

In solchen Zusammenhängen greift auch all das, was Bourdieu in seiner Habitus-Theorie entwickelte. Habitus reguliert Interpersonalitäten als Haltung Anderen gegenüber unter Bezugnahme auf soziale Verhältnisse. Hier wirken Geschlechterverhältnisse, ggf. auch Faktoren wie »Whiteness« als Haltung gegenüber Nicht-Weißen und somit manches Mal auch Verachtung, Zynismus und Ignoranz. All das bleibt Musikedokumentationen nicht äußerlich und konstituiert so einen anderen Weltbezug als im Falle von Naturdokumentationen. Es zeigt sich, wie Bill Nichols konstatiert, in Dokumentationen dann, wenn Personen nicht vollständig in der Rolle einer »Kunstfigur« wie im Falle von KISS (Band, geschminkt), Conchita Wurst oder auch einer »Marke« (der Künstler Thomas Hübner sprach in einem Interview von der »Marke Clueso«, die er verkörpere) aufgehen, sich also zugleich »selbst« spielen. So reagieren sie in allen möglichen Spektren von Empfindlichkeiten und Verletzlichkeiten bis hin zu Selbstinszenierungs- und Provokationsfreude (Nina Hagen gibt Masturbationsanleitungen in der österreichischen Talk-Show). Bezugnahmen hierauf sind solche innerhalb von und auf soziale Welten und deren Relationen in interpersonalen Konstellationen, also jener der 1. und 2. Person singular wie auch plural, somit Teilnehmendenperspektive. Wie auch immer der »Realismus« auch theoretisch Musikedokumentationen genauer gefasst wird: diese Differenz zu einem Weltbezug, der naturwissenschaftliche Erkenntnisse aufbereitet, hat berücksichtigt zu werden.

Menschen und ihr Verhalten zueinander gründet und artikuliert sich in anderen Regel-, Wissens- und Rationalitätsverhältnissen als ungebrochen zu objektivierende Prozesse wie der Klimawandel. Sie sind auch nicht im selben Sinne gesetzesförmig wie Naturgesetze. So dass das Soziale selbst in Musikedokumentationen eben auch Sujet wird: Interaktionen, das, was seinem intendierten Sinn nach an Anderen orientiert ist (eine Formulierung von Max Weber paraphrasierend) und im gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhang sich situiert. Musikprojekte im »Jugendknast«, zum Beispiel. Einen solchen Beitrag habe ich – zusammen mit dem damaligen Volontair Joko Winterscheidt – in den Nullerjahren für das ARTE-Magazin »TRACKS« gedreht; es existieren ganze Dokumentarfilme rund um solche Maßnahmen. Was an einem Beispiel gezeigt werden soll.

2.3 Dramaturgisches Handeln – Expression und Performance

Habermas geht in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von der Dreifaltigkeit objektive, soziale und subjektive Welt aus; die ersten beiden Welten wurden ausgeführt, die soziale den Interaktionsverhältnissen zugewiesen, in denen differente Geltungsansprüche erhoben werden. Letztere, die subjektive, begreift er als »dramaturgisches Handeln« und selbst als Welt-, weil Selbstbezug. Dieses führt Ha-

bermas im Anschluss an Erving Goffmans »Wir spielen alle Theater« ein⁴³ und fasst Selbstdarstellung als reflexiv hinsichtlich des Wahrgenommenwerdens durch Andere und zugleich als ein Sichverhalten zur je eigenen »subjektiven Welt« der sozialen Akteure. »Subjektive Welt« meint hier Wünsche und Gefühle, die in »expressiven Äußerungen« artikuliert werden können. Zwar seien auch Meinungen und Absichten Teil »subjektiver Welt«; jedoch: »Als subjektiv kommen Meinungen und Absichten nur zu Bewusstsein, wenn ihnen in der objektiven Welt kein existierender oder bloß zur Existenz gebrachter Sachverhalt entspricht.«⁴⁴ Diese Spitze gegen die Beliebbarkeit eines Begriffs wie »Meinung« trifft Talkshows ggf. mehr als Musikdokumentationen. Die Verbindung zwischen Welt und Akteur löst Habermas auch nicht im Falle des Wünschens oder Fühlens auf und deutet sie als der Beurteilung zugänglich, freilich nur hinsichtlich dessen, ob die sich selbst darstellende Personen wirklich meine, was sie sage, also es wirklich wünsche oder eben nicht. Eben das führt zur Etablierung des Geltungsanspruchs auf »expressive Wahrhaftigkeit«. Dramaturgisches Handeln in den Künsten kann diese auch simulieren, und je nachdem, wie gut dies gelingt, dann von Kritikern gelobt werden – das Abzielen auf ein Wahrgenommenwerden durch Andere bringt zudem allerlei Sujets auch für und in Musikdokumentationen hervor.

