

1. Exposition: Gestaltungspraxen und Welthaltigkeiten

1.1 Jenseits des »Direct Cinema« und seiner Nachahmer*innen – Mashups, Sampling, Kompilieren

Es ist »die Dynamik der Bilder selbst, die den Film zu einem Analogon des musikalischen Geschehens machen«¹. So begreift Angela Keppler den so engen Zusammenhang des »Flows« musikalischer und filmischer Gestaltung. »Auf visuellen Wegen erneuert sich das aus der Musik bekannte Paradox einer Darbietung, der man sich nicht entziehen kann, weil sie sich fortwährend entzieht«². Wie jedoch ist dies zu begreifen, wenn Musik im non-fiktionalen Filmischen zum *Sujet* wird?

Rund um die theoretische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Dokumentarfilm und Dokumentation im Allgemeinen als (multi-)medialen Genres entwickelte sich, seitdem es dokumentarische, filmische Praxen gibt, ein reger Diskurs vor allem bezugnehmend auf den *Realitätsgehalt* dieser Produktionen. Hinsichtlich des *Sujets* dieser Arbeit, Musikdokumentationen, ergab die bisherige Forschung eher überschaubare Ergebnisse³. Somit erscheint es mir sinnvoll, noch einmal genauer zu bestimmen, um was es sich im Falle von Musikdokumentationen im Konkreten handelt und in welchen Hinsichten sie als Spezialfall dokumentarischer Produktionen zu begreifen sind.

Erste Annäherungen ermöglicht ein noch recht aktueller Text von Laura Niebling im Band »Populäre Musikkulturen im Film«⁴. Sie unterscheidet zwischen

1 Keppler 2006, S. 66

2 Ebd.

3 Im deutschen Sprachraum ist dieses vor allem Heinze, Carsten/Schoch, Bernd (2012), Musikfilme im dokumentarischen Format, <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/>, aufgerufen am 22.4. 2020, und der Sammelband »Populäre Musikkulturen im Film«, Heinze/Niebling 2016. Einen Überblick zur internationalen Diskussion dessen, was als »Rockumentary« verstanden wird, findet sich in Niebling 2016 (II). Siehe auch die Diskussion in Abschnitt 4.4 dieser Arbeit.

4 Niebling 2016 (I) und (II)

1. Rockumentary – Konzert- und Tourfilme, »Studio Reports«, »Music Shows« – also MTV Awards, BRAVO Supershow, Top of the Pops –, Reality TV und Casting Shows
2. Visual Music Art – experimentelle Avantgarde Filme und Musikvideos
3. Music Documentary – umfasst »ethnologische«, journalistische und »kritische« Music Shows⁵.

Sujet dieser Arbeit sind die Produktionen, die unter 2. und 3. genannt werden, wobei die unter 2. aufgeführten Formen auch als Teil des »Rohmaterials« der unter 3. aufgeführten Produktionen fungieren können. Musikdokumentationen, eingedeutscht, setzen sich zusammen aus einer Vielfalt von Materialien, die, in eigens Gedrehtes geschnitten, mittels komplexer Montagen in neuen Verbindungen, Interpretationen erscheinen und vielleicht auch Umdeutungen erfahren.

Was das heißt, diese Praxen und Prozesse zu erläutern, zu kontextualisieren und in und als Zeit zu entfalten – das ist Anliegen der vorliegenden Arbeit. Sie zeigt auf, was in Produktionszusammenhängen dazu führt, dass eben diese und nicht andere Materialien ihren Weg in die **Docutimelines** finden. Die Arbeit vollzieht somit eine Abkehr von jenen Analysen, die sich noch allzu sehr durch das »Direct Cinema« faszinieren lassen – was sich auch im Begriff »Rockumentary« selbst zeigt, weil dieser sich an den *authentifizierenden* Praxen der *Rockmusik* orientiert. Um diese Abgrenzung zu etablieren und zu erläutern, sei das Verständnis dessen, was als »Direct Cinema« gilt, kurz skizziert – um aus dem Kontrast heraus das Sujet klarer zu fassen.

Bis heute verstehen Analysierende und Kommentierende das »Direct Cinema« als eine »Zäsur in der Medienkulturgeschichte des Sehens«⁶. Manchen Analysen des Dokumentarfilms (solchen, die häufig das Spezifische an Dokumentationen ignorieren) gilt das »Direct Cinema«, mit Abstrichen auch das teilweise konträr arbeitende »Cinéma vérité«, bis heute als Bezugspunkt oder das, worauf sie sich unter Fokussierung auf die Wahrheits-, Représentaions- und Abbildbarkeitsfragen, und sei es auch nur implizit, beziehen – um sodann triumphierend die Analyse zu Lektüremodi und Authentifizierungsstrategien im Gegensatz dazu *kritisch* zu entfalten. Im Rahmen dessen, was Sujet dieser Arbeit ist, tragen hingegen Material-Fetzen, Elemente, Fragmente, Ausschnitte aus verschiedenen Quellen zur Herstellung komplexerer Formen bei, die sich als »Abbilder« oder »Représentaions« gar nicht erst verstehen bzw. da, wo sie es tun, das meines Erachtens zu Unrecht tun.

Das »Direct Cinema« entstand in den 60er Jahren im Zuge der Produktivkraftentwicklung. 16mm Kameras kamen auf den Markt. Sie waren leichter und somit

5 Niebling 2016 (I), Pos. 851 der eBook-Ausgabe

6 Geng 2017

besser zu transportieren. Durch »ein lichtempfindlicheres Filmmaterial in Verbindung mit der Synchronon-Aufnahme mittels Magnettonband für den Dokumentarfilm«⁷ ermöglichen sie neue Aufnahmetechniken und generieren spezifische Audiovisualitäten jenseits der Schwerfälligkeit von bis zu diesem Zeitraum üblichen Produktionsweisen.

Als maßgeblich für die Methodik des »Direct Cinema« gilt ihr Bemühen des »Zeigens von Wahrheit« wie auch die Suche nach Spontanität und Unmittelbarkeit⁸. Richard Leacock, einer der Pioniere des »Direct Cinema«, forderte, die Kamera habe sich wie ein »Fliege an der Wand«, »Fly on the wall«, zu verhalten – eine unbemerkte Beobachterin, die nicht in das Geschehen eingreife. Vorfilmisches Ereignis sei so möglichst ohne Einflussnahme »abzubilden« oder »einzufangen«. So verfolge es filmische Strategien, die auf »Authentizität« und »Glaubwürdigkeit« abzielen⁹. Reine Beobachtung, »Draufhalten«, einfangen, was ist« und ähnliche als möglich behauptete Weisen der Bezugnahme, also auch nicht kommentierende oder in Situationen eingreifenden Regisseur*innen, prägten das Selbstverständnis des »Direct Cinema«. Es bedeutete eine Renaissance des Dokumentarfilms, nachdem zumindest in bestimmten Diskussionszusammenhängen das Dokumentarische durch die Propagandafilme z.B. Leni Riefenstahls oder auch Manipulationspraktiken in den Wochenschauen von Diktaturen in Verruf geraten waren – wie auch der Realismus im Allgemeinen; so z.B. der »sozialistische Realismus« als das, wovon der Abstrakte Expressionismus sich u.a. abgrenzte¹⁰. Trotz all der Heroen von Dsiga Vertov bis John Grierson und deren auch theoretischen Schriften galten dokumentarische Bilder infolge dieser massenmedialen Instrumentalisierungen, die Wirklichkeiten zwar suggerierten, letztlich jedoch monumentale Inszenierungen zugunsten der Machtsteigerung von antidemokratischer Herrschaft produzierten, als nicht mehr bruchlos akzeptabel. Das Vertrauen in den Realitätsgehalt der Bilder schwand.

Diese Überwältigungsversuche durch das Monumentale unterliefen Dokumentarfilmente nunmehr mittels der so demonstrativen wie wackeligen Bescheidenheit der Handkamera, ganz nah dran sich der reinen Beobachtung hingebend. Das Sportfernsehen prägte später für solch ein Setting den Claim »Mittendrin statt nur dabei«. Geng zitiert in seiner Auseinandersetzung mit diesem Neuanfang im dokumentarischen Film auch Bill Nichols – dessen Ansicht nach suggeriere das »Di-

7 Ebd.; Geng bezieht sich hier seinerseits auf Jack Ellis und Betsy A. McLane und deren *New History of Documentary Film*, New York 2005

8 Ebd., S. 89

9 Geng 2016 zitiert hier Beyerle, Monica, *Authentisierungstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier 1997

10 So zum Beispiel wirkungsmächtig Clement Greenberg in »Avantgarde und Kitsch« von 1939, in Greenberg 2009, S. 29 ff.

rect Cinema« lediglich Situationen einer gegebenen Realität so einzufangen, als sei der Zuschauer selbst dabei gewesen und habe die Szenerie selbst erlebt. Einer der wohl berühmtesten Filme des »Direct Cinema« ist ein Musikdokumentarfilm, »Don't Look Back« (1967) von D. A. Pennebaker. Er begleitet Bob Dylan im Zuge seiner Großbritannien-Tournee 1965, zeigt dessen Touralltag und fängt Backstage-Szenarien ein, in denen Dylan mit z.B. Joan Baez zusammen agiert. Trịnh Thị Minh Hà als eine diese Arbeit nachhaltig beeinflussende Filmemacherin kommentierte angesichts der suggestiven, filmischen Praxen sarkastisch:

»Die leichte Handkamera mit ihrer Unabhängigkeit vom Stativ, diesem stabilen Beobachtungsposten, wird für die Fähigkeit gerühmt, ›unbemerkt zu bleiben‹, denn sie muss zugleich beweglich und unsichtbar sein, integriert in die Umgebung, um so wenig wie möglich zu verändern – und wirke zusätzlich noch so, dass sie Menschen dazu zu bringe, die ›Wahrheit‹ zu sagen, ›die sie unter gewöhnlichen Umständen nicht enthüllen würden.«¹¹

»Don't Look Back« zeigt nur wenige Konzertausschnitte und konzentriert sich stattdessen viel mehr auf die Zeit vor und nach Dylans Auftritten. D.A. Pennebaker avancierte auch aufgrund dieses Films zum maßgeblichen und stilprägenden Regisseur des »Direct Cinema«. Letztlich demonstriert Andy Warhols 485-Minuten-Werk »Empire« (1964) jedoch die Prinzipien des »Direct Cinema« viel besser. In diesem zeigt er 8 Stunden lang in lediglich einer invarianten Einstellung die oberen Stockwerke des Empire State Buildings. Analog verstummt die Bildsprache in »Sleep« (1963) zugunsten des reinen Schweigens und Schnarchens, einem Film, in dem Warhol 311 Minuten den schlafenden Beat-Poeten John Giorno zeigte.

