

mancher Volksmusik oder die je nach Zuhörer\*in Öde des immer gleichen Gesangs in Casting-Shows sein – jedoch im Gegensatz dazu auch die mitreißende Euphorie beim Rave.

Diese Zusammenhänge wirken in das hinein, was oben als ethischer Gebrauch der praktischen Vernunft oder mit Heidegger als Dasein, dem es in seinem Sein um das Sein selbst geht, ausgeführt wurde. Weil Musik als Teil dessen Seinsqualitäten zum Ausdruck bringt und ggf. performt, kann sie so auch in ethischen Entwürfen eine solche Rolle spielen – weil die ästhetische Erfahrung, die sie schenkt, zum gelingenden Leben beitragen und auch ggf. verdrängte, unterdrückte und marginalisierte Seinsqualitäten artikulieren kann.

Musikdokumentationen binden eben das, es wirkt so wie so in ihren Gestaltungen, gerade auch im Falle von Portraits oder »Bio-Pics«, und das tatsächlich, ein dann, wenn Musiker\*innen von ihren Gefühlen, Inspirationen, aber auch der Rolle der Musik in ihren Lebensentwürfen berichten – als Teil von deren Storytelling im Rahmen der Entfaltung eigener Geschichten wie auch derer der Rezipienten von Musik. Das Verhältnis von Rationalität und Geschichtenerzählen sei im nächsten Abschnitt hier in »The Mix« analysiert.

## 2.6 Das Komplementärverhältnis von Storytelling und Argumentation im Dokumentarischen

Die Unterscheidung zwischen Mythos und Logos, traditionell gesprochen, gilt in dieser Arbeit mit Habermas nicht als zentrales Problem und sei doch, weil es in der Forschung so oft und intensiv diskutiert wurde und auch die Struktur von Bio Pics bestimmt, in diesem Teil diskutiert. Zumeist wird es als Beleg für eine Fiktionalisierung angeführt, Storytelling würde willkürlich »Setzungen« vollziehen und so dem Realen sich entziehen. Mit Bill Nichols verteidige ich Narrationen gegen solch dekonstruierende Ansätze mit Aussagen wie »in Kriegen sterben immer noch Menschen«<sup>118</sup> – und das auch dann noch, wenn Dokumentationen in Kriegen situierte, exemplarische Lebens-Geschichten erzählen.

Dennoch werden in vielen Fällen narrative Verknüpfungen als lediglich eine »Setzung«<sup>119</sup> ausgewiesen und zwischen Fakten einerseits und ihrer narrativen Verknüpfung andererseits – solche Verknüpfungen wies schon Aristoteles als Mythos aus – strikt unterschieden.

All die Beispiele aus der Forschung, die dergleichen behaupten, hier aufzuzählen ist kaum möglich, zudem sich in den letzten Jahren die Verhältnisse verschoben haben zugunsten eines Verständnisses des Erzählers als wahrheitsfähig

<sup>118</sup> zitiert nach Hohenberger 2006, S. 27

<sup>119</sup> siehe die Ausführungen von Eva Hohenberger ebd.

zumindest in anderen wissenschaftlichen Disziplinen<sup>120</sup>. Mythos und Aufklärung können Horkheimer und Adorno zufolge sich ineinander verschlingen, weil doch schon Mythos Aufklärung sei und diese in Mythologie zurückslagen könne. Das Verhältnis von Mythos und Logos, Narration und Argument, das in dieser Arbeit in ihrem theoretischen Zugang oft nur implizit, aber eben doch zentral das Denken leitet, erweist sich als komplizierter denn manche Mythen der Aufklärung selbst es nahelegen<sup>121</sup>.

