*innen, die sodann eigenständig den Schnitt generieren. So entsteht arbeitsteilig zugleich eine *Stimmung* und ein Flow sichtbar auf den Monitoren, mit Musik unterlegt, zugleich artifiziell und multidimensional begründungsfähig in der Verbindung von Massenmedialem und Erfahrungswelten von Musiker*innen und Rezipienten in der *Docutimeline*.

Carl Fisher von »The Vibrations« führt, in diese integriert, im Interview aus, wie Gil-Scott Heron in den 70ern durch seinen Umgang mit Sprache manches des späteren Hip-Hop vorweg nahm. Das Sujet gleitet so von den frühen »Gangsta«-Role-Models zur expliziten Politisierung jener Jahre. »Soul Power -The Fusion Years« vollzieht hier mit einer intendierten Atemlosigkeit im Schnitt rhythmus und Geschwindigkeit eine Entwicklung nach, die in einer aufgeheizten politischen Situation zu Zeiten der Regentschaft Nixons auch in den Zusammenbruch der »Black Panther« mündete. Tricia Rose, Kulturwissenschaftlerin, führt aus, wie gezielte Demoralisierungspraktiken wie z.B. COINTELPRO, »Undercover«-Infiltrationen der Black Panther durch das FBI, zu wirken begannen, um Zwietracht in schwarze Organisationen zu tragen und Führungspersönlichkeiten zu diskreditieren. Auch, indem

sie Drogen in die »Szenen« pumpten. Dee-Dee Bridgewater, Jazz-Sängerin, vertieft das Sujet »Black Panther« durch Schilderung von Erfahrungen aus der Teilnehmendenperspektive, weil sie selbst als Aktivistin in den Fokus von Ermittlungen geriet. Die Methoden wirkten, lassen die Bewegung implodieren: systemische, also administrative Prozesse zerstören gezielt politische Strukturen in Lebenswelten, die sich institutionalisiert hatten. Die Schilderung wird umrahmt von Aufnahmen der Black Panther und solcher, die Dee Dee Brigdewater als Musikerin zeigen und zu Gehör bringen – konkret Musiken, in der die Jazz-Größe auch mit Disco-Musik experimentierte.

Denn eskapistische Bewegungen treten im Verlauf der 70er Jahre an die Stelle der Politisierung, tanzend zu Philly-Sound und Disco. Hier situiert der Film die Entwicklung in den lebensweltlichen Erfahrungen schwarzer, schwuler Menschen, die in Clubs die Freiheit nach der Legalisierung von homosexuellen Praxen genossen. Wieder bewegt sich so auch »The Fusion Years« im Spannungsfeld von Kultur (Alltagskulturen und Erfahrungswelten von Queer People of Colour und deren Codes, Interpretationen und Sichtweisen) und Gesellschaft (Institutionen, normative Regeln). Materiale, traditionale Regeln, die konkretes Sexualverhalten als »unmoralisch« behaupteten, wichen zumindest in manchen lebensweltlichen Zonen einem postkonventionellen Verständnis formaler Gleichheit, das auch in der Legalisierung homosexueller Praktiken sich zeigte. In der so auch öffentlich möglichen Reibung von dominanter und Subkultur entstanden neue musikalische Artikulationsformen und an Musik orientierte Lebensformen, die rund um Clubs und Discotheken »Nur Samstag Nacht« sich bildeten (und weltweit wirkungsmächtig ein Club- und Discotheken-Leben etablierten, das bis heute auch europäische Metropolen prägt. In der Dokumentation erläutert das Dimitri from Paris). Die **Docutimeline** von »The Fusion Years« versucht, dieses selbst zu artikulieren, solche neuen Erfahrungen als ästhetischen Rationalitäten folgend mit dem musikalischen Material zu modulieren und zu arrangieren. »The Mix« verknüpft dabei in seiner Komposition Originalfootage aus den Gay Clubs der späten 70er mit Interviews und Auftritten von Größen wie Patti Labelle, jedoch auch animierten Screenshots der Internetseite »For Coloured Boys« – zu Zeiten der Produktion von »Soul Power« ein Portal für Gay People of Colour, das deren noch ungeschriebene Geschichte aufbereitete.

