

denken, fühlen und handeln.« Es entsteht so: »eine monoperspektivische Verengung auf die Wahrheit der Ermittlungsbehörden und die sie narrativ absichernde Affektpolitik.«¹³² So können aus Geschichten abgeleitete Argumente auch zu erheblichen Verzerrungen im Politischen führen.

Christof Decker fasst es in Auseinandersetzung mit Bill Nichols Entwürfen der 90er Jahre und spezifisch bezogen auf dessen Verständnis von Dokumentationen so zusammen: diese »werden argumentativ geordnet, mit einer eigenen Logik versehen und in ein Netz von materialbedingten, emotionalen oder demonstrativen Beweisen eingebunden, das die Marker von Authentizität und Plausibilität verteilt«¹³³. Ergebnis ist ein »argumentative(r) Entwurf über historische und soziale Phänomene«¹³⁴. So könne es auch gelingen, hegemonialen Realitätskonzeptionen Alternativen entgegenzustellen¹³⁵ – es entsteht so eine Form begründeten, filmischen Engagements.

2.7 Modi des Dokumentarischen nach Bill Nichols

In den Theoriebildung rund um audiovisuelle Dokumentationen der letzten Jahrzehnte nimmt der bereits mehrfach erwähnte Bill Nichols insofern eine Sonderstellung ein, dass er nicht nur in den USA die Dokumentarfilmforschung verschiedenen Quellen zufolge überhaupt erst als akademische Disziplin etablierte, sondern seine reflexiv ansetzende Theorie der »Repräsentationsmodi« und Adressierungsweisen weltweit intensiv diskutiert wurden. Seine Definition des Dokumentarfilms wurde in Abschnitt 1.2 bereits ausgeführt, ebenso seine Analyse des Falls Rodney King. Die »Encyclopedia of Documentary Film« führt ihn als »the most significant documentary scholar in the world«¹³⁶; Eva Hohenberger attestiert Nichols in der einflussreichen Veröffentlichung »Bilder des Wirklichen«, erstmals veröffentlicht 1998, »immerhin den Entwurf einer Theorie des Dokumentarfilms vorgelegt zu haben«¹³⁷. Sein Werk rückt differente Modi des Umgangs mit sozial situiertem, audiovisuellem Material in den Mittelpunkt und entwickelt auch so etwas wie eine Theorie eines »film engagé«, in einigen Zügen mit der »littérature engagée« Sar-

132 Beck, Sandra, Die zwei Seiten von Law & Order – Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, <https://www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-order-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern/>, aufgerufen am 4.10.2021.

133 Decker 1994, S. 65. Decker bezieht sich hier implizit auf eine Diskussion rund um die Zeichentheorie von Christian Metz, die auch in Dokumentarfilmtheorien hinein wirkte.

134 Ebd.

135 Zum folgenden vgl. die Darstellung von Ansätzen Jacques Rancières durch Kleeblatt 2017

136 <https://www.cinema.sfsu.edu/people/emeriti/bill-nichols>, aufgerufen am 23.5. 2020

137 Hohenberger 2006, S. 19

tres verwandt¹³⁸. Eine Bezugnahme auf Nichols' Modi des Dokumentarischen ist in allerlei Forschungsrichtungen rund um alles Filmische präsent¹³⁹.

An Grundüberlegungen seiner Lehre hielt er seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts trotz weltweit erhobener Einwände fest. In einem seiner Modi, dem »Expository Mode«, somit dem erklärenden, darlegenden Modus, analysiert er zentrale Elemente dessen, was die kompilierenden Kompositionen der Dokumentationspraxen auch im Fernsehzusammenhang anleitet, die hier Sujet sind und die in 1.1 mit Michael Custodis expliziert wurden – andere Modi erläutern die Rolle von »Hosts« und »Presentern«, fernsehtypische Praktiken und häufig mit Archivmaterial verbunden.

In einem Aufsatz von 1994, in dem Christof Decker den Stand den damaligen Stand Theorieentwicklung von Nichols zusammenfasst, verweist dieser explizit auf mögliche, noch herzustellende Verbindungen zum Werk von Jürgen Habermas, wenn auch vor allem im Bezug auf das Konzept der »Öffentlichkeit«, das ich hier eher voraussetze (kurioserweise unter Verweis auf den »Philosophischen Diskurs der Moderne«)¹⁴⁰ und bemängelt dessen Fehlen im Werk von Nichols. Er kritisiert zudem, dass die Zuspitzung von Nichols Theorie auf »Kino« als Ort der Aufführung zu eng gefasst sei; in Zeiten inter- und multimedialer Praxen, die miteinander verwachsen und sich häufig zugleich in Internet, Smartphones, Fernsehgeräten und manche auch auf Kino-Leinwände verzweigen, kann dieser Einwand als noch triftiger erscheinen. Manche seiner Modi, vor allem der performative, vermögen das, was in den Timelines von Youtube, Tik Tok und in Instagram-Stories passiert, jedoch vielleicht besser begreifen als andere eher definitorische, aus der Sprachpragmatik abgeleitete Ansätze, was eine Dokumentation sei – weil Nichols Dokumentieren als *soziale Praxis* fasst, eine, in der Performances auch mittels Selbstdarstellungen Fremdzuschreibungen zurückzuweisen vermögen. Da derartige Materialien, also solche aus höchst heterogenen Quellen im Social Media-Zusammenhang mit teils auch in sich unterschiedlichen Modi nach Nichols, wiederum in kompilierenden Praxen in *Docutimelines* zu neuen Werken zusammen montiert werden können, erfahren die Modi im Folgenden selbst eine Modifizierung mit habermasianischen Mitteln.

Nichols ist zudem einer der wenigen mir zumindest bekannten Theoretiker aus Traditionen der Filmwissenschaften (in den »Cultural Studies«, Genderwissenschaften usw. sieht das etwas anders aus), der auch die moralischen Probleme, also eine implizite Orientierung an begründungsfähigen, normativen Regeln auf Basis

138 Ein Aspekt, der ursprünglich in dieser Arbeit weiter ausgearbeitet werden sollte; nunmehr sprengt er bedauerlicherweise den Rahmen. Vgl. jedoch Sartre 2006

139 Vgl. z.B. Blum 2017, S. 27ff.

140 Decker 1994, S. 80

egalitärer und reziproker Voraussetzungen und im Falle filmischer Praxen diskutiert, die Folgewirkungen objektivierender Blick- und Zeichenregime wie Foucault folgende Panoptismen ansatzweise brechen können oder dieses zumindest versuchen.

In anderen Modellen scheinen mir in der Literatur zwar Querverweise und Nebenbemerkungen auf Ethiken, Moralitäten und auch Ästhetiken immer mal eingestreut aufzutauchen. Sie erfahren jedoch zumeist keine eigene Analyse. Moralität kann prinzipiell auch in der 3. Person der Theoriesprachen der Medienwissenschaften als tatsächlich sozial bewegend begriffen werden; hier, in einer Arbeit im Kontext künstlerischer Forschung, rückt auch die Perspektive der 1. und 2. Person stärker in den Fokus.