Pennebakers »Don't look back« wirkt im Vergleich damit zwar komplexer. Manche Passagen dessen, was in diesem wirkungsgeschichtlich durchaus bahnbrechenden Werk zu sehen ist, gerade die Mitschnitte von Live-Auftritten Dylans, wirken heute betrachtet ein wenig wie die unzähligen Aufnahmen von Konzertzuschauern, die als Zeugnis des Erlebten bei Youtube, Facebook, Tik Tok oder Instagram »hochgeladen« werden. Das Smartphone hat Handkameras längst ersetzt. Andere Passagen, vor allem jene backstage, wären noch in den 90ern, gedreht z.B von Take That, als »wow, authentisches Material, über das wir exklusiv verfügen« von Sendungen wie z.B. BRAVO TV gelabelt und zur Werbung für das Format genutzt worden. Hier und da geschieht das auch heute noch; im Falle von »Whitney: Can I be me« (2018) weisen die Regisseure mittels Schrifteinblendung auf »bisher noch nie gesehene Aufnahmen« hin. In anderen Zusammenhängen könnten solche Materialien wohl formal ebenso Paparazzi für den Boulevard fertigen. Aktuell sind ähnliche Materialien von manchen Musiker*innen als Instagram-Stories beinahe

¹¹ Trịnh Thị Minh Hà 2006, S. 280

täglich abzurufen, nur dass diese zumeist mit dem Smartphone selbst filmen und somit »Subjektiven« erzeugen.

Trotz aller Suggestionen des Unmittelbaren erlangte eine Passage aus Pennebakers »Don't Look Back« erhebliche Bekanntheit, die so ganz und gar nicht nur »draufhält«: Dylan steht im Eingang zu einer Gasse und hält zum »Subterranean Homesick Blues« auf ca. A3-Papier geschriebene Worte aus dem Text des Songs in die Kamera, synchron zu diesem, um die Zettel nach Verklingen des jeweiligen Wortes fallen zu lassen (im Hintergrund ist Allen Ginsberg zu sehen). Diese Sequenz, die bei Youtube auch als »Trailer« ausgewiesen wird, rotierte jahrelang als Musikvideo bei Sendern wie VH1, MTV oder VIVA. Es handelt sich klar um eine *Inszenierung* des Regisseurs, eine, die dem Leitsatz vieler mit dem »Direct Cinema« kokettierender Ansätze, nur das zu zeigen, was auch ohne Anwesenheit von Kameras sowieso passiert wäre, bereits zuwiderläuft.

Gerade diese inszenatorische Praxis enthält Elemente dessen, worum es in dieser Arbeit gehen wird – einen filmischen Realismus im Sinne der Abbildhaftigkeit vertrete ich gerade nicht. Zudem in diversen »Dokus« seit Entstehen von »Don't look back« Ausschnitte aus diesem Werk zu sehen sind; hineinmontiert häufig, um die Rolle Dylans im Kontext bestimmter Kanonisierungen, somit im Rahmen von Dispositiven (hierzu mehr im 5. Teil dieser Arbeit), die Wissen über Musik und Musiker ordnen, zu illustrieren und zu belegen. Hier nun wurde bisher aufgezeigt, worum es in dieser Arbeit nicht geht – nicht um das »Direct Cinema«, somit auch nicht um den klassischen Dokumentarfilm. Sehr wohl aber um Praxen, Ausschnitte davon in neue Werke zu integrieren.

*

Das Abenteuer, eine »Doku« zu fertigen, beginnt oft dann, wenn ein »Ruf« erfolgt. Dieser kann der Anruf einer Produktionsfirma, eines Vorgesetzten oder auch der Redakteurin eines Senders sein. Manche davon entpuppen sich als Mentor*innen, andere eher nicht. In diesen Fällen sind die Produzierenden schon Teil eines Mediale Milieus¹², die sich darum bemühen, sich eines bestimmten Sujets anzunehmen. Das Konzept der »mediale Milieus« von Thomas Weber findet in dieser Arbeit immer wieder im- und explizit Anwendung und hat sie in der Ausgestaltung beeinflusst und inspiriert. Weber zufolge nehmen je spezifische mediale Milieus unterschiedlich auf Wirklichkeit Bezug. Bedeutungen verändern sich in der Bearbeitung durch mediale Milieus. Ein Milieu sei bedingt durch institutionelle, technische und ökonomische Bedingungen wie auch ästhetische Konventionen, die auf je bestimmte Ansprüche und Erwartungshaltungen durch Wirtschaft und Publikum reagierten. Ein so wirksames mediales Feld stabilisiere sich durch Konnektivität, Kooperation, Zusammenarbeit, mithin die Wahrung des Zusammenhalts

12 Vgl. zu alledem Weber 2017 (I).

auch zwischen verschiedenen Institutionen im Falle ökonomischer Konkurrenz, die auch nur eine Form der Kooperation sei, um den Markt zu stabilisieren. In manchen medialen Milieus können Akteure auf Glaubwürdigkeitsbehauptungen in ihren Produktionen annähernd verzichten – z.B. im Falle von Reportage-Formaten Privatfernsehen.

Je nach medialem Milieu und dessen Annahmen darüber, was populär und inhaltlich relevant sei, unterscheiden sich die Zugänge. Die Arbeit beginnt dann mehrschichtig, multidimensional und arbeitsteilig¹³ zumeist, indem:

1. inhaltliche Recherchen erfolgen (Bücher, Internet, bisherige Produktionen anschauen, Gespräche)
2. damit korrespondierende und ggf. mit den Auftraggebern abgesprochene Anfragen bei Protagonist*innen und zu Interviewenden
3. Archivrecherche, Rechteklärung
4. »Verpackungen«, z.B., Grafiken bekommen unter Umständen eine auch erzählerische Funktion und werden entwickelt
5. Diskussionen darüber, ob »reeanactet« wird oder »symbolische Inszenierungen« (close ups von Gitarren, Eindrücke von Tanzenden) nötig sind, führen zu Antworten von Produktionsleitungen, ob das kalkuliert wurde und somit finanzierbar ist;
6. darauf basierend entsteht eine Konzeption, ggf. Fertigung des »Drehbuchs« Dieses enthält jedoch zumeist die Gedankenführung und Erzählweise, die den Rahmen für das *Arrangieren von Material* abgibt.

Das – in aller Kürze – zeigt die »Zutaten« von Dokumentationen im Sinne dieser Arbeit auf: »Neudreh«, Interviews und Inszenatorisches, Archivmaterial, Grafik/Verpackung. Die Entstehung dieser Materialtypen erfolgt unter je unterschiedlichen Bedingungen – soweit es Archivmaterial betrifft auch unter historisch *sehr* unterschiedlichen. Sie bilden somit auch die Basis theoretischer Annäherungen an dieses Sujet – die differenten Entstehungsbedingungen inmitten ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte seien *aus diesen Differenzen heraus* zu begreifen.

Denn in einem ganz erheblichen Teil dessen, was als Dokumentation »gelabelt« wird, handelt es sich um die Kombinatorik äußerst heterogener Materialien und

¹³ Eine gelungene Darstellung der Produktionsschritte findet sich in Hißnauer 2011, S. 130 – Preproduction, Dreharbeiten, Postproduction (Schnitt, Sprachaufnahmen etc.), Distribution oder Lieferung.

Quellen. Zwar wird das Reenactment in der Literatur ausgiebig problematisiert¹⁴, immer wieder neu die Zuverlässigkeit oder auch nicht von Zeitzeugen kommentiert¹⁵ und im Falle filmischer Kompositionen aus Archivmaterial unterschiedlicher Quellenlagen dieses zumeist unter dem Terminus »Found Footage« thematisiert¹⁶. Auch zu den einzelnen Themen übergreifenden Institutionen oder auch, mit Michel Foucault gedacht, Logiken wie z.B. »Archiven« existieren längere und intensivere Auseinandersetzungen.

Seltener jedoch werden das Zusammenspiel, die Weisen der Verknüpfung, das Ineinandergreifen verschiedener logischer Ebenen, dabei die Differenz zwischen ästhetischen, moralischen und propositionalen Geltungssphären berücksichtigt, auch nicht der Unterschied zwischen Modi der Komposition, die im Material agieren, mit ihm etwas sagen wollen oder auch über es berichten. Auch all die interpersonalen Verhältnisse, die z.B. im Rahmen von Interviews sich herausbilden und die erfahren werden so, dass es auf die Produktionen wirkt, arbeitet die Forschung seltener heraus. Diese Forschungslücke soll mit dieser Arbeit gefüllt werden.

Heinze/Schoch rubrizieren je nach Inhalt oder auch Thema von Produktionen rund um Musik diese in 1.) »Bio Pics«, also Künstler*innenbiographien und 2.) »Genrefilme (Musikkultur)« wie z.B. die Geschichte des Soul oder des Breakdance in der DDR. Sie verweisen hier auf den »Materialmix« von Fotos, Interviews und Archivmaterialien – ohne eigens auszuführen, was die Eigentümlichkeit des Mixens ausmacht.

Im Falle der »Bio Pics« verweisen sie auf »traditionelle Erzählmuster von Lebensgeschichten (von der Wiege bis zur Bahre), orientiert an Chronologien und an Erfolgsmustern des Auf- und Abstiegs«¹⁷, somit dem Generieren einer Abfolge aufeinander aufbauender Stationen und Erlebnisse. Genrefilme betrachtend rekonstruieren sie, dass diese sich auf Ursprungsmythen bezügen und so Metanarrative entfalteten. In diesen würde oft die Erfolgsgeschichte von dem rekonstruiert, was als Subkultur begann und dann in den Mainstream mündete.

»Es handelt sich wie in vielen historischen Dokumentationen um medial komplexe Artefakte. Genrefilme diskursivieren ihren Gegenstand in Bild, Sprache und Musik und erheben hegemoniale Deutungsansprüche, die durch die Gestaltung der Filme und durch die hinzugezogenen Protagonisten verankert wird.«¹⁸

¹⁴ z.B. von Muhle 2016, Hißnauer 2011, S. 247ff., Rebentisch 2013, Pos. 2862 der eBook-Version um hier und in den folgenden Fußnoten nur aktuellere Beispiele zu nennen, die jeweils auf internationale Diskussion reagieren und sie auch zusammenfassen.

¹⁵ z.B. Buchinger 2017, Hißnauer 2011 insbesondere S. 139ff.

¹⁶ z.B. Schroer/Bullik 2017, Elsässer 2016, Mayer 2016

¹⁷ Heinze/Schoch 2012, Musikfilme im dokumentarischen Format, <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/>, aufgerufen am 22.4.2020

¹⁸ Ebd.

Inwiefern und in welchen sozialen und gesellschaftlichen Hinsichten in Produktionen wie z.B. dem von den Autoren erwähnten »Metal« von Steve Dunn »Hegemonieansprüche« erhoben werden können und worin die mediale Komplexität dieser »Artefakte« besteht, beantworten sie nicht, weil: »Alle hier getroffenen Unterscheidungen stellen erste Versuche dar, der Hybridität des Musikdokumentarfilms gerecht zu werden und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.«¹⁹

In der Verzahnung und formalen Hybridisierung von oft mittels Musikunterlegung verbundenen, heterogenen Materialtypen artikuliert sich ein Geflecht von Bezugnahmen auf Welt und Historie: so eine der zentralen Thesen dieser Arbeit. Die Abfolge dieser Bezugnahmen auf die außerfilmische Welt kann sich im Zuge kritischen Fabulierens transformieren, didaktisch referieren, strategisch operierend Kommunikation verzerrn, mit Aussagen von Off-Text oder Interviewpartnern konfrontiert ihre Bedeutung ggf. wandeln, auf Abwesendes und auch Materiallücken verweisen und sich in und als Zeit und deren Qualitäten entfalten. All diese Möglichkeiten sind in Betracht zu ziehen; sie erfahren im weiteren Verlauf dieser Arbeit ihre Ausarbeitung. Einheit stiftet jeweils das Sujet in seiner Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität. Das ist es, was die vielfältigen Weltbezüge von **Docutimelines** bestimmt – denn in eben diesen formen und modulieren Produzierende sie.

