

3.3 Vor- und Nichtpropositionales in Audiovisualitäten und dessen lebensweltliche Grundierung

In der Konzeption von Habermas sind die Geltungsansprüche, abgeleitet auch in den Modi des Dokumentarischen von Nichols wirksam, wie ausgeführt als Formen des emanzipatorischen Engagements möglich, die im Medium des Kommunikativen Handelns gerade die Wirkungen von Unterwerfung und falschen Fixierungen verflüssigen, indem sie als virtuelle (oder bei Dreharbeiten auch tatsächliche) Teilnehmer in den Lebenswelten ihrer Sujets agieren und ggf. als in Konventionen vermachtes Mechanismen der Sozialdisziplinierung, Hierarchisierung und ggf. Herabwürdigung problematisieren und kritisieren können. Eben dieses hält prinzipiell unabsließbare und immer fallible praktische Diskurse in demokratischen Öffentlichkeiten ohne finales Urteil lebendig. Seels Konzeption in Erfahrungen und Wahrnehmungen gründender, ästhetischer Rationalität ist gerade bestimmt durch das *Nicht-Fixieren*.

Meines Erachtens gehen geltungsbezogene praktische Diskurse nicht automatisch in der Gesetzesförmigkeit des Allgemeinen oder auch Verallgemeinerten auf; noch ein Anspruch auf normative Richtigkeit kann als Möglichkeitsbedingung materialer Differenz immer auch verflüssigen – und das durch ihre Rückbindung an lebensweltliche Hintergründe und Konflikte. Wahrheitsansprüche arbeiten zudem das Besondere des jeweiligen Sachverhalts heraus, das ist ihre Pointe – genau das kann im Sinne des Fixierenden, Identifizierenden, auch Individualisierenden auch problematisch werden, was in audiovisuellen Praxen zu bedenken ist. Auch dass mit Strawson und Seel das Zutreffen des Satzes »Es ist der Fall, dass p« nicht im Bild selbst, sondern eben in einer Relation des Rechtfertigens gründet, belässt Bilder noch im Dokumentarischen ihre *Vieldeutigkeit*. Bilder sind zudem nicht automatisch im Allgemeinen verortet – wie in Abschnitt 2.4. in Auseinandersetzung mit Kants »Kritik der Urteilskraft« wie auch Hannah Arendts Interpretation derer gezeigt wurde. Die Weltbezüge in **Docutimelines** fixieren nicht, sie dynamisieren gerade die Bezüge durch die Produktion.

Nichtsdestotrotz haben sich dokumentarische Praxen auch im kompilierenden Sinne Herausforderungen wie jenen zu stellen, die Trịnh Thị Minh Hà formuliert: »[...] man sollte die Bedeutung davor bewahren, sich mit dem Gesagten und dem Gezeigten zu vollenden. Wahrheit und Bedeutung: es ist wahrscheinlich, daß beide gleichgesetzt werden, und doch ist das, was als Wahrheit bezeichnet wird häufig nichts anderes als eine Bedeutung«⁶¹ Zwischen beidem existiere ein *Intervall*, ohne den beides zusammenfiele und die Verhältnisse erstarren ließe. Ein Intervall, in dem, wie zu zeigen sein wird, sich Musiken etablieren können und im besten Fall auch Kompositionen musikdokumentarischer **Docutimelines**.

⁶¹ Trịnh Thị Minh Hà 2006, S. 276ff.

Ein Verständnis des Filmischen als »Abbild des Realen«, wobei »real« im Sinne der »objektiven Welt« sich behauptet, kritisiert auch Trịnh Thị Minh Hà treffsicher – in der Konzeption dieser Arbeit bildet der Film jedoch nicht ab, bezieht sich auf die soziale, somit nicht-fixierbare Welt voller Kommunikationen, Artikulationen und Performativem, in der in ihr als Teilnehmende Agierende Geltungsansprüche zur Disposition stellen, wenn nicht Macht sie daran hindert. »Technologien der Wahrheit«, wie Trịnh Thị Minh Hà sie diagnostiziert, kommen sehr wohl wie in Teil 5. beschrieben zum Einsatz; ansonsten verwandelt die zumindest kontrafaktische Antizipation der Voraussetzungen gelingender Verständigung sie in Ansätze der Möglichkeit von Symmetrie und Teilhabe in interpersonalen Konstellationen. Durch die Genese auch neuer Bedeutungen oder auch der Umdeutung und Bedeutungsverschiebung in Spannungsverhältnissen von Politik und Ästhetik sieht auch Trịnh Thị Minh Hà die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung im Sinne Martin Seels, um dabei den Strömungen und Umschwüngen in allen Intervallen filmisch folgen zu können⁶².

In Musikdokumentationen mutiert Denken im und mit Material selbst zum Sujet, weil Pop-Musiken auch im weiteren Verständnis derer im Sinne Diederichsens genau das tun, was Trịnh Thị Minh Hà formuliert. Es vollzieht sich in der mehrfachen Schichtung und Staffelung von Bezugnahmen, die innerhalb von ***Docutimelines*** linear angeordnet und so komprimiert werden. Zudem in Produktionen auch im Filmischen, Dokumentarischen so etwas wie ein lebensweltlich verankertes, gesellschaftlich Präreflexives wirkt, das in Gestaltungen selbst zu Material wird und das über das Belegen deutlich hinaus geht, das sei betont – und dass eben gerade, weil es um Musik geht.