Deren Betreiber Clay Cane kommentiert im hineinmontierten Interview Listen von Lieblingssongs dieser Subkultur, die auf der Internetseite veröffentlicht wurden, vor allem von Soul- und Disco-Hymnen wie »I'm coming out« von Diana Ross oder »Born this way« von Carl Bean. Clay Cane führt aus, wie in den später 70er, frühen 80ern gezielt für ein schwules Publikum Songs geschrieben wurden, weil diese jene Gruppe waren, in deren Reihen Disco entstand und zelebriert wurde. Die Songs hätten bei der *Identitätsfindung* einer unter transformierten, rechtlichen Bedingungen lebenden Szene geholfen, sich in marginalisierten gesellschaftlichen

Sphären, somit in Auseinandersetzung mit der Dominanzkultur dem Verbot entronnen neu, ja überhaupt erst im legalen Rahmen zu erfinden und auch den Umgang mit Gefühlen zu erproben. Sie zelebrierten zudem ein Aufbrechen und somit Sich-Verschieben von zuvor für selbstverständlich gehaltenen Regeln lebensweltlichen Hintergrundwissens (»verstecke Dich!«) hin zu neuer Freiheit (»Tanzend bist Du der Star!«). Das differentielle Spiel der Identitäten erfährt eine Verschiebung dank explizit emanzipatorischer, am postkonventionell-normativen sich orientierender Rechtsentwicklungen.

Gerade die Identifikation mit den Künstlerinnen wie der Soul-Legende Diana Ross, performativ und emotional unvergleichlich ausdrucksstark, halfen dabei, tradierte und heteronormativ codierte Weisen männlicher Gender-Performances als Role Models zu überwinden.

In »Born this way« von Carl Bean sei zudem erstmals der Begriff »gay«, kombiniert mit »happy«, in einem Song verwendet worden – für Clay Cane revolutionär und somit typisch für Soul-Music. In der **Docutimeline** von »The Fusion Years« unterlegten wir Original-Footage vom New York der späten 70er wie auch der Gay Culture jener Jahre mit dem Song, um ihn als bewegende und begleitende Kraft lebensweltlicher Umbrüche zu zeigen.

Im weiteren Verlauf des Films remixten wir Chicago House und Detroit-Techno, unterstützt von Interviewpartner*innen wie Adeva, Mousse T. und Dimitri from Paris, als Fortsetzung von Gospel, Soul & Disco mit weiter entwickelten technischen Möglichkeiten – eben jenen, die in Teil 1 dieser Arbeit in Ausführungen zu DJ Culture bereits geschildert wurden und die auch das zumindest als Möglichkeit erarbeiteten, was Kompositionen und Arrangements in **Docutimelines** bestimmt.

Simon Reynolds, siehe auch Teil 4, pointiert im Interview, dass Energie der House Music aus der Befreiung von der Unterdrückung käme – somit die Möglichkeit selbstbestimmter, ethischer Entwürfe als postkonventioneller – und dabei doch ebenso die Dunkelheit zelebriere; eine fast religiöse Huldigung der Einflüsse aus dem Gospel wirke hier nach. Auch solche *umwertenden* Prozesse im Umgang mit traditionalem Material aus kulturellem Hintergrundwissen im Zuge seiner *Aktualisierung* münden in Modi des mehrdimensional Postkonventionellen. Was einst als Ritual zur Einübung in religiöse Gemeinschaften, somit als prägende Kräfte in Lebenswelten diente, entkoppelt sich von diesen Zusammenhängen und mündet in Rituale neuer Art: das Sicht-Unterwerfen unter den Beat, to be slave to the rhythm. Das, was in Folge 1 von »Soul Power« bereits ausführlich dargelegt wurde, eben die Bedeutung der Gospel-Musik, wird hier erneut aufgegriffen. Ein Einfluss, der auch deshalb so deutlich in dieser Musik wirkte, da Gospel als in religiösen Zusammenhängen entstanden auf deren »Zuständigkeit« für Rituale rund um den Tod anspielt, so auch explizit spirituelle Inhalte in Zeiten des Wütens von AIDS verarbeitet.