Die meisten der hier analysierten Produktionen sind zumindest auch für Fernsehen oder Streaming-Dienste produziert worden, was eine zusätzliche Kino-Auswertung nicht ausschließt. Kay Kirchmann schreibt zu Vorgehensweisen wie der meinen im Falle dieser Arbeit: »Fernsehen und Philosophie in einer Erkenntnisfigur zusammenzubringen, mehr noch: konstruktiv zusammenzudenken, hat nach wie vor etwas Provokatives. Zu groß erscheint die hierin implizierte Fallhöhe zwischen Diskurs und Gegenstand, zu inkompatibel wirken die Traditionslinien, die mit beiden Begriffen in Beschlag genommen werden.«²⁰ Hinzu füge ich im Folgenden noch die Banalitäten des Populären in der Musik und hier keineswegs nur des »Crediblen« oder Literaturnobelpreisverdächtigen. Camp und Pop-Art bleiben implizit auch da noch maßgeblich, wo sich Expressives und Artikulationen jenseits aller Oberflächen in Materialien so einschreiben, dass Denken zumindest versucht, es wie die Nadel des Plattenspielers aus den Rillen des Vinyls zu lesen.

*

Was Modi der Transformation und Verknüpfung von heterogenen Materialtypen, die sich teils mittels Musik, teils zu dieser verhaltend, teils sie unterbrechend auszeichnet, soll zunächst an einem Beispiel, einem Text von Michael Custodis rekonstruiert werden – auch, um mich kurz neben das zu stellen, was ich immerhin

19 Ebd.

20 Kirchmann 2006, S. 157

mehr als 25 Jahre in meinem Berufsleben tat. Er analysiert vier sehr unterschiedliche, journalistisch orientierte Musikdokumentationen. Ein erster Anlauf zur Konkretisierung kann so unternommen werden.

In seinen typologischen Bemerkungen²¹ zu den Dokumentationen »Conducting Mahler« (1996), »Metallica. Some Kind of Monster« (2004), »Rhythm is it« (2004) und »Schostakowitsch contra Stalin. Kunst zerstört das Schweigen« (2014) beschreibt Michael Custodis eine Reihe von Verfahren und thematischen Zugängen, die als typisch für Musikdokumentationen genreübergreifend gelten können: »Kernelemente«, die in den meisten Dokumentationen aufzufinden seien²². Jede/r hat solche Produktionen vermutlich schon allzu oft gesehen, kennt ihre Mechanismen und hat sich ein Urteil gebildet; hier sei noch einmal genauer hingesehen und -gehört. Gerade weil diese Arten des Erzählens so üblich, omnipräsent und vertraut sind, dass Entscheidendes übersehen werden könnte.

Musikdokumentationen, so Custodis, widmeten sich der Musik selbst über die Thematisierung auch von »Bezügen zu Kultur, Gesellschaft und Traditionen sowie in Person von Protagonisten und Liebhabern«²³. Ihr Bezug zum Tatsächlichen sei maßgeblich, wenn auch »auf der Basis von belegbaren Fakten komplexe Zusammenhänge« in ggf. inszenierten »Schlüsselszenen« verdichtet werden²⁴.

Bereits hier löst sich Custodis von dem Mythos der Abbildbarkeit oder auch Widerspiegelung als Wahrheit oder Wirklichkeit, der noch in Reflexionsmetaphern Erkenntnistheorien inspirierte und in Grenzfällen wie der medizinischen Diagnostik durch bildgebende Verfahren wirkt, im Allgemeinen jedoch erst in einem Zusammenspiel von Beleg und Aussage über etwas in der Welt als Tatsache oder Sachverhalt ausgewiesen werden kann.

Was zugleich heißt, dass – mit Peter F. Strawson und Martin Seel und über Custodis hinausgedacht – wir »von »Tatsachen« nur im Zusammenhang mit dem behauptenden Gebrauch von Aussagen sprechen können, so Seel.

»Außerhalb der Reichweite möglicher Erkenntnis ›gibt‹ es keine Tatsachen. Die Welt besteht nicht aus Tatsachen (aus allem, ›was der Fall ist‹), sondern aus Gegenständen und Ereignissen, denen im Gebrauch propositionaler Sprache diese oder jene Beschaffenheit zugesprochen, an denen diese oder jene Beschaffenheit entdeckt werden kann«²⁵

21 Custodis 2010

22 Ebd., S. 68

23 Ebd. 2010, S. 65

24 Ebd.

25 Seel 2002, S. 157 – dazu, dass Welt auch aus sozialen Tatsachen, Normen, Institutionen, Personen etc. besteht und Bezüge auf Erinnertes und auch Fiktionalem später mehr.

Personen stellen Weltbezüge her durch Aussagen über *Ausschnitte* aus Welt, indem sie durch diese Aussagen vertreten, dass dieses oder jenes der Fall sei. Sie greifen somit Elemente aus der Mannigfaltigkeit des Gegebenen heraus, das als Welt sie umgibt – *Aspekte* des Wirklichen, die um als etwas, das der Fall ist, gerechtfertigt werden zu können, ggf. belegbar sein müssen.

Zum Belegcharakter von Materialien in Dokumentationen später mehr – doch dieses Herausgreifen von Aussagbarem aus einem Horizont des Gegebenen liegt noch jeder »Kadrierung« zugrunde; im »Framing« als Rahmung in einem weiteren Kontext lebt dieses begrifflich fort. Der Rest verbleibt »hors-champ«. Die Kombination von Aussag- und Artikulierbarem in einer Dokumentation in deren **Docutimelines** bestimmt ihre innere Ordnung. Selbst die klassischen Verknüpfungen der logischen Operatoren – und, oder, weil etc. – wirken hier als Verknüpfungen zwischen Aussagen und mit Material Ausgesagtem und Artikuliertem strukturbildend; ebenso assoziative und experimentierende Suchbewegungen, die Verknüpfungen offenlassen. Dass eine »Doku« lediglich additiv operiere ist so eine häufig geäußerte Kritik an ihr: schlichte Aufzählungen sind in bestimmten medialen Milieus nicht gerne gesehen.

All das führt dazu, dass auch Nachinszenierungen von »Schlüsselszenen«, wie Custodis sie erwähnt, nicht als falsch, unwahr oder verlogen zu begreifen sind, weil die »reale Situation« ja nie gefilmt wurde. Dann, wenn das, was inszeniert wird, z.B. als tatsächlich stattgefundenes Ereignis *belegbar* ist, handelt es sich bei dieser Inszenierung vielmehr um einen ästhetisch und inhaltlich interpretativen Zugang eben zu diesem als tatsächlich ausgewiesinem Konkreten in diese Szenen(!): um Sachverhalte. Ein Begriff, der nicht zufällig auch in der Rechtswissenschaft im Zusammenspiel mit »Tatbestand« und »Beweiswürdigung« zentral ist.

Die Frage nach der Möglichkeit von Weltbezügen stellt sich so nicht allgemein, sondern konkret von »Take« zu »Take« in **Docutimelines** – dass eben von Quellmaterial zu Quellmaterial Belegbarkeit gewährleistet sein kann oder auch nicht. Entsprechend kann ausgewiesen werden, dass von Minute 12 bis Minute 14 die Belegbarkeit gegeben ist, ab Minute 14 jedoch die Träume einer Subkultur im Jahr 1979 Sujet sind, wobei allenfalls belegbar ist, dass sie solche Träume artikulierte. Und die Frage ist immer, was jeweils gerade belegt wird. Es kann auch sein, dass Zeitzeugin X Ereignis Q erinnert, ohne dass überprüft werden kann, ob Q stattgefunden hat, weil dazu keine Quellen vorliegen. Dass also allerlei Faktoren, Inhalte und Sichtweisen, die gar nicht belegbar sein können, ebenfalls in Dokumentationen auftauchen, wird später ausgeführt.

Custodis hebt zudem hervor, dass spezifische Musikdokumentationen mit exklusiven Materialien werben, also Elemente wie etwa neue Quellen oder Interviewpartner*innen, die selten vor die Kamera treten, zur Promotion für Produktionen genutzt werden können – wie oben im Zusammenhang mit Whitney Houston bereits erwähnt. Einzelne Bild- und Tonsequenzen erweisen sich von Gewicht für die

Positionierung des Produktes auf Märkten, liefern ggf. neue Informationen und sind auch aus dem Zusammenhang ggf. zu lösen. Wiederum kann ein allzu totalisierender Zugriff auf das mediale Genre in die Irre führen – nur spezifisch lässt sich vieles beantworten, was manches Mal in großen Thesen verschwindet. Zudem setzen Autor*innen und Produzent*innen oft Experteninterviews ein – Custodis behandelt sie als »Garanten der Zuverlässigkeit«²⁶, die den Forschungsstand formulieren und verzweigte Fachdiskurse zu verdichten in der Lage sind. Das wird im weiteren Verlauf der Argumentation noch ein wichtiger Punkt sein. So sichern sie auch ab, was gesagt wird – notfalls ist eben der Experte/die Expertin »schuld«²⁷. Expert*innen dienen so zur Entlastung wie auch in den engen Zeitplänen vieler Produktionen erfahrungsgemäß zur Kompensation nicht erfolgter Recherchen.

Die »Nichtstofflichkeit« von Musik sieht Custodis im Falle von Musikdokumentationen dadurch überwunden, dass die »Personifikation« des lediglich zu Hörenden mit Bildern, Gesichtern und Gegenständen erfolge²⁸. Interviewte lieferten zudem nicht nur Expertisen, sondern steuerten auch Berichte von Erlebnissen, Gefühlen, Anekdoten, Meinungen, Einordnungen, Kritiken, Interpretationen, auch Hypothesen bei. Ihre Inszenierung könne den Status und die Rolle der jeweiligen Person ggf. herausarbeiten. Die Produzierenden setzten bewegliche, mit Klängen und Geräuschen »interagierende« Bilder zur Visualisierung von Musik ein²⁹. Zwischen Interviewsequenzen und Visualisierungen von Musik überblendeten sie Auditives und ließen es überlappen, gestalteten so Verknüpfungen – wie z.B. im Falle des anschwellenden Musikeinsatzes noch »unter« (in **Docutimelines** der digitalen Schnittsysteme sind die Audiospuren in der Regeln unterhalb der Videospur angeordnet) dem Gesagten eines Dirigenten, bevor ein Umschnitt in die Bild-Aufnahmen eines Orchesters erfolgt, was – das erwähnt Custodis nicht – *de facto* die gewohnte raumzeitliche Ordnung zugunsten eines Autonomwerdens des Filmischen ihr gegenüber aufhebt. Manche Autoren medienkritischer Texte in ihrem Purismus begreifen bereits so einen vermeintlichen »Fake« als »Verstoß gegen die Medienethik«, weil die »Abbildung« nicht 1 zu 1 erfolgt.

