

Erschienen in: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 28, Heft 4. S. 351-368 - Laaber: Laaber-Verlag, 2013

Handlung, Inszenierung, Performance Zur interaktionstheoretischen Konzeptualisierung musikalischer Artistik

Axel Schmidt

- 1 Hierüber besteht auch in der Musikwissenschaft keine Einigkeit bzw. variiert das, was unter Musik zu verstehen ist, historisch und kulturell stark.
- 2 »Aufführungen sind immer performativ [...]« (Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2013, S. 53). Performativ bedeutet hier zunächst ein handlungsförmiges Ausführen (Tun) in der Gegenwart anderer. Dass aber genau die Ausführungskomponente bei Handlungen im Rahmen von Theateraufführungen problematisch wird, bleibt hier zunächst unberücksichtigt und wird weiter unten wieder aufgegriffen.
- 3 Alfred Schütz, »Making Music Together: A Study in Social Relationship«, in: *Social Research* 18/1 (1951), S. 76–97, hier S. 76.
- 4 Dies gilt auch für nicht-live hervorgebrachte, also auf Tonträgern fixierte Musik: Auch diese muss durch eine menschliche Handlung a) zunächst hervorgebracht worden sein, um überhaupt fixiert werden zu können, und schließlich b) durch das Bedienen eines technischen Geräts wieder hervorgerufen werden. Vgl. hierzu auch die Arbeit von Small, der seine Ausgangsthese, »Music is not a thing at all but an activity, something that people do« (Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hannover/NH 2011, S. 2) eindrücklich belegt und anschaulich aufschlüsselt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, Musikperformance aus kulturwissenschaftlicher Sicht zu beleuchten. Dies geschieht, indem zentrale Konzepte wissens- und kultursoziologischer sowie sozialphänomenologischer und theaterwissenschaftlicher Provenienz hergeleitet und zur Konzeptualisierung von Musik(-performance) herangezogen werden. Dabei kann es nicht darum gehen zu klären, was Musik ›als solche‹ ist; Musik soll im vorliegenden Beitrag vielmehr als *soziales Ereignis* begriffen und ausbuchstabiert werden. Was bedeutet das? Begriffsbestimmungen von Musik heben im Kern darauf ab, dass es sich bei Musik um klingenden und wahrnehmbaren Schall handelt, der durch Menschen in bestimmter Weise und zu bestimmten Zwecken hervorgebracht und organisiert wurde. Musik in dieser Perspektive beruht auf einer physikalischen Basis (Akustik) sowie auf Handlungen des Organisierens (Komponieren) und Hervorbringens (Musik erzeugen), was sowohl auf den *Werk-* bzw. *Kunst-* als auch auf den *Kommunikationscharakter* von Musik verweist. Auf dieser Grundlage, ohne damit jedoch in einen ausgeweglosen Essentialismus zu steuern, bauen die folgenden Überlegungen auf.

Die planvolle Gestaltung und Hervorbringung akustischen Materials sowie deren schriftliche Fixierung macht das musikalische *Werk* aus; als *Kunst* ist Musik – wie die Literatur – zeitlich/linear organisiert und – wie Theateraufführungen – performativ², allerdings im Gegensatz zu diesen nicht skriptural-optisch (Literatur) bzw. audiovisuell (Theater), sondern klanglich. *Kommunikativ* ist Musik, weil sie auf semiotischer Grundlage und in intentionaler Weise etwas vermittelt und sich insofern die Gestaltung und Hervorbringung des klanglichen Materials an (empirischen oder imaginären) Rezipienten orientiert (Orientierung an anderen). Die Umsetzung musikalischer Werke in Form von schriftlichen Fixaten (Kompositionen) oder überlieferten Spielroutinen in klangliches Material erfordert eine vermittelnde Instanz oder wie Schütz es fasst: »The process of communication between composer and listener normally requires an intermediary: an individual performer or a group of coperformers.«³ Das heißt, das ›Werk‹ ist kein oder nicht ausschließlich ein fixiertes Produkt, wie das etwa in Literatur oder Malerei der Fall ist, sondern es entfaltet seine ästhetischen Qualitäten erst im und durch das Musizieren, d.h. dem Erzeugen von Klängen als flüchtigem Ereignis. In diesem Sinn ist Performativität konstitutiv für Musik: Musik muss, um ihre eigentliche ästhetische Qualität zu entfalten (also hörbar zu werden), enaktiert werden. Das bedeutet weiter: Es muss etwas getan werden und dieses Tun ist zugleich auch die Musik.⁴ Sinn und Zweck dieses Tuns ist die Generierung einer wahrnehmbaren Materialität (ob für den/die Musizierende[n] selbst

