
Zur Bedeutung von Performativität und Medialität in der Produktion und Aneignung populärer Musikformen: allgemeine und historische Einlassungen

Susanne Binas-Preisendörfer

1. Einleitung

Ausgangspunkt: Die Diskussion um Performativität und Medialität

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, 19)

Sprachlichkeit und Sprachverständlichkeit verlieren somit den ihnen im Rahmen des Textparadigmas zugewiesenen eindeutigen Platz als Sendungen, die in Aufführungen von Rezipienten wissend entschlüsselt und nur so verstanden werden können. Die ZuschauerInnen, ZuhörerInnen, alle an kommunikativen Akten Beteiligten werden im Kontext der Diskussion um Performativität zu KollaborateurInnen einer Situation, für die Begriffe wie Darbietung, Aufführung oder Rezeption zu kurz greifen bzw. letztendlich ungeeignet sind. Von analytischem Interesse werden daneben insbesondere die Medien performativer Praktiken bzw. so genannte Präsenz erzeugende und verstärkende Medien.¹ Legt man einen Medienbegriff zu Grunde – und ich plädiere hier der Verständlichkeit halber für einen, der die technischen Kommunikationsmittel fokussiert – dann arbeiten die jeweiligen Medien nicht nur mittelbar an diesen Kollaborationen mit. Das was Medien übertragen, halten sie keineswegs invariant und stabil, sondern hinterlassen als apparative Erzeugungsprozeduren Spuren in Materialien und Bedeutung bildenden Praktiken. Mehr noch, sie generieren und konturieren Dispositive, die nicht zuletzt in der Geschichte Populärer Kulturen Voraussetzungen und dynamische Veränderungen von nachhaltiger Wirkung erzeugten. Ob mechanische Musikinstrumente, Phonographenrichter, Mehrspurtechnik oder digitales Sampling, diese Werkzeuge „schreiben“ sich in die betreffenden Kommunikationspraktiken und -prozesse ebenso ein, wie soziale Hier-

1 Präsenz erzeugende und verstärkende Medien werden in diesem Beitrag nur am Rande berührt, vgl. dazu besser: Binas-Preisendörfer 2011.

archien in Körperpraktiken und dürfen in der Analyse populärer Musikformen keineswegs übersehen werden. Sibylle Krämer diagnostiziert sogar eine gewisse

„Gleichgerichtetheit von Positionen der Performativitätsdebatte und dem Mediengenerativismus, die sich ...in der Privilegierung des Machens im Darstellen, des Erzeugens im Widerfahren zeigt“ (Krämer 2004, 23).

Anschauungsmaterial: Candice Breitz' künstlerische Studien zur Fankultur

Plausibler und v.a. anschaulicher als Worte in der Lage sind, diesen Paradigmenwechsel von *Kultur als Text* zu *Kultur als Praxis* zu markieren bzw. verständlich zu machen, zeigt die in Berlin lebende südafrikanische Medien-Künstlerin Candice Breitz in ihren Videoinstallationen was es bedeutet, wenn ZuschauerInnen zu Kollaborateuren werden. In ihren Videoinstallationen, bemerkenswerter Weise titulierte mit *King, Queen, Working Class Hero* aus der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts, porträtiert sie Fans vom King of Pop *Michael Jackson* (Fans aus Berlin, Deutschland), der selbsternannten *Madonna* (Fans aus Milano, Italien) und *John Lennon* (Fans aus Newcastle, Großbritannien), während diese die Songs ihrer Idole (mit)singen. Sie hatte sie in ihr Studio eingeladen und beim „Performen“ der allenthalben bekannten und kommerziell erfolgreichen Songs (der o.g. Stars) gefilmt. Akustische Synchronität ist gewährleistet, weil die SängerInnen/PerformerInnen jeweils den gleichen Song über Kopfhörer eingespielt bekamen. Im Ausstellungszusammenhang hören wir die Fans singen, die produzierten Songs bleiben gedropt.² Abgesehen von den unterschiedlichen Bekleidungen und Accessoires, mit denen die Fans ins Studio von Candice Breitz gekommen waren, unterscheiden sich ihre „Interpretationen“ bzw. besser Aneignungsformen des immer gleichen Songs dann doch erheblich voneinander. MancheR steht still und konzentriert sich auf das Singen, andere tanzen in geübten Bewegungen entlang der Strophen, Bridges, Refrains, Breaks, markanten Text- oder Soundpassagen. Sie verharren versunken und legen „so richtig los“, wenn für sie bedeutungsvolle Momente erklingen. „Durch diese Aneignungen wechselt der Song den Besitzer“ (Rosenberg 2008, 14). Die Fans selbst werden auf je individuelle Weise zum Medium der Performance des Songs und geben ihm dadurch eine Bedeutung, die sich nur aus dem Verhältnis der betreffenden Person zum Song bzw. Star verstehen lässt. Die einzelnen Fanporträts erscheinen auf großformatigen seriell angeordneten Plasmabildschirmen, die – so Candice Breitz – einerseits wie ethnographische Vitrinen funktionieren und zugleich die Anmutung eines Kaleidoskops haben.