Denn dieser Weltbezug erweist sich als im Falle populärer, aber nicht nur populärer Musik zentral. Auch in »La Traviata« (Verdi) oder »Madame Butterfly« (Puccini) sind inmitten des Bühnengeschehens Musiktheater Gefühlsausdrücke zentral, ohne an die »expressive Wahrhaftigkeit« realer Personen als sie selbst gekoppelt zu sein. Dieses »dramaturgische« Handeln ist der wohl am wenigsten ausgearbeitete Ansatz im Gesamtwerk von Habermas mit immensen Konsequenzen für alles, was rund um Kunst und Kulturindustrie von ihm geschrieben wurde. Dass er es freilich unter Weltbezug fasst und ihn im sozialen Handeln positioniert, schiebt die Argumentationsverläufe in dieser Arbeit gewissermaßen an.

Glaubwürdigkeit, »Credibility«, von Künstler*innen und was ihnen Zuhörende und Zusehende ihnen »abzunehmen« bereit sind aus je unterschiedlichen Gründen spielt in Popmusiken eine erhebliche Rolle und im Falle von Maria Callas auch, je nachdem, ob eine solche Dramatik des Ausdrucks auf der Bühne akzeptiert wird oder aber nicht, das hängt stark an den Fähigkeiten der Sopranistin. Doch »expressive Wahrhaftigkeit« alleine erschöpft nicht das, was geschieht und sodann in Musikdokumentationen moduliert wird.

Ähnlich wie in Fiction, also Spielfilm, und Faction, wirken auf Ebene der Sujets von Musikdokumentationen Wünschen, Lieben, Hoffen, Glauben, Sich Verzehren, Imaginieren, Passionen usw., die ganze Palette von Gefühlsausdrücken, auch dann konstitutiv und sozial bewegend auf die Produktion und deren Gestaltung

43 Habermas 1988, Bd. I, S. 135ff.

44 Ebd., S. 138

ein, wenn keiner den Singenden glaubt, dass sie »I will always love you« (Whitney Houston), »I will love you – always!« (Bon Jovi), »O sole mio« oder »Je ne regrette rien« gerade wirklich fühlen, wirklich meinen und *tatsächlich* gefühlt zum Ausdruck bringen.

Das kann als so oft konstatierte Irrelevanz von Schmalz, Kitsch und Gefühlsduselei, somit als Rationalität nicht tangierend behauptet und gesellschaftlich als irrelevant abgetan werden – weil gar kein Geltungsanspruch erhoben würde.

Das ist jedoch falsch. Diederich Diederichsen sieht gerade hier das Zentrum dessen, was Pop-Musik in seinem Sinne ausmacht. Die taz fragt: »Wie funktioniert denn ein Popcharakter?«, Diederichsen antwortet:

»Über eine Drag-Performance. Die drei großen Factory Queens – Holly Woodlawn, Jackie Curtis, Candy Darling – haben ihre Drag-Performance nie beendet, sondern sind auch in Drag einkaufen gegangen. Das war der Beginn. Man spielt beim Drag eine Rolle, von der man behauptet, dass sie keine Rolle ist. Und dann spielt man mit dem Publikum, indem die Rolle mal in die eine und mal in die andere Richtung geht. Man sagt nicht ›Ich bin jetzt eine Frau, sondern: ›Jetzt denkst du, dass ich eine Frau bin?‹ Wichtig ist, dass es kein Sprechakt ist, der mit Folgen für dich als Person verbunden ist. Aber es ist auch keine Theaterrolle.«⁴⁵

Und ein fundamentaler Unterschied somit auch zu Transsexualität. Im von Diederichsen Angeführten und tatsächlich alle »Images« von Musiker*innen Prägenden – auch betont Maskulines ist nicht Natur, sondern eine Form von Drag – wohnt ästhetisch etwas inne, das Habermas in seiner Theorie nicht fassen kann und das doch relevant ist, gerade in Pop-Zusammenhängen.

Eben das Performative – im Zusammenhang Musikedokumentationen ist dies zentral. Auch über das reine Aufzeichnen von Performances, also Konzertaufzeichnungen hinaus.