Wesentlich für Musik ist dabei tatsächlich ihre vor- oder außer-propositionale Denkbewegung⁶³, und diese hat auch in Musikdokumentationen herausgearbeitet zu werden. Sie freilich ist eingebettet in den Umgang mit Konventionen und ggf. einem Sichverhalten zu Konventionalisiertem und je konkret situierten Seinsqualitäten. »Diese Melodie sagt etwas, und es ist, als ob wir finden müssten, was sie sagt. Und doch weiß ich, dass sie nichts sagt, was ich in Worten oder Bildern ausdrücken könnte« – so formuliert es Ludwig Wittgenstein⁶⁴. Allenfalls dann, wenn in Oper, Lied oder Song Musik mit einem Text oder auch »Lyrics« versehen wird, kann eine solche »es ist der Fall, dass p«-Struktur ihr aufgebürdet werden. Dennoch würde in den seltensten Fällen ein Text von Marvin Gaye, Taylor Swift oder Lana del Ray im Sinne des Wahrheitsgehaltes eines erhobenen Wahrheitsanspruches diskutiert, obgleich in ersterem Fall eher analog zur Interpretation von literarischen Werken

62 Ebd., S. 286

63 Vgl. zum Verhältnis von Musik und propositionalem Denken auch die Einleitung zu Becker/Vogel 2007, »Musikalischer Sinn«.

64 Wittgenstein 1984, S. 256

z.B. »What's goin' on« als »Story« eines schwarzen Vietnamkriegsheimkehrers zur Identifikation einladen könnte, der in die von Rassismen geprägte Alltagskultur in den USA der 70er Jahre zurück kehrt⁶⁵. Als gewalthaltiger Anstoß, dieses Sujet im Song sinnlich zu denken, wirkte, dass es den Vietnamkrieg gab und Rassismus in Alltagskulturen wirkt.

Dennoch erforschen hier auch Sounds selbst als außersprachliche Referenzmuster (Lebens)Welt, die je nach Eingewöhntheit in bestimmten Verständnisweisen des Hörens unterschiedlicher sozialer Milieus so oder so konnotiert und auch denotiert wahrgenommen werden kann. Auch Aufforderungen können im- wie auch explizit in Texten wie »Macht kaputt, was euch kaputt macht« oder »Fight the Power« formuliert und auch gehört werden. Manche Menschen fassen auch Rhythmen selbst als Appelle auf – zum Tanzen.

Sound- und Klangstrukturen können zudem durch Geräuschhaftigkeit neue Modi der Gestaltung von Schall als Codes für Eingeweihte wirken. Das sind dann jene, mit Hilfe deren lautstarken Erklingens Jugendkulturen sich soziale, historische und tatsächliche Räume erschlossen (bei Raves z.B. auch illegale), was häufig Anmerkungen Älterer und Nicht-Initialisierter nach sich zog, dass es sich bei dem Gehörten ja gar nicht um Musik handele. Die Frage, was als Musik gilt, kann somit selbst in den Fokus sozialer Kämpfe und Auseinandersetzungen gesogen werden und wurde dieses auch in differenten Sphären und Phasen des Historischen. Eben das kann dann auch Sujets für Musikdokumentationen generieren, das Nachvollziehen solcher Prozesse – auf der Ebene der Gestaltung denkt es in und mit Audiovisualitäten diese Phänomene und setzt sich dabei mit dem vor- und außerpropositionalen, in Lebenswelten geteilten Präreflexiven auseinander – um kommunikativ Vorschläge zu dessen Verständnis zu ermöglichen.

Diedrich Diederichsen verweist so auf die Möglichkeit der *Denotation*, des Bedeutens auch von Sounds durch lebensweltliches Situiertsein. Es sind

»die immer schon, schon beim ersten Hören mit diesem Soundstück verbundenen Erfahrungen und Besetzungen von Lebensgefühl, Alltagsbewältigung, Nachtlebensgewohnheiten, die nun mindestens so präsent sind wie sein ehemaliger künstlerischer Sinn. Das Zeichen ist mobil, kann transplantiert, rekombiniert werden. Es ruft auf sehr genaue Weise Erinnerungen und andere Bewusstseinsgehalte hervor [...] Pop-Musik arbeitet [...] mit der Kodifizierung und Semiotisierung dessen, was sich von Haus aus gegen Sprachlichkeit und deren Angewiesensein auf stabile Symbolsysteme am meisten sperrt – und sie arbeitet zugleich mit dem

⁶⁵ Vgl. auch »Peace'n'Pop«, ZDF/ARTE 2015, Teil 1 – ein Film von Marion Pohlschmidt und Christian Bettges

Genuss am Bruch mit allem, am Widerstand gegen alles, was kodifizieren, was in Sprache verwandeln kann.⁶⁶

Diese Doppelbewegung des Bedeutens im Zusammenhang der Bezugs- und Erinnerungssysteme individueller und geteilter Prägungen und zugleich ein sich der Versprachlichung entziehen ist, was Audiovisualitäten sogar dann rezipierbar und decodierbar machen, wenn die Produzierenden das gar nicht verstehen – weil es sich in den eingesetzten »Original«-Materialien zu Gehör bringt.