Nichols fasst die im Dokumentarischen vor der Kamera agierenden Personen auch ganz im Sinne der Soziologie wie auch der *Theorie des Kommunikativen Handelns* als soziale Akteure bzw., da im englischen »Actor« eben auch sich oder Andere Darstellende sind, soziale Akteure im Sinne des bereits behandelten dramaturgischen Handelns. Seine bereits erwähnte Definition sei wiederholt: Documentary

»[...] is a form of cinema that speaks to us about actual situations and events. It involves real people (social actors) who present themselves to us in stories that convey a plausible proposal on the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a proposal or perspective on the historical world directly, adhering to known facts, rather than creating a fictional allegory.«¹⁴¹

Inwiefern »stories« keineswegs außerhalb des Argumentativen verortet sind, wurde im letzten Abschnitt erläutert. Die Reduktion auf »Cinema« habe ich schon aufgehoben, sie entspricht nicht mehr den Produktionsbedingungen und -verhältnissen. Die zweifache Verwendung von »proposal«, Vorschlag, in Nichols Definition weist eine unüberlesbare Verbindung zur Konzeption des Geltungsanspruchs auf, »actors who present themselves« wie erläutert den zum Performativen wie zum dramaturgischen Handeln, »facts« wurde bereits als zu rechtfertigende propositionale Wahrheit ausgezeichnet und

»Speaks to us« wie auch »convey« verweisen auf Kommunikatives Handeln. »Lives«, »historical world«, »situation«, »event« sind zugleich Inhalte und von Bedingungen von Kommunikationen, auf die je nach Geltungsanspruch Bezug genommen werden kann im Sinne einer Bezugnahme auf soziale Welt. In anderen Passagen verweist Nichols auf die Rolle von Überzeugungen – einen Geltungsanspruch erheben heißt ja nichts anderes, als davon überzeugt zu sein, dass eine Aussage wahr oder richtig sei. »Persuasion requires communication«¹⁴² formuliert

141 Nichols 2010., S. 142

142 Ebd. 2010, S. 103

Nichols so ganz im Sinne von Habermas. »Documentary films mount an effort to convince, persuade or predispose us to a particular view of the world we have in common« – geteilte lebensweltliche Hintergrundannahmen, die in Teil 3 Sujet sein werden – »[...]Documentary not only activates our aesthetic awareness (unlikeley an strictly informational or training film), it also activates our social consciousness.«¹⁴³ Oder, mit anderen Worten, unsere ästhetischen Bewertungspraxen, Ausdrucksformen und Erfahrungen treten in Beziehung mit dem Wissen darum, in Interaktionen und Interspersonalität situiert zu sein.

In diesem Sinne zeigt Nichols zudem Möglichkeiten der gesellschaftlichen Funktion von Dokumentationen auf, die in der Wahl der bisherigen Beispiele durchaus schon Thema waren. Dieser habe sich zum »flagship for a cinema of engagement and distinctive vision« entwickelt¹⁴⁴. Er führt als Beispiel u.a. »The Times of Harvey Milk« (1984) an, ein mit einem Mix aus Interviews und Archivmaterialien arbeitenden Dokumentarfilm über den Aufstieg und die Ermordung des ersten offen homosexuellen Stadtrats in den USA, Harvey Milk, der 1985 einen Oscar erhielt und zugleich die Basis für den Spielfilm »Milk« (2008) bildete, für den Dustin Lance Black als Drehbuchautor und Sean Penn als Hauptdarsteller ebenfalls mit dem Oscar im Jahre 2009 prämiert wurden. Ebenso »Broken Rainbow« (1985) über die Vertreibung von Navajos von ihrem Land, »Les Madres de la Plaza de Mayor« (1985), einem Film über die Mütter der zu Zeiten der argentinischen Militärdiktatur Verschwundenen, Verschleppten und Gemeuchelten – und auch eine Musikedokumentation über einen Jazz-Musiker, »Artie Shaw: Time is all you've got« (1985). Als einen der Ursprünge dieser Form des filmischen Engagements weist Nichols »Nanook of the North« (1922) über das Leben einer Nanook-Familie in Québec aus.

Nichols betont auch¹⁴⁵ die institutionellen (wozu auch Finanzierung, Anleitung durch Redaktionen etc. gehören), politischen und sozialen Praktiken, in die Produktionen von Dokumentationen eingewoben sind. Er analysiert hierbei die filmischen »Textstrukturen«, also den Aufbau und die immanente Ordnung von Produktionen, die Abfolge und Art der Verknüpfung zwischen den Elementen. Sie sind in den mittleren Arbeiten der 90er Jahre von Nichols zentral in seinen Analysen.

Die dem Filmischen immer immanenten Strukturen rückt Nichols in den Mittelpunkt und ebenso Fragen wie z.B.: wer spricht wie zu wem? »Damit manifestiert sich in der dokumentarischen [...] Appellstruktur nicht nur ein argumentativer und Entwurf über historische und soziale Phänomene, sondern auch ein imaginäres Szenario der Sprecherpositionen, der impliziten Subjektivitäten und der

143 Ebd., S. 104

144 Ebd. S. 2

145 Hier beziehe ich mich stark auf die Zusammenfassung bei Decker 1994

Stimmen, d.h. eine Modellierung kommunikativer Konstellationen«¹⁴⁶. Was sich beinahe schon wie ein Text über Habermas liest.

Insgesamt unterscheidet Nichols zwischen »I speak about them to you«, »It speaks about them (or it) to us« und »I (or we) speak about us to you«¹⁴⁷ – also personalisierten Erzähler*innen, die Dritte thematisieren und ggf. objektivieren, solche die analog zur »Stimme Gottes« ein abstraktes »Es« zur Objektivierung nutzen oder Selbstdarstellungen – dadurch, dass er nur das »Sprechen des Films« thematisiert, aber nicht die ihm vorgängigen Kommunikationen, also jene der vorfilmischen Realität, zu denen auch die Dreharbeiten gehören, bekommt er so die konkret interpersonalen Konstellationen nicht ausreichend in den Begriff.

Das Aufzeigen historischer Wahrheiten (wie war es wirklich?) stellt dabei eine der Aufgaben von Documentary dar, an der Nichols über die Jahre festgehalten hat¹⁴⁸. So entstehen Bezüge zwischen filmisch Konstituiertem und außerfilmischen, historischen Ereignissen und Erfahrungen¹⁴⁹, und im Wie der Umsetzung vollziehen gelingende Filme zugleich reflexiv eine Befragung gesellschaftlicher Hierarchien und Platzzuweisungen, indem die Perspektive der Produzierenden selbst zumindest Thema werden kann oder eine Befragung derer die Produzierenden anleitet. Im Falle misslingender reproduzieren sich ungebrochen gesellschaftliche und kulturelle Macht- und Herrschaftsverhältnisse, die nicht weiter hinterfragt werden.

Gerade die implizit oder explizit argumentative Struktur des Dokumentarischen und im besten Fall das Wissen der Produzierenden darum, Teilnehmer an Öffentlichkeit generierenden Prozessen zu sein, hilft beim Aufbrechen dessen, was einst als »Ideologie« in der marxistischen Theorieproduktion verstanden wurde gerade auch dann, wenn – wie in Teil 4.2 zu zeigen sein wird – auch Archivmaterial Einsatz findet.

Auf solchen wie den skizzierten Annahmen aufbauend entwickelt Nichols Modi des Dokumentarischen. Zunächst arbeitete er in »Representing Reality«¹⁵⁰ mit derer vier: erklärend, beobachtend, reflexiv und interaktiv. In späteren Veröffentlichungen treten weitere Modi hinzu:

- »Poetic Mode« (»emphasizes visual associations, tonal or rhythmic qualities, descriptive passages, and formal organization«)
- »Expository Mode« (»emphasizes argumentative logic«)

146 Decker 1994, S. 65

147 Nichols 2010, S. 59ff.

148 Ebd. 2010, S. 105

149 Decker 1994, S. 68

150 Nichols 1993

- »Observational Mode« (»emphasizes a direct engagement with the everyday life of subjects«)
- »Participatory Mode« (»emphasizes the interactional Mode between filmmaker and subject«)
- »Reflexive Mode« (»calls attention to the assumptions and conventions that given documentary filmmaking«)
- »Performative Mode« (»emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's own involvement«)¹⁵¹

Diese Modi stellen Nichols zufolge verschiedene »Stimmen« dar, und er verwendet konsequent den Begriff der »Repräsentation« als zentral. Beides halte ich für nur eingeschränkt richtig; die Tonalitäten und Ordnungsmuster, die Nichols selbst aufzeigt, erscheinen mir als zu komplex, als dass »Voice« hier treffen würde, obgleich die Frage, wer wie zu wem spricht entscheidend ist. In allen Modi verschränken sich die Stimmen; im teilnehmenden Modus die der »Presenter« mit jenen derer, die sie treffen, im Expository Mode intervenieren ggf. die verschiedenen Interviewten, und in kompilierenden Praxen kommen noch jene im Ausgangsmaterial hinzu.