Ganz hervorragend sind diese Arbeiten von Candice Breitz m.E. geeignet, sich grundsätzlich als auch am konkreten Material mit Phänomenen populärer Kulturen in modernen Mediengesellschaften zu befassen. Sie dienten mir während der Konferenz in Halle

2 In der Sprache der Tonstudientechnik: stumm geschaltet.

als Einstieg für mein Referat zu Fragen der Bedeutung von Performativität und Medialität in der Produktion und Aneignung populärer Musikformen. Candice Breitz – so hatte ich sie während einer Podiumsdiskussion in der Temporären Kunsthalle 2008 in Berlin anlässlich der Ausstellung ihrer Arbeiten *King, Queen, Working Class Hero* erlebt – interessiert sich ausdrücklich für das sozial-kulturell orientierte performative Verhalten ihrer Helden, den Fans von Michael Jackson, Madonna oder John Lennon. Breitz selbst betont, dass diese Porträts Studien zur Fankultur sind. Jede dieser Studie

untersucht das Verhältnis zwischen einer bestimmten Ikone und einem Querschnitt von Leuten aus der Fangemeinde, die diese Ikone hochhalten. Der Fan definiert sich in gewisser Weise über das, was er oder sie konsumiert, ... Und dennoch, unter bestimmten Bedingungen ist der Fan in der Lage, in einer höchst eigenwilligen Art Musik zu absorbieren und zu übersetzen, so dass diese eine spezifische und bedeutungsvolle Funktion im Leben übernehmen kann. (Temporäre Kunsthalle 2008, 54)

Im künstlerischen Fokus von Breitz stehen Handlungsmuster und Rituale von Fans, die von Außenstehenden oft als ausschließlich manipuliertes, infantiles, ergebenes und passives Verhalten kritisiert und abgelehnt werden. Ich hingegen meine, dass Breitz' Videoinstallationen vor allem getragen sind von einem höchst würde- und respektvollen Umgang mit Menschen³, für die v.a. Journalisten der kritischen Musikpresse meist nur zynische Kommentare übrig haben.⁴ Freilich bewegen sich die Musikfans, die die Songs ihrer Idole nachsingen, zwischen Affirmation und Persiflage von Stereotypen und Konventionen. Die Songs werden aber vor allem mit der Leidenschaft der Fans aufgeladen und bringen deren Suche nach Identität in modernen Mediengesellschaften performativ zum Ausdruck. Diese sichtbar gemachte Erkenntnis machen die Arbeiten von Candice Breitz so interessant für die Diskussion um Medialität und Performativität populärer Kulturen. Dabei präsentieren ihre Arbeiten immer auch die verschiedenen Ebenen von Medialität und Performativität: die unmittelbaren Ergebnisse und Zeichen medialer Produktion und körperlicher Präsenz, wie auch die theoretische Ebene anspruchsvoller Debatten der notwendigen Abkehr einer an Kunstwerken und deren Verständnis orientierten Analyse insbesondere dann, wenn es um populäre Kulturen geht.

Candice Breitz, so schrieben die Kuratoren der Berliner Ausstellung,

untersucht in ihren eindrucksvollen Videoportraits die Massenwirksamkeit von Popkultur und fragt nach Mythos, Idol, Projektion und Identität. Dafür hat sie Fans von John Lennon, Michael Jackson und Madonna in England, Deutschland und Italien

3 Der Berliner Kunstpublizist Raimar Stange vergleicht die Porträtarbeiten von Candice Breitz mit denen des Fotografen August Sander und dessen lebenslangem Sozialporträt-Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts*. (vgl. Gerald Matt im Gespräch mit Candice Breitz, Temporäre Kunsthalle 2008).

4 Selbst während der Podiumsdiskussion konnte sich der Moderator nicht enthalten das scheinbar dumme Verhalten der Mainstreampopfans zu belächeln bzw. zu geißeln.

gecastet, sie jeweils gebeten ein und dasselbe Lied ihres Popstars nachzusingen und sie dabei gefilmt. Als Ergebnis sind Menschen zu sehen, die zwar synchron zueinander singen, jedoch in ihrer Mimik und Körpersprache eine zum Teil sehr individuelle und engagierte Interpretation darbieten. (<http://www.kunsthalle-berlin.com/de/exhibitions/Candice-Breitz>)

Performativitätsforschung und Forschungen zu populären Kulturen

Eine zum Teil sehr individuelle und engagierte Interpretation: ähnlich lässt sich der Ansatz der seit einigen Jahren umfangreich und prominent geführten Performativitätsdebatte verstehen bzw. auf den Punkt bringen. Ernst genommen werden diejenigen, die Kultur nutzen und hervorbringen, sie auf ihre Weise aneignen, die eigenen und damit immer auch verschiedenen sozial geprägten Erfahrungen zum Ausgangspunkt einer Bedeutung produzierenden kulturellen Praxis machen. Im Geist einer nichtrepräsentativen Sprachphilosophie – vgl. Sibylle Krämer – steht der Vollzug im Zentrum des Interesses, nicht der Sprecher wird in seiner Position verabsolutiert. ZuhörerInnen, KonzertbesucherInnen, TänzerInnen, 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 im Respons und in der Aneignung attestiert. Sie stehen nicht mehr länger am Ende einer linear gedachten Kommunikationskette, deren Aussagen von den so genannten Rezipienten – den Textverständigen – gedeutet und interpretiert werden müssen, sondern sind integraler Bestandteil eines Szenarios, in dem sie selbst zu Bedeutungsproduzenten werden.

Im folgenden Beitrag geht es um die Markierung von Leer- und Anschlussstellen der Performativitäts- respektive Medialitätsdebatte, wie sie v.a. von Sibylle Krämer bzw. Erika Fischer-Lichte geführt wurde und wird. Dazu werden zunächst Fragen entwickelt, die sich im Rahmen der Auseinandersetzung mit populären Musik- bzw. Kulturformen eingedenk ihrer Verortung im bzw. neben dem Feld von Popkultur und Poptheorie stellen, um schließlich relativ ausführlich darzustellen, wie an konkreten Beispielen aus der Kultur- und Sozialgeschichte populärer Musik ersichtlich gemacht werden kann, dass Fragen von Performativität und Medialität weit über die von Krämer und Fischer-Lichte fokussierten empirischen Phänomene hinaus, Felder – z.B. die der populären Kulturformen und -praktiken – einzubeziehen hätten. Besonderes Augenmerk wird dabei auf Aspekte des Medialen im Sinne kommunikationstechnologischer Erzeugungsprozeduren bzw. der Medialität als Resultat und Merkmal performativer kultureller Praktiken des Populären gelegt.