Mark Fisher arbeitet diesen Kontrast anhand der Unterschiede zwischen zwei Produktionen, die als Sujet sich die Band »Joy Division« wählten, heraus: »Control« (2007) des vor allem als Fotografen bekannten Anton Corbijn und eine Musikdokumentation, die alle eingangs skizzierten Bestimmungen dessen, was eine Musikdokumentation sei, prototypisch ausarbeitet – Grant Gees »Joy Division« (2007). Den stilisierten Bildern Corbijns, die in ihrer Komposition durch Schnitt auch meines Erachtens jegliches Verständnis für die Musik Joy Divisons missen lassen und sie sozusagen von ihrer Genese im sozialen Zusammenhang der späten 70er Jahre so ablösen, dass alle affektiven Dimensionen dieser gerade für die Verzweifelten, von Depressionen Geplagten und Gebeutelten so zentrale Formation verschwinden, attestiert Fisher »Karaoke-Naturalismus« – trotzdem die Schauspieler Akkorde nachspielen könnten, würden sie das Charisma Ian Curtis' ebenso wenig einfangen wie die »nekromantische Atmosphäre« und die wilde, zuckende Expressivität. Hier bedürfe es einfach der Aufnahmen von den Konzerten⁶⁷.

Bedeutung generiert in Fällen wie Joy Divison bei einem Frontman wie dem zudem an Epilepsie leidenden Sänger Ian Curtis, der sich selbst das Leben nahm, gerade auch deshalb die in diesem Fall zugleich energetische und zerbrechliche Leiblichkeit der Stars höchstselbst. Hier setzt sich fort, was im Rahmen der Performance von Leiblichkeit im Abschnitt über dramaturgisches Handeln ausgeführt wurde. Sie kann auch lebensweltliche Codierungen aufbrechen und so der Stimme einen Sinn verleihen, die Zäsuren im Sozialen durch neue Vorbilder hervorbringen kann.

Diese immer inmitten des Medialen, als durch auditive wie visuelle Aufnahmegerüste vermittelte Leiblichkeit selbst als Medium des Musikalischen kann nur in den Originalquellen sich entfalten, und seien sie noch so artifiziell, nicht in Imitationen – einer der Gründe, warum auch die fiktionale Verfilmung des Lebens von Hildegard Knef, »Hilde« (2009) mit Heike Makatsch, so gnadenlos scheiterte, während zugleich immer neue Remixe ihrer Musik gelingen. Diese einzigartige, durch Aufnahmetechniken verstärkte körperliche Präsenz einer so ausdruckstarken Stimme mit immensem Wiedererkennungswert ist nicht imitier-, allenfalls

66 Diederichsen 2014, Pos. 2108 der eBook-Ausgabe.

67 Fisher 2015, Pos. 835 der eBook-Version

persiflierbar. Fisher verweist analog auf die Kompilation von Super 8-Schnipseln, Fernsehaufzeichnungen, neueren Interviews und älterer Bilder in der Joy Division-Dokumentation von Gee.

»Ein wirklicher Coup und vielleicht das Elektrisierendste in Gees Film ist eine Tonaufnahme. Es ist die Stimme eines Toten, der das Land der Toten durchwandert: eine verrauschte alte Kassettenaufnahme von Ian Curtis bei einer ›Regression in ein früheres Leben‹ unter Hypnose. I travelled far and wide through many different times//Ich reiste endlos weit durch viele verschiedene Zeiten. Eine langsame, undeutlich sprechende Stimme beschwört eine kalte und entlegene Erinnerung: ›Wie alt sind Sie? – >28.‹ Ein umso frappierender Dialog, als wir wissen, dass Curtis im Alter von 23 starb.«⁶⁸

Das ist mehr als »Authentifizierungsstrategie« – es ist ein Hineinlauschen in die *Virtualität von Zeit*.

Gees Dokumentation beeindruckt auch deshalb, weil er die lebensweltliche Ortsgebundenheit als Entstehungskontext ausarbeitet als Ort der Genese von Denotationen der Musik Joy Divisions – die schockierende Tristesse und Gewaltförmigkeit des sozialen Wohnungsbau im Manchester der späten 70er Jahre arrangiert er zu Beginn des Films mittels des Einsatzes von Archivbildern, um die Musik Joy Divisions so treffend zu kontextualisieren. Die bis heute so faszinierenden Aufnahmen ihrer Musik entstanden in jenem Jahr, da Margaret Thatcher in die Weltgeschichte nachhaltig wirkungsmächtig eingriff – Gee macht die Sounds und Songs aus den Bedingungen der sterbenden Industriestädte im Norden Großbritanniens heraus verständlich, in denen die Musiker der Band die »Schönheit einer hässlichen Stadt« musikalisch erforschten. Musikalische Bedeutungen können zunächst ortsgebunden entstehen und dann in symbolische Generalisierungen raumübergreifend wirken. Auch »Queensbridge«, ein New Yorker Stadtteil für »Aussortierte« als Geburtsstätte der Musik von Nas erwähnte ich bereits. »Schauplatzdrehs« sind genau deshalb so oft als Stilmittel in Musikdokumentationen zu sehen – weil sie lebensweltliches Situieren ggf. aufzeigen können, die hier entstanden Soundwelten so zurückführen auf die verortete Situierung ihrer Entstehung und in **Docutimelines** so arrangeren, dass sie ihre Wirkung entfalten können. Ein anderer Ort, wiederum sozialer Wohnungsbau, mit immenser popmusikalischer Wirkung sind die »Brewster Housing Projects« in Detroit. Der zwischen 1942 und 1955 für ausschließlich schwarze »Working Poor« errichtet, 5 Blöcke lang und 3 Blöcke breit, bis zu 14 Stockwerke hohe Gebäudekomplex beherbergte bis zu 10.000 Menschen. Unter den Bewohnern fanden sich auch musikalische Größen der Motown-Music wie Diana Ross, Martha Reeves und Smokey Robinson – so dass diese »Projects« mehrfach in Dokumentationen

