

Kommunikation begreife oder ein instrumentelles Verhältnis zu ihm einnehme; Grenzfälle, in denen das nicht geht, weil das Gegenüber selbst ein instrumentelles Verhältnis zum generalisierten Anderen einnimmt, führen zur Kritik eben dieser Struktur. Dem sollte auch im Medialen mit der Maxime begegnet werden: »Instrumentalisierere niemanden!«¹⁹⁸

2.9 Queens of Pop: Britney Spears

2010 beauftragte ZDF/ARTE die Firma Signed Media, deren geschäftsführender Gesellschafter ich war und in deren Rahmen zusammen mit meinem Kompagnon Jean-Alexander Ntivyihabwa ich als Produzent fungierte, mit einem 2011 ausstrahlenden »Gesamtpaket«: 10 Folgen à 30 Minuten Dokumentation seien zu produzieren – nach einer Idee von Wolfgang Bergmann. Zusätzlich sollten wir eine abendfüllende »Final-Show« Show ausrichten und aufzeichnen. Den Rahmen der Produktion bildete ein »Ranking«: die Zuschauenden sollten ihre »Queen of Pop« wählen. Die Mechanik: Zunächst würden 10 »Kandidatinnen« von diesen per Klick im Netz gekürt, zu denen seien dann 10 Musikdokumentationen zu fertigen als Entscheidungsgrundlage dafür, welche »Queen« zu wählen sei. Was eine solche Rahmung für einen unseres Erachtens durchaus anspruchsvoll inhaltlich zu gestaltenden Inhalt bezweckt, das wird in Teil 5 dieser Arbeit ausgeführt.

Es entstanden Filme über Madonna, Donna Summer, Beyoncé, Debbie Harry, Lady Gaga, Aretha Franklin, Mariah Carry, Kate Bush, Diana Ross und Britney Spears. Wir arbeiteten dabei auch mit formatierenden Elementen – die Reihe enthielt Reenactments, die in Absprache mit den Autor*innen alle von einem Regisseur, Jean Alexander Ntivyihabwa, inszeniert wurden, um sodann von 10 Autor*innen in die jeweilige *Docutimeline* eingearbeitet zu werden. Identische, grafische Elemente sorgten für die Wiedererkennbarkeit des *Formats*. Die einzelnen Dokumentationen sollten jeweils mit einem Ereignis beginnen, das als *Wendepunkt* im Leben der Protagonist*innen betrachtet werden kann. Ein solcher Einstieg folgte den in Teil 1 skizzierten, dramaturgischen Gestaltungen, die zum Aufbau und Abbau von Spannung analog in Musiken wirken und in filmischen Dramaturgien als »Plot Points« begriffen werden können.

Die zu gestaltenden »Bio-Pics« waren keine über »Underground«, Noise- oder Art-Pop – um unseres Erachtens und dem der ZDF/ARTE-Redaktion wohlbegründet gesellschaftlich *relevante* Prozesse in Musikdokumentationen zu erfassen ist ein analytischer und doch empathischer Blick auf den »Mainstream« häufig sogar besser geeignet. Insofern folgten wir der Prämisse, feministische Perspektiven einzu beziehen, verstanden diese als Kritik an Geschlechterverhältnissen- und Stereo-

198 Tugendhat 1993, 5. Vorlesung, S. 79ff. und ebenso S. 145

typen und somit spezifischen gesellschaftlich etablierten Interaktionsmustern und Modi der Geschlechterperformances als *Spezialfall dramaturgischen Handelns*.

Schon diese Kritiken, *recherchiert* im Zuge der Vorbereitung der jeweiligen Filme, enthalten *normative* Kriterien, setzen somit implizit die formale Symmetrie der Geschlechter im Sinne von Gender voraus, um Material kritisieren zu können. Sie formulieren aus der Betroffenenperspektive expressive und ethische Vorstellungen und Entwürfe, um Selbstbestimmung einzufordern. In Nichols Modell der Modi des Dokumentarischen ist diese Dokumentation dem Expository Mode zuzuordnen und versteht sich als *journalistischer* Film.

Als Autorin der Folge zu Britney Spears, die exemplarisch nunmehr analysiert wird, fungierte Julie Wessling. Die Montage vollbrachte Marion Pohlschmidt. Die Bücher bzw. Schnittkonzepte waren zuvor sowohl mit mir als auch mit der Senderredaktion abgestimmt.