Dem Mythos, so die auch hier vertretene Position, wohnt immer schon ein Logos inne, der die Verbindung zur Gegenwart herstellt – solchen Annahmen folgt mein Verständnis. Schon deshalb führt das klassisch moderne Entwicklungs-Schema »vom Mythos zum Logos« in die Irre: »Nicht alle Geschichten sind [...] Mythen, sondern Geschichten, die mit dem Anspruch erzählt und aufgegriffen werden, dass wir die Gegenwart und uns selbst aus ihnen verstehen sollen. Den Grund für diesen Anspruch liefert der Logos im Mythos: Er stellt eine Verbindung zur Gegenwart her, die der Willkür entzogen ist.«<sup>122</sup> Anders formuliert: in Geschichten verbergen sich Gründe, ohne dass Geschichten in Gründen *aufgehen* würden. Sie sind in ihnen angelegt, implizit wirksam oder auch ihnen entnehmbar: »Mythen beanspruchen mit ihrer Kombination von Erzählung und Anbindung an die gegenwärtige Wirklichkeit eine ›Wahrheit‹, die eben nicht unbedingt aus der Faktizität der erzählten Geschichte kommen muss.«<sup>123</sup> Sie können einen Wahrheitsanspruch, der sich als wahr oder falsch erweisen kann, erheben – freilich oft nicht im Sinne eines Konstatierens verifizierbarer Sachverhalte. Eher Wahrheiten über das menschliche Existieren, den Verlust von Sinn, das Wesen der Liebe, der Freiheit und der Selbstbestimmung oder auch die Unmöglichkeit, die Wahrheit oder auch nur einen Parkplatz zu finden. Auch kontrafaktische Formen des Erzählens lösen sich nicht von empirischen Wirklichkeiten – wie

120 Einen guten Überblick bietet das Portal »Docupedia«: <https://docupedia.de/zg/Narration/Text>, aufgerufen am 6.5.2020. Dort geschrieben steht: »Hat man das Erzählen früher als vermeintlich außer- oder vorwissenschaftliche Darstellungsweise abgetan, steht die Narration in der kultur- und wissenschaftlichen Forschung heute hoch im Kurs. So ist weithin anerkannt, dass der narrative Modus nicht nur bei der Repräsentation, sondern bereits bei der Konstitution von Wissen eine wichtige Rolle spielt. Von daher scheint es gänzlich unangebracht, wissenschaftliche und literarische Verfahrensweisen in ein antagonistisches Verhältnis zu setzen.« Viele Auf- und Ansätze, auch und gerade im Bezug zu Filmischem, versammelt ergänzend der Band »Expanded Narration. Das neue Erzählen«, Bielefeld 2013

121 Den Bezug zu Verschwörungsmythen, der sich auch aufgrund aktueller Bezüge zu Musikern im deutschen Pop-Business problemlos und oft zu solchen mit explizit antisemitischer Stoßrichtung herstellen ließe, vertiefe ich hier nicht, obgleich dieses zweifelsohne möglich wäre. Vgl. hierzu z.B. Blume 2019

122 Raji Steineck, Mythos und Aufklärung: <https://geschichtedergegenwart.ch/mythos/>, aufgerufen am 4.10.2021.

123 Ebd.

z.B. Saidiya Hartmans Konzeption des »kritischen Fabulierens« im postkolonialen Kontext, das mit Archiven arbeitend auch Gegenerzählungen formuliert<sup>124</sup>. Über die historische Existenz von Odysseus und den Sirenen braucht ebenfalls nicht gestritten werden, und doch zeigen Horkheimer und Adorno an diesem Beispiel auf, wie die Vernunft aus ihrer Sicht den Verlockungen des Sexus als innerer Natur nur deren Beherrschung entgegenzusetzen weiß mittels des Anbindens an den Schiffsmast. Und es kann auch faktenbasiertes Storytelling die Fakten, auf denen es basiert, der Überprüfung stellen und selbst Dispositive, in denen es situiert ist – zu Dispositiven mehr im 5. Teil dieser Arbeit – infrage stellen oder aber explizieren, und sei es so wie in Kafkas Schloss.

Mit Martin Seel sei zunächst auf das Erzählen als universelle, anthropologisch fundierte Praxis verwiesen. Menschen verfügen über eine narrative Disposition und Handelnde sind von Natur aus Erzählende: »Durch Erzählungen machen Menschen sich selbst und anderen verständlich, was in Geschichte und näherer Gegenwart geschehen ist oder geschehen könnte.«<sup>125</sup>

Erzählen ist allem Sozialen, also Zwischenmenschlichen wesenhaft eingeschrieben. Auch beim Führen von Interviews wird das deutlich – das Ergebnis des Erzählens in Gesprächssituationen strukturiert häufig ganze *Docutimelines*, weil von »O-Tönen« ausgehend der »Erzählbogen« in kommunikativen Prozessen erst entwickelt und sodann arrangiert und somit produziert wird. So führt auch Jürgen Habermas die »Erzählung als eine spezialisierte Form der konstativen Rede«<sup>126</sup> im Alltagshandeln ein; auf Produktionssituationen bezogen heißt das: Kazim kommt vom Dreh und erzählt, wie Popstar X ihn ärgerte, weil er sich in allen Antworten über die Frage lustig machte; Ferda berichtet, wie der Manager über Kopfhörer seinem Starlet die Antworten diktierte. Auch viele Männer erzählen gerne ganztägig Heldengeschichten aus Beruf, Politik und Sport, am liebsten mit sich selbst als Hauptfigur und strukturieren so Dokumentationen.