»Repräsentation«, wie bereits ausgeführt, hier noch einmal vertieft, was ja durchaus mit Begriffen wie Aktualisierung oder Vergegenwärtigung verbunden ist, Präsenz, scheint im Falle z.B. einer angemessenen Repräsentation von Personengruppen nicht nur im Parlament, sondern auch in Dokumentationen zunächst angemessen zu sein. Jedoch sind als in Weltbezügen situierte Präsentationsformen von Audiovisualitäten nicht »Re-«, selbst dann, wenn sie Vergangenes aufgreifen, sampeln und wieder abspielen. Im Begriff der »Repräsentation« schwingen noch alte Abbildtheorien mit. Bei Dokumentationen handelt es sich um Produktionen, in denen Referenzen, also Weltbezüge, im bisher entwickelten Sinne hergestellt werden; solche, die Geltungsansprüche erheben und an praktischen Diskursen in Öffentlichkeiten partizipieren. Sie generieren immanente Ordnungen, die in verschiedenen Geltungsmodi in Weltbezügen operieren, indem sie sie herstellen. In »Repräsentation« schleichen sich im Gegensatz dazu noch wie hinterrücks Spiegelungen und ähnliche Metaphoriken aus dem Reich der Fotografie ein.

Die Modulation¹⁵² von Sujets, und nicht zufällig wählt auch Nichols den Term »Modi«, repräsentiert nicht in dem Sinne, wie ein Parlament »das Volks« repräsentiert. Es gestaltet ein Werden, das als Teilnahme an sozialen Prozessen filmisch denkt und ggf. Gründe bereit stellt da, wo es geltungsorientiert auf Welt sich bezieht. Eben deshalb sind auch hochartifizielle Produktionen nicht automatisch ent-

151 Nichols 2010, S. 31-32

152 Vgl. Teil 3.2

rückt oder im Gegensatz zum vermeintlich »Echten« künstlich und deshalb falsch, was im Falle von Spiegel-Metaphern so erscheinen könnte.

Trịnh Thị Minh Hà formuliert es so: »Ein Dokumentarfilm, der sich seiner eigenen Künstlichkeit bewußt ist, bleibt empfindsam für den Fluß zwischen Fakt und Fiktion« und begreift die »wechselseitige Abhängigkeit zwischen Realismus und Künstlichkeit«¹⁵³. Diese artifiziiellen Audiovisualitäten verdichten intensiver und abstrahierend. Somit sind es aber auch keine Konstruktionen (gerade in konstruktivistischen Ansätzen läuft ein Gestus in allem Gesagten und Geschriebenen oft mit, der einen metaphysischen Realismus des invariant Gegebenen voraussetzt, um dann triumphierend etwas als »nur konstruiert« auszuweisen).

bell hooks schärft jene Sicht, die Trịnh Thị Minh Hà im obigen Zitat ausführt, noch: sie stellt die Frage nach der *Repräsentierbarkeit* jener Personengruppen in Darstellungstraditionen, die traditionell diesen zum Opfer fielen – wie z.B. Objektiverte im ethnographischen Film.

hooks formuliert ihre Argumente im Zusammenhang bildender Kunst in Beschäftigung mit Jean-Michel Basquiat¹⁵⁴, dessen Werk sich dadurch auszeichne, dass es die Zerstörung schwarzer, kolonisierter Körper zeige, »ugly«, »grotesque« und gewalthaltig, auch, um Exotismen auszuweichen und das in eurozentrischen Auffassungen des Schönen immer schon Enthaltene und doch Verborgene zu pointieren, indem es die weißen Schönheitsnormen nicht entsprechenden Leiber in einer Art destruktiver *Zerrspiegelung der Nicht-Repräsentierbarkeit* malt und zeichnet, mit Glyphen versieht – unter Einbeziehung von Ikonographien wie jener der Zulus, in den Knochen erhebliche Rollen spielten.

Für Musikdokumentationen ist dieser Diskurs nicht nebensächlich, ist Basquiat doch mitten in der eng mit Musiker*innengruppierungen verbundenen Kunstszene des New Yorks der späten 70er, frühen 80er erfolgreich gewesen. Zunächst als »Graffiti-Künstler« missverstanden, spielte er später selbst in Bands und verwies in seinen Werken auch auf Jazz-Musiker wie Miles Davis. Und ebenso darauf, was es heißt, in weißen, bürgerlichen Repräsentationssystemen zu agieren – in seinem Fall der Malerei.

»These works suggest that assimilation and participation in a bourgeois white paradigm can lead to a process of self-objectification that is just as dehumanizing as any racist assault by white culture. Content to be only what the oppressors want, this black image can never be fully self-actualized. It must always be represented as fragmented. Expressing a firsthand knowledge of the way assimilation and ob-

153 Trịnh Thị Minh Hà 2006, S. 285

154 Zum folgenden Hooks 2006, S. 27 bzw. Pos. 299 der eBook-Version

jectification lead to isolation, Basquiat's black male figures stand alone and apart; they are not whole people.«¹⁵⁵

Solche Unverfügbarkeiten sprechen deutlich gegen die Vorstellung von Repräsentierbarkeit auch im Dokumentarischen, und das im Falle der Musik evtl. noch mehr als in anderen Fällen, weil gerade die instrumentale Musik wie der Jazz, aber auch die Sounds, Klänge und Atmosphären in Musiken wie Soul, R&B und oder Dubstep solche Zusammenhänge ganz im Sinne Andreas Luckners in Abschnitt 2.5 atmosphärisch umspielen.

Ein Wissen darum kann so geltungsorientierte Produktionen anleiten als Problematisierung in ihren Weltbezügen. Hito Steyerl formuliert die Folgen dessen so: Die Form von Bildfolgen »wird unweigerlich die Wahrheit sagen, und zwar über den Kontext des Bildes, seine Herstellung und deren Bedingungen.«¹⁵⁶ Ich vertrete – wie Hito Steyerl auch häufig – zwar durchaus die Position der Möglichkeit propositionaler Wahrheit, dennoch ist diese in solchen Relationen zu positionieren. Eines der Werke Steyerls heißt so auch »Jenseits der Repräsentation«.

Produziert wird dabei etwas, was vorher nicht da war, und sei auch nur ein Zusammenhang. Gesellschaftliches Werden entsteht mittels Produktion von etwas. Und die Produktionsbedingungen und die soziale Positionszuweisung an in ihnen Agierende muss Teil von Dokumentarfilmtheorie sein.