68 Ebd., Pos. 848 der eBook-Ausgabe

über Soul-Music Sujet wurden. Das Vorprädikative, das Musiken speist, ist ggf. in solchen lebensweltlichen Kontexten verankert; diese Projects werden dann aufgesucht, so z.B. in einer Folge von »Birth of ...« (2010), die mein damaliger Kompagnon Jean-Alexander Ntivyihabwa als Autor fertigte und bei der wir zusammen als Produzenten fungierten. Diese Herkunft aus dem Industrieprekariat, das für Andere Hits produziert, klingt durch in keineswegs konfektionierten Stimmen wie jener von Martha Reeves.

Ein zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit noch aktueller, mit komplatorischen Mitteln im *poetischen* Modus operierender Film ist »Black to Techno« (2019) der nigerianisch-britischen Regisseurin Jenn Nkiru. Sie gewann 2018 den »Voice of a Woman«-Award in Cannes und »Art Prize« des Magazins »Aesthetica«, führte Regie bei Videos von Jay Z und Kamasi Washington. Beginnend mit Montagen auf Musik, die dem Zapping« einstiger Fernsehwelten nachempfunden sind, präsentiert Nkiru die *Arbeits- und Alltags-, somit Lebenswelten* schwarzer Menschen in den USA, montiert auf Musik, kompiliert oder auch gesampt, auch dieses ein Aufzeigen der Genese der Denotation von Musik unter Einbeziehung von Historie.

Der Film zappt in eine Spoken-Words-Performance in eher vorstädtischem Ambiente, in der gefordert wird, beim Hören von Techno oder Hip Hop an die alten Motown-Künstler zu denken und ihre Größe zu würdigen. Hintergrund dessen ist, dass Techno (gerade in Deutschland) häufig als urteutonisch rezipiert wird, obgleich – durchaus auch inspiriert von Kraftwerk und Giorgio Moroder, jedoch ebenso Africa Bambaata und diversen DJs – die Urfassung auch von schwarzen Musikern (oft auch einfach mit neuen oder günstig zu erwerbenden Analog-Synthesizern herumspielend) in Detroit »erfunden« wurde. Auf diesen Zusammenhang geht der Film explizit ein; bei Minute 11.24 schneidet Nkiru Bilder vom Mauerfall und sich freuerden Trabbi-Fahrer hinein, mit den Worten kombiniert, es ginge nicht um Pro-Black, sondern »Positivity«, um anschließend auch Schriftzug des »Tresor«, einst wichtiger Techno-Club in Berlin, und Sätze des Gründers Dimitri Hegemann zu präsentieren.

An die Performance zuvor, die auffordert, auch der Techno-Pionieren in Detroit zu gedenken, schließt sich, in ungewöhnlicher Perspektive und Bildkomposition von schräg unten gedreht, so, dass nur der Oberkörper zu sehen ist, der Tanz eines Menschen in einer Kleidung an, die als »traditionell afrikanisch« gelesen werden kann. Aus dem Off erklingt ein Text zur Geschichte Detroits. Diese Stimmen aus dem Off gehören so prominenten Vertretern des Techno wie Juan Atkins und der Filmemacherin dream hampton, die Berühmtheit unter anderem durch die Dokumentationsreihe »Surviving R. Kelly« (2019) erlangte. Im Anschluss an die Bilder des »traditionell« Tanzenden zappt Nkiru zu offenkundig in Videomaterial aus den 80er Jahren, die im Breakdance-Kontext entstanden sind – um anschließend ein noch recht junges schwarzes Mädchen vor einem Friseur-Geschäft zu zeigen. Aus dem Off erläutert eine weibliche Stimme, wie es ist, sich für die Techno-Party zu-

recht zu machen – dann sind Tanzende einst und heute zu sehen, gegeneinander montiert auf Detroit-Techno. Der Film thematisiert anschließend den Klang von Techno als den Beat schwarzer Arbeiterkörper einfangend, die wie Roboterkörper zu arbeiten hatten und zeigt dann Bilder der Autoproduktion in den 60ern und 70ern, geht über zur heute maschinisierten Produktion und platziert inmitten der Maschinenhalle 3 weibliche Djs an Plattentellern. Genauer: Stacy Hale, Minx und DJ Hographic, renommierte Künstler*innen aus Detroit. Er bewegt sich weiter in eine Kirche, Gospel-Bezüge herstellend, reflektiert Sampling-Techniken und führt sie auf Konga-Rhythmen zurück, huldigt dem Techno-Pionier J Dilla und zeigt auch dessen mittlerweile verrammeltes, ehemaliges Wohnhaus, öffnet sich noch dem später zu referierenden Afro-Futurismus. »Black to Techno« kann nicht in voller Länge hier beschrieben werden; inwiefern er sich in das bisher Dargestellte als Fall des Kompilierens einfügt, sollte auch so deutlich geworden sein: ein typisches Beispiel für **Docutimelines** aufgrund der Vielfältigkeit des eingesetzten Materials, einer sich von der räumlichen Ordnung lösenden Montage, die selbst musikalisierend eine Abfolge von Bezügen herstellt, in der normative (»Positivity«), ästhetische, expressive, performative und auch propositionale Bezüge rhythmisiert sich verdichten. Der Film wurde finanziert von Gucci für ein Modemagazin ... und mit einer Kombination aus Neudreh und Archivmaterial thematisiert er lokalisierbare und vorprädiktive Erfahrungen wie auch die Historie derer, um so die Genese von Techno letztlich im Poetischen zu rekonstruieren. Denn im poetischen Modus nach Nichols operiert dieses Werk. Die Denotationen spielen mit eher traditionellen Sounds wie denen von Kongas und zugleich typischen Detroit-Techno-Klängen; sie entwerfen so einen akustischen Assoziationsraum, den zu verstehen auch Erfahrung mit Musik und Wissen erst ermöglicht, obgleich der Off-Text auch »didaktisch« zu diesem Wissen hinleitet – die Audiospuren modulieren diese Sounds und verbinden sich mit der Bildmontage so, dass die soziale Verortung der Musik herausgearbeitet wird, ohne dabei ihres ästhetischen Eigenwertes beraubt zu werden.