Welt erscheint Habermas so als »Gesamtheit der Sachverhalte, die in wahren Geschichten wiedergegeben werden können.«<sup>127</sup>

So vollzögen sich auch kommunikative Prozesse, in denen Selbstverständnisse sich zu objektivieren suchten. Nur so sei das Ausbilden personaler Identität möglich – indem also Handlungen und Erlebnisse zu Sequenzen und somit narrativ darstellbaren Lebensgeschichten verknüpft und im Sozialen kontextualisiert werden so, dass die je eigene Position in »Kollektiven« als soziale, somit qualitative Identität verständlich würde. Eben das bildet die Stoffe, aus denen sich Musikdokumentationen speisen. Die »Grammatik« von Erzählungen lade ein zu Lektüren

124 Vgl. vertiefend auch Abschnitt 4.4.

125 Seel 2013 (II), S. 188-189

126 Habermas 1988, Bd. II, S. 206

127 Ebd.

von Beschreibungen und Vernetzungen und wie auch einer je spezifischen »Interpunktion von Ereignisfolgen« (Watzlawick) von Situationsbewältigungen. In dieses seien immer schon auch kognitive Bezugssysteme eingeschrieben, also Formen kulturellen Wissens. Das Gefüge von Personalpronomina, ggf. Adressaten, von Handlungen, Wirkungen, Atmosphären, Gefühlen, Affekten und Affizierungen stelle formal-grammatisch jene Zutaten bereit, aus denen Geschichten angerührt und gegart werden: »Wenn wir Geschichten erzählen, können wir nicht umhin, indirekt auch zu sagen, wie es den Subjekten, die in sie verwickelt sind, >ergeht<, und welches Schicksal die Kollektive, denen sie angehören, >erfahren<«<sup>128</sup>. Die immense politische Sprengwirkung eben dessen – wer gehört zum Kollektiv, was hat in diesen etwas als »Schicksal« erfahren und wie ist es im Verhältnis zum Leiden und Erfahren anderer als »Kollektive« sich Verstehender zu begreifen – liegt auf der Hand und wurde von Habermas u.a. im »Historikerstreit« der 80er Jahre intensiv diskutiert.

In Musikdokumentationen können solche »kollektiven« Fragen zum *Sujet* werden und ebenso die Rolle der je spezifischen Sprache als Ausdrucks-, Performance- und Erfahrungsmedium. So stellte sich z.B. in deutscher Popmusikgeschichte in Ost und West je unterschiedlich die Frage nach einer Kontaminierung der deutschen Sprache in Unterhaltungszusammenhängen durch die Kulturindustrie im Nationalsozialismus und dessen Instrumentalisierung auch von Schlager und Operette Jahrzehntelang immer wieder neu – was in vielen individuellen Künstlerbiographien wirkte und deren Story vorantrieb. Während in der DDR das Englische als Kulturimperialismus und »Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah« (Walter Ulbricht) galt, was entsprechende Reaktionen von Pudhys bis zu Pankow nach sich zog, die in Geschichten erzählbar wurden, bot es manchen im Westen eine Rettung vor dem historischen Erbe – jedoch nicht die Möglichkeit einer Artikulation in jenen Nuancen, die Sprachen bereitstellen, in denen Menschen aufwachsen. Das stellte noch bis in die 80er Jahre hinein ein erhebliches Problem dar, dem sehr einflussreich Ton Steine Scherben, Udo Lindenberg und die aus der DDR exilierte Nina Hagen unterschiedlich begegneten. Die Künstler\*innen der so genannten »Neuen Deutschen Welle« knüpften so häufig eher an Kinderlieder an, um so etwas wie »Unschuld« wiedergewinnen zu können – die allerdings von D.A.F. mit »Tanz den Mussolini, tanz den Adolf Hitler« prompt wieder abgeräumt wurde. Solche Fragen und individuelle Antworten auf kollektive Probleme standen auch immer wieder im Mittelpunkt von Musikdokumentationen und Reihen, so z.B. »Pop 200 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (WDR u.a. 1999), an der ich konzeptionell maßgeblich und auch als Autor von 4 Folgen mitwirkte.