Die Dokumentation beginnt mit einem Reenactment: eine nur von hinten sichtbare Person mit frisch geschorenem Kopf schaut sich in einem abgedunkelten Raum auf einer Leinwand Filmaufnahmen mit Kindheitsmotiven an. Der Off-Text erläutert: »Erst Kinderstar, dann Popengel – und jetzt ganz tief gefallen. Wir schreiben das Jahr 2007: Britney Spears demontiert ihr Image. In einem erstaunlichen Akt der Selbstbestimmung greift die Vorzeigekünstlerin zum Rasierer.«

Es folgt ein Übergang zu einer Montage aus Newsfootage: Paparazzi bedrängen noch die Kamera, die inmitten ihrer selbst platziert ist und sie aufnimmt, Schnitt, Britney Spears lässt sich beim Friseur eine Glatze rasieren. Es schließt sich eine Montage mit wie »Headlines« formulierten Aussagen verschiedener Künstler*innen an: »Britney – vom Mickey-Mouse-Club in die Irrenanstalt«, »Nur weil Du frei bist, Deinen eigenen Kopf hast und weißt, was Du willst, bis Du nicht gleich verrückt«, »Jeder von uns bricht mal zusammen. Man sollte es auch dürfen.« Wiederum folgt eine Passage, die Paparazzi zeigt und mit Aufnahmen aus Zeitungen »verschnitten« wird, musikalisierend ohne Rücksicht auf abzubildende reale Raumzeit. Der Zuschauer kann so eine Ahnung von den Erfahrungen bekommen, die Britney Spears mit Massenmedien machte; die Ästhetisierung in *Docutimelines* versucht, diese spür- und so auch kritisierbar zu montieren. Der Off-Text kritisiert das Verhalten der Journalisten, wertet stark – bezeichnet sie als »Meute« und spricht von »Hetzjagden«.

Das offenkundig *instrumentelle* Verhältnis der Reportermergenge zum Objekt ihrer Berichterstattung wird in den bedrängenden Bildern einer sirrenden und knip-senden Masse, inmitten derer die Kamera positioniert ist, auch für Zuschauende spürbar. Ein anschließender »O-Ton« der Journalistin Lisa Ortgies kommentiert und stützt die vorherige Aussage: »Ich hab' wirklich diese Bilder verfolgt und dachte: also, die wollen die wirklich umbringen. Die machen die jetzt zum Opfer der

Poggeschichte.« Die Frage wird per Off-Text zugespitzt: »Biographischer Tiefpunkt oder Selbstermächtigung?«

Habermas zufolge bildet letzteres eine klar *ethische* Fragestellung: wie will Britney Spears leben? Musikdokumentationen stellen diese ethischen Fragen häufig am Leitfaden individueller Künstler*innenbiographien – der Traum vom Ruhm vs. Preis des Ruhms, z.B., bildet einen üblichen »Masterplot«¹⁹⁹, der maßgeblich viele Musikdokumentationen strukturiert. Solche z.B. über Elvis Presley – als Autor folgte ich diesem Plot in »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll« (ARTE 1997). Andere Biographien, die so aufgearbeitet werden, sind die von Amy Winehouse, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Avicii, Kurt Cobain, Ian Curtis, Whitney Houston. Was als Weg zu einem »guten Leben«, Selbstaussdruck, viel Geld und Kreativität begann, kippt um in das Zerbrechen an der eigenen Popularität. Auch andere der Filme in der Reihe »Queens of Pops«, so der über Donna Summer, folgen diesem »Plot«, der keineswegs jenseits des Argumentativen lediglich Setzungen formuliert. Künstler*innen, die nicht früh verstarben, mühten sich, dem zu begegnen und so Selbstbestimmung zurückzuerlangen, wenn auch oft erfolglos. So auch Donna Summer.

Zugleich enthält diese Eingangssequenz auch eindeutig *Normativem* folgende Urteile sowohl der Autorin als auch der Interviewpartner*innen: das Verhalten der Paparazzi wird kritisiert, ja, sogar metaphorisch als Mordversuch verstanden. Eine Regel, die Paparazzi-Verhalten im Sinne aller von ihr Betroffenen, Symmetrie und Reziprozität voraussetzend, zu begründen versuchte, wäre wenig überzeugend.

Ein anschließend eingeschnittener, eingekaufter O-Ton von Britney Spears ergänzt die Betroffenenperspektive: alle möglichen Menschen würden sich eine Glatze rasieren. Sie habe tatsächlich einiges durchgemacht, und irgendetwas in ihr habe einfach rebellieren wollen – um sich frei zu fühlen. Expressives verbindet sich hier mit Ethischem; Britney Spears meint auch tatsächlich, was sie sagt, erhebt einen Geltungsanspruch.

