

Hans J. Wulff:

Para-Theatralität des Rockkonzerts? Anmerkungen zu Christian Jooß-Bernaus *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form* [1]

Der Artikel erschien zuerst in: *Rock and Pop in the Movies*, 1, 2011, S. 191-206.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/7-10>.

1. Theatralität

Als Erving Goffman die *Theatermetapher* als Grundmodell der Beschreibung des sozialen Lebens vorschlug (1959), brachte er einige Dimensionen der Beschreibung ins Spiel, deren Bedeutung bis heute nicht ganz ausgelotet ist: die Tatsache, dass soziales Verhalten eine Tätigkeit mit (realen oder nur strukturell mitgedachten) Zuschauern ist, dass soziale Akteure nicht nur eine Rolle spielen, sondern sich auch dieser Rolle bewusst sind (oder sein können), dass es drehbuchartige Skripten für alltäglich scheinende Verläufe gibt und ähnliches mehr. Es wurde nötig, auch die Bestimmungselemente des *Theatralischen* neu zu bedenken. Trotz der gewaltigen Ausweitung der Beschreibungsextension bleibt das *Theater* als gesellschaftliche Institution, als eigener Ort und als Konstellation eines Gegenübers von Darbietenden und Zuschauenden erhalten, erfährt aber eine enorme Relativierung – weil auch Peepshow, Kabarett, Bundesligaspiel, Konzert und Parademarsch, der Weihnachtssegens des Papstes oder die Inthronisation des neuen Bundespräsidenten die Einheit des Ortes kennen, zeitlich abgeschlossen sind, auf einem Drehbuch beruhen und auf der Beziehung von Akteuren und Zuschauenden beruhen. Um alle diese so unterschiedlichen Formen von barem Alltagshandeln abzugrenzen, sprach Victor Turner von *Ritualen*, die sich zum einen durch eine stärkere Skriptifizierung vom normalen sozialen Handeln abgrenzen, zum anderen eine eigene moralische (oder sogar legitimatorische) Absicherung durch Regeln und Normen haben [2]. Wenn nun das Theatralische (oder Rituelle) in besagtem weiten Sinne dem Alltagshandeln gegenübersteht, wenn „Theater“ im herkömmlichen Sinne nur eine institutionalisierte Sonderform derart *theatraler Enklaven* in die Alltagszeit ist – was soll dann die Rede vom „Para-Theatralen“?

Der Terminus ist (noch?) recht exotisch. Gemeinhin werden Formen wie Zirkus, Variété, Festspiele, öffentlich aufgeführte (religiöse) Rituale, Performance- und Medienkunst, aber auch Fernsehshow, Tanz-

theater, Happening und Performance, sogar allgemein „Event“ dem Para-Theatralen zugeordnet. Manchmal werden *Theatralität* und *Performativität* als Kategorien genannt, die nicht nur im Theater (im engeren Sinne), sondern auch in den para-theatralen Formen realisiert seien.

Das Präfix *para-* entstammt dem Griechischen und bedeutet neben „begleitend“ (wie in „parasprachlich“) vor allem so viel wie „so ähnlich wie“ (wie in „paramilitärisch“). In der Kommunikationswissenschaft ist es am bekanntesten in der Theorie der *parasozialen Interaktion*, mit der die Beziehungs- und Austauschformen zwischen Rezipienten und Figuren medial dargebotener Kommunikationen wie z.B. Radio- und Fernsehsendungen bezeichnet werden. Hier geht es um die Bestimmung der Differenz zwischen sozialer und parasozialer Interaktion, nicht um deren Ähnlichkeit – und es sollte deutlich sein, dass sich die gleiche definitorische Frage bei der Bestimmung des Para-Theatralen stellt. Klemens Hippel kondensierte die Bestimmungselemente der *Verbindlichkeit* und der *Reziprozität* als letztlich definierende Unterschiede heraus:

Was unterscheidet nun diese parasoziale von der gewöhnlichen Interaktion? Einerseits natürlich die Tatsache, dass ein Gefühl der Verantwortlichkeit für die Beziehung beim Zuschauer weniger ausgeprägt sein muß als in sozialen Beziehungen. Der Zuschauer kann sich jederzeit aus der Interaktion zurückziehen, und er ist auch nicht zuständig für das „Weiterentwickeln“ der Beziehung. Dies ist aber, so Horton und Wohl [die das Konzept 1956 vorschlugen], nur ein gradueller Unterschied zur sozialen Interaktion. Die entscheidende Differenz ist das Fehlen einer tatsächlichen Gegenseitigkeit der Beziehung. Das Publikum kann zwar wählen zwischen den angebotenen Beziehungen, jedoch nicht neue herstellen oder bestehende beeinflussen. Die im Fernsehen Auftretenden wiederum haben keine Informationen über die Reaktion der Zuschauer und müssen das fehlende Feedback durch Annahmen über das Verhalten des Publikums ausgleichen [3].

Die meisten Formen des Pop-Konzerts ruhen auf der Parasozialität der Beziehungen zwischen den Musikern und den Zuschauern auf, in Sonderheit natür-

lich in den medial repräsentierten Formaten (von der Repräsentation des Live-Geschehens auf großen großen Bildwänden während der Konzerte bis hin zu der Aufzeichnung von Live-Konzerten als Film- oder Fernsehdokumentationen). Aber sind sie deshalb auch „para-theatral“? Gehören ihre Auftritte nicht aufgrund aller Bestimmungsstücke – Einheit des Ortes und der Zeit, Gegenüber der Rollen von Akteuren und Zuschauern, die Bühne als Ort der Inszenierung etc. – dem Theatralen zu?