Auch Konflikte – z.B. zwischen den Tänzern eines Ensembles – können visualisiert und vom Zuschauer verstanden werden, bedürfen also nicht unbedingt eines Off-Textes, der besagt: »Das ist jetzt ein Streit«. Making-Off-Sequenzen setzen Filmemachende in einem Selbstreflexivwerden des Prozesses der Entstehung einer Dokumentation analog zum »V-Effekt« Bertolt Brechts ein. Wenn z.B. im

26 Custodis 2010, S68

27 Pierre Bourdieu »Über das Fernsehen« ist eine Wutschrift gegen solche Simplifizierungen und Komplexitätsreduktionen durch den Einsatz von wissenschaftlichen Expertisen in verschiedenen Formaten – vgl. Bourdieu 1998.

28 Custodis 2010, S. 68.

29 Ebd., S. 70

Fall der von Custodis behandelten Metallica-« Doku» die Regisseure auf einmal im Bild erscheinen und mit der Band die Frage, ob weiter gedreht werden solle oder nicht, erörtern³⁰, brechen sie übliche Erzählebenen auf. Chronologisierende Erzählformen wie das Arrangieren von Materialien so, dass sie den simulierten Einträgen eines Tagebuchs folgen, sind möglich, ebenso der Einsatz von »Fremdmaterialien« wie Nachrichtensendungen bzw. Ausschnitte aus diesen – wie oben skizziert und später noch ausführlich problematisiert werden wird. Langzeitbeobachtungen könnten verdichtet, komprimiert und gerafft werden, Perspektiven Unmittelbarkeit suggerieren (indem sich die Kamera z.B. im Orchestergeraben positioniert). Die zentrale These eines Films könne im Zuge der Erzählung sich entfalten (in fiktionalen Produktionen ist dieses manchmal die »Prämissen«, die durch eine Handlung illustriert und entfaltet wird) – was bereits Rückschlüsse auf das Verhältnis von Narration und Argumentation zulässt. Custodis führt zudem aus, wie Musik »als soziales Medium«³¹ inszeniert würde. Auch die gesellschaftlichen Funktionen von Musik würden diskutiert, indem sich die Produzierenden in einem Konflikt zwischen Dirigent und Orchester auf Seiten des ersteren schlügen, auf die Notwendigkeit von Hierarchien verweisend, »da eine überbordende Individualität kollektive Leistungen verhindert«³².

Die Produktionen erscheinen also audiovisuell in ihrer Gestaltung wie auch der Mehrdimensionalität von Sinn-Ebenen, ergänzt durch Interviewpartner*innen mit verschiedenen »Rollenzuweisungen«, deutlich vielstimmiger und in sich ausdifferenzierter, als ein übergreifender Begriff wie »Narration« dies fassen könnte oder eine Bezugnahme ausschließlich auf propositionale Wahrheit.

Anders als vor Gericht ist ergänzend das Changieren zwischen Teilnehmer- und Beobachterperspektive, zwischen Erleben und Beurteilen wie auch hinsichtlich des Verhältnisses zu dem, was im Alltäglichen als »Raumzeit« erfahren wird, zentral; mag es auch Produktionen geben, wo ein objektivierender Off-Text, den als eigenständig medial operierend Custodis nicht ausweist, als Richter (oder Kritiker) auftritt, der Urteile spricht, so scheint auch in diesen Fällen eine Vielschichtigkeit im Arrangieren des Mediale organisiert werden zu können. Noch immer häufig am Leitfaden eines unterkomplexen Verständnisses von »Realität« und deren »Abbildungbarkeit« diskutierte Fragestellungen rund um das Dokumentarische erweisen sich bereits hier zum wiederholten Male als dieser Mehrschichtigkeit nicht angemessen.

³⁰ Im Falle der Modi von Bill Nichols ist dieses ein eigener Modus; dazu in Teil 2 mehr (um ein wenig das zu betreiben, was sich Anleitungen zum Drehbuchschreiben als »Foreshadowing« oder auch »Plant« beschrieben findet).

³¹ Custodis 2010, S. 80

³² Ebd., S. 81

Bei allen quasi-naturalistischen Effekten, die durch die Suggestion des Dabeiseins im Falle einer inmitten eines Orchesters platzierten Kameras entstehen können, folgt diese Form der visuellen Auflösung gerade nicht der Logik des Abbildes, sondern eher einer Harmonie (oder auch Dissonanz) parallel zur Natur, um eine Aussage Cézannes zu paraphrasieren.

*

Kunsthistorisch verweisen die Produktionstechniken zunächst eher auf Weisen einer in und als Zeit sich dynamisierenden Collage. In jeder **Docutimeline** entsteht eine solche. Collagierung und somit Montage treiben hierbei ggf. über sich hinaus bis zur Entwicklung einer völligen Selbstreferenz kaleidoskopartiger Strukturen, wie sie sich z.B. auch in Musikvideos finden³³; ein explizites Spiel mit »gesampelten« Zitaten kann sich Strukturen und Arbeitsweisen elektronischer Musik zumindest anähneln. Das, was auch musikalisch und nicht nur in populären Kulturen und deren Erforschung nach Claude Lévi-Strauss' »Das wilde Denken« als »Bricolage«, Bastelei, bezeichnet wurde, dient als einer der Ausgangspunkte meiner Ausführungen.

Dick Hebdige, der mit »Subculture: the meaning of Style« 1979 einen der prägenden Texte zu jugendlichen Subkulturen rund um populäre Musiken verfasste, begreift die Bricolage als eine Möglichkeit, »Grundelemente in einer Vielzahl improvisierter Kombinationen³⁴ so zu verwenden, dass dadurch neue Bedeutungen entstehen. Das kann Musikdokumentationen auch gelingen und ist zudem Prinzip nicht nur elektronischer Musik.

»Die Geschichte der elektronischen Klangerzeugung gabelt sich bereits früh in zwei Wege: der eine verfolgt das Ziel der möglichst naturgetreuen Reproduktion von bereits vorhandenen Instrumenten, der andere führt ins klangliche Nirvana, in die größtmögliche Auflösung aller bekannten Klangstrukturen, Harmonien, Rhythmen und Notationssysteme.«³⁵

Ähnlich lässt sich der Unterschied bestimmen zwischen dem, was häufig als Dokumentarfilm mit, so »Fernsehsprech«, »Reportage-Mitteln« in Anlehnung an Roland Barthes einen »Realitätseffekt« erzeugt einerseits – oder aber ein Autonomwerden der Bild- und auch Ton« sprache« gegenüber dem, was im Alltag als raumzeitliches

33 Z.B. im Video zu »Situation 90« von Yazoo oder auch einem zu einem Remix von Paul Oakenfold zu U2s »Even better than the real thing«, in dem quasi-dokumentarische Aufnahmen volle exotischer Klischees zu einer arabischen oder nahöstlichen Stadt mit stark artifiziellen, bis zum Kaleidoskopartigen und »Psychedelischen« in digital nachbearbeiteten Bildfolgen auf (oder in) Musik montiert oder auch collagiert werden.

34 Hebdige zitiert nach Meuler 1997, S. 35

35 Ilschner 2003, S. 18

Kontinuum erfahren wird, andererseits. Hierbei handelt es sich weniger um ein dichotomisches Modell, eines, dass »Reportage«-Stilmittel als im Rahmen der räumlichen Ordnung z.B. in Aktionsbilder agierend einerseits, sich von diesen lösende, musikalisierende Techniken andererseits als einander ausschließend begreift – sie können sich wechselseitig ergänzen, ineinander geblendet fusionieren oder auch kontrastiert nacheinander erscheinen (»erscheinen« immer denen, die es betrachteten und zuhören³⁶).

Ein Beispiel: Eine Sequenz, in der tanzende Hippies in der Dokumentation »Peace'n'Pop« (ZDF/ARTE 2015) erscheinen, als deren Autor (Buch und Regie) ich in einem arbeitsteiligen Prozess fungierte. Die zweiteilige Dokumentationbettet jene Musiken, die im Zusammenhang von Friedensbewegungen sich etablierten, in allgemeine Popkultur (z.B. Film, Popliteratur, Videospiele) ein. Interviewpartner*innen wie Clueso, Melissa Etheridge, Bettina Wegner, Y'akoto, Nitin Sawhney, Joshua Redman und Curtis Stigers kommentieren die Song-Historie von Bob Dylan und Joan Baez über Marvin Gayes »What's goin' on« (ein Song über einen Vietnamkriegs-Heimkehrer), Culture Clubs »War is stupid« bis hin zu aktuellen Acts wie Ed Sheeran – ergänzt um u.a. Bestseller-Autor Ken Follett (der von seinen eigenen musikalischen Bestrebungen ebenso berichtet wie von seinen politischen Aktionen im Rahmen von Anti-Vietnamkriegs-Demonstrationen in den 60ern), die damalige taz-Chefredakteurin Ines Pohl (die in Mutlangen aufwuchs und Liedermacher wie Klaus Hoffmann hörte) und dem Schriftsteller Hanif Kureishi. Alle tragen mit ihren Sichtweisen zur dokumentarisierenden Erinnerungsmontage (vgl. auch Teil 4 dieser Arbeit) bei. Kureishi feiert die Popkultur der 60er Jahre als kulturelle Befreiung. Eben das musikalisierten wir auch visuell in Schnittfolgen von Archivbildern. Die Editorin Marion Pohlschmidt montierte in einer Strecke von »Peace'n'Pop« aus einem bestimmten Zeitraum in den 60er Jahren stammende Sequenzen, die Tanzende an verschiedenen »Locations« und aus mehreren Quellen lizenziert sich bewegend zeigen, arrangierte sie zu einer Bildfolge auf psychedelische Musik und an dieser sich orientierend in der Rhythmisik und »Melodieführung« der historischen Materialien. Einzelne Bildfolgen situierten sich noch in Logiken räumlicher Ordnungen; Zusammenhang stiftet jedoch, was zuvor vom Schriftsteller Hanif Kureishi, wie erwähnt, in einem »O-Ton« formuliert wurde: die tatsäch-

36 Vgl. Seel, Martin 2007, *Die Macht des Erscheinens*, in dem diese Figur des Denkens, aber auch des innerlichen Werdens in verschiedenen Aufsätzen durchgespielt wird. Seel unterscheidet hier zwischen einem Interesse an Gegenständen in ihrem Sosein, für das sich objektivierende Rationalitäten interessieren, und einem Interesse an deren Erscheinen in dem Sinne, dass sie einer ggf. kontemplativ erfahrbaren, irreduziblen sinnlichen Fülle nicht aspektverhaftet oder im funktionalen Sinne, sondern um des Besonderen willen dessen, was erscheint, sich hingeben. Vgl. hierzu auch die Darstellung in von Appen 2007, S. 207ff., an der ich mich hier orientiere. Dieser so skizzierte Zusammenhang wird im weiteren Verlauf der Arbeit im Sinne einer prinzipiellen Offenheit der Erfahrung weiter ausgearbeitet.

liche Befreiung auch von ökonomischen Zwängen in jener Ära Sujet, die sich in der Montage nun versinnbildlicht. Solche Zusammenhänge verdichten sich inhaltlich wie visuell in ***Docutimelines***. Wie verdichtet und gestaltet wird, das ergeben die Kommunikationsprozesse im Zuge des Schnitts, die in diesem Fall auf Vorabsprachen und abgestimmten Konzepten mit dem betreuenden Redakteur Tobias Cassau beruhten sowie meiner Vorstellung und Konzeption als Autor. Alles hatte sich in den von ARTE Straßburg redaktionell betreuten »Summer of Peace« als Programmschwerpunkt einzufügen, der in Kommunikationen im Rahmen des Senders entwickelt wurde.