2. Fragen

Für diejenigen, die sich mit Fragen zur Geschichte und Theorien populärer Musik befassen, stellen die Argumentationen der Performativitätsdebatte zweifelsohne Anregungs-

potential, Projektionsfläche wie auch Zusammenfassung dessen dar, was uns seit Jahren im wissenschaftlichen Nachdenken über populäre Kulturpraktiken bewegt, was viele als einen sinnvollen Zugang zum Verständnis von kulturellen und ästhetischen Praktiken populärer Kulturen vermuten und in zahlreichen Untersuchungen – meist angeregt durch die Konzepte und Methoden der *Cultural Studies* und *moderner Ethnographien* – versuchen anzuwenden bzw. bereits angewendet haben. Dort wo Kulturen und Akteuren deren eigene Regeln, Normen und Strukturen zugebilligt werden, konnten Forschungen zu populären Kulturen bzw. zu populären Musikformen ansetzen (vgl. Clark 1979, Willis 1981).

Stets begleitet durch Fragen, die sich aus der offenkundigen Bedeutung von Medien – als Modus der Wahrnehmung, als technische Apparaturen und als gesellschaftlich wirkungsvolle Institutionen – ergeben, begibt man sich dabei in ein Feld, das durch höchst komplexe Bedeutungsproduktionen gekennzeichnet und strukturiert wird. Inwiefern es einen systematischen Zusammenhang zwischen der Performativität und der Medialität populärer Kulturen gibt, soll dieser Beitrag helfen theoretisch und an ausgewählten Phänomenen populärer Musik in Geschichte und Gegenwart zu klären. Wie sie sich allerdings von einer theoretischen Metaebene – wie bei Krämer, Fischer-Lichte u.a. – auffinden und untersuchen lassen in den Mühen der empirischen und diskursiven Ebenen populärer Kulturpraktiken und einem Design von qualitativen Untersuchungsmethoden, das in der Lage wäre die betreffenden Konstellationen verstehend zu rekonstruieren bzw. dicht zu beschreiben (Geertz 1987), dies wird dieser Beitrag nicht klären können. Darin bestünde allerdings die eigentliche Herausforderung. Es bedarf auch einer Forschungsperspektive und Studien, die jenseits philosophisch elaborierter theoretischer Argumentationen tatsächlich in der Lage sind, die aktive Kompetenz der „Macher“ aufzuspüren. Warum stellen die stark sprachwissenschaftlich orientierten und konzipierten Proklamationen zum Verhältnis von Performativität und Medialität keinen erkennbaren Zusammenhang zu populären Kulturen her? Und warum kann oder will sich die im deutschsprachigen Raum von der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichtes angestoßene *Performativitätsdebatte* Medialität in ihrer Mehrdimensionalität von Wahrnehmung, medientechnologischen Entwicklungen und gesellschaftlichem Wirksamwerden in Medieninstitutionen, also auch deren kommerzielle Dimensionen gedanklich und praktisch nicht integrieren?

Ich stimme der These zu, dass die Bedeutung populärer Kulturen nicht ohne den Bezug auf Performativität und Medialität begriffen und analysiert werden kann. Dabei lasse ich mich in meinen Darlegungen nicht so sehr von dem von Fischer-Lichte herausgestellten Ereignis- und Aufführungscharakter von (populären) Kulturen leiten, sondern richte mein Interesse auf den Vollzugscharakter der Aneignungssituationen im Sinne einer aktiven bzw. engagierten Interpretation. Nicht zuletzt die an den Anfang gestellten Einblicke und Interpretationen der Video-Installationen von Candice Breitz sollten für diesen Zusammenhang stehen bzw. das Feld des Nachdenkens augen- und ohrenscheinlich öffnen helfen.

3. Begriffliche Klärungen

Als Musik- und Kulturwissenschaftlerin bevorzuge ich einen sozial- und kulturhistorischen und zugleich diskursiven Zugang, wie er am Forschungszentrum populäre Musik der Berliner Humboldt-Universität – hier insbesondere verbunden mit dem Namen von Peter Wicke – entwickelt wurde und praktiziert wird. Ich beschränke mich dabei auf das Feld der *populären Musik* und ihre ästhetischen, kulturellen und ökonomischen Existenzformen, einerseits weil sie weit in die verschiedensten Felder populärer Kulturen ragen und damit Prototypisches populärer Kulturen aufweisen, andererseits aber auch eine Bindung an eine Fachdisziplin – hier die Musikwissenschaft – ermöglichen, die konkrete Aussagen und eine entwickelte Materialkenntnis in komplexen theoretischen Argumentationen erfordern. Insbesondere in ihrer jüngeren Geschichte und Gegenwart hat diese Fachwissenschaft im Bezug auf Klang, Sound und Körperlichkeit Kategorien und Diskussionen erschlossen, die Spezialwissen und Interdisziplinarität zugleich als Voraussetzungen für die Analyse populärer Musikformen einbringen.

Ich vermeide den Begriff *Popmusik*, da er in erster Linie als eine sehr allgemeine übergreifende Repertoirekategorie in der Alltagspraxis von MusikerInnen und Verwertern mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen ist.

Ich beziehe mich in meinen Ausführungen nicht auf das Konzept *Pop* oder *Popkultur*, weil diese eine konkrete kulturelle, künstlerische und journalistische Praxis und vor allem diskursive Strategie (Selbstverständigungsdiskurs und Selbstbeschreibung) in westlichen Nachkriegsgesellschaften (insbesondere in der Bundesrepublik Deutschland und den USA) darstellt, die m.E. – anders als dies beispielsweise Marcus S. Kleiner (Kleiner 2009) vertritt, nicht immer bzw. zwangsläufig Bestandteil populärer Kulturen sein müssen. Und ich vermeide den Begriff der *Populärmusik*, da er im Gestus hochkultureller Strategien ein Feld kultureller Praktiken aufzuwerten sucht (insbesondere an Musikhochschulen in Deutschland und Österreich, in der deutschen Kulturpolitik, aber auch z.B. im Arbeitskreis Studium populäre Musik, dem ASPM und einigen seiner bzw. ihrer VertreterInnen⁵): eine sprachliche Maßnahme, die – würde man diesen Musikformen und –praktiken tatsächlich die ihnen eigenen Regeln, Normen und Strukturen zubilligen (sic!) – keinesfalls nötig ist.