Neben Auftritte in Clubs sind seit den 1960ern immer stärker Auftritte an anderen Orten spektakulären Geschehens getreten. Insbesondere Sport-Arenen (wie das Wembley-Stadion) oder gar offene Landschaften (wie bei den fast allen Open-Air-Veranstaltungen) werden für die Zeit des Musik-Events umgestaltet, wandeln sich für kurze Zeit zu Versammlungsorten besonderen Zuschnitts. Aber es ist eher eine Ausdehnung des theaterhaften Raums denn eine Auflösung seiner ursprünglichen Einheit. Auch das Popkonzert hat sich nicht aus einem älteren Verständnis des *performativen Raums* verabschiedet, ganz im Gegenteil. Es gehört zur Besonderheit des historischen Verhältnisses zwischen den Formaten der Popkonzerte und der so viel älteren Geschichte des Theaters (und des Konzerts), dass immer wieder Veranstaltungen auf Theaterbühnen geplant und durchgeführt werden. Wenn das Abschiedskonzert der *Band* (aufgezeichnet in Martin Scorseses Film *THE LAST WALTZ*, USA 1978) im Festsaal des *Winterland Auditoriums* stattfindet, wenn zudem noch die anachronistisch opulente Bühnenausstattung des gleichzeitig laufenden Repertoire-Stücks *La Traviata* von Giuseppe Verdi in die Bühneninszenierung der Rockmusiker einbezogen wird, findet hier auch ein Austausch über die Orte des Konzerts statt, als wolle die Gruppe am Ende ihrer Laufbahn an den institutionellen Ort des Theaterhaften – und damit auch an einen Ort der *high brow culture* – zurückkehren. Man könnte das Argument variieren und annehmen, dass sie am Ende ihrer Laufbahn eine Anhebung des eigenen kulturellen Rangs betreibe – aber auch das wäre eine Thematisierung der gesellschaftlichen Differenzen zwischen dem Theater als kultureller Institution, dem Aufführungsformat des Konzerts und der Exklusivität des Theaterpublikums, bliebe also dem gesellschaftlichen Diskurs um das Theater verhaftet.

2. Para-Theatralität

Auch das Konzert der Rolling Stones, das in *SHINE A LIGHT* (USA 2008, Martin Scorsese) filmisch festgehalten wurde, fand in einem ebenso altertümlichen wie intimen Theater in New York statt (es handelt sich um das Beacon Theater), als solle mit der Begrenztheit der Bühne eine Intimität des Spiels und der Interaktion zwischen den Musikern ermöglicht werden, das auf den überdimensionierten Bühnen der Stadionkonzerte so kaum hätte realisiert werden können. Die Stones gingen in ein Theater – weil das Rockkonzert zu den theatralen Darbietungsformen selbst gehört. Der Ort des Konzerts war kein Club, auch er hätte die räumliche Enge der Bühne und die Übersichtlichkeit des Publikums gewährleisten können. Die Wahl des Ortes ist eine strategische Aussage, die das Auseinanderklaffen bourgeoiser Kultur und ihres Kanons und der Rockmusik betrifft.

Warum also die Rede von der Para-Theatralität des Pop-Konzerts? Jooß-Bernau nennt drei Kernelemente des Theatralen: die zeitliche und räumliche Begrenzung und die „bestimmbaren, zu analysierenden Figuren, die Musiker“ (3) [4]. Sein Thema ist die Untersuchung der „auf der Bühne umgesetzten Ästhetik“ (ibid.). Es geht ihm aber nicht nur um die unmittelbare Bühnenaktion, „da sie in ihrer Zeichenhaftigkeit oft mehrdeutige Schlüsse zulässt, sondern es ist unabdingbar, den Weg des Künstlers auf die Bühne nachzuzeichnen; seine Biographie, sofern sie für die Auswertung des Bühnengeschehens relevant erscheint, seine Selbstreflexion und -darstellung in Interviews, seinen künstlerischen Werdegang – bis zu jenem Punkt, an dem er die exemplarische Bühne betritt“ (ibid.). Das Para-Theatral wird so zu einem Spezifikum, das an der Figur des künstlerischen Akteurs hängt, der die Bühne als einen Ort ausfüllt, an dem sich private Biographie und *performance* durchdringen. Im Extremfall bieten Künstler Kunstfiguren an (die wohl bekannteste ist die Ziggy-Stardust-Figur, die David Bowie 1972 auf dem Konzeptalbum *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* vorstellte, der er eine esoterische Geschichte zuordnete und in deren Gestalt und Kostüm er 1972 und 1973 eine Welttournee startete, bis die Figur auf dem letzten Konzert der Tournee zu Tode kam [5]. Hier verschwindet der Musiker in der Maske einer Kunstfigur. Doch ist dieses bis heute ein Sonderfall – in aller Regel tritt der Musiker als eigene Person auf. John Lennon ist John Lennon, John Lee Hooker stellt John Lee Hooker dar [6].