Die Logik räumlicher Repräsentation geht in solchen Sequenzen selbst dann, wenn Zuschauende sie als platt oder misslungen empfinden, über in eine produktive, gestaltende, somit nicht imitierende Logik audiovisuellen Denkens. Es vollzieht montierend Subsummierungen und generiert Abstrakte und Thesen nicht nur im Off-Text, sondern auch im Visuellen selbst: ein Zeigen des Freiseins auf Basis der Musik, koordiniert durch Kommunikationen zwischen arbeitsteilig Beteiligten. Die tanzenden Körper vereint die Editorin zu einer musikalisch-visuellen Logiken folgenden Sequenz, die noch im Neu-Arrangieren der Körperbewegungen als ineinander greifende Abfolgen von Gesten und Tanzschritten Menschen vereint, die sich nie anderswo begegnet sind als in dieser Montage. So ist das Verständnis des Arrangierens, Komponierens und Kompilierens verschiedener Materialtypen als Produktionspraxis essentiell, will man Dokumentationen verstehen.

Von ihren Potenzialen her sind Musikdokumentationen in einem Spannungsverhältnis von Essays- und Kompilationsfilm verortet.

Kompilationsfilme als »Genre« grenzen viele Forschende m.E. zu Unrecht von dem ab, was als Dokumentation über Bildschirme flimmert. Ohne Interviews kämen experimentelle Kompilationsfilme z.B. aus – manche Interpreten unterscheiden sie zudem vom Essayfilm, weil ein diskursiver (gemeint ist wohl argumentativer, darstellender, pointierender, kommentierender) oder »didaktischer« Kommentar bei letzterem fehlt³⁷. Als noch einmal etwas anderes gilt manchen der »Found Footage«-Film, den Hausheer/Settle als ein »ästhetisches Verfahren, für das die extensive Verwendung, Transformation und Umdeutung von fremdem, gefundenen oder in Archiven speziell ausgesuchtem Filmmaterial charakteristisch ist«³⁸, begreifen. Thomas Elsaesser behandelt »Found Footage«-Filme als »Randbereiche des Dokumentarfilms«³⁹, die in einer bis in die 20er Jahre zurück reichenden Tradition des Kompilationsfilms stünden. Eine Beziehung zu Essayfilmen konstatiert auch er – eine »Film-im-Film«-Logik erfasse die Qualität des Zeitdokuments am

37 Vgl. ebd., S. 137 – erstaunlich ist die Aversion vieler Forschender und Lehrender (!) gegen das »Didaktische« in Audiovisualitäten.

38 Hausheer/Settle 1992, Found Footage Film, Luzern 1992, S. 4, zitiert nach ebd., S. 139

39 Elsaesser 2016, S. 135

Filmmaterial auch im Falle von Werbespots, Spielfilmen, Home-Movies, in Rückgriff auf die von Custodis bereits thematisierten Nachrichtensendungen oder auch Reportagen aus dem Archiv als Herausforderung des zu Gestaltenden. Nicht zu verwechseln seien solche Produktionen mit Filmen wie dem »Blair Witch Project« oder »Cloverfield«, in denen fiktionale Handlungen mit Authentizität suggerierendem, angeblich aufgefundenen Videomaterial visualisiert werden. Elsaesser behandelt puristisch als »Found Footage«-Filme nur solche, die auf Neudrehs, also auch Interviews, verzichten – eine Einschränkung, die in dieser Arbeit thematisierte Filme als hybride Formen nicht vollziehen.

Florian Mundhenke⁴⁰ konstatiert treffend, dass der Found-Footage-Film auch in der Geschichte des Dokumentarfilms wirksam sich etablierte. Formalisierende Montage und der Eigensinn von Materialien begännen, miteinander zu kommunizieren und so in Kombinatoriken und kreativer Prozessualität neue Potenziale und Sichtweisen zu erschließen und so Argumentationen zu entfalten, die als hybride Formen – unter Bezugnahme auf Keith Beattie – auch einen Metakommentar zur Geschichtsschreibung produzieren⁴¹. Eben das vertiefe ich im 4. Teil dieser Arbeit. Seine Diskussion des Sujets entfaltet Mundhenke im Zusammenhang mit einer popkulturellen Technik, die »Mashup« genannt wird. »Bei medialen Mashups werden mehrere bereits existierende mediale Fragmente miteinander verweben, verbunden und vermischt.« So definiert es Thomas Wilke⁴² und ergänzt, dass Mashups einen veränderten Umgang mit kulturellen Artefakten bewirkten. Eben das will diese Arbeit ausführen, implizit Mashup als Praxis mit-denken im Subtext des Sounds dieser Arbeit.

Elsaesser verweist, wie erwähnt, auf die Montageprinzipien und Collageverfahren der künstlerischen Avantgarde der 20er Jahre⁴³. In den Produktionen »schärfen die Gegensätze, Gegenüberstellungen, Wiederholungen und Wiederholungen-mit-Differenz den Blick für die Machart und bringen eine neue Dynamik in die Bildfolge. Der Schnitt verbindet heterogenes Material zu scheinbar nahtlosen Übergängen und schafft gerade durch das Unzusammenhängende, Willkürliche und Zufällige

40 Zum folgenden Mundhenke 2015

41 Der Bezug zu der im Zusammenhang postkolonialer Kritik formulierten Konzeption individueller Kompositkultur von Michaela Ott ist hoffentlich deutlich geworden; ich thematisiere sozusagen einen Spezialfall, auf den europäisch-angloamerikanischen Markt der Massenmedien beschränkt. Vgl. Michael Ott, Vom Schwarz-Weiß-Kontrast zur individuellen Kompositkultur, <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ott-vom-schwarz-weiss-kontrast-zur-individuellen-kompositkultur/>, aufgerufen am 1.4.2019

42 Wilke 2015, Pos. 336 der eBook-Ausgabe

43 In der bildenden Kunst des Kubismus wie auch von DaDa noch früher; dort etablierte Stilmittel sind über die »Flyer«-Ästhetik rund um Club- und DJ-Culture als graphische, auch animierte Elemente in Musikdokumentationen migriert.

in der Montage neue Assoziationen«⁴⁴ – wobei im Falle der »konventionellen Dokumentationen« oft auch das Gegenteil zu beobachten sei: eine Homogenisierung z.B. durch Filter oder Farbkorrekturen, auf dass alles »wie aus einem Guss« erscheint. »Nicht zuletzt verstehen sich solche Filme weniger als (historische) Komilationen denn ganz bewusst als (musikalisch-visuelle) Kompositionen.«⁴⁵

Diese Aussage korrespondiert mit einer für diese Arbeit zentralen These Martin Seels. In seinem Werk »Die Künste des Kinos« betrachtet er den *Film selbst* als Musik⁴⁶. Musikdokumentationen machen so im besten Fall explizit, was im Filmischen schon angelegt ist. Die filmische Komposition folge strukturanalogen Prinzipien zur Gestaltung von Musik. Diese können in sich Dramaturgien entwickeln und ausgestalten – so spielt bereits die klassische Kadenz (Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika) mit einem, so Seel, Verfahren des »Suspense« (oder auch des Verzichts darauf): »eines Aufbaus, Abbaus und Umbaus von Spannungen innerhalb des Zeiterlebens«⁴⁷. Ein Aufbau von Erwartungen und eines »Drangs zur Auflösung« hin zur Tonika bzw. zum »Grundton« einer Skala prägt Werke der »klassischen Musik« ebenso wie die der Popmusik und leitet Handlungen im Spielfilm und eben auch manch dokumentarische, z.B. biographisch ansetzenden Erzählform, jedoch ebenso Gedankenfolgen, Narrationen und Argumentationen in abstrakter konzipierten Projekten an, die ihnen immanente Dramaturgien entwickeln. Musik, auch komplexe DJ-Sets und in vielen Fällen auch Filmisches, erzeugt Spannungsbögen und wird wahlweise als langweilig oder meditativ empfunden, wenn diese Strukturen fehlen – auch Variationen von Tempi bzw. Geschwindigkeiten im Erzähl- und Schnitttrhythmus bestimmen die Kriterien für das Wie der Montagen im Falle von Musikdokumentationen im Sinne ihres Gelingens. Mit den musikalischen Logiken korrespondieren Gestaltungsmittel auf der Ebene der Kameraführung, in diesem Fall eher Melodiken modulierend, wie auch der Montage, die ggf. Handlungs- und Bewegungsfolgen reproduzieren können, aber diese auch aufbrechen, in Diskontinuitäten dem flackernden Stroboskoplicht gleich rhythmisieren – im Falle des Arrangierens und Komponierens von »Found Footage« implodieren so räumliche Ordnungen zugunsten eines dramatisierenden »Flows« von Bildern. Die Bewegungen im Bild sind dabei mit Bewegungen des Bildes verschrankt, kurz: »Filme sind Musik fürs Auge«, so – zustimmungsfähig – Seel⁴⁸. Unter Bezug auf Überlegungen Hanns Eislers und Theodor W. Adornos formuliert er unter der Überschrift »Großrhythmus« wie folgt: die von Eisenstein als so zentral betrachtete Montage, der Schnitt des Films würde gerade in der Relation zwischen Bild und Ton wirken,

44 Elsaesser 2016, S. 137

45 Ebd., S. 138

46 Seel 2013, Pos. 432 der eBook-Ausgabe

47 Ebd., Pos. 447

48 Ebd., Pos. 452

in Gleichzeitigkeit und doch wahlweise spannungsgeladen oder ineinandergreifend, und so die kleinen und großen Rhythmen, Melodien, Dissonanzen, Wiederholungen, Leitmotive und deren Modi usw. im Filmschen erzeugen⁴⁹. Weil Musik hier auch Sujet ist und als Mittel der Dramaturgie wie auch der dem Film immanenten Aussagenlogik *anders* eingesetzt wird, als wenn Hitlers Helfer in gängigen Geschichtsdokumentationen zu Wagner-Ouvertüren in cognacfarbenen Reenactments ihre realhistorischen Brutalitäten begehen.

Trotzdem kritisieren gerade Historiker*innen häufig diesen Umgang mit Material, seitdem er Gestaltung anleitet auch in jenen Zusammenhängen, in denen Historie Sujet ist. Dennoch: manche Historiker*innen konstatieren auch *oberflächliche* Verwandtschaften. »Historiker verarbeiten, nicht anders als Cutter, ihre Dokumente nicht in ihrer Gesamtheit und beanspruchen aus guten Gründen, durch Herstellung neuer Bezüge auch neue Bedeutungen zu evozieren, die gegenüber den Rohdokumenten eine kritische Wirkung entfalten können«⁵⁰. Auch sie bewegten sich, so Michèle Lagny, auf dem schmalen Grat zwischen Manipulation der Quellen und deren Nutzung in einem mehrschichtigen Schreiben. Jedoch geriete die Montage z.B. in »Le fond de l'air est rouge« (1977) von Chris Marker, keine Musikdokumentation und doch ein Film, der sich damals neuen Schnittweisen aus popkulturellen Zusammenhängen öffnete, derart rasant, dass sie sich historischen Quellen, konkreten Orten oder Zeiten oft nicht mehr zuordnen lassen. Solche Atmosphären oder abstrakte Sujets wie »die Befreiung weißer Körper der Hippie-Ära« oder auch »Teds im Köln der frühen 80er Jahre« illustrierenden Passagen wählen Musikdokumentarist*innen häufig, gerade weil sich so *allgemeine Entwicklungen* subsummierend und dennoch begründend darstellen lassen.