oder für Dritte), also die Produktion eines präsenten und flüchtigen Ereignisses.

Gumbrecht hat eine solche »Produktion von Präsenz« wie folgt gefasst: »Das Wort ›Präsenz‹ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen. Was ›präsent‹ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, dass es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann. Das Wort ›Produktion‹ wird in der Bedeutung seiner etymologischen Herkunft aus dem lateinischen Wort *producere* gebraucht, das sich auf einen Akt bezieht, bei dem ein Gegenstand im Raum ›vor-geführt‹ wird.«⁵

Musik in diesem Sinn ist daher immer situiert, das heißt an konkrete Aktivitäten innerhalb eines bestimmbareren Hier und Jetzt gebunden, wodurch sie in sinnlicher Hinsicht in eine körperlich-visuelle Dimension erweitert wird.⁶ Ihre Hervorbringung bedeutet immer die Materialisierung einer klanglichen Idee, hat also in dieser Hinsicht per se Performance-Qualität. Denn: Es geht um die Externalisierung bzw. Darstellung eines inneren Konzepts, welches sich erst in und durch die Erzeugung von Klang in sinnesspezifischer Modalität konkretisiert. Ohne diesen Prozess der Veranschaulichung bliebe Musik stumm und wäre damit ihrer ureigenen Qualität beraubt. Diese Veranschaulichung wird durch Performer geleistet. Die Ausführung/Aufführung von Musik und damit die Musik-Performance kann daher als zentrale Gelenkstelle begriffen werden, welche das Entwerfen von Musik mit dem Rezipieren von Musik verbindet. Erst in und durch Performances wird Musik erfahrbar.

Im Folgenden wird es darum gehen, diese Gelenkstelle zu beleuchten, also die spezifische Art des sozialen Ereignisses »Musik-Performance« genauer zu bestimmen. Hiermit hängt auch die Frage zusammen: Wie ist Musik als *situierte Praxis* zu konzeptualisieren?

1. Handlung/Interaktion

Oben wurde bereits angedeutet, dass musikalische Klangerzeugung – im Vergleich zu anderen alltäglichen Handlungen – ein komplexeres Feld ausbildet, auf das die Musik zu beziehen ist. In diesem musikalischen Erzeugungsprozess spielen Medien eine wesentliche Rolle: Musik kann im Spiel frei gestaltet werden und in diesem Sinn erst im und durch das Spiel entstehen (Improvisation). Sehr viel häufiger allerdings beruht die Erzeugung von Musik auf Spielvorlagen (Reproduktion/Rekreation), das heißt auf dauerhaften (in der Regel schriftlichen) Fixaten, welche ein eigenes Codesystem ausgebildet haben (musikalische Notation).⁷ Aber selbst wenn Musik nicht in notierter Form vorliegt, ermöglichen Traditionen, Typisierungen (etwa Genres u.ä.) und Spielroutinen vergleichbare Formen, welche Performances anleiten und dadurch sowohl Performern das Spiel als auch Rezipienten die Wiedervergegenwärtigung vergangener Musikerfahrungen ermöglichen.⁸ Eine solche Wiederholung oder Reproduktion musikalischer Konzepte ist die Voraussetzung für die Rede von Musikstücken als selbstidentischen Einheiten. Medien (Notationen, Aufzeichnungen)⁹ fungieren in diesem Prozess als Ergänzung zum menschlichen Ge-

5 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M. 2004, S. 11.