Allerdings scheint die Annahme, der Musiker trete im Normalfall als Privatperson auf die Bühne, einigermassen naiv zu sein und (wenn überhaupt) nur für einen sehr kleinen Kreis von Musikern tatsächlich zuzutreffen. Es gehört zur Charakteristik von Pop-Musikern, dass sie selbst Warencharakter haben, genauer: dass ihre Vermarktung nicht allein auf musikalische Qualitäten gründet, sondern vor allem auf dem Image, mit dem sie ihr Publikum erreichen. Jooß-Bernau sieht das Problem durchaus, dass die Rede von „Privatperson“ in den meisten Fällen eine Fiktion ist, dass man es vielmehr mit stereotypisierten Figuren zu tun hat, die sich selbst als soziale Typen oder Künstlerfiguren inszenieren oder die durch ihre Agenten und Plattenfirmen auf ein *Image* festgelegt werden. Das Private wird so zur Zielvorgabe der Image-Arbeit, die Hypothese, die Bühnenfigur sei eine Privatperson, eine schlichte Deckungssynthese von Image und *performance*. Anders als bei der Ziggy-Stardust-Figur, die die Differenz zwischen Bowie und Figur deutlich machte, tritt der „authentische Musiker“ nur als Idee der Identität von Bühnenfigur und Privatperson auf. Jooß-Bernau scheint einem Modell anzuhängen, dass die Bühnenerscheinung resp. der Auftritt im Normalfall eine Essentialisierung privater Erfahrung sei, der musikalische Ausdruck also auch ein Reflex auf Persönliches: „Janis Joplin stirbt nicht in ihrer Rolle als weiße Soul-Sängerin, sondern sie geht an ihrem exzessiven Lebensstil zugrunde. Diesen aber überhöht sie in ihrer Bühnenperformance bewusst. Die Intimität ihrer Interpretation hat natürlich ihre Wurzeln in der Biographie der Künstlerin. Die Form, die ihr Joplin gibt, geht aber über den Bereich des Privaten hinaus, läßt theatrale Momente durchaus erkennen“ (4). Die Biographie (oder das, was das allgemeine Publikum von der Biographie erfährt, gleichgültig, ob es inszeniert ist oder sich im Alltag so zugetragen hat) schlägt nach dieser Beschreibung in den künstlerischen Ausdruck durch; gerade Joplin mag ein Beispiel sein, an dem sich die behauptete Nähe von privater Erfahrung und Bühneninterpretation plausibel demonstrieren läßt. Die Argumentation ist aber zirkulär: Die Biographie wird als Interpretament für das musikalische Ausdrucksgeschehen genommen, umgekehrt manifestiert sich das andere aber auch in einen.

Doch dieses Problem hintangestellt – worin bestehen die „theatralen Momente“? Und läßt sich dieses Modell der Authentifizierung musikalischen Ausdrucks verallgemeinern? Läßt sich ein Musiker wie Sting in diesem Modell überhaupt beschreiben? Welcher bio-

graphische *background* muß für Bands wie U2 oder Musiker wie Bruce Springsteen (oder gar Rita Pavone) bereitgestellt werden, wenn man Musik und Musiker in dem Verfahren, das Jooß-Bernau vorschlägt, zusammendenken will? Läßt sich die Überlegung auf Unterhaltungs-Profis wie Rock'n'Roll-Bands wie *The Ventures* oder gar den Schlagersänger Hansi Hinterseer überhaupt anwenden, die (wenn überhaupt) nur minimale *background stories* haben? Oder wird hier in der Anhebung der Figuren als Träger der Spezifik der Para-Theatralität des Popkonzerts einer im Grunde platten psychologischen Interpretation des Ausdrucksgeschehens auf der Bühne Wort geredet?

Figuren wie Ziggy Stardust seien mit den Mitteln theaterwissenschaftlicher Analyse zu betrachten, heißt es gelegentlich in Jooß-Bernaus Darstellung (83). Allerdings stellt sich ihm die Frage, wie in den meisten Fällen zu verfahren sei, in denen dem performierenden Künstler die Rolle, die er auf der Bühne spielt, nicht bewusst sei (84). Wieder stellt sich die Frage nach der Grenzlinie zwischen dem Theatralen und dem Para-Theatralen (das der Autor offensichtlich an die klare Definition einer „Bühnenrolle“ als abgehoben vom Alltagsleben gebunden sieht). Die Fiktionalität des Bühnengeschehens wird so zum *definiens* des Theatralen (*ibid.*). Allerdings ist auch diese Annahme brüchig, wenn Joost-Bernau „stark theatral agierende Bands“ (*ibid.*) gegen „natürlich sich entwickelnde Bands“ (*ibid.*) abgrenzt – gemeint sind Boy- und Girl-Groups, die „von Anfang an gezielt auf den Bühneneinsatz mit Tanz- und Gesangsunterricht vorbereitet“ (*ibid.*) werden. Ihnen sei die Theatralität ihres Auftretens bewusst, weshalb das Para-Theatrale in diesen Fällen zurücktrete.