Auf die Produktionsbedingungen verweist sehr wohl auch Nichols, u.a. auf institutionelle Gefüge. Und auch sonst ist »Repräsentation« in der konkreten Bestimmung der Modi nicht so maßgeblich, wie Nichols es zu suggerieren begann in einer Zeit, da die Filmsemiotik von Christian Metz die Diskussionen dominierte. Vielmehr greifen Gestaltungsweisen, konkrete Weltbezüge und Adressierungsweisen in den Modi ineinander:

- »Expositorisch«¹⁵⁷ spricht Zuschauer direkt mittels eines Off-Textes an. Diese Filme können sich so allzu sehr auf die Logik des gesprochenen Wortes durch Erzähler*innen verlassen, also kommunikatives Handeln; Bilder illustrieren, evozieren, erhellen, klären auf und belegen, was in dieser durch den Einsatz des Off-Textes berichtet wird. Es wird auf »Objektivität« im umfassenden Sinne und begründungsfähige Perspektiven und Information abgezielt. Im Expositorischen, und hier nun fügt sich, was zu Beginn über kompilierende Praktiken, »The Mix« in *Docutimelines* ausgeführt wurde, »ernten«, sammeln

155 Ebd., S. 30 bzw. Pos. 500 der eBook-Version

156 Hervorhebung von mir – Steyerl 2008, S. 16

157 Ich deutsche das etwas unelegant ein, weil es zumindest mit »Exposition« korrespondiert und »erklärend«, »darlegend« oder Ähnliches auch nicht gelungen mir erscheint. Im Folgenden verzichte ich auf die Wiedergabe einzelne Textstellen; referiert werden die Kapitel 6 und 7 von Nichols 2010, S. 142ff.

und verbinden die Produzierenden Audiovisualitäten, um Geltungsansprüche im Bezug auf allgemeine Sujets zu erheben und so ein Gesamtbild von ihm zu generieren. Soziale Akteure, die vor der Kamera agieren, werden hinsichtlich des Erzeugens eines Gesamtbildes in den Film integriert. Die Herstellung einer intersubjektiven Beziehung dient dem Erfragen von Aussagen, die zu einen Sich-Verständigen über das übergreifende Sujet beitragen oder aber Möglichkeiten dessen auch inszenieren. In Spezialfällen wie Bio-Pics oder Porträts sind insofern die Verhältnisse zu zentralen Protagonisten andere als die zu Biograph*innen, Familien- oder Bandmitgliedern oder gar Fans. Ein Großteil der TV-Produktionen operiert in diesem Modus. Es sind Habermas zufolge Produktionen, in denen sich intersubjektiv bzw. einem Publikum gegenüber mittels Bildfolgen erhobene Geltungsansprüche in **Docutimelines** miteinander verschränken. Die meisten der bisher angeführten Beispiele für Musikdokumentationen wie auch erhebliche Teile der *journalistischen* Produktionen, in denen ich mitwirkte, entsprechen diesem Modus.

- »Poetisch« komponiert visuelle und akustische Rhythmen und betont die Gestaltung selbst¹⁵⁸. Hier zelebrieren Gestaltende Diskontinuitäten, stellen scheinbar Unvereinbares nebeneinander, situieren sich ggf. in der Tradition filmischer Avantgarde. Künstlerische Dokumentarfilme operieren häufig in diesem Modus. Der Umgang mit Form und Gestaltung dominiert den mit sozialen Akteuren. Poetiken arbeiten assoziativ, generieren Muster und betonen die Montage. Historisches Material erfährt Transformation und Bearbeitung. In manchen Produktionen verhalten sich die medialen Legierungen selbstreferentiell und lösen alles Figurative auf – so in »Composition in blue« (1935) von Oskar Fischinger. Nichols stellt einen engen Bezug zwischen ästhetischer Moderne und dem poetischen Modus her – somit auch in der Nutzung des Fragmentarischen, subjektiver Impressionen und gezielter Inkohärenzen. Hier zeigen sich die Übergänge zum Experimentalfilm als fließend –, greifen jene Prozesse, die Martin Seel in der ästhetischen Rationalität expliziert: aus Erfahrungen mit dem Material entwickeln sich Kriterien und Gründe, anhand derer die Gestaltung vollzogen wird.
- »Beobachtend« gibt vor, mittendrin und doch nur dabei zu sein und einen neutralen Blick auf soziale Akteure zu richten, ohne, so wird suggeriert, einzugreifen. Hier schreiben sich ggf. Ideologien des Authentischen in die Bildsprache selbst ein, mal mehr, mal weniger gravierend. Erhebliche Teile der Literatur arbeiten sich an diesem Modus ab; auch da, wo von »Authentifizierungsstrategien« die Rede ist. Doch selbst Musiker*innen auf Bühnen bei Konzerten interagieren ggf. mit der Kamera, ohne dass dadurch irgendetwas verzerrt würde – den klassischen Konzertfilm »Monterey Pop« (1968), in dem Jimi Hendrix seine

158 Vgl. hierzu auch Abschnitt 3.2

Gitarre verbrannte¹⁵⁹, verortet Nichols hier. In Zeiten medialer Öffentlichkeiten gibt es mittlerweile zuhauf Geschehnisse, die überhaupt nur stattfinden, damit jemand sie filmt. Die Anwesenheit einer Kamera verändert das Verhalten von Menschen, wenn die von ihr wissen. Das Mantra des »Direct Cinema«, das in diesem Modus enthalten ist, es sei nur zu filmen, was auch ohne die Kamera stattgefunden hätte, ist in durchmedialisierten Gesellschaften kaum mehr durchzuhalten. Auch Nichols verweist ausführlich auf viele Probleme und Fragen, die sich im Rahmen dieses Modus stellen bis hin zu seinem Einsatz in Propaganda, also von etwas, das sich nicht situiert oder als teilnehmend ausweist und somit eine »Objektivität« vorgaukelt, die unerreichbar ist. Es ist dies gerade die Reduktion auf die Perspektive der 3. Person, die im Werk von Habermas als Ideologie ausgewiesen wird, soweit soziale Prozesse Sujet sind.

- »Teilnehmend« lässt Filmemacher*innen mit sozialen Akteuren interagieren, sie erscheinen selbst im Bild und veranlassen andere soziale Akteure zu Handlungen. Der Spezialfall »Host« oder »Presenter« kann in diesem Modus geschehen – Boy George führt in einer BBC-Produktion durch sein London der 70er Jahre und trifft dabei auf Weggefährten in »Boy George's 1970s – Save Me From Suburbia« (BBC 2016), der Rapper Shad interviewt Veteranen des Hip Hop für »Hip Hop Evolution« (HBO Canada 2016) – oder einfach nur moderierend Beobachtung oder Exposition einleiten. In früheren Veröffentlichungen behandelte Nichols diesen Modus als »interaktiv« – weil die Teilnehmenden vor und nicht hinter der Kamera mit Personen interagieren. Das bekannteste Beispiel sind wohl die Filme von Michael Moore.
- »Reflexiv« gestaltet in Audiovisualitäten ein filmisches Sichzumfilmverhalten oder formuliert dieses in einem Off-Text. So arbeitet dieser Modus auch Konventionen des Dokumentarischen und seiner Produktionsweisen und -bedingungen heraus, benennt und bewertet sie – oder reagiert implizit darauf. Im Rahmen dieses Modus werden Fragen der »Repräsentierbarkeit« reflexiv. So ist dieses der Modus, der auf die oben angeführten Hinweise von bell hooks am besten reagieren kann und dabei auch in Essays-Filme münden könnte. Auch Adressierungsweisen des mit, über oder für jemanden Sprechens, die auch in postkolonialen Zusammenhängen von hoher Relevanz sind, finden hier ihre filmische Form. Nichols erwähnt die Arbeiten von Trinh Thị Minh Hà in afrikanischen Regionen, so z.B. »Reassemblage« (1982). Das Sujet selbst wurde von Gayatri Chakravorty Spivak prominent in diverse Disziplinen mit »Could the Subaltern speak?«¹⁶⁰ eingeführt. Für die deutsche Ausgabe verfasste Hito

159 Eric Burdon hat mir in einem Interview 2004 einst erzählt, dass ihm hier klar geworden sei, dass es mit Jimi Hendrix zu Ende ginge. Keiner zerstöre, was er derart liebe, um danach einfach so weiterzuleben ...