Die doppelte Struktur der Geltungsansprüche in Musikdokumentationen wird so deutlich – Britney Spears erhebt solche, jedoch ebenfalls die Autorin Judie Wessling. Die Geschichte einer realen Person als sie selbst wird erzählt: aus diesem Weltbezug heraus entsteht der Film. Es hat diese Sequenz im Leben von Britney Spears tatsächlich gegeben, und ihr Handeln trug tatsächlich zu einem Entmündigungsverfahren bei.

Hier noch von rein »vorfilmischer Realität« zu sprechen führt in die Irre: das Mediale, konkret mediale Milieus aus Boulevard-Zusammenhängen, die Fotografen und Kameralleute, sind *Teil dessen*, was selbst wiederum in der Dokumentation und in Musikdokumentationen zumeist Sujet und auch neu in der *Docutimeline* arrangiert und komponiert wird, indem die Montagen Schlagzeilen sampeln. Der

199 Der Begriff stammt von Parker 2005, S. 128ff.

Belegcharakter zum Stützen des Geltungsanspruchs auf propositionale Wahrheit hebt sich dabei im Falle journalistischer Produktionen nicht durch die Montage auf, die erhobenen Geltungsansprüche changieren und können sich in manchen Passagen auch verdichten: Aufnahmen von Paparazzi belegen, dass diese Britney Spears bedrängten; die Art der Montage kann bereits Wertungen implizieren und einen Bezug zu normativen Regelverstößen in der sozialen Welt herstellen, auch ohne dass ein Off-Text dieses expliziert. Die Kommunikationen im Produktionsprozess diskutieren es jedoch, ob es in diesem Fall angemessen sein, die *Docutimeline* so und nicht anders zu gestalten.

Rationalität als *Verwendung von Wissen* führt zudem zum Einsatz von Expert*innen: In der Dokumentation über Britney Spears erläutert so Sonja Eismann, 2011 Chefredakteurin des »Missy Magazins«, dass Haare eine Form des kulturellen Kapitals seien, die viel darüber aussagten, was für eine Art von Weiblichkeit der Öffentlichkeit signalisiert werden solle im Falle weiblich gelesener Popstars. »Performing Gender« erfährt so Reflexion. Das Arrangement eines Mixes aus Reenactments, Archivbildern, Zeitungscovern und Interviews entfaltet im weiteren Verlauf die komplexe Argumentation der Imagekreation des »All American Girls« als »Southern Belle«, einer blonden Südstaatenschönheit, die sich vor allem dadurch auszeichnet, all das *nicht* zu sein, was als Stereotyp schwarz gelesenen Körpern aufgeprägt wird.

Die Belegbarkeit verschiebt sich zu *höherstufigen* Wahrheitsfragen, die nichtsdestotrotz Geltungsansprüche erheben und so ggf. auch zu Widerspruch einladen. Von Schnitt zu Schnitt, Montage zu Montage, in der *Docutimeline* komponiert, variieren so die erhobenen Geltungsansprüche, ohne Abbildhaftigkeit zu behaupten.

Changierende Abstraktionsniveaus der Aussagen verschieben auch die Weltbezüge vom schlichten Fakt – 100 Millionen verkaufte Tonträger in knapp 10 Jahren – zu Bezügen auf Modi der US-Geschichtsschreibung. Die Analyse von Strukturen der Musikindustrie und die Aufbereitung von Ergebnissen der Kulturwissenschaften im Interview mit Daphne Brooks tragen zur *Gesamtargumentation* des Films bei. Vertreter des Pop-Boulevards wie Alexander Gernandt, damals stellvertretender Chefredakteur der BRAVO, aber auch Musiker*innen wie Nile Rodgers, Duffy und Liz Mitchell von Boney M., ergänzen das Gesamtbild durch die je spezifische Sicht ihrer jeweiligen medialen und musikalischen Milieus.

Der Off-Text wie auch die Interviewpartner formulieren dabei mutig Thesen: durch ihre stilisierte Künstlichkeit sei Britney Spears als Projektionsfläche verschiedenster Wünsche inszeniert worden. So sei ihr kommerzieller Erfolg zu erklären. Der Film rekonstruiert mit Reportage-Stilmitteln die Herkunft aus dem »Bible Belt«- die Autorin drehte in Britney Spears' High School in Kentwood, Louisiana, und interviewte deren Schuldirektor. Der entschleunigte Schnittrhythmus wandelt sich, ohne »Authentisches« zu suggerieren, pflügt sich ein in die Bilder

der Ortschaft und Landschaft, ohne auf Farbkorrektur und artifizielle Filter zu verzichten.