Diederichsen (und im Grunde genommen auch jede gelingende Musikdokumentation) arbeitet solche wie im Film arrangierten Codifizierungsprozesse folgendermaßen heraus:

»Pop-Musik ist mit Bildern, Gesten und Posen des Alltagslebens, des Alltagsverhaltens und performativer Praktiken verstricktes und vernetztes Format, bei dem der (meist) simple, (meist) rhythmische, (oft) repetitive Musik singuläre Hinweis-Effekte zeitigt: Effekte von technischen Geräuschen, den Effekt der getreu aufgezeichneten, hochindividuellen, fingerabdruckssingulären Stimme oder auch Effekte des Zitats oder der Musique concrète, also vorgefundener, wenn auch mehr oder weniger bearbeiteter Außenweltklänge.«⁶⁹

69 Diederichsen 2015, Pos. 2114 der eBook-Ausgabe

Diederichsen versteht sie – wie in der Fabrikhalle von Detroit – zunächst im Sinne indexikalischer Zeichen, mit dem Sound verbunden, die in fortschreitender Symbolisierung im Sinne nicht-sprachlicher Denotation sich prozessual verallgemeinern würden.

Von Musik außerhalb von geteilten Welten menschlicher Interaktion, Kommunikation und Interpretation von Handlungen, Klängen und Geräuschen kann somit keine Rede sein. Ein rollender Stein macht keine Musik. Wird er gesampelt, können seine Geräusche dazu in DAWs, mittlerweile schon auf dem Smartphone, dazu werden. Eine Amsel, die singt, musiziert nicht, weil sie über das Verständnis eines sozialen Phänomens wie Musik gar nicht verfügt. Das vermag ein nach dem Zufallsprinzip – z.B. in einem Sequenzer – akustische Elemente aneinanderreichender Computer auch nicht, doch die, die sie programmieren, schon – ebenso ggf. die, die sie hören. Solche Sequenzen entfalten sich immer in und als Zeit. Rationalitäten als begründende sind immer auch Weisen des Sichverhaltens zu Zeit – und, wie ausgeführt, auch zu ihren Qualitäten.

Dabei gilt, dass »Musik in einem unmetaphorischen Sinne sich schon dort ereignet, wo allein zeitliche Gruppierungen von akustischen Elementen in verbindlicher Weise vollzogen werden.«⁷⁰ Musik ist Andreas Luckner zufolge somit über Isochronie, ihre Zeitverbundenheit, definiert⁷¹. Genau dieses In-der-Zeit oder selbst durch-Zeitlichkeit-bestimmt-Sein schweißt Film und Musik so eng zusammen – was im 4. Teil vertiefend auszuführen sein wird. Luckner stellt somit die Frage nach der Rhythmik als »Formierung von Zeitgestalten«⁷² in den Mittelpunkt seiner Analyse. All das wirkt und gestaltet sich zunächst vor- und außerpropositional und kann im Sinne künstlerischen Handelns durchaus auch propositionale Fixierungen in den Fluss bringen, übertönen, unterspülen und sogar karikieren (so z.B. in Filmen rund um den G20-Gipfel in Hamburg, da unter Bilder, in denen Polizisten gegen Demonstranten vorgingen, die zeitgleich in der Elbphilharmonie aufgeführte »Neunte Symphonie« Beethovens gelegt wurde, obgleich hier der Textbezug – »alle Menschen werden Brüder« – auch hinein spielt).

Musik erzeugt zeitlich organisiert audiovisuelle Logiken, die nicht primär prädiktiv⁷³ sich in und als Zeit entfalten. Sie identifiziert nicht mit singulären Terminen Einzelnes, um in Prädikationen dann Qualitäten zuzuweisen. Sie folgt nicht den Mustern/Pattern und ihren Variationen von und anderen Sprachformen, auch wenn Akkordfolgen und Skalen, Licks und Rhythmen ein »Vokabular« bilden.

⁷⁰ Luckner 2007, S. 35

⁷¹ Das verweist auf die hier nicht zu beantwortende Frage, ob Zeitlichkeit für Sprache nicht ebenso konstitutiv ist wie für Musik, da eine Abfolge von Lauten und/oder Schriftzeichen auch nur in der Zeit gehört und/oder gelesen werden können.