Denn Chicago House, das war die Musik, zu der jene tanzten, in deren Umfeldern ganze Freundeskreise starben oder die selbst HIV-positiv zu jenem Zeitpunkt dem fast sicheren Tode »geweiht« waren, derer kollektiv jedoch nie gedacht wurde. Auch das arbeitet »The Fusion Years« heraus, bringt hierfür Frankie Knuckles »Tears« zu Gehör und lässt die darauf montierten Bilder diffus werden, so dass sie sich in der Zeit selbst beinahe auflösen. Clay Cane führt aus, dass HIV einen Wendepunkt in der Geschichte schwuler Männer gewesen sei und deren Lebenswelten drastisch veränderte – eben noch befreit und nun selbst zur Plage, Seuche erklärt. Ein solch gravierender Umbruch in Erfahrungs- und somit Lebenswelten bildet Wendepunkte auch in der narrativen Struktur von Musikdokumentationen.

Folge 4 von Soul Power, »The Renaissance Years«, Autor: Matthias Reitze, setzt die Argumentation fort und beginnt mit dem Fortwirken des Soul im »Gangsta Rap« der frühen 90er – unter expliziter Diskussion auch des Falls Rodney King (siehe Teil 1). Alexander Weheliye erläutert im Interview die unterschiedlichen lebensweltlichen Prägungen in West- und Eastcoast-Hip Hop: in L.A. wirkte ein »Car Culture«, was zu einem anderen Einsatz von langsamem, synthetischen Bass-Sounds führte als in New York, wo eher per Kopfhörer in der U-Bahn als wie in L.A. im Auto Hip Hop gehört wurde; ersteres folgt hektischeren Rhythmen als der Flow in gut gefederten L-A.-Karossen. Der vierte Teil arrangiert Materialien in seiner ***Docutimeline*** analog zu den bisher dargestellten Weisen, verfolgt Karrieren wie die von Beyoncé und arbeitet die in den Nullerjahren so dominanten Retro-Sounds heraus – Sharon Jones, Amy Winehouse, Adele –, die im 4. Teil dieser Arbeit als Sujet vertieft werden.

Diese Erzählweise unter Einbeziehung der Rekonstruktion lebensweltlicher Prozesse ist keineswegs nur typisch für Produktionen, an denen zufällig ich beteiligt war. Ein großer Teil der aktuell in TV-, auch Kino-Zusammenhängen wie auch bei Streaming-Diensten zu sehenden Produktionen arbeitet ähnlich.

Als Beispiel – allerdings auch aus dem ARTE-Kosmos – kann dienen: »Die flotten 80er: wie Disco die Gesellschaft spaltete« (2018) von Oliver Monssens. Auch hier wird die »High Energy«-Music der 80er Jahre in ihrer Genese in den schwulen Subkulturen von San Francisco und London herausgearbeitet. Die 95minütige Dokumentation »Joy Division« (2007) von Grant Gee entwickelte den Sound der Band aus den sterbenden Arbeiterkulturen Manchesters inmitten des ökonomischen Wandels der späten 70er Jahre, als die Struktur von Lebenswelten durch die fortschreitende Deindustrialisierung implodierte und Massenarbeitslosigkeit aufgrund von Margaret Thatchers Politik noch wuchs. »Nas – Time is Illmatic« (2015) erläutert die Entstehung der musikalischen Orientierung des Hip Hop-Superstars in den Lebenswelten des New Yorker Stadtteils »Queensbridge«.

Was dieses für die Musiken, jedoch auch die audiovisuellen Modulationen in ***Docutimelines*** bedeutet, wird im nächsten Abschnitt erläutert.