

*Live Is Life*: Faszination und Konjunktur des Popkonzerts oder  
Überlegungen zur Performativität medienvermittelter  
musikkultureller Praktiken

VON SUSANNE BINAS-PREISENDÖRFER

Mit ihrem Song *Live Is Life* landete die österreichische Rockband OPUS im Jahr 1985 einen – ihren einzigen – internationalen Nummer-Eins-Hit. Das seinerzeit produzierte Video beginnt bemerkenswerter Weise mit kurzen Schwenks auf Marshall-Verstärker, die Kabel werden eingeklinkt, Effektgeräte geschaltet, die Lautstärke hochgezogen: medien-technisches Equipment, das in Folge der dynamischen Entwicklung von Schallaufzeichnung, -bearbeitung und -wiedergabe seit Ende des 19. Jahrhunderts die technische Fixierbarkeit und damit Übertragung von Klang jenseits der Flüchtigkeit ihrer unmittelbaren Hervorbringung durch menschliche Körper und deren Bewegungs- und Stimmbildungsorgane ermöglichte. Zur dominanten Erfahrung der Aneignung von Musik wurde von da an offensichtlich das Hören von beliebig wiederholbaren akustischen Ereignissen als Aufnahmen über Lautsprecher (Tonträger, Radio etc.).

Einhergehen sollte damit, folgt man den berühmt gewordenen Thesen Walter Benjamins, die Entauratisierung der Kunst! Doch die Geschichte der (populären) Musik kennt eine nicht enden wollende Faszination des Live-Konzerts als ein wichtiger Realisierungsort von Musik: ein Versprechen des Einzigartigen und Singulären, des Lebendigen, der Nähe zum Künstler<sup>1</sup>, Musiker, ob in stickigen Kellerclubs, Jugendfreizeitstätten, Konzerthallen aller Größenordnungen oder an Open Air Festivals. Hier treffen sich lokale Szenen, treten unbekannte Bands erstmals meist vor ihren Freunden auf oder werden internationale Stars von tausenden Konzertbesuchern verehrt. Man kann dabei sein, mitsingen, sich zur Musik zusammen mit den anderen bewegen, kann beobachten, wie Metrik, Groove, klangliche Details, Spannung und Entspannung sich in die Gesichter und Körpergestik der Musiker einschreiben. Licht, Kunstnebel, Bühnenaufbau entfalten zusammen mit zumeist elektrisch verstärkten und synthetischen Klängen einen audiovisuellen Raum von besonderer Bedeutung. Alle Anwesenden, vor und auf der Bühne, bilden den szenischen Rahmen und die Voraussetzung der Realisierung von Musik im Konzert. Gegenwärtig hat die umfassende Digitalisierung der Lebenswelten zwar zu einer Absatzkrise von Kulturwaren aller Art geführt, in nahezu vergleichbarer Dynamik jedoch eine Konjunktur des Live-Events

1 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Beitrag, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form gemeint.

hervorgebracht. Das verwundert kaum, speist sich doch die Ästhetik des Populären, so meine These, ganz erheblich sowohl aus der Präsenz des Körperlichen als auch der Bedeutung klangfixierender, -bearbeitender und -wiedergebender sowie präsenzverstärkender technologischer Kommunikationsmittel: audiovisuellen Medien. Performativität und Medialität stellen in letzter Konsequenz keinen Widerspruch dar, sondern vielmehr einen Rahmen, in dem sich populäre Musikformen unterschiedlichster Art auf je besondere Weise realisieren. Wer anderes behauptet, indem er das gemeinschaftliche Konzerterlebnis als Gegenpol zur medial reproduzierten bzw. produzierten (Lautsprecher-)Musik apostrophiert, hat zumeist nicht vor, populäre Musikformen bzw. Musikformen der Gegenwart zu verstehen, sondern vor allem Kritik an ihnen zu üben. Unterstellt wird, dass

„(i)n weiten Teilen ihres medialen Auftretens (...) Musik heute nicht mehr ästhetischer Erfahrung und Sensibilisierung (diene). ... Als fester Bestandteil unseres durchmediatisierten und überästhetisierten Alltags wirkt sie allzu oft betäubend, abstumpfend, entsinnlichend, statt Aufmerksamkeit zu schärfen, Konzentration zu fokussieren und überschüssige Informationen und Reize auszublenden“ (Nonnenmann 2011, S. 17).

#### *Medienhistorische und medienästhetische Einordnung des Live-Konzertes*

Von populärer Musik zu sprechen, musikalische Praktiken, Stilistiken, Aneignungszusammenhänge und ökonomische Interessen als populär zu bezeichnen, setzt konkrete mediale Entwicklungen im technisch-apparativen sowie institutionellen Sinne voraus. Andernfalls wäre eine begriffliche Abgrenzung zu anderen Musikpraktiken, wie z.B. der Volksmusik oder frühen eher rituellen Musikpraktiken des Alltags als Teil von saisonalen Festen, Geburt, Hochzeit, Tod nicht möglich. Wie aber manifestiert sich Medialität in den unterschiedlichen Existenzformen populärer Musik? Auf der Hand liegen Aspekte des Technisch-Apparativen und des Ökonomischen. Des Weiteren lohnt es, dem Mediennutzungsverhalten bzw. der Bedeutung von Medien als gesellschaftliche Institutionen wie Radio, Fernsehen oder Internet als Sozialisationsinstanzen und Wirtschaftszweige nachzugehen. Wirklich auffindbar scheint mir der Zusammenhang von Medialität und Performativität jedoch in den sozialen und kulturellen Praktiken der verschiedenen Akteure populärer Musik, insbesondere ihren Nutzern, dem Publikum, den Fans und Enthusiasten. Hierfür fehlen uns bisher jedoch konzeptionelle Ansätze wie auch tragfähige Methoden der qualitativen empirischen Sozialforschung, um jenseits der häufig aufgerufenen argumentativen Spannungsfelder zwischen Mensch und Maschine, Körper und Technik, Authentizität und Kommerz, Souveränität und Manipulation den bedeutungsbildenden Praktiken der Aneignung populärer Musik nachgehen zu können.