⁷² Luckner 2007, S. 36

⁷³ Vgl. Boehm 2007, S. 34

Hier unterscheidet sich Musik auch von Bildern selbst da, wo beides in Audiovisualitäten Legierungen bildet. Die ihnen innen wohnende Spannung wirkt gerade *aufgrund* dieses Unterschieds. Bilder sind definiert über das, was sie zeigen, wie sie es zeigen und dass sie es zeigen. Indem sie zeigen – und sei es auch nur sich selbst – können sie argumentieren und eben auch belegen, und das, so formuliert es doch auch Dieter Mersch zusammen Martina Heßler, inmitten einer Ordnung des Zeigens als Rahmen eines ikonischen Als⁷⁴. »Bilder formen, ordnen und erzeugen Wissen, und sie kommunizieren es zugleich«⁷⁵. Heßler/Mersch verweisen darauf, dass Bildwissenschaften sich somit auch auf die Erforschung der Struktur bildlicher Wissenserzeugung zu fokussieren habe⁷⁶ – die hier behandelten Musikdokumentationen sind ein Spezialfall dessen: Wissen über Musik.

Umstritten ist dabei vor allem die Vernunftfähigkeit visueller Darstellungen – manche philosophische Traditionen kontrastierten die »Rationalität des Diskurses« mit der »Irrationalität des Ikonischen«⁷⁷, somit auch die Differenz zwischen Logos und Aisthesis. Dieser Kontrastierung folgt diese Arbeit gerade nicht – vielmehr den Ansätzen von Heßler/Mersch, dass visuelle Darstellungen ordnen, verbinden, formen und integrieren und somit ggf. auch ohne Off-Text immanente Kohärenzen da erzeugen, »wo unter Umständen lediglich eine diskontinuierliche Folge von Resultaten vorliegt«⁷⁸. Bildliches konstituiert Rahmungen, unterscheidet ein »im Bild« von seinem Außerhalb⁷⁹, sorgt somit für grundlegende Distinktion. Bilder erzeugen so eine Ordnung des Zeigens, eines Hindeutens und auch – im Falle des Bewegtbildes – Folgens mit der Kamera, jedoch auch Vorführens und Präsentierens. Bilder haben zudem – trotzdem möglicher Operationen wie jenen des mit animierten, graphischen Effekten versehenen Durchstreichens von etwas oder ein Überblenden ins Schwarz, um etwas »zum Verschwinden zu bringen« – nicht die Möglichkeit bildimmanenter Negation. Sie zeigen immer etwas, sind positiv, oder, um es mit Ludwig Wittgenstein zu sagen: »Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei miteinander fechten, aber doch nicht davon, wie zwei miteinander nicht fechten«⁸⁰. Weil ich dann etwas anderes zeige – wie sie sitzen und miteinander knutschen oder lachen.

Wittgenstein zufolge könnten Bilder die Möglichkeit des Diskursiven, in »entweder/oder« bzw. »weder noch« zu denken, nicht vollbringen und verblieben im Kontrastierenden dann, wenn es sich um statische Darstellungen handeln. Diese

⁷⁴ Heßler/Mersch 2009, S. 10

⁷⁵ Ebd., S. 11

⁷⁶ Ebd. 2007, S. 12

⁷⁷ Ebd., S. 14

⁷⁸ Ebd. 2007, S. 17

⁷⁹ Ebd., S. 19ff.

⁸⁰ Wittgenstein 2000, S. 83

Möglichkeit erschließt sich jedoch in der Zeitlichkeit, in der Bewegtbilder operieren – durch das Nacheinander sind solche Strukturen produzierbar. Bilder selbst operieren zudem nicht in Modi des Konjunktivs oder des Konditionals, also nicht-hypothetisch: Mag dieses als Basis fiktionaler Erzählung zwar die letztlich sprachliche Ebene ausweisen, »was wäre wenn«, behauptet das Bild sich als Zeigen dessen, was wäre wenn. Das »als ob« ist dem Bild nicht immanent.

Gerade ihre Offenheit ermöglicht Bildern Potenziale der ästhetischen Rationalität, über die Sprache nicht verfügt – binäre Codierungen zeigen sich in ihnen nicht, obgleich sie im Falle digitaler Bildproduktion konstitutiv wirken, dieses jedoch auf der Ebene ihrer Erzeugung, nicht dessen, was zu sehen ist. Umgekehrt kann auf diese Offenheit sprachlich Bezug genommen werden. Sogar in Off-Texten von Musikdokumentationen. Es gibt im Falle von »Kulturdokus« immer mehrfach gestaffelte Öffnungen und Schließungen, Bezugnahmen und Abwendungen, Explikationen und immanente Gestaltungen, die sich ineinander verschränken, aufeinander aufbauen und beziehen und sich sodann in der Zeit entfalten. Dieses Wissen um Bilder, soeben skizziert, leitet insofern im geltungsorientierten Sinne Produktionen von gelingenden Musikdokumentationen auch an.

Dem vorgängig ist die lebensweltlich verankerte Handlungskoordination mittels Sprache auf Ebene der Konzeption, am Set bei Dreharbeiten, im Schnitt, bei Abnahmen. Ein Sichneinanderverschlingen und Aufeinanderaufbauen von Vor- und Nicht-Propositionalem und propositional strukturierter Sprache, die sich auf es bezieht, ist somit konstitutiv für die Produktion von Musikdokumentationen.