Ansätze hierzu finden sich in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* in Passagen zur Sprechakttheorie, geht der Begriff im hier genannten Sinne doch u.a. auf Austins »How to do things with words« zurück. Denn Austin verweist auf das, was mit Worten tatsächlich gemacht wird: Ehen schließen, taufen, befehlen, somit »daß Sprechen eine weltverändernde Kraft entbinden und Transformation bewirken kann«⁴⁶. Ästhetiken des Performativen bilden darauf aufbauend mittlerweile in ganzen Forschungsrichtungen das Sujet. Ihnen zufolge setzt Performatives Dichotomien wie Subjekt/Objekt, Signifikat/Signifikant in Bewegung und ist vor allem in Leiblichkeit situiert. »Weltbezug« löst sich hier auf in dem, was Heidegger als »In-der-Welt-Sein« beschrieben hat und vorher bereits erwähnt wurde als

45 Interview mit Diederich Diederichsen vom 13.3. 2014 in: <https://taz.de/Diederich-Diederichsen-ueber-Pop-Kultur/!5046805/>, aufgerufen am 26.6.2020

46 Habermas 1988, Bd. I, S. 515

auch diese Arbeit leitend. Performance im Sinne des Geschehens auf Bühnen ist in Musikdokumentationen zentrales Motiv dessen, was gezeigt wird.

Ebenso wirkt das Geschehen auf der Bühne auch auf das, was Habermas als »dramaturgisches Handeln« im Alltag fasst und bewirkt, und sei auch nur punktuell, Imitation, Persiflage und Aneignung.

Akustische Imitationen zeigt so auch die »Vidiwall«-Installation »Queen« von Candice Breitz⁴⁷, in der wie in einem Passbildautomaten gedrehte Madonna-Fans zur Musik ihrer Heldin wippen und posieren – analoge Stilmittel fanden auch Eingang in BRAVO TV, wenn auch nicht in einer Länge von 73 Minuten.

Solche Elemente sind auch in Musikdokumentationen denkbar, fügen sich nahtlos in »The Mix« ein und zeigen die Wirkung von Musik und Performances. »Die künstlerische Arbeit von Breitz thematisiert in ihrer Wechselwirkung mit dem Individuum. (...) Diese Fans singen Madonna und tanzen Madonna und positionieren sich in der Rolle des Weltstars«⁴⁸ – so fasst es Anke Haarmann zusammen. Sie führt es als Beispiel visueller Praxen im Zusammenhang künstlerischer Forschung an.

Diedrich Diederichsen führt in »Über Pop-Musik« treffend aus, wie sich in dem Spannungsverhältnis von eher am expressiven »Selbstaussdruck« und an drag-artigen Performances orientierte Konzeptionen in Diskussionen rund Musik herausbildeten, die dann – wie u.a. im Anschluss an Bill Nichols zu zeigen sein wird – auch unterschiedlichen Modi des Dokumentarischen entsprechen:

»Expressionisten und Performativisten, oder wie man früher sagte, Authentizisten, Rockisten einerseits und Subversive, Anti-Rockisten andererseits bekämpfen sich dann. Dabei lautet ein Argument der Performativisten, dass die hervorgebrachte Identität offener gegenüber Gegenargumenten und Anschlüssen ist als die expressive, dass sie eher zur Verfügung stehe. [...]. Dem halten die Authentizisten Wahrheit entgegen; Wahrheit, die, so konzedieren die Relativisten unter ihnen, zwar als Wahrheit keinen Bestand haben kann, aber doch Auslöser großen, bewundernswert unrelativierbaren Ernstes ist.«⁴⁹

Diederichsen selbst plädiert für ein polares Verhältnis beider Positionen, favorisiert Mixturen. Im Zentrum vieler Pop-Musik stünde dabei der Popstar-Körper. Ein Gedanke, den auch Peter Wicke im Anschluss an Susan Fast formuliert⁵⁰ – die in Szene gesetzten Star-Körper könnten als *skulpturale Klanggebärden* betrachtet und begriffen werden; sie bilden das Rohmaterial unzähliger Musikdokumentationen, auch denen, die von skulpturalen Klanggebärden nie etwas gehört haben und

47 Breitz, Queen, aufgerufen am 12.3.2019, <https://vimeo.com/30395719>

48 Haarmann 2019, S. 31-32

49 Diederichsen 2014, Pos. 3056 der eBook-Version

50 Wicke 2003, S. 5

doch in Posen schwelgen. Als Einheit von Signifikant und Signifikat sei der Körper Medium des Posierens – und Pose die zentrale Einheit der Pop-Musik, so auch Diederichsen, weil sie etwas Neues in die Welt setze, bisherigen Gedanken und Vorstellungen erweitere. »Alle Erfindungen der Pop-Musik sind um Posen, um Ideen herumgebaut, was für ein fiktiver Mensch einer oder eine sein könnte.«⁵¹ Posen liefern Argumente.