Aus westlicher Perspektive lassen sich die Geburtsstunden populärer Musik historisch mit den notwendigerweise vorhandenen kommunikationstechnologischen Möglichkeiten ihrer Produktion, Verbreitung und Aneignung datieren. Diese

Erfindungen fielen in eine Zeit, die grob umrissen durch die Etablierung von Märkten, die Auflösung ständisch organisierter Gesellschaften, Industrialisierung, Urbanität und einem soziale Schichten übergreifenden Bedürfnis nach Unterhaltung gekennzeichnet war. Medienhistorisch gelten die Erfindungen und Durchsetzung der Lithographie (ein Steindruckverfahren), die maschinelle Herstellung von Papier und der Gebrauch der Rotationspresse als entscheidende Voraussetzungen der massenhaften Verbreitung von Musikalien (vgl. Wicke 1998), damals Anfang des 19. Jahrhunderts insbesondere in Form von Notendruckern und Illustrierten. Erst ungefähr 100 Jahre später sollte die Phonographie eine medienhistorische Epoche einleiten, die zumindest die Existenz und das Nachdenken über populäre Musik im 20. Jahrhundert entscheidend prägen sollte: Musik auf Tonträgern bzw. *recorded music*, aufgenommene Musik. Der Phonograph gehörte zu einer ganzen Reihe von Erfindungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die zunächst einmal gar nicht als Aufnahme- und Wiedergabegeräte für Musik oder andere Unterhaltungsformen konzipiert waren. Sie sollten vielmehr dazu dienen, die sich zunehmend komplexer gestaltenden Steuerungs- und Kommunikationsanforderungen und daraus folgende Probleme der sich damals rasant industrialisierenden westlichen Welt zu lösen. Mit der Entwicklung derartiger Technologien wurde den modernen Massenkommunikationsmitteln des 20. Jahrhunderts und also auch den Massenmedien als gesellschaftliche Institutionen von Musik der Weg bereitet. Erste wirklich kommerzielle Erfolge erlebten die Aufnahmegeräte von Musik (Phonographen, Grammophone) zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Medienhistorisch interessant sind diese Entwicklungen in mindestens zweierlei Hinsicht: erstens aufgrund ihrer Bedeutung als Kommunikationstechnologien bzw. technische Apparaturen und ihren impliziten Auswirkungen auf Wahrnehmungszusammenhänge respektive des sich damit stark verändernden Gebrauchs von Musik, d.h. dessen Integration in den Alltag; zweitens aufgrund der gesellschaftlichen Institutionalisierung dieser Kommunikationstechnologien in den Organisationsformen des medial vermittelten Kommunikationsprozesses der Musikwirtschaft, in deren Zentrum im 20. Jahrhundert die Tonträgerindustrie stand. Des Weiteren macht es drittens durchaus Sinn, die betreffenden Wahrnehmungsobjekte (Musik auf Tonträgern) selbst als *Medien* konkreter sozialer und kultureller Kommunikation und Praktiken zu begreifen. Dies trifft dann aber ebenso auf die unmittelbare Darbietung von Musik im bzw. als Konzert zu.

Das, was erklingt – von Tonträgern, aber auch Live-Musik – entspricht in seinem Gebrauch keinesfalls einem wie auch immer konzeptionalisierten Werkideal klassischer Prägung. Populäre Musik ist nicht um ihrer selbst bedeutsam, sie stellt das Gegenteil von absoluter bzw. autonomer Musik dar. Gegebenenfalls intendierte Inhalte, ob klangliche oder textliche, bleiben in der Rezeption meist fragmentarisch oder völlig im Dunkeln. Filmmusik, Popmusik oder auch Computerspielemusik und Musikspiele werden in den seltensten Fällen zum Objekt kontemplativer Anschauung bzw. Rezeption. Musik steht also nicht (allein) im Zentrum der ästhetischen Aufmerksamkeit, sondern dient weitestgehend anderen (fremden!?) Zwecken. Für sie gelten auch deshalb Wahrnehmungsweisen des Fragmentarischen,

Zerstreuten, Beiläufigen, mehr noch aber des Berührtseins, der Emotionalisierung von Bildern und Vorgängen, sie steigern die Vorstellungskraft und Selbstwahrnehmung und lassen andernorts vermisste Handlungskompetenz spüren oder imaginieren.

Die bahnbrechenden Erfindungen der chemisch-mechanischen Mediamorphose (Photographie, Phonographie, Kinematographie) (vgl. Smudits 2002; Blaukopf 1970) ermöglichten erstmals direkte Abbilder von Wirklichkeit, die Phonographie die unmittelbare – wenn auch damals kaum hinlängliche – Reproduktion des Klanggeschehens, ohne den Umweg über symbolische oder ikonische Repräsentationen bzw. Codes, wie in der Notenschrift, deren Codes man kennen bzw. beherrschen musste, um die Texte zu verstehen. Nicht nur, weil eine phonographische Aufnahme zum Ende des 19. Jahrhunderts eher einem Jahrmarktsereignis glich, als dem Kunstgenuss dienlich sein konnte, nahmen die Zuhörer sie vor allem deshalb als Musik wahr und ernst, weil sie die Zeitgestalt einer Aufführung nachahmte bzw. repräsentierte (vgl. Wicke 2008).

Das Klanggeschehen konnte allerdings – in Ausschnitten und speziellen Arrangements –, das hat insbesondere Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz für den Film analysiert (vgl. Benjamin 1936/2002), eben immer nur bearbeitete Ausschnitte dieser Wirklichkeit (Aufführung) festhalten und wiedergeben. Ästhetisch maßgeblich sollte nun auch die Wahrnehmung von Klängen jenseits der unmittelbaren, an Körper, Bewegung und Instrumente gebundenen Hervorbringung von Klang sein. Diesem Ereignis wohnte man beim Hören einer Schellackplatte eben nicht mehr unmittelbar bei. In der Bewertung von Musik führte dies beim Publikum nur anfangs zu Irritationen; Irritationen, die jedoch im musikwissenschaftlichen Feld theoretisch v. a. kultiviert und in deren Folge technologisch vermittelte Produktions-, Reproduktions-, Verbreitungs- und Aneignungsprozesse als „technische Zurüstung“ und „musikalische Standardisierung“ gedeutet und kritisiert wurden (siehe dazu auch Eingangszitat Nonnenmann). Technische Vermittlung bzw. Medialität wurde als eine dem Musikalischen äußerliche und fremde Beigabe konzeptionalisiert, als das Sekundäre, die zweite Natur von Musik.