Immer wieder kommt Joost-Bernau auf die Differenz von Realität und Fiktion als entscheidende Differenz des Para-Theatralen zum Theatralen zurück. Sie bilden ein „Spannungsfeld“, heißt es, dessen sich „Pop-Künstler frei oder gezwungen, bewusst oder intuitiv“ (89) bedienen, ja es sogar in eine theatrale Form transformierten, um mit dem Publikum zu kommunizieren (*ibid.*). Nun sollte aber jeder Musiker, der auf einer Bühne für ein Publikum musiziert, sich der Tatsache, dass er auf der Bühne steht, bewusst sein. Er tritt notwendig in die Bühnenrolle ein, damit auch in ein Feld von Verpflichtungen – er kann die Bühne nicht einfach verlassen, einzelne Songs nicht abbrechen, Werkstattgespräche mit anderen Musikern beginnen usw. Wird tatsächlich einmal ge-

gen den für die Zeit des Bühnenauftritts auch juristisch verbindlichen kommunikativen Kontrakt zwischen Bühnenakteuren und Publikum verstoßen, ist der Verstoß Teil der Inszenierung der Band für das Publikum (bzw. für die Teile des Publikums, die die Vorgeschichten kennen). Wenn also die Band *Deep Purple* den Streit zwischen zwei Musikern während eines Konzerts austrug, ist dieses Teil der Band-Inszenierung (so, wie der Streit Teil der Promotion für das Konzert selbst war), keinesfalls ein Einbruch des Privaten in die Bühnenrealität (vgl. dazu den Film *COME HELL OR HIGH WATER*, Großbritannien 1994, Hugh Symonds [7]).

Erst ganz am Ende seiner Ausführungen kommt Jooß-Bernau wieder auf die so zentrale Frage der Abgrenzung des Para-Theatralen vom Theatralen zurück – die als „theatral“ zu verstehende Geste habe „darstellenden Charakter“ (375; vgl. 89), heißt es da. „Dirigierbewegungen, Bewegungen, die der Kommunikation mit den Musikerkollegen und solchen, die tatsächlich der Kommunikation mit dem Publikum dienen“ (ibid.), fielen aus dem Funktionskreis des Theatralen hinaus. Doch ist produktiv, diese Differenz zu zentrieren? Ergibt sich ein heuristischer Rahmen, der eine Trennung von darstellendem und nur-performierendem Spiel sinnvoll macht? Wenn eine Rock- oder Pop-Nummer in ein fiktionales Stück integriert ist (im Spielfilm finden sich eine ganze Reihe von Beispielen [8]), dann verändert sich der modale Rahmen, die Fiktion wird brüchig. Doch wird aus dem theatralen Spiel ein „para-theatrales“? Ein Blick in ein nicht-darstellendes Genre möge das Problem verdeutlichen: In der *HARALD-SCHMIDT-SHOW* (BRD 1995-2003) spielen die Akteure vorher festliegende Rollen – Schmidt als eine Art moderner Hanswurst, die Gäste als Darsteller ihrer öffentlichen Rollen, Nebenfiguren als Sidekicks oder als Kartenhalterinnen; die Show wurde immer wieder durch kurze musikalische Einlagen unterbrochen, in denen sich die Musiker zwar auf die Dramaturgie der Show bezogen, aber sie verständigten sich auch untereinander. Hier von einem momentanen Wechsel der Modalitäten zu sprechen, wäre absurd und würde die signifikative Einheit der Show zerstören. Die An- oder Abwesenheit von „Darstellung“ scheint darum ein schwaches, gar irrelevantes Element der Bestimmung des Para-Theatralen zu sein.

3. Stars, Wissen, Aneignungen und Gratifikationen

Es sei aber zur lange vorher gesetzten Zentralität der Figur zurückgekehrt. Auch hier lohnt ein Blick über den Horizont der Pop-Konzerte hinaus. Der *Star* (hier als öffentlich bekannte Persönlichkeit) des Theaters oder des Films ist ein Gegenstand eigener Wahrnehmung. Einen Star in einer Rolle zu sehen, ist eine *Doppelwahrnehmung* – man sieht den Star und die Rolle gleichzeitig. Rolle und Darsteller werden vom Zuschauer als Einheit erlebt [9], und nur gegebenenfalls verschwindet das Bewusstsein der Darstellung, der Akteur bleibt im Rollennamen „gewusst“. Der Star unterscheidet sich vielleicht gerade darin vom „normalen Schauspieler“, dass er als eigene Figur immer bewusst bleibt. Zahlreiche Evaluationen der *performance* richten sich darum nicht auf die innere Folgerichtigkeit der Darstellung, sondern auf die dem Star unterstellte Qualität der Darstellung oder auf Besonderheiten seines Darstellungsstils.

Noch extremer erweist sich die Duplizität der Figurenwahrnehmung bei *Musikstars*: Der berühmte Opernsänger mag zwar den Don Giovanni darstellen, aber er bleibt zugleich der Opernstar. Schon aus dem 19. Jahrhundert ist bekannt, dass Musiker wie Niccolò Paganini oder Franz Liszt in einer Art und in einem Maße als „Musikstars“ wahrgenommen wurden, die an die Begegnungsformen heutiger Publika mit Rock- und Popstars gemahnt [10]. Das Spiel mit der Doppelgesichtigkeit derartiger Figuren bildet die Grundlage ganzer Genres auch des Films (man denke an den Sänger- und den Schlagerfilm) – auch hier wird die Figur als Oszillation zwischen der Realität der *performance* zwischen den beiden Wirklichkeiten des Akteurs inszeniert. Entfällt der Rahmen der Fiktion, tritt die Persona des Stars ganz in den Vordergrund. Nun sind Stars aber keine Personen, sondern Star-Images, Ergebnis von Image-Arbeit, Rückgriffe auf die Rollenbiographien der jeweiligen Schauspieler (gleichgültig, ob sie als Repräsentanten eines bestimmten Rollenfachs oder als „Schauspieler-Schauspieler“ vom Publikum gewusst sind). Einzig Frank Zappa wird bei Jooß-Bernau die semiotische Macht und Kompetenz zugewiesen, „sich über die Pop-Kultur, ihre Rollen und Stilformen und sogar über das eigene Werk“ zu erheben und diese mittels Moderation und Musik zu zitieren, zu verfremden und zu parodieren (296f), weshalb Zappa zur „Meta-Figur“ erhoben wird.