Ich spreche schlicht von populärer Musik als einem Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen von Musik, denen gemeinsam ist, dass sie tendenziell massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden, im Alltag vieler Menschen, wenn auch im einzelnen auf sehr unterschiedliche Weise, eine bedeutende Rolle spielen und sich in ständiger Veränderung befindet. Populäre Musik lässt sich als Kategorie daher ins-

5 Leider veröffentlicht auch der renommierte transcript-Verlag Bücher in einer Reihe namens *Studien zur Populärmusik*. Dies sei hier angemerkt, weil sich die Verfasserin dieses Beitrages mit ihrer Veröffentlichung *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten* (Binas-Preisendörfer 2010) in dieser Reihe wiederfand und den Unmut über diese Stigmatisierung nicht verbergen kann.

besondere nicht auf einen Katalog von musikalischen Eigenschaften festlegen, sondern ist vielmehr als Resultat eines komplexen sozial-kulturellen Prozesses anzusehen, dessen Hauptakteure – Musiker – Publikum – Wirtschaft – ihre Vorstellungen davon, was populäre Musik jeweils sein soll oder werden kann, auch gegeneinander auszuhandeln und durchzusetzen suchen. (vgl. Wicke 2005)

In der Geschichte populärer Musikformen hat sich die Frage ihrer medialen Bestimmtheit in Produktion, Verbreitung und Aneignung als ein wesentlicher Schlüssel des tendenziell Massenhaften erwiesen. Deshalb macht es aus der Perspektive dieses empirischen und zugleich diskursiven Verständnisses von populärer Musik m.E. Sinn, ihre Existenz an das Vorhandensein technischer Reproduktionsmittel bzw. technischer Medien zu koppeln, was historisch seit der Erfindung von Lithographie, maschineller Papierherstellung und Rotationspresse zum Notenschnelldruck (alles um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert) der Fall war. Noch entschieden Konzertveranstalter und Verleger, was im 19. Jahrhundert populär werden konnte. Dazu benötigten sie nicht nur den Handel mit Noten und Eintrittskarten, sondern legten zugleich das Fundament für die Institutionen eines kapitalisierten Musikbetriebes mit all seinen Merkmalen wie Starkult, Imagebildung und Zielgruppenbindungen.

Zum Ende des 18. Jahrhunderts war das Bürgertum angetreten, Staat und Gesellschaft nach seinem Bilde zu formen. „Bürgerlichkeit“ wurde zum ständeübergreifenden kulturellen Leitbild und Deutungsmuster von Welt- und Selbsterfahrung (vgl. Schleuning 2000). In diesem Kontext beginnt sich auch in der Musik das „Populäre“ als eine eigenständige Kategorie herauszubilden (vgl. Wicke 1998). Der alltägliche Musikbetrieb fand in Tanzsälen und Festhallen statt, ließ Kaffeehäuser und Gartenlokale wie Pilze aus dem Boden der sich entwickelnden urbanen Räume schießen und sorgte für den unaufhaltbaren Aufstieg von Vergnügungsetablissemments und aller Art Bühnen des unterhaltenden (Musik)Theaters. Es bedarf keiner übernatürlichen Phantasie sich vorzustellen, das und wie einige der zentralen Kategorien von Performativität (vgl. Sibylle Krämer) hierbei zum Tragen kamen: Korporalität und Ereignischarakter wurden allgegenwärtig. Im Gartenlokal konnte man sich zu Musik unterhalten, Bier bestellen und seinem Bewegungsdrang freien Lauf lassen. Dies war im Konzertsaal im 19. Jahrhundert – insbesondere nach der Konzerthausreform – mehr denkbar. Dort galt es im schweigenden Insinchgekehrtheitsein der Exekution eines Stückes (dem Werk: Text!) beizuwohnen und die tönend bewegte Form *absoluter Musik* (vgl. Hanslick 1854) hörend bzw. mitlesend – Studienpartituren im Taschenformat gehörten damals ins Verkaufssortiment der Verleger - zu verstehen. Wehe man schäkerte, stand zwischen den Programmpunkten auf oder lachte. Der *andere* Teil des Publikums – Kinder ohne Begleitung von Hauslehrern oder das Gesindel (vgl. Schleuning 2011) – ging nicht ins „klassische“ Konzert, sondern wanderte ab in die Unterhaltungs- und Tanzkonzerte, in die Operette oder leichte Oper.

Angeregt durch historische Beispiele soll nun der Zusammenhang von populärer Musik und Performativität (1), derjenige von populärer Musik und Medialität (2) und darin eingeschlossen die Bedeutung des Zusammenhanges von Performativität als Voraussetzung für Medialität und umgekehrt im Feld der populären Musik aufgezeigt werden.