Prozesse wie diese sind mittlerweile digitalisiert. Birgit Schneider wählt zur Verdeutlichung dessen nicht zufällig einen Vergleich aus Welten der Musik: »So wie es keinen Sinn macht, die Musik in den Noten zu suchen, ist es obsolet, das digitale Bild im Code bzw. das ›notationale Bild‹ in der Bildnotation zu vermuten. Es gibt also weiterhin Bilder aus dem Computer und es gibt Bildcodes, als welche die Bilder gespeichert werden.«⁸¹ Die Differenz zwischen analog und digital in diesem Zusammenhang ist eine, in der sich ersteres sich auf die Erzeugungsprozeduren, letzteres auf die sichtbare Oberfläche bezieht. Eben diese sind es ja, die in ***Docutimelines*** generiert, hergestellt werden in einem selbst digitalen Montageprozess. Diese Differenz zwischen Code und Bild(folgen) ist zentral auch in den Ausführungen von Gilles Deleuze in seinen Kino-Büchern, die eng mit dem zusammenhängend gedacht werden könnten, was aus dem Werk Diederichsens oben zitiert wurde – dann, wenn sich bei Deleuze so etwas wie eine ausgearbeitete, soziologische Ebene finden ließe. Er skizziert Bedingungen wie den Zusammenbruch von Sinnzusammenhängen nach dem 2. Weltkrieg; in die Sozialbauten

81 Schneider 2007, S. 193 – mit dem Begriff des »denotationalen Bildes« bezieht sich Schneider auf Termini Werner Kog ges

Roms, in denen Filme des Neorealismus spielen, begibt sich sein Denken jedoch ebenso wenig wie in die spezifischen Kontexte des Aufwachsens von Pasolini.

Dennoch verweist auch er auf einen Zeichenbegriff, der weiter gefasst ist, als dass er gesprochene oder geschriebene menschliche Sprache lediglich umfasst. In Auseinandersetzung mit den in den 70er und 80er Jahrzehnten zentralen semiotischen Theoremen von Christian Metz interpretiert er diesen dahingehend, dass er in seiner Behandlung des Filmischen Bilder kurzerhand durch Aussagen ersetzt habe und dann begann, diese als syntaktische Codes zu analysieren⁸² – was auf einen Zirkelschluss hinauslief: »[...] Die Syntagmatik kommt zur Anwendung, weil das Bild eine Aussage ist; und eine Aussage ist das Bild, eben weil es der Syntagmatik unterworfen ist«⁸³

Die Erzählhandlung selbst sei jedoch allenfalls in Ausnahmefällen (»on take«) im Bild gar nicht zu sehen, sondern eine Frage der Verknüpfung von Elementen in der Montage (und ggf. in der Rezeption der Zuschauenden) und somit Teil dessen, was in dieser Arbeit unter Rationalitäten verstanden wird. Metz' Vorstellung eines Bildes als einer Aussage übersehe gerade das Spezifische des Filmischen: die Bewegung als dessen Charakteristikum. In »Das Zeit-Bild« verdichtet Deleuze in diesen Passagen Theoreme aus dem ersten Teil, dem »Bewegungs-Bild« unter Bezugnahmen auf Henri Bergsons berühmtes Glas Zuckerwasser, worauf im 4. Teil zurückzukommen sein wird.

Das filmische Bild sei eine Modulation der Gegenstände selbst⁸⁴, das nicht mehr über die Ähnlichkeit durch diese bestimmt sei, sondern erzeuge den filmischen Raum durch Bewegung in der Zeit. Dieser »filmische Raum« entsteht allenfalls rudimentär bei einem einzelnen Interview, Konzertmitschnitt oder Dreh im Studio; er ergibt sich letztlich erst in der zeitlich organisierten Timeline digitaler Schnittsysteme im Falle aktueller Produktionsprozesse, die Deleuze so nicht kennen konnte. Deleuze formuliert hier eine Unterscheidung zwischen analog im Sinne der Ähnlichkeit und digital im Sinne eines – z.B. binären – Codes, wobei Analoges durch (Gestalt)wahrnehmung, Digitales durch Intelligenz bestimmt sei. Letzteres übernimmt im Falle der Musikdokumentationen der Off-Text und im Falle dessen, was zu belegen sei, auch die Rechtfertigung des Geltungsanspruchs auf propositionale Wahrheit. Eine ähnliche Struktur formuliert auch Peter Wicke⁸⁵, seinerseits in Auseinandersetzung mit Ansätzen der Musiksemiotik – drei simultan erklingende Töne sind in musikalischer Hinsicht ohne einen entfalteten Begriff von Akkord auch keiner. Hier erfährt das mehrfach angeführte Seel-Strawson-

⁸² Deleuze 1997, S. 41ff.

⁸³ Ebd., S. 42

⁸⁴ Den Begriff der Modulation habe ich bisher verwendet, ohne ihn herzuleiten; das hole ich hiermit nach.

⁸⁵ Wicke 2003, S. 4

Theorem einmal mehr Bestätigung, dass Tatsachen nicht in der Welt sind, sondern in zu rechtfertigenden Bezugnahmen erst innersprachlich entstehen – wobei im Falle der Musik sie u.a. auf lebensweltlich Präreflexives wie Klänge, Töne, Seinsqualitäten Bezug nehmen, aber auch bestehende Zeichen und Codes ggf. verdichten und umdefinieren und so Bedeutungen schaffen können, ohne darauf *reduziert* werden zu können: »Die Annahme, Musik sei ein ‚Text‘, reduziert dagegen Klangeschehen auf ein Gewebe entweder Bedeutung tragender oder aber Bedeutung generierender Strukturen⁸⁶. Klang wie auch Bilder sind über Textbegriffe nur eingeschränkt zu erfassen. Letztlich führt der Weg noch zum Figurativen in der Malerei über den Umgang mit zunächst bedeutungslosem Material bzw. Medien. Dennoch sind es sprachlich verfasste Kommunikationen, die den Umgang mit ihnen im Falle der Filmproduktion koordinieren.