Abgesehen davon, dass Jooß-Bernau damit den Raum der ironischen (Selbst-)Bezugnahmen rabiati einengt, hat die Überlegung, das Doppelgesichtige von Star-Images als implizites Thema auch von Rock- und Pop-Konzerten anzusehen, mehrere Implikationen, die auch für seine Argumentation folgenreich sind.

(1) Exklusivität: Das Konzept des *Images* entstammt der frühen Psychoanalyse, wo es das Bild, das sich eine Person von ihrem Erlebnisgegenstand macht, bezeichnet, wobei es gleichgültig ist, ob es sich um Personen, Konsumartikel, Organisationen, Kunstgegenstände oder anderes handelt. Eine *imago* ist ein Komplex, der Ideen, Gefühle und Haltungen integriert. Bergler, der als einer der ersten auf die Bedeutung der Imagebildung für das Marketing von Produkten hingewiesen hat, koppelt das Konzept an die Erfahrung von Konsumgütern und die darauf bezogenen Kommunikationsprozesse (in Gruppen, aber auch durch Medien vermittelt). Er lokalisiert das Image radikal auf der Seite desjenigen, der es besitzt und der mit ihm operieren kann, nur für ihn ist es funktional. Man kann darauf einwirken (sonst wäre Marketing ja völlig sinnlos), aber der Ort verändert sich nicht, an dem es wirkt und gilt – es ist der Zuschauer oder Konsument, je nachdem, wie man ihn konstituieren will. Das bedeutet, dass der primäre Ort des Images gar nicht auf der Bühne zu suchen ist, sondern vielmehr im Zuschauerraum. Das bedeutet auch, dass Images *exklusiv* sind; diejenigen, die nicht am Wissen des Images teilhaben, sind von einer ganzen Bedeutungsdimension abgeschnitten.

(2) Gratifikationalität: Das Wissen um Stars ist in ein symbolisch-affektives Tauschverhältnis eingebunden. Es umfasst *Gratifikationsversprechungen* und kann deshalb als Zugangsmittel zum Film ebenso wie zur Weiterverarbeitung (z.B. als Modell der eigenen Identität, der biographischen Erinnerung etc. [11]) eingesetzt werden. Gratifikationen sind dabei auf mehreren Ebenen angesiedelt – hinsichtlich der Performanzqualität, des Ensembles der Rollen und der sozialen Handlungs- und Entscheidungsstile, der generischen Ausgestaltung der Rolle, schließlich der besonderen Formen der Rezeptionslust und ihres Ausdrucks.

(3) Variabilität: Gleichwohl Teile des Publikums keinen Zugang zum Imagewissen über den performierenden Star haben, können sie doch sinnvoll auf die *performance* selbst reagieren. Nicht nur, dass die

Aufführung selbst Stilistiken folgt, die ihm in aller Regel bekannt und zugänglich sind, er ist auch Teil eines größeren Live-Publikums und kann aus deren Rezeptions-Antworten Hinweise auf die Bedeutung ableiten, die die performierende Gruppe für die Eingeweiherten hat (er ist dann ein „Novize“ der Rezeptionsgemeinschaft, um einen Terminus aus der Forschung zu den Fankulturen zu bemühen [12]), und somit eigene Formate der Aneignung umzirkeln (bis hin zur Ablehnung des Angebotenen). Diese Selbstevaluation des Rezipienten betrifft im übrigen auch mediale Formate der Darbietung, weshalb die *reaction shots* auf Live-Publika so wichtig sind, geben sie doch Hinweise zur Rezeption. Zudem ist das Repertoire der verfügbaren Rezeptionsstile selbst nicht einförmig, sondern vielfältig, in Abhängigkeit der Musik- und Darbietungsstile und ihrer jeweils subjektiven Bewertung durch den Rezipienten.

(4) Reflexivität: Mit der Rezeption insbesondere von Musikdarbietungen verbunden sind Äußerungsformen des Publikums, die höchst unterschiedlich sein können. Tatsächlich finden sich Formen größter Unterschiedlichkeit, die von der letztlich passiven Rezeption nach dem Muster klassisch-bürgerlicher Theater- und Konzertaufführungen (mit der Aktionsmöglichkeit des Beifalls) bis hin zur parallel zur *performance* durchgeführten Eigen-Aktion (wie z.B. das im Punk sehr verbreitete kollektive *pogo dancing* oder das stärker individualisierte *slam dancing*) [13]. Immer geht es darum, durch eigene körperliche Aktivität den Ausnahmezustand des Konzerts zu markieren und nach außen zu kommunizieren, für den Zuschauer selbst die Differenz zur Alltagserfahrung zu kennzeichnen und zudem eigene Körpererfahrung zu ermöglichen.