4. Performativität und Medialität in der Produktion und Aneignung populärer Musikformen

4.1 Performativität in populären Musikformen

Musik gehört zu den sogenannten Performing Arts (wie Theater, Tanz, Zirkus). InstrumentalistInnen, Sänger_innen, Musiklehrer_innen, Opernregisseur_innen studieren gemeinsam mit Schauspieler_innen und Regisseur_innen und/oder Choreograph_innen an einer Institution: einer Hochschule für Musik und Theater. Doch nur Sänger_innen erhalten regelmäßig Tanzunterricht, Bewegungs- oder Schauspieltraining. Die offenkundige Trennung von Tanz, Gestik und Musik ist jedoch ein Phänomen der neuzeitlichen europäischen Kunstmusiktraditionen. Noch in den antiken Traditionen, beispielsweise bei den Aufführungen der Epischen Dichtungen waren Text, Gestus, Performance, Melodik, Versmaß, Metrik und Tanz ganz unmittelbar aufeinander bezogen. In ihrer Einheit fungierten sie als wichtige mnemotechnische Hilfen und Voraussetzung der Tradierung in einer Zeit, die mit Ausnahme von Schriftzeichen technische Außenspeicher (Medien) von Musik bzw. Klang nicht kannte. Körperbewegungen in Tanz und rhetorischen Formeln hatten deshalb eine bedeutsame gedächtnisstützende Funktion. Auch außerhalb des Theaters wurden – so Horst Wenzel – Memorialleistungen, die z.B. für die Beständigkeit einer Aussage, eines Eides erforderlich waren, durch den Ritualcharakter des Verfahrens gewährleistet. Charakteristisch dafür war das Zusammenwirken von Worten, Gebärden und Memorialzeichen ... in einer multisensorisch angelegten Aufführung. (vgl. Wenzel 2004, 270/271) Im Zuge der Erfindung schriftlicher Außenspeicher (Schrift und insbesondere auch Notation als präzise graphische Definition eines singulären Tonortes) begann eine bemerkenswerte Drift von kulturellen Sphären: die Tradierung mittels schriftlicher Außenspeicher einerseits (europäische Kunstmusiktraditionen) und andererseits die eher oral überlieferten und an Körperbewegungen, Tanz und Instrumentaltechniken gebundenen tendenziell als populäre Musikformen zu bezeichnenden Traditionen.

Klangfülle, Lautheit und die Betonung körperlich-performativer Elemente spielen in den oralen Traditionen eine vergleichsweise größere Rolle. In populären Musikformen wird das körperliche Moment dominant gemacht. Im Umkehrschluss gilt die Kontrolle des Körpers (geklatscht wird bei Strafe durch böse Blicke ausschließlich nach den vier Sätzen bzw. am Ende einer Sinfonie, der klassischsten aller europäischen Kunstmusikgattungen), während sinnensfreudiges Schenkelklatschen, Dazwischenrufen und körperliche Nähe eher in den Gasthof „Zum fröhlichen Wirt“ gehören. Der Körper selbst darf m. E. in diesem Zusammenhang nicht als technischer Außenspeicher missverstanden werden.

Erst als die streng getrennten Sphären ständisch organisierter und vererbter Sozialwesen sich im Zuge der Verbürgerlichung auflösten und die gottgegebenen Plätze aufgegeben wurden und damit auch die oft Jahrhunderte lang existierenden Anlässe des Musizierens, tritt die eher unspezifische Funktion der Unterhaltung in den Vordergrund

(vgl. Wicke 1998, 23; Hügel 2003). Vor allem die sich rasch vergrößernden städtischen Agglomerationen werden zu Geburtsstädten der Massenkultur. VertreterInnen ehemals ganz unterschiedlicher Stände tanzen beispielsweise im 19. Jahrhundert miteinander Walzer. Sie drehen und berühren sich, ohne dass die herbeieilenden Moralwächter etwas dagegen ausrichten konnten. Das Walzertanzen wurde im 19. Jahrhundert eine alle gesellschaftlichen Schichten durchdringende Tanzmode (vgl. Wicke 1998). Tanz (als koordinierter Bewegungsablauf), Musik (mit kontinuierlich wieder kehrenden metrischen Schwerpunkten) und Körper werden zu einer wichtigen Voraussetzung von Popularität. Produziert wurden Walzer damals schon gewissermaßen am Fließband. So betrieben Vater und Sohn Strauss einen sprichwörtlichen Manufakturbetrieb zum Schreiben und Arrangieren von Walzern. Was abends auf dem Tanzboden Erfolg hatte, existierte am Morgen davor manchmal nur als Idee oder Skizze, die von spezialisierten Musikern ausgeführt, das heißt auskomponiert und v. a. arrangiert wurde. Vater und Sohn Strauss verstanden das Musizieren als unternehmerische Aufgabe, sie vergrößerten nicht nur ihre Kapellen, sondern ließen gleich mehrere unter gleichem Namen auftreten und auf Tourneen gehen, sie legten den Eintrittskarten Noten als Werbegeschenke bei und kurbelten so den Umsatz ihrer Verleger an. Seit im Jahr 1872 in Boston 20.000 SängerInnen und Musiker Strauss' Walzer „An der schönen blauen Donau“ darboten, hieß der Walzer in den USA Boston. Events dieser Art kennt man also bei weitem nicht erst seit dem 20. Jahrhundert.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Erleben von Musik stets an ihre unmittelbare Aufführung bzw. Vorführung gebunden. Andernfalls existierte sie allenfalls in Form der abstrakten Notation oder im Kopf des Komponisten. Wirklich realisieren ließ sie sich nur als performativer Akt, vergleichbar dem Sprechakt, wie er von den Literatur- und SprachwissenschaftlerInnen der Performancetheorie thematisiert wird. Allerdings lässt sich die Aufführung oder Darbietung von Musik nicht in jedem Fall mit dem Sprechakt oder Vollzug von Lektüre vergleichen. Lediglich dort, wo es gilt ein Werk bzw. eine Partitur zum Leben zu erwecken, zu interpretieren, eine Oper zu inszenieren und aufzuführen, könnte diese theoretische Klammer greifen. Für die meisten populären Musikformen ist sie irrelevant und bleibt eine theoretische Konstruktion. Ein Song existiert zunächst meist nicht als notierte Skizze, sondern wird in den allermeisten Fällen kooperativ im Probenraum erspielt oder im Tonstudio in der Zusammenarbeit von MusikerInnen, TexterInnen und Produzenten etc. erarbeitet. Seine Bedeutung wird ihm sowohl von den kooperativ aufeinander bezogenen MusikerInnen und ProduzentInnen aber auch von den sie aneignenden HörerInnen oder TänzerInnen und nicht zuletzt von den sie vertreibenden Akteuren der Musikwirtschaft z.B. in Form von Repertoirekategorisierungen oder Zuschreibungen von JournalistInnen „verliehen“.