Argumente lauern eben überall – auch da, wo man sie zunächst gar nicht vermutet. Posen sind explizierbar in Begründungen, warum sie so und nicht anders vollzogen werden – und sei es auch nur, weil sie so sexy sind. Im Zusammenhang mit der Praxis des »Voguings« im Film »Paris is burning« vertiefe ich diesen Gedanken. Klar ist, dass somit auch Pose und Posieren von Stars und Fans zuhauf in den Audiovisualitäten von Musikdokumentationen zu sehen sind und musikalisierende Montagen und Arrangement in *Docutimelines* initiieren; solche, die skulpturale Klanggebärden modulieren, indem sie Bewegungen und Posen annähernd ornamental auffassen und so in der Neukomposition ihrer Abfolgen einen ornamentalen Entwicklungsverlauf in der Zeit entfalten .

Zentral in all diesen Inszenierungen von Körperlichkeiten auch da, wo pur und raw »einfach nur« Musiker*innen mit ihren Instrumenten hantieren, ist: es inszenieren sich je differente Verständnisse von Geschlechtlichkeit im Sinne von Gender ebenso wie Sexualisierungen und ggf. deren Fetischisierung. Deren betont bürgerliches Ausbleiben, z. B. im Falle von Songwritern, eben da, wo Text und Vortrag eher in literarischen Traditionen sich positioniert, kann auch bürgerlichen Anstand im Sinne des Bourdieuschen Habitus simulieren.

Das Recherchieren, Montieren und Inszenieren des Wandels solcher Pop-Musik wesenhaft eingeschriebenen Leiblichkeiten bildet über expressive Wahrhaftigkeit hinaus keine eigene Rationalität aus, die Kommunikationen in Produktionsprozessen anleiten, bewegt sich jedoch im Rahmen dessen, was mit Seel als *ästhetische Rationalität* verstanden werden kann. Es kann jedoch auch selbst zum Sujet werden – sowohl aus moralischer Perspektive (Sexismus⁵², Geschlechtergerechtigkeit) als auch im propositionalen Sinne (wie ist Gender zu verstehen?).

Judith Butler arbeitet auch solche Varianten von »Performing Gender« in ihrem Werk seit ihren frühesten Veröffentlichungen heraus. So z. B. in »Performative Acts and Gender Constitution«, ebenso in »Gender Trouble«, später unter Einbeziehung der Problematiken rund um Rassismus auch in »Haß spricht«⁵³ – auch unter Be-

51 Diederichsen 2014, Pos. 3089 der eBook-Ausgabe

52 Unter »Sexismus« versteh ich nicht ausschließlich Sexualisierung, sondern generell Abwertung und davon abgeleitet Haltungen und Praxen aufgrund der Geschlechtszugehörigkeit im Sinne von Gender.

53 Butler 2006

zugnahme auf Austins »How to do things with words«, einer der Quellen auch von Jürgen Habermas.

Diese Arbeiten haben ihrerseits immense Effekte auf Popkultur und -diskurs entfaltet; die »Riot Grrrls« der 90er Jahre⁵⁴ gelten als von Judith Butlers »Gender Trouble« direkt beeinflusst⁵⁵ – und Autor*innen, die Dokumentationen über sie gestalteten, nicht minder. Was sie in ihren Werken ausführt, ist gerade in Performances rund um Musik bereits in der Barock-Oper, vermutlich aber bereits in schamanischen Kulturen überall auf der Welt immer schon praktiziert worden. Bill Nichols verweist auf den Dokumentarfilm »Two Spirits: Sexuality, Gender and the Murder of Fred Martinez«⁵⁶ und damit die Tradition von Transsexualität in indigenen Kulturen wie jenen der »Two Spirits« der nordamerikanischen »First Nations«. Hier galt der Überlieferung nach wahlweise, dass sich Kinder auch für ein anderes als das so genannte »biologische Geschlecht« entscheiden konnten⁵⁷, um dieses sodann zu leben. Häufig bekamen sie spezielle, spirituell gehaltvolle Aufgaben zugewiesen und sahen sich im Zuge der Besiedlung Nordamerikas durch Christen extremen Brutalitäten und nacktem Vernichtungswillen ausgesetzt. Analog zu ihnen tradierten ihre Lebensform Hijras in den Sufi-Praktiken Pakistans – ebenso in Indien und Bangladesch, in denen vermutlich schamanische Ritualisierungen fortlebten. Hijras sind Hermaphroditen, Kastraten, »Drag-Queens« und Trans-Menschen, die in ekstatischen Praktiken inmitten von Musik und Tänzen bei Festen eine zentrale Rolle spielen⁵⁸ – und auch in Zusammenhängen der Prostitution.