160 Vgl. Spivak 2008

Steyerl das Vorwort. Die Behauptung, Dokumentationen seien immer nur so gut wie ihr Inhalt, kann anhand dieses Modus insofern auch Nichols zufolge widerlegt werden, weil hier die Erkenntnis aus der Befragung, Kritik und dem filmischen Sichverhalten zu den Inhalten entsteht und daraus Kriterien des Gelingens und Misslingens zu entwickeln sind. Sie hebeln Realismen aus, amüsieren sich ggf. über »Authentifizierungsstrategien«, stellen diese unter Verdacht und lassen Konventionen ebenso wie Annahmen darüber, was »dokumentarisch« sei, ebenso hinter sich wie unbefragte politische Vorurteile, die ggf. umgekrempelt werden. Alle brechtschen Verfremdungseffekte finden hier ebenso ihren Modus – auch Techniken der russischen Avantgarde, »ostranenie«, »makings strange«¹⁶¹.

- »Performativ« betont die expressive Qualität des Engagements der Filmschaffenden und adressiert sich an Zuschauende »vivid«, lebendig. Die Interaktion zwischen Filmemacher*innen und Akteuren ist hier am schwersten zu fassen – wie auch dieser Modus selbst. Emotionale Intensität und geplagte Subjektivität insbesondere gesellschaftlicher und ethnischer Minderheiten, die hier ihren Raum zur Selbstdarstellung finden mitsamt ihrer ästhetischen Praxen – Hegemonien dominanzgesellschaftlicher Authentizitätsverordnungen räumt Filmisch-Performatives in diesem Modus ab, indem die Inszenierung selbst als Teil sozialer Verhältnisse in Audiovisualitäten sich zeigt. Die bisher durchgeführten Analysen zum Performativen bzw. ihr Sujet fügen sich in diesen Modus ein.

Rational im Sinne von Habermas und Seel ist all das; allen Modi weist Nichols¹⁶² je spezifische Verwendung von Wissen zu, um begründet abstrakte Ideen, Thesen, Konzeptionen auszuarbeiten (expositorisch), Affektives und neue Sichtweisen auf Welt auszuarbeiten (poetisch in Entfaltung ästhetischer Rationalität), lernen und kennenlernen durch Zuschauen (beobachtend), lernen aus intersubjektiven Begegnungen (teilnehmend), einen gesteigerten Sinn für den Bruch mit dem Selbstverständlichen ausbilden und Annahmen und Vorurteile befragen (reflexiv), aus direkten Begegnungen mit Selbstaussdruck und Körperlichkeit lernen (performativ). Alle Modi beinhalten so auch die implizite oder explizite Diskussion normativer, moralischer Fragestellungen sowie, was bereits deutlich wurde, Weisen, die eigene Teilnehmendenperspektive zu thematisieren. Den poetischen Modus und seine Praxen vertiefe ich in Teil 3.2. Der teilnehmende Modus expliziert die Zugänglichkeit aus Teilnehmendenperspektiven in konkreter Intersubjektivität, dem Kern der *Theorie des Kommunikativen Handelns*; seine kulturelle und gesellschaftliche Situierung wird vertieft in Teil 3.1. Im expositorischen Modus werden Geltungsansprüche

161 Nichols 2010, S. 199

162 Ebd., S. 211

explizit erhoben. Er vollbringt zudem eine Komposition von verschiedenen Materialtypen, arrangiert sie in einer unter u.a. Propositionen und Belege verbindenden Komposition. Letztlich vereinen sich in ihm die anderen Modi, da er Quellen aus all diesen einsetzt und sie zu einer komplexen Argumentation verdichtet. In den meisten konkreten Musikdokumentationen, und, so würde ich behaupten, auch weit darüber hinaus, finden sich Mischformen, die sich dann zu konkreten Rationalitäten verdichten und so z.B. in Kriterienkatalogen von Filmstiftungen, Festivals oder Sendeplatzbeschreibungen finden lassen. Die Übergänge zwischen den formalen Bestimmungen von reflexiv, expositorisch und poetisch und denen des Essayfilms gestalten sich fließend; hier greifen zudem Verzahnungen, Umdeutungen und Variationen des Verhältnisses von Faction und Fiction. In Perspektive dieser Arbeit ist die Typologie von Nichols heuristisch sinnvoll, mit vielen dieser Ansätze arbeite ich durchgehend, ohne jedoch nun einzelne Werke zu rubrizieren. De facto, als Rationalitäten verstanden, gehen die differenten Modi in filmischen Praxen ineinander über. Der reflexive Modus als eben als ein filmisches Sichzumfilmverhalten bietet sich in allen Modi an. Gerade auch expositorische Ansätze können immer wieder reflexive Passagen beinhalten – sowohl auf Ebene des Materials, in das auch Making Off-Sequenzen einbezogen sein können, als auch im Off-Text. Andere Sequenzen gestalten Autor*innen zumeist arbeitsteilig mit Editor*innen im Sinne des Poetischen. Ein noch recht aktuelles Beispiel für Mischformen der Modi bildet der Eröffnungsfilm des »Unerhört«-Festivals 2019: »A Dog called Money« (2019). Der Ankündigungstext auf der Seite »Hamburg.de« fasst die Elemente gut zusammen:

»Gemeinsam mit Reportagefotograf Seamus Murphy reiste die erfolgreiche Rockmusikerin, Dichterin und Bildhauerin PJ Harvey von 2011 bis 2014 nach Afghanistan, in den Kosovo und nach Washington D.C. Aus den Eindrücken der Reise entstand 2016 PJ Harveys neuntes Album »The Hope Six Demolition Project«. Der Film »A Dog Called Money« vereint Bilder, Videoclips und Texte Harveys. Zusätzlich wurden die Studio-Sessions, in denen das Album entstand, und bei denen interessierte Zuschauer durch eigens konstruierte Einwegfenster zusehen konnten, abgefilmt und in den Film integriert.«¹⁶³

Alles gemixt und auch fürs Kino kompiliert ... in *Docutimelines*.

☆

Als ein besonders komplizierter Fall kann »Paris is burning« (1991) von Jennie Livingston gelten. Nichols führt ihn als Beispiel für den performativen Modus an.

163 Ankündigung von »A dog called money« auf der Seite des Unerhört-Festivals, <https://www.hamburg.de/festival/441066/unerhoert-filmfest/>, aufgerufen am 13.5.2019

»Paris is burning« ist keine Musikdokumentation im engeren Sinne; sie zeigt jedoch das, was Madonna als »Voguing« popularisieren sollte und insofern eine dezidiert antirockistische Art der Performance zu Musik, von dieser getrieben. Der Film audiovisualisiert auch, was in Teil 2.3 zu dramaturgischem Handeln, Expression und Performativem ausgearbeitet wurde im Zusammenhang mit lebensweltlich situierter Musik.

»Paris is burning« bereitet Auftritte von Drag Queens und Transsexuellen sowie deren Umfeldern in so genannten »Ballrooms« New Yorks in den späten 80er und frühen 90er Jahren des 20. Jahrhunderts auf. Die Tradition dieser Veranstaltungen reicht dem an der Commonwealth University Virginias lehrenden Madison Moore zufolge zurück bis zur Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert.

»I'm thinking of the Hamilton Lodge Ball, the so-called Faggots Ball of the early 1900s where up to 1,500 spectators came to see the best black queer performers, drag queens, female and male impersonators. Poet and playwright Langston Hughes described these balls in his 1940 autobiography *The Big Sea* as, »spectacles in colour«¹⁶⁴

»Paris is burning« dringt dabei tief in die Lebenswelt der Protagonisten ein; sowohl in »Footage«-Sequenzen, die dem Leben in den Straßen von New York und Brooklyn in den späten 80er und frühen 90er Jahren folgen, als auch bei den Vorbereitungen der Auftritte. Livingston befragt die Protagonist*innen, während sie an Nähmaschinen ihre Kleider nähen, auf Sofas sitzen oder an Piers inmitten von Szenarien, in denen Menschen von Prostitution und Kleinkriminalität leben. Dort berichten diese ihre Einstellungen zum Leben im Allgemeinen und ihre Erfahrungen im Besonderen.