Das Korrelat zu Fischer-Lichtes Performance-Theorie bestünde in der Musik dort, wo in der europäischen Kunstmusiktradition stehende Komponisten selbst als Performer agieren bzw. sogenannte Komponisten-Performer offene Spielanweisungen für Musiker anfertigen, die auf Raum, Situationen und Re/Aktionen seitens der Zuhörer/Zuschauer in

der Lage sind zu reagieren. Das bekannteste Beispiel dafür ist sicherlich John Cage. Ihn im Kontext populärer Musikformen zu verorten, erachte ich für verfehlt.

Interessant bleibt dennoch die Bedeutung, die Erika Fischer-Lichte der Position des Zuschauers im Respons der Erregung und/oder des Impulses sieht. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang noch einmal an die eingangs beschriebene künstlerische Arbeit von Candice Breitz. Zweifellos reagieren auch dort die Fans im Respons der Erregung, die zum Impuls eigener Aktivitäten wird. Für Erika Fischer-Lichte gilt als Medium allein der Körper, ein Begriff von Medium, der sich jedoch nur schwer auf (moderne) populäre Musikformen in Gänze übertragen lässt, wie weiter oben bereits ausgeführt. Obwohl auf der Metaebene die Möglichkeiten des Machens und damit die Überwindung der verabsolutierenden Position des Sprechers konzeptionalisiert werden, finden sich bei Fischer-Lichte keinerlei Hinweise bzw. Untersuchungsinteressen an populären Kulturformen und der medialen Qualität ihres Klangs.

Das mag auf der einen Seite verwundern, hat möglicherweise jedoch seine Ursachen im Gegenstandsfeld der engagierten Wissenschaftler_innen. Sämtliche Autor_innen der Publikation „Performativität und Medialität“ (Krämer 2004) stammen v. a. aus dem weiten Feld der Philosophie, Literatur- und Kunst- bzw. Bildwissenschaften. Erika Fischer-Lichte bildet in diesem Kontext gewissermaßen eine Ausnahme. Der einzige Beitrag mit musikalischen Bezügen ist auf Fragen der performativen Intermedialität in der Oper – einer sich stets auf Bühnen und in Szenarien realisierenden Gattung in der Tradition europäischer Kunstmusik – gerichtet. Fragen zur Medialität wurden auf Schrift- und Bildmedien gerichtet und finden aktuelle Phänomene betreffend ausschließlich Interesse an netzbasierten künstlerischen Arbeiten. Peter Weibel will einen Beitrag zur Rezivilisierung der Medientechnologien leisten, in dem er Beispiele des Netzaktivismus in ihrer kritischen Haltung gegenüber den ökonomischen, sozialen und technischen Bedingungen und Beschränkungen des Internets hervorhebt.

Nun ist es wenig hilfreich, diesen hier angedeuteten Zustand zu beklagen. Wir müssen uns – z.B. als Musikwissenschaftler_innen fragen – warum wir in diesen und ähnlichen Diskursen kaum oder gar nicht vorkommen, warum die Welt der Medien zumeist als Bilderwelt, eher selten als Klangwelt apostrophiert wird? Die empirischen Bezugspunkte der Medienwissenschaften bildeten v. a. Photographien, Film, später das Fernsehen, Comics oder allenfalls das Musikvideo. Wenn von audio-visuellen Medien die Rede ist, dann in erster Linie im dienstleistenden Sinne von Musik *im* Radio oder Musik *für* den Film oder *für* das Computerspiel. Als akustisches Medium, das sowohl Fragen der Medialität als auch der Performativität an sich richten kann, kommt Musik bzw. Klang kaum vor.

Ich vermute die Gründe in einer Denk- und Analysetradition, die Musik als ein Objekt mit immanenter Bedeutungsstruktur im Geist einer repräsentationalistischen Sprachphilologie versteht, Musik als ein Objekt, deren Gehalt in der Gestalt festgeschrieben, in ihren spezifischen Zeichen repräsentiert scheint. Diese Herangehensweise kollidiert insbesondere dort, wo nicht der intendierte und rezipierte Gehalt, sondern die Medialität von Musik den Schlüssel zum Verständnis von konkreten – insbesondere auch

populären – Musikpraktiken liefert. Musik als eine Art Agens bzw. ästhetische Gestalt der Vermittlung zu begreifen, d.h. ihren medialen Charakter zu akzeptieren, unterminiert die an kulturell engen, exklusiven Wissensbeständen (z.B. Riemannsche Harmonielehre) geschulte Wertungsallmacht von Musikwissenschaft und Musika ristokratie. Letztendlich offenbart sich im Pro bzw. Contra eines medialen Verständnisses von Musik ein kultureller Riss durch (westliche) Gesellschaften. Es geht um die Deutungshoheit von kulturell wertvollen und weniger wertvollen Praktiken und Zusammenhängen, die sich sowohl in den Institutionen des Musikbetriebes (öffentlich geförderte Einrichtungen wie Konzert- und Opernhäuser) als auch in bestimmten wissenschaftlichen Konzepten und Methoden des Erkenntnisgewinns manifestieren. Letztendlich geht es um Deutungshoheit und – so banal dies klingen mag – um Verteilungskämpfe. Eine am notierten Gehalt – der sog. Werkgestalt – orientierte Musikwissenschaft konnte Körperlichkeit und Klanggeschehen konzeptionell nicht integrieren, also weder Performativität noch Medialität. Technologisch vermittelte Produktions-, Reproduktions-, Verbreitungs- und Aneignungsprozesse hat sie zumeist als „technische Zurüstung“ und „musikalische Standardisierung“ gedeutet und kritisiert. Im Spannungsfeld von latenter Technikfeindlichkeit und einem entleiblichten Musikverständnis steht Musikwissenschaft dann doch offensichtlich immer noch im Abseits von medien- und kulturwissenschaftlichen Diskussionen.