Butler kritisiert in ihrem Werk auch die heteronormative Matrix, hier zum Teil durchaus auf Vorarbeiten in Pop-Musiken aufbauen könnend. Geschlechterstereotypen nicht erfüllende Künstler*innen wie Bessie Smith⁵⁹, die bisexuelle Billie Holiday oder auch die lesbische und wahre »Godmother of Rock'n'Roll«, Sister Rosetta

54 Vgl. z.B. Sex'n'Pop, Folge 2 »Justify my love« von Simone Owzarek, ZDF/ARTE 2004; eine noch recht aktuelle Einordnung im Dokumentarischen findet sich bei Yony Leyser »Queercore: How to punk a Revolution« (ZDF/ARTE 2017)

55 Als Zeugnis und Beleg mag »Sex Revolts« von Joy Press und Simona Reynolds gelten. Press, Reynolds 2020, die erste deutsche Übersetzung eines ursprünglich 1995 in den USA erschienenen Werkes.

56 Von 2009, vgl. Nichols 2010, S. 246ff.

57 Vgl. ausnahmsweise den Wikipedia-Artikel, in dessen Fußnoten diverse Quellen angegeben sind: <https://en.wikipedia.org/wiki/Two-spirit>, aufgerufen am 18.5.2020

58 Vgl. z.B. Frembgen 2009

59 Zu Bessie Smith produzierte HBO im Jahre 2015 auch ein Bio-Pic als Spielfilm, schlicht »Bessie« genannt. In diesem Zusammenhang ebenfalls wichtig sind »Rocketman« (2019), ein Film über den Aufstieg von Elton John, wie auch »Bohemian Rhapsody« (2018), der das Leben Freddie Mercurys ins Fiktionale transformierte. Diese Häufung ist kein Zufall, da mittlerweile Bedingungen entstanden sind, in denen auch die Geschichte queerer Menschen, außergewöhnlicher Frauen und von BPoC finanziert und erzählt werden können. Ein weiteres Beispiel

Sharpe, spielten hier eine zentrale Rolle. Androgyn zeigten sich auch schon Little Richard und Elvis Presley, später die Beatles, Mick Jagger, der Glam-Rock, Synthie Pop und New Romantics, sogar der Heavy Metal der 80er Jahre mitsamt Dauerwelle und geschminkten Gesichtern und Fetisch-Spiele im Goth-Kontext. Eine Umdeutung klassischer Geschlechterperformances wirkt ebenso im Falle der »Crooner«, schwarzer Sänger, die jenseits der männlichen Stereotype höchst gefühlvoll sangen und viele, die darauf folgten – z.B. Prince oder heute Sam Smith, der sich wie viele andere auch als non-binär begreift. Auch ausgefeilte, reflexive Ästhetiken wie »Camp«, die mit übertrieben Pathos nicht mehr ironisierten, sondern neue Wahrheiten fanden, die sich vom Zwangssystem der heteronormativen Matrix lösten, wie auch die Drag-Queens aus Warhols Factory, über die Diederichsen im Zitat oben spricht, der ständige und oft oft diskutierte Imagewandel von Madonna oder die inszenierten Künstlichkeiten von Lady Gaga sind konstitutiv für das Jonglieren mit Spielarten des Performativen rund um Gender in Popmusiken – und ebenso deren Vernetzung mit anderen Medien wie Literatur, Film, Theater, auch Computerspielen und in den letzten 20 Jahren auch TV- und Streamingdienst-Serien. Musikedokumentationen modulieren all diese Sujets und nutzen die Möglichkeiten der *Docutimelines*, sie zu explizieren, neu zu arrangieren und in ihnen auch visuell genussvoll zu schwelgen. Gerade die letztlich im Artifizialen agierenden Simulationen in digitalen Schnittsystem zeigen sich so besonders gut geeignet, diese Wahrheit des Pop als Spiel mit der Aufhebung alles Authentischen zu produzieren.

