

schen mittels Montage in »The Mix«. **Docutimelines** sind Ergebnis dieser Rationalitäten; sie leiten an als changierende, multidimensionale, idealtypisch rekonstruierbare Hinsichten, unter denen Material beurteilt wird, (.) in welchen Abfolgen und wie es letztlich in ihnen moduliert wird.

Sie transformieren und verschieben sich fortwährend im Zeichenmaterial medialer Legierungen selbst vom Propositionalen zum Normativen zum Evaluativen zum Performativen so, dass ihr Gelingen in eben dem Aufzeigen und Nachvollziehen der Erfahrungen mit, dank und in Musik als sozialer Praxis und nonverbaler Form der Kommunikation liegt und der jeweilige Weltbezug sich im Flow des Films ständig verschiebt.

## 2.5 Der ethische Gebrauch der praktischen Vernunft, Urteilskraft und Seinsqualitäten

Ergänzend zu den Weltbezügen und der Theorie der Geltungsansprüche rekonstruiert Jürgen Habermas, wiederum auf die Hegelsche Unterscheidung zwischen Moralität und Sittlichkeit bezogen<sup>97</sup> und auf diese aufbauend, Ende der 80er Jahre den »ethischen Gebrauch der praktischen Vernunft«. Für alles rund um Musik und somit auch das, was in Musikdokumentationen erzählt wird, ist diese Rationalität zentral. Habermas reagiert damit auf eine Diskussion, die vor allem transatlantisch seit den späten 80ern intensiv geführt wurde zwischen Aristotelikern, Postmodernen und Kantianern – grob skizziert erfolgte die Auseinandersetzung eine zwischen Positionen, die Entwürfe des »guten Lebens« wie auch der »Ästhetik der Existenz« einerseits, der »Gerechtigkeit« im Sinne formaler Gleichheitsvorstellungen andererseits einforderten<sup>98</sup> und auch auf wechselseitige Bedingungsverhältnisse beider Modi menschlichen Seins aufmerksam machten. Sie galt, nur teilweise zu Recht, als Auseinandersetzung zwischen Kommunitaristen und Liberalen, wobei zu den Erstgenannten so unterschiedliche Denker\*innen wie Charles Taylor und Alasdair McIntyre zählten, zu letzteren eher jene im Gefolge von John Rawls und Ronald Dworkin. Grundzüge derer sind, entkernt und meines Erachtens beinahe karikiert, in aktuell publizistisch angefeuerten Oppositionspaarbildungen wie »Kosmopoliten vs. Kommunitaristen«<sup>99</sup> erneut in die öffentliche Arena der Zusprützungen geschoben worden. Die Diskussion verzerrt sich häufig schon dadurch,

97 Vgl. dazu auch Habermas 1991, S. 9ff., Treffen Hegels Einwände gegen Kant auch auf die Diskursethik zu?

98 Einen Überblick über die Debatte, in der auch Autoren wie Charles Taylor, Seyla Benhabib, Robert Spaemann, Alasdair MacIntyre und natürlich Karl-Otto Apel, bietet Brumlik/Brunkhorst 1993.

99 Vgl. z.B. Meyer, Thomas, Kommunitaristen, Kosmopoliten und die verlorene Arbeiterklasse«, in: Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte 03/2017 <https://www.frankfurter-hefte.de/art>

dass der us-amerikanische Begriff von »Community«, der eher von »Gemeinde« abgeleitet ist und in Graswurzelbewegungen gründet, hierzulande im Sinne der Entgegensetzung von Gemeinschaft und Gesellschaft durch Ferdinand Tönnies' interpretiert wird und sich von »Volksgemeinschaft« so nicht immer zu distanzieren weiß.

Die Diskussion ist somit keinesfalls verebbt, gestrig oder nur nostalgisch nur zu führen; einer der aktuell in massenmedialen Öffentlichkeiten am häufigsten diskutierten Ansätze des in die Soziologie abgewanderten Sujets des »ethischen Gebrauchs der praktischen Vernunft« findet sich in Hartmut Rosas »Resonanz«<sup>100</sup>, das sich im Gegensatz zu Proklamationen der »Ästhetik der Existenz«, die sich allen Fixierungen entziehen, nahtlos in Theoreme des Wellness-Marktes einfügt. Die Theorie wurde als »Gegenprogramm zum gehetzten Leben« gefeiert und versucht sich analog zu Habermas an einer Theorie der Weltbezüge bzw. -beziehungen.