Die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung und zugleich die offenkundige Möglichkeit entsprechender Einsichten liefert nicht zuletzt die Beschäftigung mit populären Musikformen. Was auch immer man sich an Untersuchungsgegenständen auf den akademischen Seziertisch legt, Fragen von Performativität und Medialität spielen eine beachtliche Rolle, vorausgesetzt man verabschiedet sich von einer Denktradition, die Musik als ein Objekt mit immanenter nachvollziehbarer Bedeutungsstruktur versteht. Schaut man sich beispielsweise x-beliebige Songs oder Tracks aus der Geschichte oder Gegenwart populärer Musik näher an, wird deutlich, dass man aus diesen nicht - einem Abdruck gleich – Bedeutungen herauslesen könnte. Die Bedeutung, die sie beispielsweise für ihre Hörer_innen bekommen können, ist nicht in diese eingeschrieben. Weder in den Klangstrukturen, noch den Texten der Songs wird Bedeutung abgebildet. Wirksam werden eher einzelner Elemente, Impulse: z.B. Textfragmente, Klangeffekte, das Timbre einer Stimme, Breaks, melodische Figuren, Sounds, Rhythmusmuster, Gestiken von Musiker_innen als Auslöser von Erregungsmomenten.

4.2 Medialität in populären Musikformen

Seit den Möglichkeiten der technischen Klangaufzeichnung – der Phonographie – Ende des 19. Jahrhunderts scheinen Medien auch als ein Apriori unserer musikalischen Erfahrungen und unseres musikbezogenen Tuns (vgl. dazu auch Krämer 2004, 23) zu gelten. Im Zentrum entsprechender Erfahrungen und entsprechenden Tuns scheinen apparative Erzeugungsprozeduren zu stehen. Sicherlich nicht zu Edisons oder Emil Berliner

Zeiten, jedoch spätestens mit der Einführung des Hörrundfunks und nachfolgend der Erfindung der Vinylschallplatten, besseren Mikrofonen und Mehrspurtechnik sind der Musikgebrauch bzw. die diversen Aneignungsformen von Musik – nicht nur den populären Formen – in der Tat ganz maßgeblich durch diese apparativen Erzeugungsprozeduren gekennzeichnet.

Allerdings muss man sich fragen, warum Menschen Anfang des 20. Jahrhunderts Phonographen, aufgenommen in Studiosituationen, die unseren heutigen nicht im Entferntesten ähneln, als einen akzeptablen Ersatz für Konzerte begehren konnten? Im Vergleich zu heutigen Aufnahmen war die Qualität der betreffenden Tonträger mehr als dürftig. Sie klangen schrill und rauschten, weil das eigentliche Frequenzspektrum von Gesangsstimmen oder konkreten Instrumenten technisch damals bei weitem nicht reproduzierbar war. Sie hatten nur eine begrenzte Abspieldauer, weil die Rillendichte und das Trägermaterial kaum mehr als eine 5-minütige Aufnahme ermöglichten. Abgesehen davon, dass die ersten mit Musik bestückten Phonographen v. a. als Jahrmarktsattraktionen oder Musikboxen mit vier Paar Schläuchen in Cafés und Bars ihr Geld einspielten, vermutet man, dass die reproduzierte Zeitstruktur einer Aufführung die Zuhörer davon überzeugen konnten, dass es sich hierbei um Musik handle (Wicke 2008). In Verbindung mit ihrem Neuheits- und damit Attraktivitätsgrad waren selbst Tonträger in aus unserer heutigen Sicht übler Qualität deshalb von Interesse und bildeten im 20. Jahrhundert den Kern der Musikwirtschaft. Zu Beginn ihres Siegeszuges ersetzten sie gewissermaßen die Aufführung und machten diese medial – weil technisch fixiert – verfügbar. Die Stars konnte man in Zeitschriften und auf Plakaten bewundern. Schließlich waren viele von ihnen gleichermaßen populäre Musik- und Leinwandstars, Sänger_innen und Performer_innen (vgl. Lilian Harvey, Willy Fritsch, Heinz Rühmann in: Die drei von der Tankstelle – 1930).

Wohl zu keiner Zeit hat der Tonträger jedoch einen Konzertbesuch wirklich obsolet gemacht: beides sind gewissermaßen die zwei Seiten einer Medaille – nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen. Medial repräsentierte Images bilden dabei eine wichtige Klammer des Erfolges, weil sie als Projektionsflächen für soziale Identifikation einerseits und als kommerzielles Produkt andererseits hervorragend funktionieren.

Selbst diese Erkenntnis kann man nicht erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesichts der durch Superstars bzw. Bands und deren perfekt inszenierte Bühnenshows gewinnen. Der Violinenvirtuose Niccolò *Paganini* (*1782, †1840), der Klaviervirtuose *Franz Liszt* (1811 – 1886) oder die Opernsängerin Jenny Lind⁶ (*1820, †1887) wirkten im 19. Jahrhundert in ihrer Funktion als Stars immer auch als Identifikations- und als Projektionsflächen. Sie agierten dabei durchaus auch auf populären Bühnen. Nicht zuletzt durch ihre performativen „Ausschweifungen“ – festgehalten in Berichten und auf Bildern, man denke an den fliegenden Geigenbogen von Paganini oder die weit gespreizten Hände Liszts, die scheinbar gleichzeitig in der Lage waren mehrere Lagen des Klaviers

6 Zunächst brüllten die SängerInnen in den Trichter und nur bestimmte, laute und mittelfrequente Instrumente konnten aufgenommen werden.

zu spielen – sind sie uns heute noch ein Begriff. Insbesondere Klaviervirtuos*innen und Sänger*innen standen damals hoch in der Gunst des Publikums: das Klavier gehörte im 19. Jahrhundert in fast jeden bürgerlichen Haushalt. Zugleich war man fasziniert von den außergewöhnlichen unerreichbaren Leitungen der betreffenden Stars.