*Recorded too, not just live* – lautete ein Credo, das nicht von Musikhistorikern, sondern von Musikethnologen (hier der amerikanische Ethnologe Steven Feld (2000)) und Musiksoziologen (Kurt Blaukopf forderte Ende der 1960er Jahre eine sogenannte Schallplattenwissenschaft) als inhaltliche und methodische Herausforderung für das Verständnis musikalischer Praktiken formuliert.

*Recorded too, not just live – live too, not just recorded.* Darbietungen, Aufführungen, Konzerte waren dennoch niemals in der Geschichte populärer Musikformen angesichts der komfortablen Verfügbarkeit von Musik auf Tonträgern und der Marktmacht der Tonträgerindustrie wirklich von der Bildfläche des Interesses an Musik bzw. populärer Musik verschwunden. Ob als Marketinginstrument der Tonträgerindustrie – insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – oder ob des ungebrochenen Bedürfnisses nach „unmittelbarer“ Teilhabe an der Hervorbringung von Musik lassen sich Konzertformen der unterschiedlichsten Art, vergleiche hierzu insbesondere

Pfleiderer (2008), lückenlos nachweisen. Die Institution Konzert hatte in ihrer Funktion als ein besonderer Ort der Realisierung von Musik niemals an Bedeutung verloren. Allerdings veränderte sich der Charakter von Konzerten im Laufe ihrer fast 300jährigen Geschichte ganz erheblich. Im Unterschied zu den gesellschaftlichen Institutionen von Musik, d.h. den Produktions-, Aufführungs- und Vermittlungsstätten von Musik, die man in Europa vor dem sogenannten Konzertwesen kannte, die Kirchen, Fürstenhöfe oder das musikalische Treiben am Rande städtischer Marktplätze oder dörflicher Rituale, wird Musik im bürgerlichen Konzertsaal „im Prinzip“ um ihrer selbst Willen dargeboten. Im Gegensatz zur sogenannten „Umgangsmusik“, die dem Gebrauch von Musik zu konkreten Zwecken, wie der Liturgie (Gottesdienst in der Kirche), der Repräsentation von Macht (festlicher Empfang am Fürstenhof) oder dem Tanzen auf der Dorfhochzeit dient(e), galt das Konzert als *der* Veranstaltungs-Ort, an bzw. in dem sich das Bürgertum (ab dem späten 17. Jahrhundert) von Kirche und Hof als Institutionen kulturellen Lebens symbolisch emanzipierte, ohne bestimmte Rituale der dort entstandenen Musizierpraktiken völlig aufzugeben. Das Konzert galt ihnen als Ort ästhetisch-musikalischer und damit auch universeller Selbstverwirklichung und Emanzipation (vgl. dazu insbesondere Heister 1983). Nach Schwab gelten als Kriterien des bürgerlichen Konzerts

„eine der Öffentlichkeit zugängliche, unternehmerisch organisierte und auf ein „Programm“ festgelegte Musikdarbietung, häufig repräsentativen Charakters, die im Unterschied zu dem haus- und kammermusikalischen Musizieren die besondere Platzierung von Ausführenden einerseits und Zuhörern andererseits vorsieht, und der sich an ein interessiertes und zahlungsfähiges Publikum wendende Verkauf dieser Musikdarbietung, die dadurch den Charakter einer Ware bekommt“ (Schwab 1971, S. 6).

Hans Werner Heister, der mit seiner umfangreichen Publikation *Konzert – Theorie einer Kulturform* (1983) nahezu sämtliche Momente des (klassisch bürgerlichen) Konzerts, von der Auswahl der musikalischen Gattungen bis zu Aufführungs- und Ausführungsweisen, von der Zusammensetzung des Publikums und dem Status der Musiker bis zu den ritualisierten Konzertzeremonien untersucht hat, räumt in seinem Beitrag zum Stichwort *Konzert* in Hans-Otto Hügels Handbuch *Populäre Kultur* (2003) ein, dass beispielsweise das Tanzen des Publikums oder die Möglichkeit des Essens und Trinkens trotz der Musikzentrierung während bestimmter Konzerttypen niemals völlig ausgeschlossen und die Grenzen insbesondere bei Liebhaberkonzerten oder den diversen Formen des Laienmusizierens stets fließend waren. Populäre Konzertformen bildeten ein wichtiges Segment des Konzertwesens. Quantitativ überwogen sie sogar, ob als Konzerte in Biergärten, Vergnügungsparks oder sogenannten Konzertgärten. Dabei spielte das Schaudirigieren oder die Mischung von sog. Populärem und Anspruchsvollem, man denke an die Walzerkonzerte der Strauß-Familie in Wien und Übersee, wohl eine in jeglicher Hinsicht wichtige Vorreiterrolle für populäre Konzerttypen des 20. Jahrhunderts. Dies betrifft erstens die Situation der Realisierung von Musik unter hohem technischem und organisatorischem Aufwand, zweitens Aspekte der Repräsentation von Images, drittens solche der körperlichen Affizierung des Publikums im Sinne der Unterhaltung wie auch viertens Fragen der

kommerziellen Verwertung von Ensembles und Kompositionen in gedruckter Form. Strauß Vater und Sohn wären ein hervorragendes Beispiel für das sogenannte 360°-Modell, von dem in der Musikwirtschaft heutzutage immerfort die Rede ist, weil es sämtliche Stufen der Wertschöpfungskette in einer Unternehmensstruktur vereint und für potentiellen ökonomischen Erfolg steht! Konzerte gelten gegenwärtig als Wertschöpfungstreiber im Musikbusiness. Musiker müssen im Vergleich zu vorangegangenen Jahrzehnten wieder häufiger im wahrsten Sinne des Wortes ihre Haut bzw. ihren Körper zu Markte tragen. Im Konzertmarkt blieben die Umsätze stabil bzw. fielen die Umsatzrückgänge weniger eklatant als in der Tonträgerbranche aus.