Habermas unterscheidet grundsätzlich zwischen dem pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft<sup>101</sup>. Ersteres ist ein Spezialfall teleologischen Handelns, Fragestellungen wie: »Wann müssen wir das Interview mit Barbra Streisand spätestens gedreht werden, wenn der Film in drei Monaten geliefert werden soll?« suchen sich im praktischen Diskurs Antworten zwischen »Dispo«, Produktionsleitung und Autorin. Den moralischen Gebrauch habe ich bereits zu rekonstruieren mich bemüht.

Der ethische Gebrauch stellt Fragen wie: »Wer bin ich und wer will ich sein?«<sup>102</sup>. Oder auch: Wie will ich leben, *meine Zeit* verbringen? Das betrifft starke Präferenzen und gravierende Wertentscheidungen, die Beantwortung führt in existentielle Dimensionen und Selbstverständnisse. Habermas schreibt in diesem Fall von einem aneignenden Verstehen: »die Aneignung der eigenen Lebensgeschichte wie auch der Traditionen und Lebenszusammenhänge, die den eigenen Bildungsprozess bestimmt haben«<sup>103</sup>. Die hermeneutisch gewonnene Selbstbeschreibung sei durch ein kritisches Verhältnis zu sich selbst bestimmt.

Die bereits in der Antike wie auch allen Religionen so zentrale, ethische Frage, die auch Tugenden mitumfassen kann, aber nicht muss, hat Martin Heidegger – Habermas nimmt auf ihn nicht Bezug; in Ernst Tugendhats »Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung« findet sich eine eindrucksvolle Rekonstruktion<sup>104</sup> – in ih-

---

ikel/kommunitaristen-kosmopoliten-und-die-verlorene-arbeiterklasse-2331/, aufgerufen am 23.5.2018

<sup>100</sup> Rosa 2019 – Rosa setzt sich hier gleichermaßen mit Habermas auseinander und von diesem ab, indem er ihm analog zu dieser Arbeit wenig Verständnis für ästhetische, erotische und leibliche Qualitäten beschert.

<sup>101</sup> Habermas 1991, S. 100ff.

<sup>102</sup> Ebd., S. 103

<sup>103</sup> Ebd., Habermas bezieht sich hier auf Gadamer

<sup>104</sup> Vgl. Tugendhat 1989, S. 164

rer Grundstruktur wohl am profundensten analysiert. Dessen Exegesen des Daseins, somit dem, was in anderen Zusammenhängen als Mensch, Person, Individuum, oder auch Subjekt zumeist anders analysiert wird, je nach philosophischer Position, bilden letztlich eine Ethik im bisher bestimmten Sinne.

»Das Dasein ist ein Seiendes, das nicht nur unter anderem Seienden vor kommt. Es ist vielmehr dadurch ausgezeichnet, dass es diesem Seienden in seinem Sein um dieses Sein selbst geht.«<sup>105</sup> Personen modulieren so ihr individuelles Werden, wenn man sie lässt, können ggf. den Begründungen dafür angeben, dass sie dieses oder jenes tun oder unterlassen, weil es ihnen als Möglichkeit erscheint, so zu leben, wie sie das wollen oder glauben, dass sie es müssten. So modulieren sie sozusagen »sich selbst«, wobei »sich selbst« meint, bestimmten Zuständen zu leben oder auch in bestimmten Umständen. Solche Modulationen sind im Rahmen jeweils unterschiedlicher Möglichkeiten (ökonomische Verhältnisse, kulturelle Hierarchien usw.) situiert. Die Beantwortung ethischer Fragen führt dazu, bestimmte Tätigkeiten zu wählen, weil diese dazu beitragen, sich so oder so zu fühlen, zu leben oder auch, weil die Person glaubt, dass dieses essentiell sei, um Pflichten zu erfüllen (»um im Reinen mit sich zu sein«). Oder sie führen zu Entscheidungen wie jenen, sich ganz der Kontemplation hinzugeben. Anders formuliert: ethische Fragen suchen Antworten, die es ermöglichen, so weit als möglich je bestimmte Erfahrungen zu machen und Erlebnisse nicht lediglich zu erleiden, um andere wiederum eher zu vermeiden.