Das Zentrum des Films bilden die Veranstaltungen in deutlich in die Jahre gekommenen Ballsälen, in denen die Protagonist*innen analog zum »Catwalk« der damals zu Superstars avancierenden vor allem weiblichen Models sich der Punktevergabe von Jurys stellen. In verschiedenen Kategorien, zu denen auch »Fat«, Bodybuilder ganz ohne Drag oder einfach schick gekleidete Gays gehören, posen und präsentieren sie sich – »In the ballroom you can be everything that you want«, dieses Mantra variieren die Interviewten in ihren Erzählungen und Performances. Es macht deutlich, wie wichtig ein Verständnis ethischer Rationalitäten für filmisches Gestalten (und dessen wissenschaftliche Rekonstruktion) ist, die Frage: »wie will ich leben?« – Seinsqualitäten einer marginalisierten Minderheit inmitten ihrer ethischen Entwürfe ist Sujet und das Geliebtwerdenwollen, der Kampf um Anerkennung für das, was sie tun.

164 MacKenzie, Malcom, *The Cast of TV-Drama »Pose«*, *The Guardian* 20.4.2019, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/20/tv-drama-pose-without-us-madonna-would-be-nothing>, aufgerufen am 4.10.2021

Die Protagonist*innen stellen sich Bewertungen, um so ein paar Minuten des Ruhms zu erfahren. Das in Popmusik so zentral wirkende Starsystem stachelt hier ebenso die Sehnsucht an, wie es zur Parodie einlädt. Das Setting gleicht dabei gespenstisch späteren Casting-Shows wie »Deutschland sucht den Superstar«; de facto setzen die Voguenden, somit Posen von Models wie Linda Evangelista oder Naomi Campbell in deutlicher Übertreibung zitierend und beinahe karikierend, sich in Szene. Reinstern Camp. Sie leben und organisieren sich in so genannten »Houses of«, wobei immer eine »Mutter« diesem vorsteht, treten auch gemeinsam auf und leben ggf. zusammen in Wohngemeinschaften. Die Bildsprache artikuliert sich – nach TV-Kriterien – »reportagig«, zumeist frei nach dem Motto »einfach draufhalten«, jedoch – wie erwähnt – unterbrochen von Interview-Sequenzen und auch keine Einheit von Raum und Zeit vorgaukelnd. Der Film gruppiert sich um den tanzenden Umgang mit schwarzer, queerer Körperlichkeit inmitten des verstörenden Wütens von AIDS. Der durchlaufende Beat von House-Music bildet den Soundtrack.

In den Interviews reflektieren die an der Subkultur Teilnehmenden ihre Situation als black oder brown, gay, trans- in der US-Gesellschaft jener Zeit. Die Ballroom-Kultur bot einen »Safe Space« vor dominanzkultureller Zurichtung. Der Film streift Themen wie die Obdachlosigkeit queerer Jugendlicher und die Notwendigkeit, mittels Prostitution Geld verdienen zu müssen, weil sie von ihren Familien verstoßen wurden und auch sonst keiner ihnen eine Chance gibt. Er verschweigt auch harsche Umgangsweise innerhalb der Szene miteinander nicht, transferiert das Voguing in die Parks und Straßen und gedenkt an den Folgen von AIDS Verstorbener wie auch ermordeter Protagonist*innen nach Drehende nicht nur im Abspann. Die transsexuelle Venus Xtravaganza, die wie andere Protagonist*innen als Sexarbeiterin ihren Unterhalt verdiente, fiel nach Drehende einem Gewaltverbrechen zum Opfer. Dieser Film wirkt bis in die Gegenwart – die außerordentlich erfolgreiche und vielfältig prämierte Netflix-Serie »Pose« (seit 2018) stellt eine Fiktionalisierung des Stoffes dar.

Für eine Low Budget-Produktion finanziell erstaunlich erfolgreich wurde »Paris is burning« auf dem Sundance-Festival wie auch der Berlinale sowie verschiedenen queeren Filmfesten prämiert. Dass der Film keine Oscar-Nominierung erhielt war allseits umstritten und führte sogar – wikipedia zufolge – zu einer Änderung der Stimmregelungen im Fall von dessen Vergabe.

Bill Nichols führt ihn als Beispiel für den »Performative Mode« an. Als Kompositionen von Audiovisualitäten im Rahmen dieses dokumentarischen Modus werden häufig (fälschlich so gelabelte) »Rockumentaries« begriffen¹⁶⁵. Unter diesem Label fassen manche – auch Netflix – Konzertfilme und -mitschnitte zusammen, ganz gleich, ob diese nun Jazz, Soul oder House als Sujet modulieren.

165 Vgl. z.B. Beattie 2016 und Niebling 2016 (I) + (II)

Nichols bestimmt den Modus eher im Sinne des subjektiven und Involviert-seins der Filmemachenden¹⁶⁶ und formuliert an anderer Stelle »bring emotional intensities of embodied experience and knowledge to the fore¹⁶⁷«. Auch Christian Hißnauer verweist darauf, wie schwer dieser Modus zu fassen sei und verweist auf frühere Definitionen, in denen »expressive, poetische und rhetorische Aspekte« als »organisierenden Dominanten des Textes« sich formierten¹⁶⁸.

Den Definitionen des »Performatives Dokumentieren« nach Nichols folgend, sind zunächst Produktionen anzuführen, die er so noch gar nicht kennen konnte – »Youtuber*innen«, Instagram-Stories, Tik Tok. Tatsächlich finden sich hier buchstäblich massenhaft expressive und performative Artikulationen des Dokumentarischen, mit und ohne Werkcharakter. Der durch ein Video zur »Zerstörung der CDU« einem breiteren Publikum bekannt gewordene »You-tuber« Rezo¹⁶⁹ erlangte zunächst durch musikalisierende Selbstinszenierungen für ein juveniles Publikum Bekanntheit, zum Teil in Kommunikation mit anderen Youtuber*innen: er produzierte z.B. »Last Christmas in 10 Styles«, also den Song von Wham! in 10 Musikstilen; auch »Hatesongs« gegen solche, die er nicht mochte, und remixte Aussagen, Geräuschen, Satzketzen von Freund*innen und Konkurrent*innen, die er zu Songs in seiner DAW und somit Audio-Timeline arrangierte. Diese Performances lud er anschließend bei Youtube hoch, montiert und bearbeitet. Auch etablierte und nicht so etablierte Künstler*innen nutzen Instagram-Stories, um ihre Produktionen zu performen und dieses dann zu präsentieren – das Spektrum reicht von Clueso bis zu Shabaka Hutchings, von Joan Baez bis zum Saxophonisten Ben Wendel. Gerade in der Corona-Quarantäne nutzten jene, die nicht auftreten konnten, diese Möglichkeit noch intensiver. Hier laufen zwei der Bedeutungen von **Docutimelines** zusammen: die Timeline in sozialen Medien und jene in den Digitalen Schnittsystemen, in denen Material arrangiert wird.

Rund um Youtube und Instagram haben sich eigene, mediale Milieus¹⁷⁰ herausgebildet, an die tradierte Medien oft schon deshalb gar nicht mehr herankommen, einfach, weil die »Stars«, auch »Influencer« genannt, hier viel höhere Verdienstmöglichkeiten haben. In Audiovisualitäten kompilierenden, dokumentarischen Praxen nutzen Produzierende diese Sequenzen dann wiederum als »Rohmaterial«.