Ironie, Mehrdeutigkeiten, Pastiche, Parodie, Einheiten von Selbstdistanznahme in zugewiesenen, gesellschaftlichen Rollen und deren Aufheben in höherstufigen, weil ungebrochen in den medialen Legierungen dominanter Kulturen nicht artikulierbaren Gefühlszuständen, all das ist typisch auch für queere Kulturen, die Pop-Musik immer wieder anzufüttern vermochten.

Sie alle sind mit dem Modell von Habermas allein nicht verständlich zu machen, fügen sich in den nunmehr erläuterten Erweiterungen jedoch in seine Theorie der Weltbezüge als auch körperliche Selbstbezüge und -verständnisse im sozialen Zusammenhang und deren Ausdrucksformen in das Konzept ein.

Gelingende Musikedokumentationen nehmen sie ernst, suchen keine Eigentlichkeit dahinter, sondern zeigen auf, wie in Gender-Trouble-Performances sich nicht einfach nur das Andere zum Amüsement »Normaler« zugleich als das, wogegen diese sich zu abzugrenzen suchen, entbirgt. Sie begreifen in der Inszenierung von Körpern gerade das Musikalisierende und brechen somit auch Stereotype auf oder überpointieren sie ggf. derart, dass sie kollabieren. Was sie zeigen und in den *Docutimelines* komponieren, entwickeln sie in den Gestaltungen von Audiovisualitäten weiter, indem sie sich sie adaptierend mit potenziell Zuschauenden

ist »What happend, Nina Simone?« (2015), eine mit allen im Rahmen dieser Arbeit bisher dargestellten Gestaltungsmittel arbeitende Musikedokumentation.

über diese Welten verständigen im Medium des so gelingenden kommunikativen Handelns. Dass manche Redaktionen in TV-Sendern als Auftraggeber eher auf ein Misslingen dessen drängen mittels ökonomischer und administrativer Macht, um das Publikum nicht zu verschrecken, wird im Verlauf dieser Arbeit noch diskutiert.

Ebenso sind Gegenbewegungen zu diesen Umcodierungen von Gender populären Kulturen eingeschrieben; diese ziehen die rockistischer Ansätze mit »richtigen Männern« wie Bruce Springsteen oder auch Statusgewinnung mittels Hypermasculinität wie in Zweigen des Hip Hop häufig nach sich, die letztlich auch nur eine Form von Drag sind, wie auch die schwarzen Anzüge, die Boygroups zu tragen pflegen, wenn sie in die Jahre kommen.

Judith Butler entwickelt ihre Auseinandersetzung mit »Performing Gender«, der ich in diesem Abschnitt folge, um Habermas' dramaturgisches Handeln zu erweitern, zunächst in Kommunikation mit der Phänomenologie, vor allem mit Simone de Beauvoir und Maurice-Merleau-Ponty. »Merleau-Ponty maintains not only that the body is an historical idea but a set of possibilities to be continually realized.«⁶⁰ – als Set von *Möglichkeiten* ist die körperliche Erscheinung nicht vorherbestimmt. Der konkrete, körperliche Ausdruck absorbiert historische Prägungen und Konventionen der Inszenierung von Leiblichkeit und reproduziert oder transformiert sie in der Performance von Gender. Durch dieses Gründen in der Phänomenologie unterscheidet sich ihr Ansatz auch deutlich von dem von Habermas, der das später detaillierter zu rekonstruierende Lebensweltkonzept zwar auch aus der Phänomenologie heraus entwickelte, jedoch Leiblichkeit als Natur Personen als äußerlich begreift⁶¹. Hier folge ich Butler – Leiblichkeit moduliert sich im performativen Vollzug, und diese Modulierung greifen Musikdokumentationen auf.

Butler denkt im Sinne von Simone de Beauvoir auch die konditionierte und sozial mit Sanktionen und Gewaltandrohungen abgesicherte Form der immer heterosexuell gedachten, leiblichen Performance von Weiblichkeit auch als nicht mittels Geburt erworben, sondern gesellschaftlich gemacht.