Lagny hingegen begreift solche Praktiken, wie ich meine zu Unrecht, als »politisch tendenziös«. Sie beschreibt eine »Bilderserie von Demonstrationen im Quartier Latin, in Prag und Santiago de Chile« – wohlgemerkt zum Zeitpunkt der Pinochet-Diktatur – »die von der jeweiligen städtischen Polizei niedergeschlagen werden; kommentiert werden diese durch freeze oder Sepia- bzw. Rottönung bearbeiteten Aufnahmen von Kameraleuten, die über die Emotionalität der Kamera berichten«⁵¹. Die Kameras würden sich inmitten des »Gefechts« von alleine auf Zeitlupe schalten oder manchmal zu zittern beginnen. Dass es sich bei solchen filmischen Sequenzen nicht um die gleiche Arbeit wie die von Historikern handelt sei zugestanden; dennoch sind Thesen über polizeiliches Handeln in den Werken Michel Foucaults oder Teilen der Politikwissenschaft *auch* subsummierende. Hier wird die Gestaltung des Films Markers' insofern reflexiv, als er das Erleben der Kameraleute thematisiert und deren Erfahrung mit »Reaktionen« des Equipments.

49 Ebd. 2013, Pos. 616

50 Lagny 2003

51 Ebd., S. 118

Was nicht als unwahr oder manipulativ zu fassen ist, wenn es zutrifft, und – siehe oben – anhand des Films allein nicht zu überprüfen ist.

Diese Diskussion von Stilmitteln und Montagepraktiken Markers' ist zugleich eine des Einsatzes von Bildfolgen in Musikk dokumentationen, oft auf Musik geschnitten und visuell so rhythmisiert. Sie zeigt exemplarisch übliche Praxen auf, die Arbeiten von Historikern nicht *ersetzen*, aber doch *ergänzen* können in demokratischen Öffentlichkeiten als Teil eines praktischen, gesellschaftlichen Diskurses. Historiker sind in Experteninterviews als Mittler auch einbeziehen, in die **Docutimeline** zu integrieren.

Lagny verwundert auch der *Mix des Materials* von Privataufnahmen, Spielfilm-ausschnitten, Nachrichtensendungen und Fotos; sie ironisiert, dass der ausstrahlende Sender ARTE von Bildern spreche, die »aus den Mülleimern der Schneideräume hervorgeholt wurden«⁵², und auch den Musikeinsatz in diesem Film – somit das, was in dieser Phase des Umgangs mit differenten Quellmaterialien, in der Marker arbeitete, ganz im Gegensatz zur »fly on the wall« aktiv komponierend zunehmend eingesetzt wurde. Collagen der filmischen Avantgarde setzten diese Praxen fort. Auch die Audiospuren wurden »bedeutungstragend«. Kompositionen mit Hilfe des Musikeinsatzes in dokumentarischen Filmen rahmten so Interviews (z.B. mit Daniel Cohn-Bendit im konkreten Fall), integrierten diese in kompiliertes Archivmaterial. Solche Montageprinzipien sind es, die auch die Gestaltung von Musikk dokumentationen prägen. Marker setze die Bilder ein, so Lagny – ohne dass die Urheber von späteren Verwendungen wüssten. Ihr zufolge beziehe er die Bilder in eine Schreibweise ein, die auf emotionale Wirksamkeit zielten, nicht auf Objektivität⁵³ – womit die objektive, emotionale Wirksamkeit von polizeilicher Ausübung des Gewaltmonopols auf die, die sie erfahren, aus der Historie getilgt würde, richteten sich Filmemachende danach.

Das Bild bewiese nichts mehr, sondern berühre so nur noch, meint Lagny – ohne zu bedenken, dass Berührendes nicht außerhalb des Beweises situiert sein muss. Ein ironischer Off-Text stütze noch das »Tendenziöse«. Eben darauf wird in den Ausführungen zu Teilnehmendenperspektiven in Lebenswelten zurückzukommen sein. Lagny übersieht hier zudem, dass der Film von Marker *selbst* ein historisches Dokument ist (wie auch der Text von Lagny); eines zu spezifischen, politischen Perspektiven in den 70er Jahren, das als solches wiederum in späteren Produktionen als Beleg eben dafür wieder angeführt werden kann. Zudem gilt, dass die Behauptung der Neutralität von Geschichtsschreibung selbst historisch in spezifischen, institutionellen Zusammenhängen erst *hergestellt*, produziert wird – wie auch der Film von Chris Marker. Der filmische Text präsentiere sich Lagny zu folge nicht als einer, dessen Aufnahmen »die Wahrheit sagten«, sondern die Bilder

52 Ebd.

53 Ebd. S. 119

präsentierten sich als »Spuren einer Welt, die sich mit dieser gemeinsam verändern und die man unaufhörlich neu deuten muss.«⁵⁴ Oder, anders aus Sicht dieser Arbeit formuliert: als Explikation einer *multidimensional kommunikativen Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen, die sich als solche auch zu erkennen gibt*.

Christa Blümlinger analysiert analog Péter Forgács »Free Fall« (1997) als ein Beispiel für komplizierende Praxen des Filmischen, indem dieser die »große« ungarische Geschichte mit »kleinen« Stories z.B. aus Familienarchiven kombiniert und durch Grafiken und einem Spiel mit der Musikuntermalung ergänzt⁵⁵. »Öffentlich« und »privat« erfahren so eine filmische Verschränkung. Die Kombination von Fragmenten führt zur Herstellung von Kohärenz⁵⁶, indem sie gerade die Diskrepanz zwischen privater Mikrogeschichte und öffentlicher Makrogeschichte herausarbeite⁵⁷. Dies weist in exakt die Richtungen, in denen diese Arbeit auch Musikdokumentationen begreift, die mit ähnlichen Mitteln arbeiten. In einer später detaillierter zu analysierenden Dokumentation aus der Reihe »Queens of Pop« (2001) über Britney Spears (Autorin Julie Wessling, Montage Marion Pohlschmidt, ich fungierte als Produzent und Redaktionsleitung) verschränken sich Neudreh mit teils reenacteten Sequenzen über das Schulleben und die Kindheit von Britney Spears wie auch mit Aufnahmen von Proben für eine Tour mit Nachrichten-Footage aus den Clinton-Jahren. Letzteres belegt die spezifische Form eines sich Marketinglogiken einfügenden, auf Leistung bezogenen Startums zu Zeiten des Dotcom-Booms. Eine detaillierte Analyse dessen erfolgt in Abschnitt 2.9.

All die im bisher Formulierten skizzierten Praxen formal wie auch inhaltlich definierter Gestaltungen sind in der Produktion von Musikdokumentationen üblich – gerade auch letzteres, die Einbettung von Künstler*innenbiographien unter Einsatz des konkreten, Musiker*innen dokumentierenden Materials mit Zeitgeschichte im Großen. In Dokumentationen über Elvis Presley kann so auch die Atombombe auftauchen, um angesichts der globalen Bedrohung den Rock'n'Roll als Eskapismus hinein ins Hier und Jetzt des Spaßes zu begreifen⁵⁸. Thatchers Rettung ihrer Wiederwahl durch den Falklandkrieg wird mit Culture Clubs »War is stupid« konfrontiert⁵⁹ – immer auch nach musikalischen Kriterien montiert und komponiert, der Logik von Spannung und Entspannung folgend.

*

54 Ebd.

55 Blümlinger 2003, S. 84

56 Ebd., S. 87

57 Ebd., S. 88

58 So zum Beispiel in »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll« (ZDF/ARTE 1997), als dessen Autor ich fungierte. Montage: Sigrid Sveistrup, damalsFlierl.

59 So in »Peace'n'Pop«, Teil 2 (ZDF/ARTE) 2015, auch hier war ich Autor. Montage: Marion Pohlschmidt.

Diese kompilierenden Praxen in Musikdokumentationen liegen bei diesem Su-
jet auch darin begründet, dass zumindest im Falle von Popmusik das »Drumher-
um« *Teil des Phänomens selbst* ist. Diedrich Diederichsen versteht so unter »Popmu-
sik« gar nicht nur die Musik, sondern ein sozial situiertes »Gesamtpaket«:

»Pop-Musik ist der Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpften Erzählungen. [...] Seine Ele-
mente verbindet kein einheitliches Medium, wenn es auch von entscheidender Bedeutung ist, dass sich unter den Medien, die Pop-Musik benutzt, die technische (Ton)- Aufzeichnung befindet. Den notwendigen Zusammenhang aber zwischen z.B. Fernsehausstrahlung, Schallplatte, Radioprogramm, Live-Konzert, textiler Kleidermode, Körperhaltung, Make-up und urbanem Treffpunkt, zwischen öffentlichem, gemeinschaftlichem Hören und der Intimität von Schlaf- und Kinderzimmer stellt kein Medium her«⁶⁰.

Doch – Musikdokumentationen tun das. Laut Diederichsen stifteten die Fans und die Rezipienten den Zusammenhang. In »Über Pop-Musik« referiert er auch diverse Konzeptionen rund um Popmusik im engeren Sinne, die ihrerseits, in Deutschland sich u.a. aus dem Musikjournalismus – auch dem eines Diedrich Diederichsen – nährend, Musikproduktion und deren lebensweltliche Inszenierung prägten⁶¹: Rockismus, Subkulturalismus, Anti-Authentizismus, »Techno- und Club-Culture« zum Beispiel.

Solche Konzeptionen entwickeln auch gelingende Musikdokumentationen; sie bilden ein Referenzfeld, in dem sie sich situieren. Die schlichteste Konzeption folgt dabei einfach der Biographie von Geburt bis Tod; je nachdem, welche Aspekte in solchen Produktionen zusätzlich herausgearbeitet werden, seien es psychologische, gesellschaftliche, historische, ikonographische, wandelt sich der konzeptionelle Rahmen, nicht selten in Auseinandersetzung mit Diskussionen z.B. aus den Kulturwissenschaften. Auch aufgrund von Annahmen darüber, »was der Zuschauer sehen wolle«, leiten die Materialauswahl wie auch das Materialverständnis an und generieren so Modi der Verknüpfung.

Diese sind als eingebettet in übergreifende kulturelle und gesellschaftliche Pra-
xen nur zu begreifen: Begriffe

»vom Musikbegriff bis zu den üppig wuchernden Stilbezeichnungen – funktionie-
ren in diesem Zusammenhang nur dem Anschein nach als Denotat für eine Klas-
se von Musikstücken. In Wirklichkeit sind sie Instrumente der Grenzziehung auf

60 Diederichsen 2014

61 Ob Diederichsen sein »Über Pop-Musik« selbst in diesem Sinne als Teil von Popmusik begreift oder als etwas, was von außen darüber referiert, das habe ich wahlweise überlesen, oder er diskutiert es nicht.

einem kulturellen Terrain, das ebenso umkämpft ist wie es sich in ständiger Veränderung befindet. Damit wird das Wechselverhältnis von kultureller Praxis und begrifflicher Normierung, die Macht zur Definition, auf diesem Terrain zu einem entscheidenden Faktor musikalischer Praxis.«⁶²

Peter Wicke bezieht dieses auch auf Rubrizierungen durch die Musikindustrie, die durch Promotionstools die Rezeption zu steuern sich müht – darauf wird im Abschnitt 4.2 zurückzukommen sein – und darüber hinaus auf Theoreme von Michel Foucault. Auch diese sind Ansätzen dieser Arbeit nicht äußerlich und werden vor allem im 5. Teil expliziert. »Die Art und Weise, wie im Musikbegriff Praktiken des Musizierens, darin vermittelte Objekte und Institutionen musikalischer Praxis zueinander in Beziehung gesetzt sind, entfaltet eine normative Kraft, welche die Definitionsmacht zu einem ebenso entscheidenden Faktor des Musikprozesses werden lässt, wie die wirtschaftliche Kontrolle darüber«, so Wicke weiter.