Der Film orientiert sich so an der belegbaren Image-Produktion von Popstar im musikindustriellen Zusammenhang, die jedoch nicht zufällig geschieht, sondern kulturell etablierte Muster stilisiert so abstrahiert, dass sie warenförmig werden: eine Marke. Diese Mechanismen erfahren vertiefende Analysen in Teil 5 dieser Arbeit; *um sie jedoch überhaupt konstatieren zu können, bedarfes der verständigungsorientierten Kommunikation* wie in diesem Film von Julie Wessling und Marion Pohlschmidt.

So tauchen – in diesem Fall *strategische* – Rationalitäten immer auch auf der Seite des Sujets auf; das Kalkül, mittels übermächtiger Inszenierungen auf der Bühne dem Publikum intensive Erfahrungen zu bescheren, leitet an, was als ästhetische Rationalität in solchen Nicht-Kunst-Zusammenhängen Gründe für den Effekteinsatz generiert und wird genüsslich in seiner »Größe« montiert: Archivmaterialien von den gewaltigen Shows in den großen Hallen verdichtet die Montage und komponiert sie so zu etwas Neuem.

Der Film schildert auch einen Wandel von Vorstellungen des Künstlergenies, bis dato zumeist männlich gedacht, hin zu Gütekriterien, die eher an »Messbarkeit« orientiert sind, z.B. Verkaufszahlen, Konzertbesucher bei Tourneen, körperliche Leistungsfähigkeit; auch das ist Sujet im Teil 5. Diese These visualisiert der Film mittels Original-Footage zur körperlichen Selbstoptimierung der Künstlerin beim Tanztraining. Pop-Journalist Simon Reynolds, der dem 4. Teil dieser Arbeit zentrale Thesen stiftet, vertieft das Sujet dahingehend, dass er die Rückkehr zum Spektakel in den Neunzigerjahren als Mega-Shows mit Tricktechnik, Tänzern und immensen Lightshows in einen High-Tech-Zirkus verwandelt. Die Auswahl des Archivmaterials, das aufwändige Bühnenshows von Britney Spears in Montagen verdichtet, so pointiert und arrangiert, stützt die Aussage: Popstars wurden zu Marionetten von ökonomischen Systemimperativen, geboten somit der Profitmaximierung. Das Bild der Künstler*in zierte nunmehr ganze Produktpaletten von Bettwäsche bis zu Kaffeetassen.

Das *Zurückwirken* der Star-Inszenierung auf Lebenswelten, die »Kolonisierung«, wie Habermas es nennt und in Teil 5 rekonstruiert wird, durch ein konfektioniertes Role- und Erfolgs-Model vollzieht der Film anhand eines »Neudreh« mit einem Britney-Spears-Fanclub nach, der auf dem heimischen Sofa das Idol feiert und von ihr schwärmt, und auch anhand von Archiv-Interviews mit Fans vor einer Konzerthalle.

Die Kulturwissenschaftlerin Daphne Brooks deutet im Interview das Protzen mit Formen des Kapitals im Produkt Britney Spears – ökonomisch, kulturell und auch im Sinne der Selbstvermarktung – als typisch für die Clinton-Ära, in der Kapitalismuskritik durch neue Marktfreude im Dot.com-Boom ersetzt worden sei. Die Autorin Julie Wessling illustriert es mit Archivmaterial, das Clinton zeigt: wiederum eine These mit höherstufigem Geltungsanspruch.

Gestützt wird diese Rekonstruktion der »Britney-Spears-Story« von Reenactments, die sich jeder »Authentifizierungsstrategie« verweigern und stattdessen im bonbonfarbenen eingerichteten, stilisierten Kinderzimmer überlebensgroße, in Bewegung versetzte Teddybären zum Frisieren eines Mädchens im »Shirley-Temple-Look« durch ihre Mutter schaukeln lässt. Der Off-Text erläutert die Rolle der Mutter von Britney Spears. Das Reenactment vollbringt eine symbolisierende Verdichtung, fast karikierende Verdeutlichung der These, dass die Mutter eigenen Drang zur Statusgewinnung durch die Tochter zu befriedigen suchte. Fernab der Suggestion, selbst Beleg zu sein, visualisiert diese Sequenz doch *Belegbares*. Auf die Tonspur der *Docutimeline* erklingt eine Spieluhr, die das Artificielle noch betont.