»The body is not passively scripted with cultural codes, as if it were a lifeless recipient of wholly pre-given cultural relations. But neither do embodied selves pre-exist the cultural conventions which essentially signify bodies. Actors are always ready on the stage, within the terms of performance.«⁶²

Womit zumindest das dramaturgische Handeln im Sinne des »Wir müssen alle eine Rolle spielen« als Baustein der *Theorie des Kommunikativen Handelns* wie auch einem zentralen Analysetool von Musikdokumentationen, weil sich in ihnen zeigt,

60 Butler 1988, S. 521

61 Habermas 1992, S. 101

62 Butler 1988., S. 526

wie mit diesem Welt- und Selbstbezug umgegangen wird, noch einmal eine Rechtfertigung erfährt. Das, was als Geschlecht zugeschrieben wird, ergibt sich erst aus solchen konventionalisierten, performativen Akten als fortwährend hergestellt: »In this sense, gender is no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instituted through an stylized repetition of acts.«⁶³

Im Theater freilich kann immer darauf verwiesen werden: ist ja nur gespielt (wie bei »Mary & Gordy« einst im deutschen Fernsehen). Hingegen: »On the street or in the bus, the act become dangerous, [...] on the street or in the bus, there is no presumption that the act is distinct from reality«⁶⁴. Gender-Performances formen Leiblichkeit, sind ihr als Konvention tief eingeschrieben und durch Gewaltandrohung im Alltag abgesichert, wie die steigende Gewalt gegen Transgender in so unterschiedlichen Ländern wie z.B. Brasilien, den USA und Deutschland ebenso belegt⁶⁵ wie auch die gesamte #Metoo-Diskussion. »Gender performances are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions«⁶⁶.

Doch analog zu Habermas versteht auch Butler die symbolisch wie auch leiblich sich konstituierende und in Performances permanent produzierende »Geschlechtsidentität« als interpersonal und gesellschaftlich verankert und hergestellt:

»Das gesellschaftliche Leben des Körpers stellt sich durch eine Anrufung her, die sprachlich und produktiv zugleich ist. Die Form, in der dieser anrufende Ruf immer weiter ruft, immer weiter in körperlichen Stilen Form annimmt, die ihrerseits eine soziale Magie performativ herstellen, ist die stillschweigende und materiale Funktionsweise von Performativität.«⁶⁷

Hier verschränkt sich die Anrufung (ein Begriff Althusser's) als kommunikative Praxis mit Machtwirkungen. So reagiert Konventionalisiertes ggf. auf Abweichungen: Anrufungen plus Sanktionsandrohung.

Als Schattenseite und immens dominant wirkt eben auch dieses in Musiken: Frauen werden Plätze zugewiesen, Schwule bedroht (manche Reggae-Songs beinhalten auch Gewaltaufrufe bis hin zur Aufforderung, sie zu töten⁶⁸), und ei-

63 Ebd., S. 519

64 Ebd., S. 527

65 Vgl. z.B. Regenbogenportal, Diskriminierung und Gewalt gegen transgeschlechtliche Menschen, <https://www.regenbogenportal.de/diskriminierung-und-gewalt-gegen-transgeschlechtliche-menschen/>, aufgerufen am 26.6.2020

66 Butler 1988, S. 527

67 Butler 2006, S. 239

68 »I'm dreaming of a new Jamaica, come to execute all the gays«, Beenie Man – auch Buju Banton rief im Track »Boom Boom Bye« zum Mord an Schwulen auf, distanzierte sich jedoch später davon, siehe auch queer.de, Buju Banton distanziert sich von »Boom Bye Bye«, https://www.queer.de/detail.php?article_id=33228, aufgerufen am 26.6.2020

ne teils extrem gewalthaltige Sprache voller diskreditierender Kraftausdrücke und auch Visualisierungen in Bühnenprogrammen und Videoclips west inmitten von Pop-Musik. Dieses immer nur an Reggae oder Hip Hop festzumachen und so aus weißer Perspektive zu externalisieren geht fehl.

»The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. As the crudest and most brutal expression of sexism, misogynistic attitudes tend to be portrayed by the dominant culture as always an expression of male deviance. In reality, they are part of a sexist continuum, necessary for the maintenance of patriarchal social order.«⁶⁹

So begreift diesen Zusammenhang bell hooks. Bezogen ist dieses freilich auf den Gangsta-Rap in den USA der 90er Jahre; ob dergleichen auch auf Bushido, Sido oder Haftbefehl zutrifft, das bedarf je eigener Auseinandersetzungen – zum Beispiel in Musikdokumentationen.