166 Nichols 2010, S. 32

167 Ebd., S. 203

168 Hißnauer 2011, S. 87

169 Axel Honneth und Martin Saar äußerten anlässlich Habermas' 90. Geburtstag im Deutschlandfunk, dass Rezo Habermasianer sei: Aguigah, René – im Gespräch mit Martin Saar und Axel Honneth, Deutschlandfunkkultur, 16.6. 2019, »Rezo ist Habermasianer«, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sozialphilosoph-zu-juergen-habermas-90-geburtstag-rezo-ist.2162.de.html?dram:article_id=451434., aufgerufen am 27.2.2020

170 Vgl. Weber 2017 (I)

Für den performativen Modus führt Nichols vor allem Beispiele an, in denen Subkulturen ihre Sicht auf Historie und Selbstverständnisse offenbaren – z.B. »Looking for Langston« (1996), gemeint ist der bereits genannte Langston Hughes, ein schwarzer, schwuler Autor aus der »Harlem Renaissance«. In einer Mischung aus inszenierten, »re-enactetem« Material in Mapplethorpe-Ästhetik und Archivmaterial entwirft Isaac Julien hier ein Szenario vergangener Möglichkeiten, Lust und Liebe zu leben, inmitten von Heterosexismus und Segregation. Ebenso von Nichols angeführt wird dessen »Black Skin, White Masks« (1995) über das Leben von Frantz Fanon. Außerdem nennt Nichols Beispiele wie Robert Gardners »Forest of Bliss« (1985) über Begräbniszeremonien in Benares, Indien und Rea Tajiri's »History and Memory« (1991) über die Geschichte der Internierung japanischstämmiger US-Amerikaner zu Zeiten des zweiten Weltkrieg. Auf diesen Film komme ich unter Bezugnahme auf Hito Steyerl noch in Diskussion des Einsatzes von Archivmaterial in Teil 4 zurück. All diesen Filmen ist gemein, dass von dominanten Kulturen als »anders« Markierte selbst die Geschichtsschreibung in die Hand nehmen und dafür passende Poetiken und Stilistiken suchen und erproben.

An »Paris is burning« hebt Nichols hervor: »it also immerses us performatively in the quality and texture of this world« und ergänzt:

»The emotional intensities and social subjectivity stressed in performative documentary is often the underrepresented or misrepresented, of ethnic minorities, gays and lesbians. Performative documentary can act as a corrective to those films in which ›We speak about them to us‹. They proclaim instead ›We speak about ourselves to you‹«¹⁷¹.

Dieses bezieht Nichols vermutlich darauf, dass kein Off-Text die Selbstdarstellungen der Protagonist*innen einordnet. Hier zeigt sich jedoch, wie kompliziert en detail die Verschränkung von Teilnehmenden- und Beobachterperspektiven in *Documentalines* ist. Und unter »performativ« einfach auf das Abfilmen von Performances zu verstehen greift deutlich zu kurz. Die mangelnde Einordnung durch Livingston als Regisseurin von »Paris is burning« z.B. durch einen Off-Text kritisierten Kommentatoren des New Queer Cinema gerade – der Film verherrliche die Sehnsüchte der Interviewten, sich in weiße Konsumgesellschaften einordnen zu wollen¹⁷².

Die in den Audiovisualitäten sich Artikulierenden inszenieren sich durchaus in den Ballrooms und vor der Kamera. Durch diese blickt mit Jennie Livingston eine lesbische, als weiß gelesene Frau – sie stellt Fragen, führt Regie und montiert

171 Nichols 2010, S. 205

172 Contreras 2004

oder vollbringt diese arbeitsteilig mit Cutter*innen. Nichols verstand »Paris is burning« insofern wohl als eine Selbstartikulation von queeren Lebenswelten. Gerade die weiße Sicht jedoch attackierte bell hooks im Fall von »Paris is burning« – dass der Film also gerade nicht einlöse, was Nichols als so besonders am »Performative Mode« begreift. Sie seziert eine Sichtweise, in der weiße Weiblichkeit das Modell abgebe, das von Livingston in der Subkultur von People of Colour ungebrochen filmisch aufgespürt würde – »an idealized fetishized vision of femininity that is white. [...] When we see visual representations of womanhood in the film (images torn from magazines and posted on walls in living space) they are, with rare exceptions, of white women.«¹⁷³

Insofern schreibt sich Whiteness als Schönheitsnorm¹⁷⁴ oder auch -konvention noch in die unbefragten, lebensweltlichen Hintergrundannahmen der Protagonist*innen ein, ohne dass Livingston das problematisiere. Hooks kritisiert zudem, dass für sie »Paris is burning« eine vermeintlich »progressive Version« von Blackness entwerfe, die ihres Erachtens die weißer Menschen sei. Viele yuppieske, »straight acting«, vor allem weiße Zuschauer goutierten ihn insofern nur deshalb und fänden ihn manchmal auch »incredible funny«, weil er Whiteness als Perspektive gar nicht erst befragte in seiner visuellen Umsetzung.

»For in many ways the film was a graphic documentary portrait of the way in which colonized black people (in this case black gay brothers, some of whom were drag queens) worship demands that we live in perpetual self-hate, steal, lie, go hungry, and even die in its pursuit. The »we« awoked here is all of us, black people/people of colour, who are daily bombarded by a powerful colonizing whiteness that seduces us away from ourselves, that negates there is a beauty to be found that is not imitation of whiteness«¹⁷⁵

hooks formuliert, was im »Performative Mode« an Möglichkeiten zu entfalten wäre und somit Teilnehmendenperspektiven als erfahrende durchaus auch Sinne ästhetischer Rationalität nach Seel ausgestaltete.

Die mittels der Rationalitäten nach Habermas in ihrer Erweiterung durch Seel, Hall und andere selbst modulierten Modi können das, was an »Paris is burning« kritisierbar ist und von Bell Hooks so eindrucksvoll attackiert wurde, besser rekonstruieren m.E. als deren ursprüngliche Ausarbeitung durch Nichols. Sie stellen Potenziale bereit, z.B. inmitten weiß dominierter Kulturen Fragen so zu stellen, dass sie es ermöglichen, sich bell hooks Einwänden zu öffnen, um es besser zu

173 hooks 2014, S. 148

174 In dem von Kai Mierow gefertigten Beyoncé-Film der ZDF/ARTE-Reihe »Queens of Pop«, als deren Produzent ich zusammen mit Jean-Alexander Ntivyihabwa fungierte, ist genau das Sujet.

175 hooks 2014, S. 149

machen- oder es gleich ganz bleiben zu lassen und es jenen zu überlassen, die als Teilnehmende entsprechender Lebenswelten aus Innenperspektiven ihr spezifisches Hintergrundwissen besser in Audiovisualitäten transformieren können.

Ein auch Selbstdarstellungen, Ästhetiken, Erfahrungen und Moralität beinhaltender, filmisch werdender praktischer Diskurs vermag durch die Verwendung von Wissen, einem konkreten Verständnis von Interpersonalität und Sprecherperspektiven wie auch differenten Erfahrungen, die in die Bewertungen von Situationen einfließen und so ein filmisches Wissen des Nicht-Wissens reflektieren können. All das betrifft generell Weisen, Konzerte zu visualisieren und ist gerade im Falle von Popmusik, wo sich die Kulturen von People of Colour tradieren, variieren und hybridisieren, zentral – die auch weiterhin einen erheblichen Teil von Pop-Musiken ausmachen¹⁷⁶.