Codes bestimmten die Strukturen der Sprache als Relation von Signifikant und Signifikat (oder auch Aussage und Sachverhalt) im Sinne von Bezugnahmen. In einer Modulation hingegen transformierten sich Module (in diesem Fall Audiovisualitäten) »in jedem Augenblick der Operation. Auf einen Code verweist sie nur, insofern diese Codes sich ihr aufpropfen und dadurch eine enorme Verstärkung bewirken.«⁸⁷ In manchen Fällen kann das Digitale des Off-Textes oder auch vorgängiger Handlungskoordinierungen auch in Widerspruch zur Modulation in Bildern treten, dann, wenn übermäßig formatiert wird und so auch unfreiwillige Komik entstehen kann. Sogar und auch dann, wenn »aufs Bild getextet wird«, also die Metaphorik in der Formulierung des Off-Textes die Bewegung im Bild aufgreift – ganz platt »Alles dreht sich um Musik«, auf eine sich drehende Vinylplatte getextet. Hier finden sich durchaus Verweise auf die Peiresche Trinität von Index, Icon und Symbol, die in Auseinandersetzung mit Diederichsen bereits anklangen und die dieser systematisch anwendet, die auch Deleuze vor allem im »Bewegungs-Bild« inspirierte. Modulationen ihrerseits werden je unterschiedlich durch Rationalitäten geformt, je nachdem, ob diese multimodal geltungsorientiert oder ggf. systemisch verzerrt, entkoppelt von Lebenswelten, wahlweise begründen oder operieren.

Letztlich arbeite ich implizit jedoch mit einer Variante von »Medium und Form« sehr frei nach Luhmann, auch, weil dieses Modell das in und als Zeit sein von Audiovisualitäten besser zu fassen vermag, und spreche von »medialen Legierungen«, die, in Weltbezüge und Lebenswelten eingelassen vor-propositional Aussagen stützen können oder deren Bezugnahme bilden.

Mediale Legierungen deshalb, weil Medien wie Licht und Schall, die auch Zusammenhängen in Computer und ähnlichen Gerätschaften gespeichert, bearbeitet und letztlich simulativ moduliert werden, hier eine Verbindung eingehen. Deleuze verwendet den Begriff der »Zeichen-Materie« (matière signalétique), die

86 Ebd., S. 15

87 Deleuze 1997, S. 44

in verschiedenster Weise moduliert werden kann und »sensorische (visuelle und akustische), kinetische, intensive, affektive, tonale und selbst verbale (mündliche und schriftliche) Merkmale besitzen kann«⁸⁸, was in eine ähnliche Richtung weist und zudem darauf, dass es nicht um Aussagen, sondern Aussagbares ginge. Auch Diederichsen wendet sich in ähnlichem Zusammenhang einer aus dem Luhmannschen Theoriekontext gelösten Verwendung von »Medium und Form« zu, dass dem von Deleuze' »Zeichenmaterie« nahekommt: »Mit anderen Worten, Physikalität und, wenn man so will, Materialität des Klanges bilden ein Medium, welches die unmarkierte Voraussetzung dafür ist, dass die präzise getroffene Note hervortreten und erkannt und über den Code der Musik (Tonhöhe/Tondauer/Intervall/Harmonik) entschlüsselt werden kann.«⁸⁹ Popmusik spiele dabei fortwährend mit dem Verhältnis von Medium und Form im Sinne einer Relation von Sound, Geräusch und Klang einerseits, Ton, Melodie, Akkord, Songstruktur andererseits wie auch deren Umkehrungen im Verhältnis zu Sprache: »Musik und Text werden zum Medium für die Form des Sounds und der Stimmindividualitäten«⁹⁰ – zum Beispiel.

Gelingende Musikdokumentationen arbeiten solche Zusammenhänge in der Komposition ihrer Audiovisualitäten heraus und modulieren sie selbst. Sie generieren mittels Montage Intervalle, beim Dreh mittels Kadrierungen und Kamerabewegungen (und deren Simulation in der Postproduktion) Fokussierungen, auch mit Techniken Blenden im Schnitt, ggf. auch der dem Einsatz von After Effects und ähnlichen »Trickkisten« und Bildbearbeitungstools, zudem Lautstärken, Farbgebungen und Korrekturen, Kompressionen und all das in eingesetzten Musiken in **Docutimelines** Form – und hier kann sich wahlweise Musik und Formgebung selbst oder das, was im Bild zu sehen ist, als vordergründig erweisen und die Gestaltung anleiten. Auch ein Changieren zwischen beidem kann den Film bestimmen. Es ist somit möglich, in (was und wie als Weise der Modulation) oder mittels Audiovisualitäten (*dass p etc.*) zu denken. Häufig bestimmt *das* den Unterschied zwischen journalistischen und künstlerischen Musikdokumentationen. Maßgeblich für alle Formgebung ist jedoch Zeit. Zeit in ihren Qualitäten ist als gestaltete selbst beinahe schon Material dessen, was Musikdokumentationen behandeln. Im Sinne historischer, jedoch auch als Zeit. Das soll im folgenden Teil ausgearbeitet werden.

⁸⁸ Ebd., S. 46

⁸⁹ Diederichsen 2014, Pos. 5551 der eBook-Ausgabe

⁹⁰ Ebd., Pos. 5589 der eBook-Ausgabe