Die Karriereschritte von Britney Spears vollzieht die Dokumentation nach, arbeitet dabei auch das moralisch fragwürdige Bedienen von pädophilen Subtexten im Video zu »Hit me Baby one more time« heraus. Die Journalistin Lisa Ortgies deutet und *kritisiert* dieses zugleich als das Bedienen von Männer- und Väterfantasien in letztlich ökonomischen Systemimperativen, als Gebot der Profitmaximierung und Inszenierung der Marke Britney Spears. Sie ordnet deren Erfolg im Rahmen einer männlich geprägten Kultur ein, die genau bestimme, was sein dürfe und was nicht. Die Autorin Kerstin Grether versteht diese Entwicklung als Teil eines kulturellen Rollbacks, das in den Nullerjahren gegriffen habe, um Entwicklungen wie zuvor z.B. im Falle der »Riot Grrls« schlicht zu ignorieren und so ungeschehen zu machen.

Die Bezüge in die historische Zeit sozialer Welten stellen so die Interviewpartner*innen selbst her, sie formulieren dabei in sowohl normativen als auch propositionalen Hinsichten und verschränken beides miteinander; die Dokumentation vollzieht das nach und montiert es in *Docutimelines* so, dass Aussagen aus unterschiedlichen Perspektiven (journalistische Einordnungen, kulturwissenschaftliche Expertisen, Erfahrungsberichte) sich ergänzen, um im Materialmix ein *kohärentes* Bild vom Karriereverlauf des Popstars zu rekonstruieren.

Christlich-fundamentalistisch verneint Britney Spears Sex vor der Ehe, so wird weiter Material aufbereitet, patriotisch zeigt sie sich zu Beginn des Irak-Krieges. Wiederum öffnet sich das Arrangement des Materials der *historischen Zeit* oder auch Zeitgeschichte, was in Teil 4 vertieft werden wird. Um dann selbst Schritt für Schritt das so intensiv und kommerziell erfolgreich arrangierte Image abzuräumen – Britney Spears' Kuss mit Madonna auf der großen Showbühne, Blitz-Hochzeit und Blitz-Scheidung, Haare ab. Was bei männlichen Stars akzeptiert würde als coole Rebellion, lasten Medien und Fans Britney Spears jedoch an – so auch die Scheidung der jungen Mutter. Das Nachvollziehen und Destruieren des »Performing Gender« bleibt so zentraler Ansatz des Films; es bereitet auch am Konventionellen orientierte Modi normativer Kritik auf und kritisiert diese selbst mittels postkonventioneller Prinzipien wie dem Recht auf Selbstbestimmung.

Eine Art Selbstreflexion der Mediales Produzierenden vollbringt diese Dokumentation so zudem, indem sie selbst als Teil des medialen Milieus »Musikfernsehen« Strukturen, die dieses mediale Milieu hervorbrachte, analysiert und kritisiert.

Die Vielfältigkeit der Bezüge und auch Abstraktionsniveaus zu sozialen Welten, die in der chronologischen Ordnung der *Docutimelines* generiert werden und so ein durch die Interviews auch vielstimmiges Angebot an Öffentlichkeiten darstellen, sollte deutlich geworden sein. Die Wahrheits- und Realismusfrage allein kann diese Mehrdimensionalität nicht erfassen. Die Dokumentation als Ganzes in ihrer Komposition erscheint den Zuschauenden in ihrer Dramaturgie doch als Einheit aufgrund der Vernetzung von Narration und mehrstufiger Argumentation.

Es ist zudem das Ergebnis Monate währender Kommunikationsprozesse außerhalb und vor Beginn des Schnitts, des Entstehens dieser *Docutimeline*. In diesen erfüllten Jean-Alexander Ntivyihabwa und ich als Produzenten und Redaktionsleitungen – der konkrete Film war intern mir zugeordnet – als Scharniere zur Abstimmung mit der ZDF/ARTE-Redaktion, in diesem Fall vor allem mit Wolfgang Bergmann und Dieter Schneider, unsere Rollen. Die Konzeption und Argumentation durchliefen so immer neue Überarbeitungsprozesse in einem komplexen Team im Rahmen von Kommunikationen, die konstitutiv für das sind, was als Musikdokumentation sodann auf Bildschirmen betrachtet werden kann.