Musikdokumentationen verwenden dieses von Wicke formulierte Wissen ggf. als jenes von Experten in Interviews und durch deren Vorarbeiten. Peter Wicke fungierte so immens hilfreich als Berater der bereits erwähnten Reihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (WDR u.a.1999), gab uns für diese ebenso wie für die Reihe »Sex'n'Pop« (ZDF/ARTE 2004) umfangreiche Interviews. Als Gesprächspartner erschien er zuvor auch in der zweiteiligen Dokumentation »Ostrock – Geschichte des DDR-Rock« (MDR 1995). In der später zu entfaltenden Positionierung von Massenmedien in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas erweist sich das bereits mehrfach erwähnte Experteninterview zentral.

Musikdokumentationen kuratieren so durch die Verwendung und Kritik von Wissen Bilderströme. Manche beklagen das Verschwinden der »Gatekeeper« in der Explosion und Inflation der Bilder und Informationen in Zeiten des Internets, andere begrüßen sie, weil gerade das ermöglicht, was Diederichsen (mit Fiske und anderen) als Kern seiner Konzeption von Pop-Musik begreift: das Zusammensetzen heterogener Elemente durch die Rezipienten. Simon Reynolds verflucht die Allgegenwart der Bilder in »Retromania« und erfreut sich doch auch an dem, was Musikdokumentationen leisten können, gerade auch in Fragen der Musikgeschichtsschreibung: »Geschichte ist eine Form, Realität zu bearbeiten. Damit eine historische Erzählung funktioniert, bedarf es eines Filters, ansonsten überschwemmt der Informationsmatsch den Erzählstrom«⁶³. Als Beispiele solcher Filter führt er die nach Stilen und Genres gegliederte Reihe »Britannia« an – »Folk Britannia«, »Prog

62 Peter Wicke, Über die diskursive Formation musikalischer Praxis, Berlin 2004, www.popmusicology.org/PDF/Diskurs-Strategien.pdf, aufgerufen am 17.3.2018

63 Reynolds 2013, S. 63

Britannia«, Synth Britannia« usw. (BBC 4 2006ff.). Sie seien das Gegenteil des reinen Auflistens, unterlaufen ggf. die offizielle Geschichtsschreibung, ganz wie der oben erwähnte Dokumentarfilm »Free Fall« die ungarische »Großgeschichte«: statt einer enzyklopädischen Sammlung fertigen sie in Handarbeit, nicht industrieller Logik folgend, Gegenerzählungen zum dominanten Storytelling, das in ewigen Abfolgen von Listen und Ranking, mehr dazu im 5. Teil, ertränkt werden kann⁶⁴.

Diederichsen lässt »Pop-Musik« in seinem Verständnis um 1955 einsetzen, nicht zufällig zugleich mit der Verbreitung des Rock'n'Roll, der Etablierung von auch, aber nicht kommerzialisierten Teenager-Kulturen (Symptom: die Gründung der BRAVO 1956) und deren Idolen auch im Kino (Brigitte Bardot, James Dean, Elvis Presley) wie auch der allmählichen einsetzenden Breitenwirkung des Fernsehens. Gerade das Bewegtbild, das, aus Archiven gefischt, immer wieder recycelt und neu kombiniert wird, ist also konstitutiv für das, was Diederichsen unter »Pop-Musik« versteht. »Die Epoche der Popmusik beginnt dort, wo populäre Musik untrennbar mit Bildern verbunden zu sein beginnt.«⁶⁵ Er bezeichnet ein Ensemble aus Transistorradios, tragbaren Plattenspielern und eben auch Pop-Fernsehen als »zweite Kulturindustrie«.

In all diesen *visuellen* Medien spielten als schwarz gelesene Musiker*innen zunächst eine allenfalls marginale Rolle – weil sie es unter Bedingungen der Segregation nicht durften. Dennoch hat ihre als »Race Music« gelabelte, in Radios der USA ausgestrahlte Musik den Boden für das bereitet, was, oft als »Amerikanisierung« bezeichnet, auch in Europa Pop-Musik im weiteren Sinne erst befeuerte. Die enorme »Sexyness« dieser Musik gerade auch für weiße Teenager ist Fundament von allem, was später sich weiter verzweigte – wie auch die Berufung der Beatles oder der Rolling Stones auf ihre schwarzen Blues-Vorbilder belegt, die anders als Elvis Presley, Buddy Holly oder Ricky Nelson in den visuellen Medien kaum auftauchten. In Deutschland sorgten auch AFN und BFBS für die Verbreitung der Sounds; es ergab sich hier eher ein Kontinuum, das historisch noch bis in die 70er Jahre hineinwirkte, weil Sendungen wie der »Beat Club« in den 60er Jahren eher Ausnahmen bildeten. Während Diederichsen das weitere Feld der »populären Kultur«, wozu dann auch Tin-Pin-Alley-Musiken (in den USA) oder Schlager und Operette

64 Reynolds formuliert so ein Verständnis, das in den Reihen, für die ich selbst als Leitung, Executive Producer und auch Produzent zum Teil gemeinsam mit Jean-Alexander Nitivhabwa und mit einigen konstanten Autor*innen wie Nicole Kraack, Simone Owczarek, Stefanie Schäfer, Matthias Schmidt, Tom Theunissen, Henrike Sandner und anderen mehr unser Selbstverständnis prägte. Dass solche Reihen wie »Sex'n'Pop«, »Pop/bsession«, »Birth of«, »Welcome to the Eighties«, »Queens of Pop« oder »Soul Power« möglich wurden verdanken wir Ausnahmeredakteuren unter der Leitung des Koordinators und ARTE Deutschland-Geschäftsführers Wolfgang Bergmann, so u.a. Caroline Auret, Dieter Schneider, Tobias Cassau und Christopher Janssen.

65 Diederichsen 2014, Pos. 1856 der eBook-Ausgabe

(in Deutschland) zu zählen wären, aber auch Groschenromane, Tanztee oder das »Glücksrad«, von Pop-Musik unterscheidet, ist es für mich durchaus auch leitend.

*

Auf Bezüge zur DJ-Culture habe ich oben bereits verwiesen. Die Praxen des Sampelns und Remixens, auch von Mashups, können in rein künstlerischen Produktionen leitend werden, alle Geltungsansprüche, jeden Belegcharakter und allen historisch sinnvollen Umgang mit Quellen transzendentieren und so die Musik fürs Auge entstehen lassen, wie viele VJ-Künstler der 90er und Nullerjahre das in Zusammenhängen mit der DJ-Culture auch taten. Hier tritt eher die immanente Logik des Materials selbst in den Mittelpunkt, auch kann das vor allem für House und Techno so entscheidende Prinzip des Loops stärker zu Entfaltung kommen, ohne als inhaltliche Redundanz zu wirken – in journalistischen Praxen hingegen treten belegbare und mehrdimensional begründungsfähige Weltbezüge an die Stelle eines Eigensinns des Materials, wie Teil 2 und 3 auszuführen sein wird.

Alex Weheliye weist darauf hin, dass in US-amerikanischer *Theoriebildung* Praktiken des Remixens gerade in Black Cultures maßgeblich gewirkt haben – und das bereits, bevor es DJ-Culture oder das Remixen überhaupt gab. In »Phonographies – Grooves in Sonic Afro-Modernity«⁶⁶ führt er unter Bezugnahme auf Jacques Attali aus, dass Tempi – somit auch Schnitt-Geschwindigkeiten – Musiken in Kulturen bestimmten und diese deshalb auch weniger anhand von Statistiken denn anhand der soziokulturellen Kontexte, in denen Sounds entstehen, verstanden werden sollten. Das gilt für diese Arbeit programmatisch.

Gelingende Musikdokumentationen gestalten so, dass sie in der Art des Kompilierens, der Musikalisierung der Montage unterschwellig Soundebenen wirken lassen – und eben diese auch als maßgeblich für das Wie des Kompilierens betrachten. Weheliye verweist zudem auch auf Ralph Ellisons »Invisible Man«, dessen Konstatieren eines »Grooves« der Geschichte sensibel für eben diesen machen sollte. Unter expliziter Bezugnahme auf Walter Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«, genauer den Passus: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt« und dabei besonderer Berücksichtigung der Tradition der, so Benjamin, Unterdrückten, wird versucht, »die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen«⁶⁷. Konstitutiv und Vorbild für Weheliye sind Text-Praxen wie jene von W.E.B. du Bois, die in dessen Theoriebildung selbst Remixing praktiziert

66 Weheliye 2005

67 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, aufgerufen am 12.5.2019

hätten. Dieser Remix kompiliere so einen »Groove der Unterdrückten« unter starker Bezugnahme auf das, was in Popmusiken noch nachhaltiger wirke als der Blues und diesen auch zu inspirieren wusste: Gospel-Musik, damals noch »Spiritual« oder »Sorrow-Songs« genannt. »Du Bois's text suggests a continuous mix of different genres and media (sociology, history, narrative, fiction, poetry, and music).«⁶⁸

Der so entstehende »The Mix« sei spezifisch für Afromoderne und ist, wie so vieles, auch in kulturellen Praktiken und Schreibtechniken (z.B. Cut-Up-Techniken der Jazz hörenden Beat-Literaten) außerhalb adaptiert worden.

Für eine Arbeit wie diese, die sich kompilierenden, filmischen Praxen widmen will und in durchaus intenderiertem, fröhlichem Eklektizismus auch einem Neu-Arrangieren, -Komponieren und Remixen von Theorieversatzstücken verschreibt, in der leitmotivisch immer wieder die Stimme von Jürgen Habermas sich erhebt, betrachte ich diese Methode des »The Mix« als methodisch vorbildlich, ohne sie approprieren zu wollen. Ich stehe aber deutlich in der Schuld derer, die ihn erfanden – auch autobiographisch. Ich habe ihnen sehr viel zu verdanken. Von verschiedenen Formen des Wissens und Gestaltens in Black Communities habe ich Maßgebliches gelernt.

Das Bisherige soll diese Arbeit im Forschungsstand situieren und ihren Gegenstand im Kontext der Forschung überhaupt erst bestimmen, folgt aber zugleich keinem reinen »Namedropping«, sondern zumindest seiner Intention nach in Teilen eben solchen Praxen der in der DJ-Culture der 70er Jahre zu sich selbst kommenden Remixings, die in Mashups münden. In Teil 4.4. wird ausgeführt, inwiefern dieses als Opposition zum dominanten Rockismus, der sich noch in Termini wie »Rockumentary« zeigt, auch zu anderen Gestaltungsweisen der Musikdokumentation führt.