Eines ist in alledem deutlich: Eine der konstitutiven Rollen des theatralen Geschehens „Pop-Konzert“ ist das (Live-)Publikum [14]. Es gehört schon zu den Bestimmungselementen des Theatralen wesentlich dazu, erhält durch seine Aktivierungsformen im Pop- und Rockkonzert sogar noch größere Eigenständigkeit – es ist nicht nur Adressat des Bühnengeschehens, sondern eröffnet im Extremfall eine Art von „Nebenbühne“ oder „Bühnen-Erweiterung“, die ihrerseits von den Bühnenakteuren direkt angesprochen und oft zur Aktivität aufgefordert wird. Vor allem entscheidet sich in der Rezeption, welche biographischen und affektiven Funktionen Bühnenfiguren einnehmen, nicht in der Art ihrer Inszenierung.

Jooß-Bernau beobachtet diese Verlagerung der Verankerung der Bedeutungen des Geschehens in die Interpretationen von Publika selbst. Am Beispiel der Beatles heißt es: „Ohnmächtige Teenager und Hysterieausbrüche zeigten, was die Beatles darstellten: Sie waren Sehnsuchtsfiguren, deren Rollen darauf ausgelegt waren, einen starken Affekt bei Halbwüchsigen hervorzurufen. Für Mädchen stellten sie die potentiellen Liebespartner dar, für Jungen Rollenmuster, an denen sich das eigene Verhalten dem anderen Geschlecht gegenüber justieren ließ. Der Reiz dieser Inszenierung liegt in der bewussten Missachtung der Grenze zur Fiktionalität. Mädchen, die in einem Konzert der Band vor Aufregung kollabierten, erlitten der Grenzverwischung zwischen Fiktion und Realität“ (84f). Abgesehen davon, dass das hysterische Aus-sich-Heraustreten eine ritualisierte Form des Fanverhaltens war und ausschließlich im Kollektiv realisiert wurde, abgesehen auch davon, dass Joost-Bernau eine empirische Aussage nutzt, um die Geltung der Modalität „fiktional/real“ für die Fans zu postulieren, verwischt sich die Bestimmung der Grenze von Theatralen und Para-Theatralen weiter, weil es nun offenbar in das Belieben der Fans gestellt ist, ob sie sich auf die Musiker als fiktionale oder reale Figuren beziehen. Tatsächlich hebt der Autor das eigene Argument selbst aus, wenn er am Beispiel von Kurt Cobain festhält, dass die „Unschärfe zwischen privatem Leid und der künstlerischen Überformung“ dazu geführt habe, dass „die Musik [und nicht etwa Cobain!] zu einer Projektionsfläche für eine bestimmte Gruppe von Jugendlichen [nicht für alle!]“ (86) habe werden können. Die Beobachtung besagt aber genau, dass das nur vornehmlich Private Gegenstand der Inszenierung (resp. des Image-Marketing) gewesen ist, wirft zudem die empirische Frage auf, für welche Adressaten und aus welchen Gründen die öffentlich wahrnehmbare Cobain-Figur zu einer Projektionsfläche hat werden können.

4. Summa

So prominent das Para-Theatrale im Titel von Jooß-Bernaus Münchner Dissertation (2008) ausgewiesen ist, so wenig überzeugend sind die definitorischen Überlegungen, die es begründen sollen. Es ist wichtig, das Pop- und Rock-Konzert als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Analyse anzumahnen (tatsächlich liegen bis heute dramatisch wenige Untersuchungen vor); es ist wichtig, die Bühne des Konzerts

als „performativen Raum“ gegenüber dem zeitlichen und räumlichen Drumherum zu isolieren. Wichtig sind auch einzelne Schritte in Jooß-Bernaus Untersuchung, die zutiefst theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse verpflichtet ist – die Rolle der Instrumente als Requisiten, die besondere Rolle von Körper und Stimme in einem elektronisch verstärkten und modulierten Sinne (die einen eigenen akustischen Raum hervorbringt), die Konzentration auf die proxemischen Nutzungen des Bühnenraums und die Gestenrepertoire der Rockmusik. Instrukтив sind die Einzelanalysen zu Elvis Presley, Alice Cooper, Tom Waits, Jethro Tull, David Bowie, Brian Ferry, Frank Zappa, Janis Joplin und Madonna. Und wichtig sind die ersten Überlegungen zur Vielfalt der Bühnen, zwischen der Intimität der Clubbühne über die zunehmende Anonymität der Band-Publikum-Beziehung in Konzerthallen bis hin zu Stadien mit Zehntausenden von Zuschauern. Bei alledem ist aber die so sehr als terminologisch-sachliches Zentrum ausgewiesene Kategorie des Para-Theatralen wenig produktiv.

Eine Nachbemerkung sei zudem gestattet: Ein Buch, das fast 100 Euro kostet, sollte keine Interpunktionsfehler mehr enthalten. Und dass der Band keinen Index hat, macht seine Weiterbenutzung schwierig – was angesichts der Vielfalt der Informationen, die der Autor verarbeitet, schade ist.

Anmerkungen

[1] Jooß-Bernau, Christian: *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*. Berlin [...]: de Gruyter 2010, VI, 390 S. (Theatron. 55.).