Das Konzertwesen als auch die zunehmende Mediatisierung des Musiklebens bildeten in Europa bereits auf der historischen Achse durchaus ein Paar. So recht in Gang kam das Konzertwesen vor allem seitdem es möglich wurde, Noten massenhaft zu drucken, ob Studienpartitur oder Lose-Blatt-Sammlungen von besonders beliebten – zurechtarrangierten – Sätzen aus bekannten Sinfonien. Konzertveranstalter und Verleger bildeten im 19. Jahrhundert den Kern der sich entfaltenden Musikwirtschaft. Insofern macht eine medienhistorische und medienästhetische Einordnung des Konzertes durchaus Sinn. Ein weites und weitestgehend unerforschtes Feld stellen in diesem Zusammenhang die Realisierungsorte und Formen von Musik jenseits der europäischen Entwicklung populärer Musik- als auch artifizieller Kunstmusikformen dar. Soundsystemkulturen in der Karibik beispielsweise kennen den Widerspruch von Medialität und Performativität überhaupt nicht.

Heutzutage wird von verschiedenen Akteuren des musikalischen Feldes, nicht nur von den eher akademisch orientierten<sup>2</sup>, das Konzert als Ort sozialer Erfahrungen im Zeitalter der umfassenden Digitalisierung der Lebensweisen wieder entdeckt. Auf Podien<sup>3</sup> wird über den Wert von Live-Musik diskutiert und das Versprechen des Singulären, die Situationen, in denen nicht die Shuffle-Funktion des MP3-Players, sondern leibhaftige Musiker oder eine sorgsam ausgeklügelte Dramaturgie ein Konzert zum Erlebnis werden lässt, thematisiert. In den Blick genommen wird eine Situation, die angesichts der dominanten Erfahrung des Hörens von Musikkonserven einen Stellenwert erlangt hat, der das Dabeisein bei etwas Nicht-Wiederholbaren ermöglicht und psychologisch und insbesondere sozial relevant erscheint. Medienarchäologen wie Wolfgang Ernst (2011) stellen Fragen nach dem Lebendigkeitsstatus akustischer Phänomene im Zeitalter medienbasierter *Live*-Übertragung, die – so Ernst – die Metaphysik der Präsenz und insbesondere den Anthropozentrismus der Gegenwartswahrnehmung verunsichern.

2 Im Jahr 2011 soll bei Ashgate ein dreibändiges Werk zur Geschichte der Live-Musik in Großbritannien seit 1950 erscheinen, u.a. mit Beiträgen von Simon Frith.

3 WHAT IS LIVE? – Symposium im Rahmen von Club Transmediale, Berlin, 1./2. Februar 2011, u.a. mit Vorträgen von Wolfgang Ernst, Werner Jauck und Rolf Grossmann; LIFE IS LIVE – MUSIK, DISKURS, PERFORMANCE, Berlin, 15./16. Januar 2010, u.a. mit Simon Frith.

Kehren wir zurück zu den alten Widersprüchen? Hier Körper und da Medien bzw. Technik? Hier authentisch und da verlogen? Es mag völlig legitim sein, wenn sich musikalische Szenen über derartige Polarisierungen voneinander abgrenzen, wenn also das Handgemachte – sei es noch so stark mit elektrischen Effekten, Prozessoren und Filtern zu dem Sound geworden, der es als handgemacht und in den betreffenden Szenen als authentisch erscheinen lässt –, und konträr dazu apparativ basierte Szenen (Laptopmusiker) Körperliches weitestgehend in ihren „Performances“ tilgen.

Im theoretischen Raum kommt es m. E. jedoch darauf an, Körper und Medialität, auch Technologien, Medienerfahrungen etc. zusammen zu denken und den *performance turn* (vgl. Bachmann-Medick 2007), die Ergebnisse der Studien zu *Languages of Emotion*, die aktuelle Ritualforschung etc. immer auch im Licht medialer Entwicklungen zu spiegeln. Hier weist Wolfgang Ernst m.E. in die richtige Richtung, wiewohl seine Argumentationen, quasi weg vom Körper, insbesondere die Begabung hochtechnischer Medien fokussieren und das Live-Erlebnis im Zeitalter live-basierter Übertragungen (also auch Konzertbühnen mit medientechnischem Equipment) als Scheinbares charakterisieren, so sehr sie auch die Anmutung des Dabeiseins erzeugen!

Die diversen Formen populärer Musik, die mächtige Sozialisationsinstanzen bzw. -medien und Wirtschaftsformen zugleich sind, sind Teil der Inszenierung kultureller Prozesse, in denen Körper und Apparaturen mindestens gleich bedeutsam sind.

Zur Veranschaulichung sollen nun einige Beobachtungen von Popkonzerten bzw. zu einem konkreten Konzert folgen, wiewohl mir bewusst ist, dass dem tatsächlichen Erkenntnisgewinn eine mehrschichtige empirische Rekonstruktion von Konzertereignissen (teilnehmende Beobachtung, Gruppendiskussionen und Einzelinterviews als Methoden der rekonstruktiven Sozialforschung) vorangehen müsste. Im Vorfeld der Basler Tagung „Populäre Musik, mediale Musik?“ (2010) hatte ich lange überlegt, was im Sinne meines Anliegens ein plausibles Beispiel sein könnte bzw. wie im Zusammenspiel von Publikum und Bühne mediale Repräsentationen im Rock/Popkonzert kommuniziert werden und welche Bedeutung dabei den präsenzverstärkenden Medien wie Mikrofonen, Live-Mixing, PA etc. zukommen? Es ist davon auszugehen, dass entsprechend der ausgewählten Stilistik bzw. Repertoirekategorie und ihrem Publikum sich dieses Zusammenspiel graduell immer auch anders darstellt. Dennoch dürfte es Gemeinsamkeiten geben zwischen einem stickigen kleinen Klub, in dem im Halbstundentakt junge Bands ihre Freunde auf die Bühne lassen, um mit ihnen gemeinsam zu Headbängen, und Open-Air-Bühnen bzw. großen Konzertarenen, in denen durchchoreographierte Shows zum aktuellen Tonträger weltweit zelebriert werden.