Butler exemplifiziert das Performative, das »How to do things with words«, an Verwendungen rassistischer Termini ebenfalls; dass und wie Anrufungen fixieren, Handlungsmöglichkeiten auch einschränken können, indem sie bisherige Erfahrungen »triggern«, so Lähmung erzeugen, weil diese sich aktualisieren und so Angerufene gewissermaßen auf das zurückgeworfen werden, was als Platzzuweisungen in gesellschaftlichen Üblichkeiten wie z.B. strukturell rassistischen Ordnungen für sie vorgesehen ist, artikulieren Künstler wie Zebra Katz (als ein mögliches Subjekt für eine Musikdokumentation) wie folgt in einem »O-Ton«⁷⁰, der so auch in Musikdokumentationen eingesetzt und ergänzend audiovisualisiert werden könnte:

»James Baldwin sagte einmal, schwarz zu sein in einem Land, das bedeutet immer wütend zu sein. Weil man frustriert ist, über das, was einen umgibt. Auf diesem Album tanze ich mit der Wut und mit diesem Gefühl der Unterdrückung. Ich tanze mit dem Gefühl, was es bedeutet in einem Land zu leben, das keinen Respekt für dich hat oder gegenüber Menschen, die so sind wie du. Viele Leute sagen mir: Wow, dieses Album ist so wütend und aggressiv. Die frage ich dann: Hast du mal rausgeschaut? Fühlst du etwas? Weißt du, was da draußen passiert?

69 hooks 2006, S. 135 bzw. Pos. 1959 der eBook-Ausgabe

70 Dass ich hier und da in eine »Sprache« gleite, die dem Einsatz von Interviewausschnitten wie einer Dokumentation folgt, verdankt sich nicht primär dem Unvermögen, wissenschaftlich zu formulieren, sondern dass im Zusammenhang künstlerischer Forschung so ein Gleiten mir Gewicht zu haben scheint und zudem im Sinne eines Stärkens der Teilnehmendenperspektiven mir auch sinnvoll erscheint.

Sollte ich glücklich sein und lächeln? Ich bin doch nicht Britney Spears. Es gibt hier nichts zu feiern.«⁷¹

Hier ziehen sich die Pole Expression und Performance zu einer wütenden Einheit zusammen. Gelingende *künstlerische* Ansätze von Musikedokumentationen werden in Bearbeitung dessen eher assoziativ-modulierend und modellierend in den Audiovisualitäten selbst und in deren denkenden, gestaltenden Mitteln auch sich zu diesen verhaltend Status zuweisende Anrufungen, stereotypisierende Performativität auflösen und ggf. neu zusammensetzen. Sie torpedieren das »Echte« strukturell und opponieren, über das Performative belehrt.

Gelingende, berichtende und kommentierende Umsetzungen in den Timelines von journalistisch orientierten Musikedokumentationen generieren mittels Audiovisualitäten Geltungsansprüche in massenmedialer Kommunikation und öffnen sie so auch moralischen und ästhetischen Diskussionen, stellen so Gründe für Kommunikatives Handeln bereit. In tatsächlichen Propositionen im Off-Text schaffen sie gestaltend zumindest die Möglichkeit der Explikation des vorfilmisch Realen, indem sie in soziale Regime eingewobene Performances *als* Performances herausarbeiten (durch visuelle Verfremdungen, Verdeutlichungen, auch Verpackungen, grafischen). Sie ergänzen und integrieren Interviewpassagen, die exemplarisch auch Perspektiven dazu artikulieren, suchen Spuren in Archivmaterialien, um Entwicklungen zu rekonstruieren, die Verschiebungen und Verdichtungen im Performativen nachvollziehbar machen – im besten Falle ganz rational in der Anwendung von Wissen über Gender-Theorie, und das auch unter Befragung von Expert*innen. Propositionen richten so nicht, sie klären im besten Fall auf.

2.4 Mimesis, Verständigung, ästhetische Erfahrung

Habermas *Theorie des Kommunikativen Handelns* ist geprägt durch die Transformation entscheidender Motive der Älteren Kritischen Theorie. Sie ist adaptierbar da, wo geltungsbezogen in journalistischen Praxen das Handeln von Personen kommunikativ sich koordiniert. Die Abgrenzung zur Älteren, Kritischen Theorie hallt jedoch in den Seiten des Werkes unabgeholten, ja, hauntologisch (siehe Abschnitt 4.3.), nach.

In Habermas' Interpretation blieb die Ältere Kritische Theorie Horkheimers und Adornos noch der Bewusstseinsphilosophie verhaftet – eine Diagnose, die seltsam »retro« wirkt und doch philosophiegeschichtlich einen Bruch nicht nur im Werk von Habermas bewirkte.

71 Hughes, Jessica, Ein forderndes und wütendes Album, Deutschlandfunk Kultur, 18.3.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/less-is-moor-von-zebra-katz-ein-fordern-des-und-wuetendes.2177.de.html?dram:article_id=472791, aufgerufen am 26.6.2020