An solche Begriffe der Erfahrung und des Erlebnisses knüpfen seit den 80er Jahren auch vermehrt Theorien der Gegenwartskunst an – so z.B. die bereits mehrfach erwähnte Einführung von Juliane Rebentisch<sup>106</sup>, die nicht zufällig auch im Zusammenhang mit dokumentarischen Praktiken diskutiert wird<sup>107</sup>. Es ist auch jener Bereich ästhetischer Erfahrung, der im Zusammenhang mit Martin Seels »Kunst der Entzweiung« bereits expliziert wurde und sich nicht auf Werke, sondern das je eigene Sein bezieht. Jene berühmte Frage, die Michel Foucault kurz vor seinem Tode stellte, »Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein?«, ist zumindest mitgemeint – und eben auch die Rolle von Kunstwerken im je eigenen Leben.

Rebentisch zufolge können die oft im Sinne einer »Kunstwahrheit« interpretierte Beschaffenheit von Objekten, Installationen, Filmen oder auch Musik allein nicht mehr Kunst als Kunst verständlich machen:

<sup>105</sup> Heidegger 1986, S. 12

<sup>106</sup> Rebentisch 2013, siehe auch Abschnitt 2.1

<sup>107</sup> Vgl. Hohenberger/Mundt 2016, S. 20

»Vielmehr wird das Werk nun strikt als das Korrelat einer auf es bezogenen Erfahrung begriffen: Das Werk erhebt sich über seinen Objektstatus erst in der und durch die erhaltene Erfahrung, erst durch sie wird das Werk ins Werk gesetzt.«<sup>108</sup>

Rebentisch verknüpft diesen Gedanken ausdrücklich mit der reflektierenden Urteilskraft im Werk Immanuel Kants:

»Die Urteilskraft kann entweder als bloßes Vermögen, über eine gegebene Vorstellung, zum Behufe eines dadurch möglichen Begriffs, nach einem gewissen Prinzip zu reflektieren, oder als ein Vermögen, einen zum Grunde liegenden Begriff durch eine gegebene empirische Vorstellung zu bestimmen, angesehen werden. Im ersten Falle ist sie die reflektierende, im zweiten die bestimmende Urteilskraft. Reflektieren (Überlegen) aber ist: gegebene Vorstellungen entweder mit anderen oder mit seinem Erkenntnisvermögen, in Beziehung auf einen dadurch möglichen Begriff, zu vergleichen und zusammen zu halten. Die reflektierende Urteilskraft ist diejenige, welche man auch das Beurteilungsvermögen (facultas diiudicandi) nennt.«<sup>109</sup>

Auch für Hannah Arendts Spätwerk sind diese Gedanken leitend (und auch für die Entstehung dieser Arbeit): »Es ist das Vermögen, Besonderes zu beurteilen, ohne es unter jene allgemeinen Regeln zu subsumieren, die gelehrt und gelernt werden können, bis sie zu Gewohnheiten werden, die durch andere Gewohnheiten und Regeln ersetzt werden können.«<sup>110</sup>

Die reflektierende Urteilskraft bestimmt nicht; sie unterläuft so das identifizierende Denken im Sinne Adornos und öffnet sich vielmehr den Sujets der Erfahrung. Sie ist es, was als Haltung auch allem Dokumentierenden zugrunde liegt. Dem Dasein, dem es in seinem Sein (und Werden) um das Sein selbst (als Erfahrung begriffen) geht, öffnet sich der Welt, um so sein Sein zu modulieren.