Mit großen Erwartungen hatte ich ein Peter Gabriel-Konzert in der Berliner O2 World besucht und mich dabei im Vorfeld nicht so recht mit dem Fakt vertraut gemacht, dass es auf seiner *New Blood Tour* (2010) keine opulente Bühne, sondern ein Streichorchester und Peter Gabriel wie angewurzelt vor einem Mikrofonständer geben würde. Auch wenn auf der Homepage die Fans von Gabriel voll des Lobes waren, mindestens die Hälfte des Berliner Publikums war enttäuscht: Klanggeschehen, Bühne und Inszenierung wurde von vielen als Entzug des

Erwarteten erlebt. Als zum Ende des Konzertes einige Hits aus alten Tagen unplugged gespielt wurden, tauten die Menschen auf, fühlten sich angesprochen und nahmen ansatzweise Anteil am Geschehen, ganz so wie man es von den meisten Popkonzerten gewöhnt ist: die klangliche Umarmung gespürter Intensität und Kategorien wie die des *Involvement* (vgl. Roland Hafen 1998) und *Empowerment* (vgl. Binas-Preisendörfer 2010) begannen die Szenerie wieder zu bestimmen. Auf dem Heimweg konnte man dennoch wiederholt vernehmen, dass dieses Konzert sein Geld wohl nicht wert gewesen sei. Also entschied ich mich doch für Rammstein.

### *Zwischen medialer Apparatur und leiblicher Präsenz – Rammstein live*

In Bezug auf Rammstein muss ich vorausschicken, dass ich bereits zum dritten Mal ein Konzert dieser Band besucht habe und mich deren Konzept vor allem deshalb interessiert, weil es offenbar auf Menschen unterschiedlichsten Alters, Bildungsgrades, auf Städter oder vom Lande Kommende, faszinierend und zugleich abstoßend wirkt. An Rammstein scheiden sich die Geister, insbesondere ihre Texte, Musikvideos und Bühnenshows polarisieren. Kritiker fühlen sich angewidert und goutierten das Szenario vor und auf der Bühne der Berliner Konzertserie mit „Herr und Frau Bückdich beim Pfingstspaziergang“ (vgl. Balzer 2010), Fans hingegen konterten erbost, der habe ja keine Ahnung! Verschweigen (im Sinne eines methodischen Postulats) sollte ich ferner nicht, dass mir ein Teil der Musiker – zwar nicht persönlich – aber doch recht unmittelbar aus einer Musikszene bekannt ist, den sogenannten *anderen Bands* (Punk, New Wave, Independent), in der wir Ende der 1980er Jahre in der DDR gemeinsam Musik gemacht hatten. Das Moment der Faszination speist sich aus meiner Perspektive insbesondere aus dem Fakt, dass ich es nach wie vor bewundere, wie diese Band es geschafft hat, sich nach der Wende aus dem engen kulturellen Korsett der DDR mit einem medialen Paukenschlag herauszuschälen und international außerordentlich erfolgreich zu sein (vgl. Binas 2001).

Auf ein Rammstein-Konzert geht wohl niemand, der sich einfach so dorthin verirrt. Der Karten-Verkauf der *Liebe ist für alle da*-Tour wurde nicht an ein Ticketing-Unternehmen vergeben, sondern über die Homepage der Band abgewickelt. Jedes Ticket für das Berliner Konzert kostete 75 € ein vergleichsweise moderater Preis, misst man ihn an den Preisen für vergleichbare Konzerte bzw. Bands. Diese Maßnahme kann als bewusst kalkulierte Geste an die Fans bzw. das interessierte Publikum verstanden werden. Jede Karte wurde mit dem Namen des Käufers versehen und sollte, zumindest war das die Auskunft auf der Homepage, nur gegen Vorlage des Personalausweises vor Ort gültig sein. Preis und Namensaufdruck erzeugen Nähe und den Anschein, als würde man sich dem kommerziellen Treiben der aggressiv konkurrierenden Veranstaltungswirtschaft entziehen bzw. die Fans diesem Treiben nicht aussetzen. Zwei der zunächst in Berlin geplanten Konzerte in der Wuhlheide waren schnell restlos ausverkauft. Einige Wochen vor dem Konzertwochenende zu Pfingsten wurde ein dritter Termin



anberaumt, für den es auch an der Abendkasse noch Karten gab. Die Open-Air-Bühne Wuhlheide liegt außerhalb des S-Bahn-Rings in Berlin und ist dadurch nicht ganz einfach zu erreichen. Etliche Besucher, die Nummernschilder verwiesen auf Herkunftsorte aus Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, kommen deshalb mit dem Auto und verstopfen in einem weitläufigen Umfeld die Straßen und Parkmöglichkeiten. Die Bühne gleicht einem Amphitheater – gelegen in einem weitläufigen Park – dessen Eingänge oberhalb des Stadions über steile Wege und Treppen erreicht werden. Wer das Stadion nach einem ausgiebigen Ticket- und Sicherheitscheck dann endlich betreten kann, hat einen weiten Blick über die steinernen Ränge, begrenzt durch Bäume und gen Südwesten die Bühne, die bei Tageslicht nahezu verloren wirkt, bei Sonnenuntergang jedoch in ein nahezu magisches Licht getaucht wird. Am Abend füllt sich nach und nach der Kessel des Geschehens und gegen 20 Uhr beginnt die Vorband – in diesem Falle Skunk Anansie. Auf der recht großen Bühne wirkt die britische Band um die kahlköpfige Frontfrau Deborah Ann Deyer nahezu verloren: keine Bühnenaufbauten, kaum Licht, ein bisschen Kunstnebel, dafür eine aufgeregte, hektische Show, die kaum jemand im Publikum so richtig wahrnimmt. Insbesondere diejenigen, die nicht unmittelbar vor der Bühne, sondern auf den Rängen Platz genommen haben, beschäftigen sich mit sich selbst bzw. ihren Bekannten und Freunden, kaufen Bockwurst und Bier. Nach einer guten halben Stunde geht die Vorband von der Bühne, vergleichsweise leise Musik erfüllt das Areal bis die Dämmerung eintritt. Wie immer bei einem Rammstein-Konzert beginnen die seitlich der Bühne platzierten Rotoren – etwa so groß wie Flugzeugturbinen – ihren zunächst kaum hörbaren, dann aber immer eindringlicheren Sound in das nun voll besetzte Stadion zu pumpen. Ähnliche Bühnenaufbauten kennt man von der slowenischen Band Laibach. Die Rammstein-Bühne erinnert während dieses Konzertes an den stilisierten Rumpf eines rostigen Kriegsschiffes, Kanonenrohre sind auf das Publikum gerichtet.