Das u.a. von hooks Formulierte hat auf diverse Produktionen bis hin zur eingangs erwähnten Netflix-Serie seitdem tatsächlich gewirkt, häufiger freilich im fiktionalen Sektor und am deutlichsten in Produktionen wie »Dear white people« (Serie, seit 2017 bei Netflix). Gerade im Falle amerikanischer Produktionen, so z.B. recht aktueller zu Miles Davis und John Coltrane, kann der Einfluss und somit auch eine Weise kollektiven Lernens durch kommunikatives Handeln abgelesen werden, weil Räume für solche Artikulationen, in denen Cornel West Coltrane zu recht mit Beethoven vergleichen kann (»Chasing Trane«, 2017) oder Miles Davis als Ikone eines eigenständigen, schwarzen Chic gefeiert wird (»Miles Davis: Birth of the Cool«, 2019) sich so öffneten und zudem darauf geachtet wurde, dass die Experten selbst Black Communities entstammten. Ein frühes Beispiel, das ich später im Zusammenhang mit dem Afrofuturismus noch diskutieren werde, ist der Essayfilm »The Last Angel of History« (1996), in dem ebenfalls schwarze Perspektiven als solche ausgearbeitet werden. Die Kritik u.a. von bell hooks stellte somit Kriterien sowohl für künstlerische als auch für journalistische Gestaltungsmodi bereit, die sich in lebensweltlichen Zusammenhängen formierten und so in die massenmediale Öffentlichkeit drängten.

hooks attackiert auch, dass gerade die Möglichkeit, sich angesichts des Lebens Deklassierter über diese zu erheben, den Erfolg ermöglicht habe. Dieses arbeite ich im nächsten Abschnitt über Moralität und Bill Nichols deutlicher heraus. Jedoch geißelt sie das Suggestieren der Möglichkeit politischer Neutralität, ein Eindruck, den Livingston durch ihre Rolle als nur beobachtend generiere. Genau dadurch verfehle sie das Sujet:

176 Just in dem Moment, da ich diese Zeilen verfasse, gerade eben gegoogelt, sind die Top Ten der deutschen Charts von PoC und deren Musiken dominiert: KC Rebell x Summer Cem feat. Luciano, Pashanim, Da Baby, The Weekend, Apache 207. Die Stilistiken setzen sich aus R&B, House und Hip Hop-Hybridisierungen zusammen.

»Those of us who have grown up in a segregated black setting where we participated in diverse pageants as rituals know that those elements of a given ritual that are empowering and subversive may not be readily visible to an outsider looking in. Hence it is easy for white observers to depict black ritual as spectacle.«¹⁷⁷

Livingston begäbe sich mit ihren filmischen Praxen in die Nähe von ethnographischen Dokumentationen, betrachte schwarze, queere Kulturen wie einst »Völkerkundler«, »Stämme« und »Eingeborene«. Teilnehmende Beobachtung sei dieses gerade nicht. Sie unterlaufe damit die Hegemonie von Blickregimen, in den Weiße Schwarze beobachten und thematisieren, gerade nicht. Livingston habe sich so in die Rolle des Wohltäters, der »poor black souls« rette, begeben, ohne an den sich Blickregimen einschreibenden Machtverhältnissen zu rütteln oder diese und ihre eigene Teilnahme auch nur zu erwähnen oder in begleitenden Interviews zu begreifen. hooks und Freundinnen von ihr hätten so, den Film im Kino inmitten eines gemischten Publikums schauend, auch Szenen, die weißes Publikum witzig und unterhaltend fanden, als erschütternd und tragisch wahrgenommen. Das läge in einer Gestaltung begründet, die sich »unschuldig« gäbe und doch, so in einer ausdrücklichen Analogie zu Joseph Conrads »Herz der Finsternis« formuliert, als »virtuous white woman daring to venture into a contemporary ›heart of darkness‹ to bring back knowledge of the natives«¹⁷⁸ sich, obgleich im Film nicht zu sehen, wohl verstehe.

Dieses verweist auf ein zentrales Problem, das auch Trinh Thị Minh Hà in ihren Auseinandersetzungen mit dokumentarischen Praxen betont: Dass gerade jene Filmemachenden, die sich für Menschen in marginalisierten Positionen einsetzen, dazu neigten, deren Bedürfnisse zu definieren, wobei sie ignorieren, dass sie gerade ihre eigenen ausleben und den Status Quo nur festigten. Zudem würden sie durch ihre vereinfachende Vermittlungsleistung, komplexe Sujets für »die Leute da draußen« aufzubereiten, den alten Gegensatz zwischen den »gebildeten, kreativen Produzenten« und dem unaufgeklärten Publikum zementiert¹⁷⁹.

Manche der u.a. von bell hooks zu Zeiten des Erfolges »Paris is burning« (der Film heißt so, nebenbei erwähnt, so, weil eine der Veranstaltungen in den Ballrooms sich so nennt) angeführten Kontroversen sind bis heute nicht verstummt und werden rund um die Serie, deren Besetzung zumindest anders als in anderen aktuellen Produktionen tatsächlich aus Dragqueens, Gays und Transsexuellen besteht, erneut geführt. »Contrary to popular belief, Madonna did not invent voguing. Her 1990 hit Vogue was a euphoric celebration/appropriation of a dance

177 hooks 2014, S. 150

178 Ebd. 151

179 Trinh Thị Minh Hà 2006, S. 282

form that emerged from the Harlem ballroom scene in the 80s«, hieß es jüngst im »The Guardian«¹⁸⁰. Der Darsteller Billy Porter formuliert:

»We are a culture that you rape from and get rich from but literally close the door to. Without us Madonna would be nothing, Beyoncé would be nothing, Lady Gaga would be nothing. The culture has been influenced by us since the beginning of time and now we get to reclaim that space.«¹⁸¹

Gegen historische Überschreibungspraxen und Vereinnahmungen erheben sich so erneut die Stimmen jener, die ihre Sicht und Erfahrung artikulieren wollen. Eben das ist der praktische Diskurs, den Habermas in seinem Werk in immer neuen Anläufen ausgearbeitet hat – und an dem im Rahmen demokratischer Gesellschaften und deren sei es noch so fragmentierten Öffentlichkeiten auch Musikdokumentationen teilnehmen, um ggf. harsche Kritik zu erfahren.

Es wird Symmetrie eingefordert, es werden Betroffenenperspektiven als maßgeblich verstanden und neue Normen ausgehandelt dort, wo nicht Systemimperative sie aushebeln. Es geht nicht darum, nun »Weiße zu entmündigen«, wie manche behaupten, sondern Erfahrungen Raum zu verschaffen, aus Perspektive der 1. Person Singular und Plural formuliert, Erfahrungen jener, die bisher keine Berücksichtigung erfuhren und die historisch tatsächlich Artikulationsverbote erhielten.

Die Rezeption, somit die in Kritik und Zustimmung zu in den Filmen erhobenen Geltungsansprüchen evoziert wiederum neue Kommunikationen, reichert sie im besten Fall durch lebensweltliche Erfahrungen an und wirkt so ggf. wieder auf neue Produktionen. So wäre es zumindest, wenn nicht, wie im letzten Teil auszuführen sein wird, in Institutionen zirkulierende, normalisierende und an inner- und außermediale Dispositive geknüpfte Systemimperative diese Prozesse verzerren und verformen würden. Systemimperativ als Begriff arbeitet Teil 5 dieser Arbeit aus.

Ohne solche Interventionen können tatsächlich auch neue Darstellungsnormen sich begründet und somit ganz und gar rational herausbilden. Eben auf solche zielen Organisationen wie die »Neuen Medienmacher« – zum Beispiel – ab.

180 McKenzie, Malcom, The Cast of TV-Drama »Pose«, The Guardian 20.4.2019, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/20/tv-drama-pose-without-us-madonna-would-be-nothing>, aufgerufen am 13.3.2020

181 hooks 2014, S. 151