Eben das geschieht sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite zwischen Dasein und Welt als Weltbezug, der als ästhetisch erfahren sich belustigen, verängstigen, beeindrucken, erschüttern, verzweifeln, sich irritieren oder zum Denken anregen lassen kann. Das freie Spiel der reflektierenden Urteilskraft als Offenheit einer Erfahrung mit und in ästhetischen Dimensionen des Werdens erfüllt die Person, das Dasein, das Subjekt mit »Lust« (oder eben, im Falle von Ästhetiken des Hässlichen, Grausamen oder Undurchschaubaren mit entsprechenden Korrelaten und auch Einsichten) – so dass dabei entstehende Affekte und

<sup>108</sup> Rebentisch, 2013, Pos. 595 der eBook-Version – Rebentisch bezieht sich hier auf einen Text von Rüdiger Bubner

<sup>109</sup> Zitiert nach einer Online-Ausgabe der »Kritik der Urteilskraft«, <https://www.textlog.de/3649.html>, aufgerufen am 9.6.2020

<sup>110</sup> Arendt 2016, Pos. 2288 der eBook-Ausgabe

Gefühle, denen Bewertungen immer schon innewohnen, selbst auch als Urteile explizierbar, artikulierbar und formulierbar werden.

Diese Dimension des Rationalen taucht im Werk von Habermas nicht auf, ist jedoch konstitutiv für alles, was rund um und in Musik geschieht und treibt im Sinne ethischer Fragestellungen wie zuvor skizziert auch dazu, überhaupt Musik zu hören, in Konzerte zu gehen, Musikdokumentationen zu schauen, manchmal auch, diese zu produzieren als Teil einer umfassenden Beantwortung der Frage »wie will ich leben«. Um sie beantworten zu können, bedarf es der Urteilskraft. »Das ästhetische Urteil ist also im strengen Sinne gar kein Urteil über etwas, es ist vielmehr Ausdruck einer spezifischen als lustvoll erfahrenen Belebung der Erkenntniskräfte<sup>111</sup>. Dieser Modus des Sich-Erfahrungen-Öffnens kann als grundlegende, nicht-instrumentelle Haltung verstanden werden und liegt gelingenden Musikdokumentationen somit auch zugrunde.

Martin Seel führt es als explizit *ethische* Haltung in diversen Anläufen in »Sich bestimmen lassen«<sup>112</sup> aus: Selbstbestimmung heißt dann nicht, im Rahmen einer Zwei-Reiche-Lehre vor der Erfahrung Maximen intelligibel zu begründen, um so eine Reihe von Kausalitäten in der empirischen Welt anzustoßen, wie Kant es im dritten Abschnitt der »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten« erläutert, sondern vielmehr, mich dem zu öffnen, was bestimmt, wie *ich* teilnehmend neue Erfahrungen machen kann, dabei freilich selektierend, welche dieser im Rahmen meines je eigenen Lebens ich machen will, um es lustvoll und erkenntnisreich führen zu können – um mich zugleich auch von den Medien u.a. der Künste bestimmen zu lassen und so implizit einer Art medialer Erkenntnistheorie zu folgen. Ich präge also gerade nichts auf, wenn ich die nicht-instrumentelle Urteilskraft als Haltung gegenüber Sujets einnehme, und verleugne dennoch den eigenen Standpunkt nicht.

Entscheidend im Fall von Filmen als Musik fürs Auge wie auch Musik ohne Visualitäten ist dabei das, was Martin Heidegger als Befindlichkeiten oder auch Stimmungen analysierte. Eben solche sind auch leitend in den Montagen in *Docutimelines*, in »The Mix«. Stimmungen sind nicht-intentionale, also nicht wie Affekte oder Gefühle auf konkret Gegebenes wie Personen oder deren Verhalten, zu liebende Tiere oder zu genießende Lektüre in Lesesesseln bezogene Modulationen des Seins. Der Schatz der Metaphorik stellt hier allerlei bereit: düster, belebend, öde, freudig, furchtsam, zum Beispiel. Für Heidegger sind sie Weisen der Welterschließung.

Von Seins-Qualitäten könnte so auch die Rede sein und somit einem *qualitativen Begriff von Erfahrungen*, die ihrerseits wieder im polaren Verhältnis von Expression und Performance Gegenstand von Musikdokumentationen sind und als solche, wollen sie gelingen, diese auch herauszuarbeiten haben.