ISBN: 978-3-11-023047-5. 99,95 EUR. — Inhalt des Bandes: 1. Einführung (1-11). — 2. Grundlagen der Analyse (13-109) / 2.1. Die Bühne (Möglichkeiten und Wandel des Darstellungsraums; Die Clubbühne - Cavern Club und CBGB; Die Konzerthalle - Fillmore East; Die Stadionbühne) / 2.2. Die Ästhetik der Darstellung auf der Pop-Bühne (Instrumente als Requisiten; Der performative Gehalt der Stimme; Performativität zwischen Realität und Fiktion - Proxemik und Gestik) / 2.3. Die theatrale Interaktion zwischen Pop-Bühne und Publikum. — 3. Die Geburtsstunde des Rock'n'Roll als Anstoß für die Entwicklung verschiedener Pop-Rollen (111-212) / 111 3.1. Die Anfänge der Rockmusik zwischen Holy Blues und Devil's Music (111-116) / 3.2. Teufel und Umstürzler (Das Böse in der Rockmusik; Robert Johnson an der Kreuzung; Sympathie für die Rolling Stones; Alice Cooper: Schockrocker mit Effekt; Marilyn Manson als "Antichrist Superstar" (116-168) / 3.3. Götter und Utopisten (Das Gute in der Rockmusik; Die Himmelfahrt des King - Elvis has left the

building; Vom Friedenspropheten zum Beziehungsprofi - John Lennon) (168-212). — 4. Das Figurentheater des Pop (213-301) / 4.1. Alte Rebellen (Eroberer des Unbekannten - der Tramp; Tom Waits auf den Spuren Jack Kerouacs; Jethro Tull - in der Gosse des alten England) (301-239) / 4.2. Neue Rebellen (Raumfahrer David Bowie jenseits der Geschlechter; Der Pop-Star als Dandy - Brian Ferry und die bessere Gesellschaft; Frank Zappa - Conférencier und Parodist) (240-301). — 5. Frauen auf der Pop-Bühne (303-332) / 303 5.1. Entwürfe des Weiblichen (303-309) / 5.2 Sex, Drogen, Südstaaten - Janis Joplin's männliche Rolle (309-320) / 5.3 Rollenspiele - Madonna die wandelbare Künstlerin (320-332). — 6. Theatrale Großformen auf der Pop-Bühne (333-371) / 6.1 333 Vom Konzeptalbum zur Minioper (333-336) / 6.2 *Tommy* - eine Rockoper als Weltanschauungsentwurf (336-347) / 6.3 *Quadrophenia* - The Who betrachtet sich selbst (347-359) / 6.4 *The Wall* - Abschied vom Publikum (359-371). — 7. Zusammenfassung und Ausblick (373-382).

[2] Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München [...]: Piper 2001; Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Neuausg. Frankfurt [...]: Campus 2009. Zu Ritualisierungsformen der Rock- und Popkultur vgl. Frith, Simon: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Repr. Oxford [...]: Oxford University Press 2002. Zu den sozialisatorischen Bedeutungen der Ritualisierung von Rock-Rezeption vgl. Mattig, Ruprecht: *Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: Transcript 2009.

[3] Hippel, Klemens: Parasoziale Interaktion: Bericht. In: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere* 24, 2003, URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0024_03.html. Vgl. allgemeiner zum Konzept der Paraszialität Hippel, Klemens: Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie. In: *Montage/AV* 2,2, 1993, S. 127-145.

[4] Dass in vielen Bestimmungen des Theatralen die Flüchtigkeit der Aufführung als eigene Qualität genannt wird, findet bei Jooß-Bernau keine Berücksichtigung. Das verwundert insofern, als Rock-Musiker wie Frank Zappa immer wieder auf der Gegenwärtigkeit des Bühnengeschehens, auf der Unmittelbarkeit der Interaktion zwischen Bühne und Auditorium bestanden worden ist (vgl. dazu jedoch Jooß-Bernau, 291). Das Transitorische des Geschehens ist vor allem eine Qualität, die das Live-Konzert von allen medialen Repräsentationen trennt und die darum auch bei der Untersuchung von medialisierten Formen der *performance* – sei es als inszenierter Film, als reine Film-Dokumentation oder als Live-Übertragung via Fernsehen oder Internet – strikt als *differentia specifica* berücksichtigt werden muß. Immerhin ist davon auszugehen, dass die Rezeptions- und Nutzungsbedingungen sich grundlegend unterscheiden.

[5] Vgl. hierzu die Analysen zu ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS (USA 1983, Don A. Pennebaker) in den *Kieler Beiträgen zur Filmmusikforschung* (5,1, 2010, S. 79-83; 5,2, 2010, S. 223-228) sowie Jooß-Bernau, 240ff.

[6] Die schillernde Vielfalt der Images, die Bob Dylan im Lauf seines fast fünfzigjährigen Lebens als Musiker anbot, führte wohl dazu, dass Todd Haynes ihn in seinem Film *I'M NOT THERE* (USA 2007) nicht durch einen einzigen Schauspieler repräsentierte, sondern gleich sechs zudem höchst unterschiedliche Darsteller die gleiche Figur wiedergaben, jeweils in den Figurenmodellen anderer Figuren der populären Kultur (Christian Bale, Cate Blanchett, Marcus Carl Franklin, Richard Gere, Heath Ledger, Ben Whishaw). Tatsächlich stehen „Image-Wechsler“ den „Image-Kontinuierlichen“ im Feld der Rock- und Pop-Stars gegenüber; Untersuchungen liegen dazu bislang nicht vor, obwohl die Tatsache für eine Marketing-Geschichte der Rock- und Popmusik höchst interessant wäre. Vgl. Bergler, Reinhold: *Psychologie stereotyper Systeme. Ein Beitrag zur Sozial- und Entwicklungspsychologie*. Bern [...]: Huber 1966. Vgl. zudem Boorstin, Daniel J.: *Das Image*. Reinbek: Rowohlt 1987.