Hier breche ich die Beschreibung der Introdution des Konzertes ab. Ich habe zwar den Beginn und einige Passagen des Konzertes auf einer Video-Kamera mitgeschnitten, deren Mikrofon jedoch so miserabel war, dass ich während der Basler Tagung darauf verzichten musste, dieses konkrete Konzert zur Grundlage meiner Beobachtungen und empirischen Erläuterungen zu machen. Ein Medienwechsel ist folgenreich, weil das dann zu Rate gezogene Material – eine DVD der Konzerttournee *Rammstein – live in Berlin* – insbesondere das Geschehen auf der Bühne und weniger das im Publikum dokumentiert und er ist andererseits nicht folgenreich, weil Rammsteinkonzerte stets nach dem gleichen Muster bzw. einer ähnlichen Dramaturgie ablaufen.

Durch welches szenische Arrangement (Dramaturgie der Songs, Bühne, Licht, spezielle Effekte, Aktivitäten des Publikums, Bühnenkleidung, Bühnenrollen von Musikern) ist das Konzert bzw. der sorgsam überarbeitete Konzertmitschnitt gekennzeichnet?

Zur Beantwortung dieser übergreifende Frage hatte ich in Basel vier Songs ausgewählt, die im Laufe der vergangenen Jahre zu den erfolgreichsten der Band avancierten: *Spiel mit mir*, *Du riechst so gut*, *Du hast* und *Seemann*. Sie fehlen auf

keinem Konzert, werden von den Fans nach den ersten Takten sofort erkannt und jede Passage wird mitgesungen. Entsprechend des jeweils präsentierten Albums unterscheiden sich lediglich der Bühnenaufbau und die konkreten Kostüme und Maskierungen der Musiker entlang des jeweiligen Album-Konzeptes (Cover, Video, Merchandising-Artikel). Ähnlich bleiben stets die Elemente der Lichtshow und insbesondere die Verwendung von Pyrotechnik, die in jeder Rammstein-Show eine zentrale Rolle spielen. Hier greift man zu bestimmten Titeln auf erfolgreiche Elemente zurück, insbesondere die über die Köpfe des Publikums abgefeuerten Feuerpfeile und seitlich der Bühne aufsteigende Licht- und Feuerfontänen. Sie repräsentieren zusammen mit den Bühnenaufbauten die perfekten Apparaturen, zwischen denen sich die Bühnenakteure unter hoher Konzentration bewegen müssen, was ab und an auch mit Blessuren und Verletzungen endet. Insbesondere das Bühnenkostüm des Frontsängers Till Lindemann muss immer auch die Funktion einer Schutzbekleidung (Asbestmantel) erfüllen und lässt den Sänger martialisch und schwerfällig wirken. Lindemann wird zur Mensch-Maschine, deren Accessoires (die Arme verlängernde Gewehre oder Schwerter, Flammenwerfer, Rüstungen, überdimensionierte Flügel und auf den Rücken geschnallte metallische Apparaturen) große und martialische Gesten nach sich zieht. Die ganze Bühne kann zum Aktionsradius des Frontsängers werden, wohingegen alle anderen nahezu das ganze Konzert über an einem, ihrem Platz verharren. Die Instrumente (Gitarren, Bass, Schlagzeug, Keyboard) bestimmen den Bewegungsraum und die Bühnengestik. Nur ein Musiker bricht signifikant aus diesem Schema aus, der Keyboarder Flake (Christian Lorenz). Im Gegensatz zu Lindemann ist er schlank und schlaksig und während der Shows zumeist auf die Opfer-Rolle festgelegt. Er trägt (manchmal) kurze Hosen, muss sich bücken, wird im Kessel gegart, ist der Getriebene, hastet die Hälfte der Show auf einem Laufband (und spielt dabei sein Instrument). Die wohl nachhaltigste Bekanntschaft mit ihm macht das Publikum während jeder Show, wenn er sich während des Songs *Seemann* (bei der *Liebe ist für alle da* Tour beim Song *Haifisch*) vom Bühnenrand in ein Schlauchboot begibt und getragen von den Fans, einer wogenden See gleich, ein Bad in der Menge nimmt. Diese Szenerie platziert die Band gegen Ende der Show, der Song ist melancholisch ergreifend und stimmt das durch treibend brachiale Titel euphorisierte Publikum – Repertoirekategorie: Neue Deutsche Härte – „friedlich“ und sentimental. Eine Rammstein-Show lebt von starken Bildern. Diese Bilder werden nicht auf Screens o.ä. projiziert, sondern entstehen im Zusammenwirken von Sound, Metrum, Kostümen, Licht, Feuer, Requisiten, Apparatur und Bühnenbauten (Licht- und Bühnendesign/Regie: Gert Hof). So erhalten sie eine „Tiefenschärfe“, von der die Fans magisch angezogen und Kritiker abgestoßen werden. Alle Gesten sind stark überzeichnet und entstammen den medialen Archiven der Tabubrüche aus Film (David Lynch) und Video, Zirkus, Magie (David Copperfield) und Ritualpraktiken. Obsessiv wird Verbotenes zelebriert. Quasi kathartisch erhält Begehren eine akustische, visuelle und performative Dimension. Als präsenzverstärkendes Medium fungiert dabei vor allem die Klangwucht der Band.

Ich untersage mir eine Vertiefung der Analyse, weil alle weiteren Aussagen in einem Maße subjektiv gefärbt wären, dass sie für eine wissenschaftliche Erörterung

ungeeignet sind. Spätestens hier hätte eine vergleichende rekonstruktive Erhebung ein- bzw. anzusetzen, zu der mir das Material fehlt. Deren Ziel bestünde darin, den Bedeutungen auf die Spur zu kommen, die das – uneinheitliche – Publikum der Konzertsituation beimisst. Wodurch sind die ästhetischen Erfahrungen der Fans bzw. des Publikums im konkreten Konzert gekennzeichnet? Wenn ja und inwiefern werden hier welche Erfahrungen im Umgang mit Medien aufgegriffen? Welche Rolle spielt für das Publikum das Verhältnis von Einmaligkeit und Wiederholung bei einem Konzertereignis dieser Größenordnung? Welche Wirkungen lösen die mehr oder minder offen oder verschleiert eingesetzten medialen Apparaturen aus? Wer hat die Gestaltungshoheit in einem Konzert dieser Art? Wer produziert hier welche Bedeutungen? Inwiefern entspricht das szenische Arrangement dem medialen Image der Band (in Musikvideos, auf Plakaten, Cover, Interviews, Kritiken)? Inwiefern trägt das szenische Arrangement eines Live-Konzertes zur medialen Repräsentation der Band bei?