»Geboren« wurde die DJ-Culture in den vor allem von Schwarzen und Latinos betanzten Gay-Clubs im New York der 70er Jahre wie z.B. dem auch »Salvation II« genannten Club »The Church«, wo Künstler wie Francis Grosso⁶⁹ in einer ehemaligen Kirche die neue Freiheit der Legalität feierten. Grosso mixte Led Zeppelin-Riffs mit Afro-Beat und hypnotischen Gesängen und trug mit den Queers so zur Etablierung eines neuen, popkulturellen Szenarios bei. So vereinte er auch unvereinbar scheinendes in »The Mix«. In ihm kann sich entwickeln, was Adorno, der sich in »The Church« vermutlich nicht wohl gefühlt hätte, in »Essays als Form« als Chance verstand: »Der Essay aber lässt sich sein Ressort nicht vorschreiben. Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen, spiegelt noch seine Anstrengung die Muße des Kindlichen wider, der ohne Skrupel sich entflammt an dem, was andere schon getan haben. Er reflektiert das Geliebte und Gehäste,

68 Weheliye 2005, Pos. 317 der eBook-Version

69 Vgl. auch Poschardt 1997, S. 108ff. – Poschardt behandelt Grosso hier als ersten »DJ-Autor«

anstatt den Geist nach dem Modell unbegrenzter Arbeitsmoral als Schöpfung aus dem Nichts vorzustellen.⁷⁰

Durch die Kombination von häufig als konkurrierend verstandenen, theoretischen Ansätzen fügt diese Praktik hier und da als kontrastierendes Gefüge von Dissonanzen sich in den Groove dieser Arbeit hoffentlich ein – wobei »Groove« einen subkulturellen Subtext parallel zur großen Erzählung von Rock'n'Roll, Punk und Techno aufzuspüren versucht. Hier treten auch Inhalte zueinander in Beziehung. Dialogisches, Kommunikation, Interpersonalität erscheinen so inmitten von »The Mix«.

Mittels Montagetechniken produziert es sich anders als in Selbstverständnissen der zumeist als männlich imaginierten »Schöpfersubjekte« – DJs als Künstler*innen recycleten ja nur⁷¹, so heißt es manches Mal.

Alexander Weheliye zufolge geht »The Mix« hingegen über die oben erwähnten Prinzipien von Bricolage und Pastiche deutlich hinaus, indem er keine »ironischen Verwendungen« kenne. »The Mix« dringt ins Material, moduliert es, arrangiert es neu, um ggf. den Wechsel zwischen Spannung und Entspannung zu produzieren – einer Spannung auch zwischen Fiktionalen und Fakten. Manchmal, um sich eben jener Erinnerungen zu bemächtigen, die im Augenblick einer Gefahr aufblitzen.

»The Mix« ist somit das, was in *Docutimelines* hergestellt wird. Die digitalen Schnittsysteme folgen derselben Logik wie Programme zur Musikproduktion – so. z.B. *Logic*, *Ableton Live*, *FL Studio*, *Steinberg Cubase*, *Garage Band*, *Pro Tools* oder *Audacity*. Einige dieser sind mit Videoschnittsystemen kompatibel, als deren Ergänzung programmiert – so lassen sich Audiovisualitäten aus Final Cut Pro X in Logic »vertonen«, ein Sprecher*innentext kann in sie eingelesen werden. Pro Tools ist auf die Schnittsoftware AVID abgestimmt. Sie verfügen über limitierte oder unlimitierte Audiospuren, solche, auf denen Instrumente »eingespielt«, also aufgenommen werden, ebenfalls solche, in die vorgefertigte Loops kopiert und in das Arrangement einbezogen werden können und Effektspuren, in die »geroutet« werden kann, was sodann mit Hall oder Echo versehen wird. Software-Instrumente wie komplexe Synthesizer sind häufig in diese Programme integriert; so genannte »Plug-Ins« können einbezogen werden, um Sounds, Samples und Effekte zu ergänzen. Analog dazu ist es möglich, aus digitalen, audiovisuellen Schnittsystemen heraus auf Effektsoftware wie After Effects zuzugreifen, in denen auch animiert wer-

70 Adorno 2002, S. 11

71 Genau das warf Niklas Luhmann – nebenbei erwähnt – Jürgen Habermas vor: »Der Ausweg, den Habermas geht, verschiedene Theorien zu diskutieren und zu synthetisieren, hat bisher nicht zu einer eigenen systematischen Position geführt« Vgl. Luhmann 1987, S. 126 – Meines Erachtens macht gerade das die Stärke des ganz auf Kommunikation ausgerichteten Ansatzes von Habermas aus, dass er sich im Austausch mit Anderen versteht und nicht als »Schöpfer«.

den kann. So produzierte Ari Folman seinen bahnbrechenden und preisgekrönten Animationsfilm »Waltz with Bashir« (2008) in dieser Software. »It must schwing? – Die Bluenote-Story« (2018) von Eric Friedler und Wim Wenders arbeitet ebenfalls mit After-Effects-Sequenzen, die Animationen z.B. von Aufnahmesessions zu Jazz-Alben reenacten, somit in **Docutimelines** integrieren.

Docutimelines folgen so auch in ihren Arrangements und Kompositionen Prinzipien, die zunächst in der VJ- und DJ-Kultur ausgearbeitet wurden, indem z.B. in letzterem Fall mit zwei Plattenspielern gescreatched und Bass-Sequenzer hinzugemixt wurden. Als die Preise für diese Produktionsmittel wie z.B. dem analogen Synthesizer 303 im Verlauf der 80er Jahre sanken, entstand »House Music«; der 303 erzeugte den charakteristischen Sound von »Acid House«. In digitalen Schnittsystemen können Färbungen, Körnungen, Anmutungen, Texturen, auch Effekte wie Blitze, Flimmern, Punkte etc. auf Ausgangsmaterialien gerechnet werden – durchgängig oder auch als Übergang im Sinne von artifiziellen Blenden von einer Materialsequenz in die andere eingesetzt werden.

Ein ZDF/ARTE-Format, das inhaltlich Musik auch, aber nicht nur zum Thema hatte, jedoch konsequent mit den im Jahr 2000 zur Verfügung stehenden Mitteln arbeitete und das ich mitentwickelt habe in meiner Funktion als Executive Producer, angestellt bei der Firma MME Me, Myself & Eye, war »Sample« (2000). Die Konzeption verfasste ich und kommunizierte sie mit ZDF/ARTE, die Pilotfolge entstand in einem Team – wir wechselten uns ab bei Drehs und im Schnitt und diskutierten heftig miteinander wie immer dann, wenn Neues entsteht. Letztlich produzierten wir nur 10 Folgen unter expliziter Nutzung von Techniken der DJ-Culture wie Scratchen (das geht auch mit Bildern), Sampeln (von Archivmaterial) und einer Rhythmisierung und auch Erzählform, die sich von der in Dokumentationen damals deutlich unterschied, indem sie sich von nachvollziehbaren Handlungsabfolgen zumindest beim Einsatz von Archivmaterial löste und diese reiner Musikalität öffnete. Da »Special-Effects«-Programme wie After Effects – damals war das Software wie Henry, Soft Image oder Flame – zum Zeitpunkt des Entstehens schlicht zu teuer und aufwändig waren für eine TV-Produktion, filmten wir sämtliche Archivmaterialien aufwändig und bewegt, also melodiös von den damals brandneuen »Plasma«-Flachbildschirmen in einem abgedunkelten Raum ab. So entstand ein körniger »Look« von Bewegtbildflächen, die im Schwarz scheinbar »fliegen«, an die heran gezoomt und in deren Fall in anderen Sequenzen der Bildschirm einfach abgefilmt wurde. All das ließ sich in der **Docutimeline** auf Musik so montieren, dass »The Mix« reflexiv »zu sich selbst kam«.

Die Pilotfolge thematisierte Fußball. Wie auch in der Bildästhetik setzte der Inhalt *reflexiv* an: wir bereiteten auf, wie Fußball in anderen popkulturellen Bereich reflektiert wird. So führte durch den Piloten die Schauspielerin Jasmin Tabatabai, die sich durch einen Berliner Park bewegend über die Erotik dieses Sports ausließ. Die aus einem Pariser Banlieue stammenden Rapper Saïan Supa Crew perform-

ten in Saint Denis unweit des »Stade de France« und berichteten dabei über die Rolle des Fussballs in den Vororten wie auch jene der damals unter »Führung« von Zinédine Zidane als Musterbeispiel für Antirassismus und Integration geltenden »Equipe Tricolore«. Sie musikalisierten das Sujet auch auf der Inhaltsebene. Der britische Pop-Autor Nicholas Blincoe führte uns durch das Stadion von Manchester United und erläuterte, warum er Fußball hasst.

Diese »Storylines« mit Protagonisten wurden in das Archivmaterialien, die vom Plasmascreen abgefilmt somit als Samples expliziert wurden, eingewoben wie Basslines oder Melodiebögen. Hier nutzten wir so z.B. Ausschnitte aus Fußballspielen, von Live-Mitschnitten der Saïan Supa Crew, auch Berichten aus dem ZDF-Archiv über die Lage in den Banlieues oder Ausschnitte aus Dokus zu Fan-Gesängen, einer Eigenlogik des Materials, nicht der Handlungsabfolge im vorfilmischen Raum folgend montiert. Kurze Trenner z.B. von Raps der Saïan Supa Crew ragten in die Passagen mit den Protagonisten hinein, das Material lud zum Spiel.

Das ist, schon im Namen des Formates »Samples« betont, was Arrangements und Kompositionen in **Docutimelines** ausmacht, die sich nicht der Ideologie des Authentischen oder der Abbildhaftigkeit wie im »Direct Cinema« unterwerfen und so die ästhetischen und musikalisierenden Potenziale aktueller Produktionstechniken ausschöpfen. Dennoch etablierten wir keine selbstreferentiellen, in der Eigenlogik der Materialien verbleibenden Bildfolgen: der Weltbezug war durchgängig gegeben, mehrdimensional und reflexiv, und unterschied sich so von bestimmten künstlerischen Produktionen, die in reines Vjing übergehen. Der Großteil der Dokumentationen, die mit ähnlichen Produktionsmitteln in **Docutimelines** arbeiten, explizieren die Möglichkeiten nicht in diesem Sinne; implizit freilich sind sie als Möglichkeit noch da gegeben, wo mit Reportage-Stilmitteln ein Realismus oder Naturalismus suggeriert wird.

Ob im Falle der ehrlicherweise das Artifizielle herausarbeitenden Produktionen noch »dokumentarisierende Lektüren« greifen, sei dahingestellt – zumindest nicht solche, die im Sinne der »Abbildunghaftigkeit« oder einer »Fly on the wall« arbeiten, sondern Geltungsansprüche erheben, und hier nicht nur der propositionalen Wahrheit »es ist der Fall, dass p«. Auch – u.a. – kommentierende, kritische, expressive, ethische, ästhetische und moralische Geltungsansprüche erheben die Protagonist*innen und in seiner Gesamtkonzeption auch der Film selbst. Was das meint, das wird in Teil 2 zu vertiefen sein.

Da jedoch in der Forschung zur Abgrenzung gegen Fiktionales Wahrheits- oder auch Wirklichkeitsansprüche (oder deren Bestreiten) am intensivsten thematisiert werden, seien diese nunmehr diskutiert.