[7] Vgl. die Analyse des Films in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,3, 2010. Zum „Kontrakt“ zwischen den Akteuren und dem Publikum vgl. Wulff, Hans J.: Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, 2001, S. 131-154. Vgl. darüber hinaus das Themenheft „Kommunikativer Kontrakt“ der *Montage/AV* 11,2, 2002.

[8] Wenn in CHRISTIANE F. - WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO (BRD 1981, Uli Edel) die Titelheldin ein Konzert von David Bowie besucht, besucht sie ein reales Konzert. Die Fiktion mischt sich mit dokumentarischem Material. Gemeinhin werden derartige Einsprengsel in die Fiktion als „Authentifizierungssignale“ gedeutet, sie werden also in den Rahmen des fingierenden Diskurses gestellt. Tatsächlich hatte Bowie den Film unterstützt; die Aufnahmen, die Christiane F. auf dem Konzert zeigen, wurden nachgedreht und mit tatsächlichem Archivmaterial eines Bowie-Konzerts gemischt. Ein anderes Beispiel, das die Vielfalt derartiger Real-Einlagen unterstreichen mag, ist der Kinderfilm HÄNDE WEG VON MISSISSIPPI (Deutschland 2007, Detlev Buck), in dem die Berliner Country-Band *BossHoss* einen Auftritt als „Dorfkapelle“ hat.

[9] Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler 1993, hier S. 167.

[10] Beide sind in Filmen als höchst moderne Figuren des Musikbetriebs dargestellt worden – erinnert sei an Ken Russells LISZTOMANIA (Großbritannien 1975), der gleich in der Anfangsszene Liszt als Pop-Performer inszeniert, oder an Klaus Kinskis KINSKI PAGANINI (Italien/Frankreich 1989), der ein psychologisches Porträt der Titelfigur gestaltet. Vgl. zum Problem der Musikstars sowie den Beziehungen zwischen verschiedenen Feldern der Musikkultur Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld: Transcript 2008.

[11] Vgl. dazu z.B. Stacey, Jackie: *Star-Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London/New York: Routledge 1994), in dem es um die leitfigurartige, manchmal Exemplum und Modell abgebende Rolle von Schauspielerinnen in der biographischen Erinnerung von

Zuschauerinnen geht. Entsprechende Untersuchung zur Rolle von Rock- und Pop-Musikern in der Konstitution individuell-biographischer Erinnerung liegen bislang nicht vor.

[12] Dort wird z.B. zwischen den Typen *Novize*, *Tourist*, *Buff* und *Freak* unterschieden; vgl. dazu neben Vogelgesang, Waldemar: *Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fan-kultur* (Opladen: Westdeutscher Vlg. 1991) auch Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß* (München: Quintessenz 1995).

[13] Aktivitätsformen des Publikums finden sich nicht nur im Pop- und Rockbereich, sondern auch in den traditionellen Formen des Musiktheaters; erinnert sei an die bekannte *Last Night at the Proms*, das seit Anfang des 20. Jahrhunderts in der Londoner Royal Albert Hall durchgeführt wird, das von zahlreichen hochgradig ritualisierten Aktivitäten des Publikums begleitet ist (von Mitsingen über das Bilden von Menschenketten bis zum kollektiven Wippen des Körpers im Takt der Musik). Die *Last Night* wird heute nicht nur mit zahlreichen Open-Air-Veranstaltungen in England komplementiert, sondern wird auch als Fernsehübertragung international vermarktet. Vgl. zu den Aktivi-

täten des Live-Publikums die Überlegungen bei Jooß-Bernau, 103ff.

[14] Vgl. allgemein zu der These Wulff, Hans J.: Saal- und Studiopublikum: Überlegungen zu einer fernsehspezifischen Funktionsrolle. In: *TheaterZeitschrift* 26, 1988, S. 31-36. Zum Besonderen des Publikums in Rockkonzerten vgl. immer noch Hafén, Roland: Aktivität als Erlebnisdimension im „live-act“. Zwischenbericht zu einem Forschungsprojekt über „Hedonismus im Rockkonzert“. In: *Außerschulische Musikerziehung*. Hrsg. v. Günter Kleinen. Laaber: Laaber-Vlg. 1987, S. 213-233. Hafén isolierte fünf Zuwendungsmotive, die auf die Komplexität der Interaktion zwischen Publikum und Bühne hinweisen – die Intensivierung des Körpergefühls (psycho-physiologische Motivation), Freude, Zerstreuung, Unterhaltung (als affektive Motive), Orientierung, Identitätsbildung, Loslösung (sozial-psychologische Motive), Suche nach Ausdrucksformen sowie nach Sinn (ästhetische und intellektuelle Motive). Die Liste müßte ergänzt werden um die Wirkung von Voreinstellungen, die überhaupt erst die Zuwendung zum jeweils besonderen Konzert oder Film beeinflussen. Dass hierzu auf die Gliederung der Gesamtadressatenschaft in Subkulturen, „Stämme“ oder „Szenen“ ausgegriffen werden muß, für die die Präferenz von Musikstilen und Musikern definatorisch sein kann, sei nur am Rande angemerkt.