Die eine oder andere Frage ließe sich sicherlich ohne erheblichen empirischen Aufwand beantworten. Es liegt auf der Hand, dass das szenische Arrangement dem medialen Image der Band in ihren Musikvideos etc. entspricht. Dies reicht von strukturellen Ähnlichkeiten bis hin zum unmittelbaren Aufgreifen von Textzeilen und Accessoires.

Die Fragen nach den Bedeutung erzeugenden Praktiken auf und vor der Bühne bedürfen umfangreicherer Analysen. Anzuknüpfen wäre hierbei aus musikwissenschaftlicher respektive musikpsychologischer Perspektive insbesondere an den vorliegenden Phänomenologien von Konzertereignissen (vgl. vor allem Hafén 1992/1998). Von eher theoretisch-konzeptionellem Interesse wären Forschungsansätze, die es ermöglichen, Performance bzw. Performativität und Medialität zusammen zu denken.

*Zum wachsenden Interesse an Klanggeschehen, Performance und Ritualen –  
Theoretische Konzepte und methodische Herausforderungen bei der  
Untersuchung von Performativität medienvermittelter Musikpraktiken*

Im Popkonzert als einem audiovisuellen Format bilden Körper und Technik, Körper und Medialität, Intimität und technisch erzeugte Klangwucht keinen Widerspruch sondern die Grundlage einer als subjektiv bedeutungsvoll erlebten Partizipation und Empathie in modernen Mediengesellschaften. Mittlerweile gibt es einige interessante theoretische Ansätze, mit denen man diese These auch systematisch belegen und für das Verständnis dieser Prozesse plausibler aufbereiten kann.

Roland Hafén hat sich in seinen empirischen Studien zum Live-Erlebnis Rockkonzert auf psychologische und sozialisationstheoretische Aspekte einer Phänomenologie des Rockkonzertes konzentriert. Für ihn fungiert das Rockkonzert vor allem als „Aufführungsraum repressions- und enttäuschungsfreien Verhaltens in (einem) alternativen, authentisch erlebten, musikalisch synästhetisch gestaltetem Rahmen“. (Hafén 1998) Er richtet seinen Blick insbesondere auf das Publikum und

dessen Möglichkeiten im Konzert affektive und motorische Energien als eine Art musikbezogene Entspannung freisetzen zu können. Folgerichtig steht für ihn der stimulierte Körper im Zentrum der Beobachtung. Seine Argumentation ist gekoppelt an die in den ausgehenden 1980er und den 1990er Jahren prominent vertretenen Thesen von der Hedonistischen Gesellschaft (vgl. Schulze 1992), die vorzugsweise perfekt inszenierte Freizeitveranstaltungen aufsucht und die Lust am Körper zelebriert. Für Hafens sind Bild, Licht, Raum noch außermusikalische Mittel, die den Effekt des Aktivierens von Spielern und Publikum stimulieren, wie auch Alkohol, Drogen und Erregungszustände übersteigerter Identifikation. Er verweist auf die vertraute Ausstattung des Areal, die notwendige Bekanntheit der Stars und deren Images aus visuellen Repräsentationen (Musikvideo). In dieser Hinsicht ermöglicht sein Konzept, wenn auch von ihm kaum ausgeführte, Anknüpfungspunkte des zu fokussierenden Zusammenhangs von Performativität und Medialität bzw. der Performativität medienvermittelter Praktiken.

Außergewöhnlich stark gemacht hat den Begriff des Performativen in den letzten Jahren die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte. Im Zentrum ihrer Argumentation steht die Ästhetik von Aufführungen, die sich durch die Betonung ihrer Ereignishaftigkeit von einer werkzentrierten Ästhetik ebenso abgrenzt wie von produktions- und rezeptionsästhetischen Ansätzen. Aufführungen sind für sie als Ereignisse in ihrer wirklichkeitskonstitutiven und selbstreferentiellen, d.h. performativen Qualität relevant. Die Zuschauer bekommen laut Fischer-Lichte die Chance zwischen den Wahrnehmungsebenen von Präsenz und Repräsentation zu oszillieren. In der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren (auf der Bühne) und Zuschauern (vor der Bühne) können diese so zu Ko-Autoren werden. Allerdings beziehen sich ihre Beobachtungen und Argumentationen nahezu ausschließlich auf den Raum, den Ort bzw. die Institution des Theaters und die „Kunstform“ der Performance. Die Aufführung selbst ereignet sich zwischen Zuschauern und Schauspielern und wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht. Das Theater ist der Ort an dem beide unmittelbar leiblich aufeinander treffen. Ihr Begriff von Unmittelbarkeit schließt jegliche technologische Medialität aus. Eine Performativität medienvermittelter kultureller Praktiken ist mit diesem Konzept schwer zu vereinbaren. Allerdings bleibt dieses Konzept für unseren Zusammenhang interessant, weil es in Anlehnung an die Ritualforschung, das Zusammenwirken verschiedener Subjektebenen im Prozess von Schwellenerfahrungen als konstitutiv für ästhetische Erfahrungen betrachtet. Ernst genommen werden diejenigen, die Kultur nutzen, sie sich auf ihre Weise aneignen, die eigenen, sozial geprägten Erfahrungen zum Ausgangspunkt einer Bedeutung produzierenden kulturellen Praxis machen. Im Geist einer nichtrepräsentativen Sprachphilosophie (vgl. Krämer 2004) steht der Vollzug im Zentrum des Interesses, nicht der Sprecher wird in seiner Position verabsolutiert. Zuhörer, Konzertbesucher, Tänzer, Fans und Freunde werden als Akteure bewertet und benannt, nicht als Rezipienten, deren Verständnis der Zeichen als Repräsentanten geschult werden muss, sondern denen man eine aktive Kompetenz zugesteht. Sie stehen nicht mehr länger am Ende einer linear gedachten Kommunikationskette, deren Aussagen von den sogenannten Re/zipienten, den Textverständigen, gedeutet werden sollen, sondern sind integraler