Geschichten tauchen somit als sozial wirksam auch auf *Seiten des Sujets* auf, nicht nur als Struktur der Dokumentation. Das gilt für verschiedene dokumenta-

128 Ebd, S. 207-208

rische Praxen dann, wenn sie soziale, menschliche Lebenswirklichkeiten in Audiovisualitäten gestalten: Es sind Geschichten über Geschichten, und darin gründet ihr Weltbezug. Diese Staffelung und Schichtung berücksichtigt in der Forschung nicht jeder Ansatz.

Auch solche Stories, die sich z.B. um Clubs wie das Paradise Garage oder CBGB in New York oder auch den Tresor, heute das Berghain in Berlin ranken und erzählt werden, bilden das Material, das Dokumentationen moduliert wird.

In »B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979-1989« (2015), die der unvergleichliche Jörg A. Hoppe<sup>129</sup> zusammen mit Klaus Maeck, zeitweise auch Manager der Einstürzenden Neubauten, produzierte, kompilieren die Autoren annähernd ausschließlich Archiv-Materialien von Die Ärzte bis Malaria. Sie verknüpfen sie mittels Reenactments der Autobiographie, somit Geschichte des Musikers und Labelchefs Mark Reeder, die ihrerseits aus Anekdoten und Geschichtchen besteht. Solche Erzählungen verleihen Pop-Phänomenen ihre Relevanz.

Dennoch verweisen solche Ausführungen auch auf eine Dokumentationen formende argumentative Struktur<sup>130</sup> – die freilich auch Fiktionalen keineswegs äußerlich bleibt, die aus einer kriteriengeleiteten und ggf. begründungsfähigen Verknüpfung z.B. von Ereignissen in Erzählungen besteht (im vorgenannten Fall über die Popkultur im Berlin als »Mauerstadt«): »Es gibt keine Ereignisse per se; sie sind immer zweierlei, Attraktionspunkte oder Rohmaterial erzählerischen Interesses und Erzeugnisse der narrativen Aufmerksamkeitsführung, der Erzählung als Anlass vorausgesetzt und durch sie konstruiert«<sup>131</sup>, so formuliert es Albrecht Koschorke – oder eben produziert im Herstellungsprozess von Musikdokumentationen.

Die Möglichkeit, Weltbezüge herzustellen und sich zu diesen wiederum denkend und gestaltend zu verhalten, gründet in sozialen, also intersubjektiven Zusammenhängen und somit immer auch im Erzählen. Erzählungen von Unrecht oder Spaß, Leiden oder Liebe generieren zudem Argumente, die über das Argumentieren in »Sachzusammenhängen« hinaus verweisen – z.B. ethische, ästhetische und moralische. Im Alltag argumentieren Menschen; in filmischen Produktionen verdichten argumentative Strukturen ggf. zu solchen des Films selbst.

Doch »Argument« heißt dabei keineswegs klug, richtig oder gelungen. So folgt ein erheblicher Teil fiktionaler wie auch dokumentarischer oder in Reportagen gezeigter Kriminalhandlungen folgender Logik: »Ihre Erzählstruktur ist darauf zugeschnitten Zuschauer\*innen zu überzeugen, sie würden als Teil der Polizei ähnlich

---

129 Jörg A. Hoppe war 15 Jahre mein Vorgesetzter in der Produktionsfirma MME. Ich habe ihm sehr viel zu danken.

130 Vgl. auch Nichols 1993, S. 125 und auch Hißnauer 2011, S. 42

131 Koschorke 2012, Pos. 923 der eBook-Ausgabe

denken, fühlen und handeln.« Es entsteht so: »eine monoperspektivische Verengung auf die Wahrheit der Ermittlungsbehörden und die sie narrativ absichernde Affektpolitik.«<sup>132</sup> 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«<sup>133</sup>. Ergebnis ist ein »argumentative(r) Entwurf über historische und soziale Phänomene«<sup>134</sup>. So könnte es auch gelingen, hegemonialen Realitätskonzeptionen Alternativen entgegenzustellen<sup>135</sup> – 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«<sup>136</sup>; Eva Hohenberger attestierte Nichols in der einflussreichen Veröffentlichung »Bilder des Wirklichen«, erstmals veröffentlicht 1998, »immerhin den Entwurf einer Theorie des Dokumentarfilms vorgelegt zu haben«<sup>137</sup>. 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-

<sup>132</sup> 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.

<sup>133</sup> 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.

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Zum folgenden vgl. die Darstellung von Ansätzen Jacques Ranciéres durch Kleeblatt 2017

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

<sup>137</sup> Hohenberger 2006, S. 19