111 Rebentisch 2013., Pos. 619 der eBook-Ausgabe

112 Seel 2002

Phänomene wie die folgenden können sie so offenbaren: »Ausdruck ist nicht Darstellung, die Musik stellt nicht dar, was der Fall ist, so wie [...] konstatierte Sprache durch die Konstruktion von Vorstellungen [...], sondern wie es ist (so und so) zu sein.«<sup>113</sup> In ihr drücke sich aus, was die Welt überhaupt konstituiere als Ausdruck dessen, was selbst nicht bestimbar sei, so Andreas Luckner im Anschluss an Schopenhauer – sie stelle nichts Außermusikalisch dar, sondern »die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge«<sup>114</sup>. Musiker modulierten so das innere Wesen der Welt in einer Sprache, die die Vernunft nicht verstehe, so Luckner. Aber der sich immerhin durch Schopenhauer und hoffentlich auch in Luckners Text so angenähert werden kann, dass sie rationaler Nachvollziehbarkeit, und sei es in Formen des Interpretiertwerdens, zumindest in Audiovisualitäten zugänglich werden. Und immerhin ist seit der Antike Vernunft immer auch das, was um seine Grenzen weiß. Freilich gilt das immer nur dann, wenn die Musik auch gehört wird. Nicht-identisch mit Vorstellungen (hier verstanden als Sätze, Bilder oder Gedanken von etwas) könne sie so nicht-abbildend Gefühle zum Ausdruck bringen als »in unserer Leiblichkeit erfahrbare Modifikationen des Willens«<sup>115</sup>. Sie kann dabei mit allerlei Vorstellungen Verbindungen eingehen – in Oper, Film, aber eben auch in Songtexten – ohne dass sie dabei Gefühle darstellen oder repräsentieren würde oder Musik im Allgemeinen auf Gefühlsausdrücke reduzierbar wäre.

Musik im Gegensatz zu Sprache wie auch ggf. zum Bild bestimme jedoch (ohne Songtext) nichts<sup>116</sup>, fixiere nichts, »nagelt nichts fest« und identifiziert auch nichts. Wie etwas klingt, was den Sound ausmacht und viele andere für Musik konstitutive Fragen sind nicht notierbar, und Musik als solche verfügt über keine Semantik. Um die Akkordfolge Cmin-Fmin-G7-Cmaj zu »verstehen«, muss man nichts über ihre Wahrheitsbedingungen wissen – der Sinn von Musik ist (zunächst) nur ihre eigene Bewegung, die »auszudrücken vermag, wie es ist zu sein.« (Hervorhebung von mir, Ch.B.)<sup>117</sup>.

Gelingende Musikdokumentationen arbeiten dies heraus, indem sie ein Verständnis für die Seins- und Zeitqualitäten und sich in ihnen entfaltende Stimmungen, die Rhythmen der Gestaltung von Audiovisualitäten modulierend, spür- und erfahrbar machen. Das können auch für viele ganz und gar entsetzliche Zeitqualitäten wie bei Schlagerfestivals, für manche erschütternde Stimmungen wie die

<sup>113</sup> Luckner 2007, S. 39

<sup>114</sup> Schopenhauer 1988, S. 341, zitiert nach Luckner 2007, S. 39

<sup>115</sup> Luckner 2007, S. 39

<sup>116</sup> Ebd., S. 20

<sup>117</sup> Ebd., S. 20 – Luckner verweist hier sehr wohl auf »Codes« wie die barocke Figurenlehre, die, variiert und fortentwickelt noch Spätfolgen in Handbüchern für angehende Songwriter nach sich zieht, verweist aber darauf, dass Musik auch dann Musik bliebe, wenn diese »Bedeutungsebene«, in der bestimmten Melodieführungen z.B. ein bestimmter »Sinn« wie »Verfall« zugewiesen würde, keinerlei Berücksichtigung erführe.

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

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

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

## 2.6 Das Komplementärverhältnis von Storytelling und Argumentation im Dokumentarischen

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

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

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

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

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