Bestandteil eines Szenarios, in dem sie selbst zu Bedeutungsproduzenten werden. „Die Bezugnahme auf das Performative ist motiviert durch eine kritische Einstellung gegenüber der Idee der Repräsentation, genauer: gegenüber der Identifizierung eines ‚Zeichens‘ mit ‚Repräsentation‘.“ (Krämer 2004, S. 19)

In jüngerer Zeit erschienen einige Publikationen wissenschaftlicher Untersuchungen, die die Bedeutung von Ritualen für moderne bzw. spätmoderne Gesellschaften herausstellen. Im Zentrum dieses Interesses steht die bisher oft übersehene produktive Seite rituellen Handelns, weniger die aus historischen Gründen vor allem in Deutschland verständliche negative Seite. Stichworte dieser Untersuchungen sind ebenso Performativität bzw. Performativität, vor allem aber Übergangsräume, Übergangsrituale, Intensität der erlebten Zeit, Rituale der Intensivierung, die Redundanz szenischer Darstellungen in Ritualen, die Wiederholung szenischer Arrangements und Körperlichkeit. Christoph Wulf (2005) fragt in diesem Zusammenhang auch nach den materiellen Voraussetzungen von Ritualen und Ruprecht Mattig (2008) thematisiert den Zusammenhang von Populärer Musik und rituellen Erfahrungen, dem er explizit im medialen Bezug von Stars und Fans nachgeht, in Fanbiographien, durch teilnehmende Beobachtungen von Konzerten und Gruppeninterviews.

Abschließend dürfen die vielgestaltigen Überlegungen zu Fragen von Körperlichkeit bzw. Taktilität und Medialität im Klanggeschehen bzw. Sound populärer Musik nicht unerwähnt bleiben. Tagungsbände (vgl. Phleps/von Appen 2003), Aufsatzsammlungen (vgl. Popscripum 2008) und DFG-Netzwerke (vgl. DFG-Netzwerke 2010–2012) kündigen einen Paradigmenwechsel an, der Musik, Musizieren und musikalische Praktiken nicht länger von den jeweiligen Modi der Klangerzeugung und ihrer Technologie abkoppeln. Das stärkt die Einsicht, dass Körperlichkeit und Medialität keinen Widerspruch bilden und das *recorded* und *live music* gleichermaßen in den Fokus des Zusammenhanges von „Musik und Medien“ gehören.

### *Quellenverzeichnis*

#### Literatur

- Bachmann-Medick, Doris (2007): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck.
- Benjamin, Walter (1936/2002): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M. S. 351–383.

- Binas, Susanne (2001): „Ost-West-Durchbrüche‘ – zur aktuellen Bedeutung des DDR-Pop-Undergrounds.“ In: Bonz, Jochen (Hg.): *Sound Signatures. Über die populäre Welt*. Frankfurt a.M. S. 61–81.
- Binas-Preisendörfer (2010): „Jugend musiziert!?’ Wettbewerb, Flow und Empowerment in aktuellen Musikspielen am Beispiel von ‚Guitar Hero‘“. In: Brandstädter, Ursula (Hg.) *szenenwechsel. Dokumentation der gleichlautenden Tagung an der Universität der Künste Berlin*. Uckerland. S. 125–139.
- Blaukopf, Kurt (1970): *Technik, Wirtschaft und Ästhetik der Schallplatte*. Schriftenreihe Musik + Gesellschaft, Heft 7/8. Karlsruhe.
- Feld, Steven (2000): „Sound Recording as Cultural Advocacy: A Case History from Bosavi, Papua New Guinea“. Vortrag im Rahmen der Tagung „100 Jahre Berliner Phonogramm-Archiv. Retrospektive, perspektivische und interdisziplinäre Ansätze der Tonarchive der Welt“. Berlin, 27.09. – 01.10.2000.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.
- Hafen, Roland (1998): „Rockmusik – Rezeption in Live-Konzerten“. In: Baacke, Dieter (Hg.), *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen. S. 369–380.
- Hafen, Roland (1992): *Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher*. Dissertation. Paderborn.
- Heister, Hanns-Werner (1983): *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. Wilhelmshafen.
- Hügel, Hans-Otto (2003): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart/Weimar.
- Krämer, Sibylle (Hg.) (2004): *Performativität und Medialität*. München.
- Mattig, Rupprecht (2009): *Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld.
- Nonnenmann, Rainer (2011): „Agentin unserer Identität. Musikwissenschaft an Musikhochschulen“. In: *Journal Wissenschaft und Forschung. Musik im wissenschaftlichen Diskurs*. Winter 2010/11. Hochschule für Musik und Tanz Köln. S. 16–19.
- Pfleiderer, Martin (2008): „Live-Veranstaltungen von populärer Musik und ihre Rezeption“. In: Gensch, Gerhard/Ströckler, Eva-Maria/Tschmuck, Peter (Hg.): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerkes in der Musikwirtschaft*. Wiesbaden, S. 83–109.
- Pheps, Thomas/von Appen, Ralf (Hg.) (2003): *Popsounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*. Bielefeld.
- Schwab, Heinrich Wilhelm (1971): *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Leipzig.
- Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a.M.
- Smudits, Alfred (2002): *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien.
- Wicke, Peter (1998): *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig.
- Wulf, Christoph (2005): *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld.

## Internetquellen

- Balzer, Jens (2010): „Herr und Frau Bückdich beim Pfingstspaziergang“. URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2010/0525/feuilleton/0015/index.html> (Zugriff am 11.05.2011).
- DFG-Netzwerk (2010–2012): *Sound in Media Culture. Aspects of a Cultural History of Sound*. URL: <http://www.soundmediaculture.net> (Zugriff am 02.05.2011).
- Ernst, Wolfgang (2011): „Die Scheinbarkeit des „Live“. Irritationen der Gegenwartswahrnehmung durch präzenseserzeugende Medien.“ URL: <http://www.medientheorien.hu-berlin.de> (Zugriff am 02.05.2011).
- Popscriptum (2008): „Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik“. URL: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/index.htm> (Zugriff am 02.05.2011).
- Wicke, Peter (2008): „Das Sonische in der Musik.“ URL: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/Wicke.htm> (Zugriff am 01.05.2011)

## Diskographie

Rammstein (2009): *Liebe ist für alle da*. Universal.

## Filmographie

Rammstein (1998): *Live aus Berlin*. Universal (DVD)