Feste Anhängerschaft braucht Medien und Images – auch das wusste man schon damals. Kontinuierlich wurden brisante Storys und Sensationelles über die Virtuosen ihres Fachs berichtet. Nicht zuletzt der Konkurrenzkampf zwischen den Zeitungen forcierte die Veröffentlichung brisanter Storys schillernder Persönlichkeiten. Wunderkinder und Exoten bevölkerten die Spalten der damals noch jungen Illustrierten. Schließlich verkaufte man Liszt-Kipferln (Gebäck) und Jenny-Lind-Hauben als Fanartikel (vgl. Borgstedt 2008). Wie in den eingangs gezeigten Sequenzen der Videoinstallation von Candice Breitz, wird man es auch damals nicht mit willenslosen, ergebenen und passiven Konsumenten zu tun gehabt haben. Freilich ist das immer auch eine Frage der Perspektive und der Bewertungsmuster kultureller Praktiken.

5. Fazit

Leider stellt es ein nahezu unmögliches Unterfangen dar, entsprechende soziale Sinnstrukturen und ihre kulturellen Praktiken der Vergangenheit heute zu rekonstruieren. Über populäre Praktiken erfährt man eher aus Gerichtsberichten als aus Archiven, Musikzeitschriften oder Briefwechseln der damaligen Zeit. Kaum komfortabler stellen sich die Bedingungen heute dar. Es sind die Methoden der qualitativen Sozialforschung wie teilnehmende Beobachtung, narrative Interviews, Videodokumentationen, die das verstehende Rekonstruieren kultureller Praktiken, ihre Interpretation in vergleichenden Analysen in zumeist sehr aufwendigen Forschungsreihen ermöglichen. Daneben lohnt es jedoch immer wieder auch den Begriff anzustrengen und ein theoretisches Verständnis der interessierenden Prozesse zu forcieren, damit der behauptete Paradigmenwechsel von der Idee der Repräsentation zur Praxis des Machens wirklich verstanden werden kann. Eine zentrale Herausforderung stellt dabei das durchaus widersprüchliche Verhältnis von Einmaligkeit (zumeist thematisiert im Kontext von Performativität) und technischer Reproduktion (Stichwort Medialität) dar, d.h. von leiblicher Anwesenheit im Raum im Unterschied zur Präsenz von Räumen als Darstellungsmedium.

Aktuelle Medien-Musikpraktiken zeigen (vgl. Binas-Preisendörfer 2010), dass wer technisch und ästhetisch in der Lage ist, dieses Problem zu lösen – z.B. in den erfolgreichen Musicgames wie *Guitar Hero*, *Singstar* oder *Rockband* oder auch den diversen Videoplattformen im Internet – mitten in die gegenwärtigen Sozialisationsmuster ihrer Macher bzw. der SpielerInnen trifft.

Literatur

- Binas-Preisendörfer, Susanne (2010): „Jugend musiziert!?“ Wettbewerb, Flow und Empowerment in aktuellen Musikspielen am Beispiel von „Guitar Hero“, in: szenenwechsel. Dokumentation der gleichlautenden Tagung an der Universität der Künste Berlin, hrsg. von Ursula Brandstädter, Uckerland: schibiri-Verlag, S. 125-139.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2011): Live is Life: Faszination und Konjunktur des Popkonzerts oder Überlegungen zur Performativität medienvermittelter musikkultureller Praktiken, in: Populäre Musik, mediale Musik, in: Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik, hrsg. von Christofer Jost, Daniel Klug, Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun, Baden-Baden: Nomos, 131 – 146.
- Borgstedt, Silke (2008): Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams, Bielefeld: transcript-Verlag.
- Clarke, John u. a. (1979): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen, Frankfurt am Main: Syndikat, S. 39 – 131.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.
- Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hanslick, Eduard (1854): Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig.
- Hügel, Hans-Otto (2003): Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Marcus S. Kleiner (2009): Life is but a memory – Popmusik als Medium biographischer Selbstverständigung, in: Eva Kimminich (Hg.): Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten. Ästhetische Praxis als politisches Handeln, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 95 – 115.
- Krämer, Sibylle (Hg.) (2004): Performativität und Medialität. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Rosenberg, Angela (2008): Inner + Outer Space, in: Candice Breitz / Inner + Outer Space - Ausstellungskatalog, hrsg. von Temporäre Kunsthalle, Berlin, S. 16/17.
- Schleuning, Peter (2000): Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Schleuning, Peter (2011): „Kanapees und Eisgetränke“, in: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, hrsg. von Martin Tröndle, überarbeitete 2. Auflage, Bielefeld: transcript-Verlag, S. 227 - 236.
- Temporäre Kunsthalle (2008): Candice Breitz / Inner + Outer Space. Ausstellungskatalog, Berlin.
- Wenzel, Horst (2004): Vom Körper zur Schrift. Boten, Briefe, Bücher, in: Performativität und Medialität, hrsg. von Sibylle Krämer, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 269 – 292.
- Wicke, Peter (1993): Vom Umgang mit populärer Musik, Berlin: Volk und Wissen.
- Wicke, Peter (1998): Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- Wicke, Peter (2005): Stichwort Populäre Musik, in: Basiswissen Schule – Musik. Berlin/Frankfurt a.M.: DUDEN Paetec Schulbuchverlag.
- Wicke, Peter (2008): Das Sonische in der Musik, http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_wicke.htm
- Willis, Paul (1981): Profane Culture. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur, Frankfurt a.M: Syndikat.

Internetquellen

<http://www.kunsthalle-berlin.com/de/exhibitions/Candice-Breitz> (28.06.2011)