6 Simon Frith begriff daher Performance als einen konstitutiven Kontext des Musik-Machens, welcher in der Rezeption immer eine Rolle spielt, auch dann, wenn Musik rein klanglich erfahren wird. Die Performance wird – so Frith – beim Hören immer imaginiert: »to hear music is to see it performed« (Simon Frith, *Performing rites. Evaluating popular music*, Oxford 2002, S. 211). Dies gilt selbst dann, wenn man weiß, dass dem Gehörten kein einheitlicher Hervorbringungsprozess zugrunde liegt (wie etwa bei einer sukzessiv eingespielten Studioaufnahme).

7 Zum Stellenwert der Notation als Mittel der medialen Darstellung von Musik siehe Herbert Bruhn, »Notation als mediale Darstellung von Musik«, in: Holger Schramm (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz 2009, S. 13–29.

8 Schütz verweist hier auf den musikalischen Wissensvorrat (vgl. A. Schütz, »Making Music Together« [wie Anm. 3], S. 86f.).

9 Vgl. hierzu H. Bruhn, »Notation als mediale Darstellung von Musik« (wie Anm. 7) sowie Albrecht Schneider, »Konservierung von Musik durch Erfindung der technischen Schallaufzeichnung«, in: Holger Schramm (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz 2009, S. 31–46.

- 10 Hierin sieht etwa Wiesing das Wesen des Medialen: Es verschafft Entitäten über den flüchtigen Lebensprozess (den er als Genesis bezeichnet) hinaus dauerhafte Geltung als selbstidentische Einheiten, etwa in Form eines bestimmten Musikstücks (vgl. Lambert Wiesing, »Was sind Medien?«, in: Stefan Münker / Alexander Roesler [Hg.], *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M. 2008, S. 235–248).
- 11 Vgl. A. Schütz, »Making Music Together« (wie Anm. 3).
- 12 Schütz hat diese Form der Aufeinanderbezogenheit auch Wir-Beziehung genannt (vgl. Alfred Schütz, »Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft«, in: Hubert Knoblauch / Ronald Kurt / Hans-Georg Soeffner / Richard Grathoff [Hg.], *Alfred Schütz Werkausgabe Band V.2. Theorie der Lebenswelt 2. Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt*, Konstanz 2003, S. 117–201, hier S. 193–198).
- 13 A. Schütz, »Making Music Together« (wie Anm. 3), S. 90.

dächtnis, welches die Grundlage der Memorierung von musikalischen Konzepten und Spielroutinen darstellt, und verschaffen Musik über die flüchtige Hervorbringung hinaus dauerhafte Geltung als Stücke.¹⁰ Schütz¹¹ hat auf die sozialen Beziehungen aufmerksam gemacht, die sich innerhalb eines solchen Prozesses der Musikerzeugung strukturell ausbilden:

- *Komponist – Performer*: Das Komponieren von Musik bedeutet die Umsetzung klinglicher Ideen/Konzepte in eine Notation, wodurch Musik überhaupt erst intersubjektiv kommunizierbar und speicherbar wird; eine solche Transkription von Musik in ein intersubjektiv nachvollziehbares Zeichensystem stellt die Grundlage für die Umsetzung durch Performende dar, welche die skripturale Grundlage wiederum in ein Klangereignis umsetzen.
- *Performer – Rezipient*: Die konkrete klingliche Realisierung einer ursprünglichen und schriftlich fixierten Idee ermöglicht Dritten (Rezipienten) die Teilhabe an musikalischen Konzepten.
- *Performer – Performer*: Performende sind während des flüchtigen Ereignisses der Klangerzeugung (Performance) über das Musikstück (oder Ideen davon) aufeinander bezogen (Instruktionalität der Vorlage) und müssen sich gleichzeitig daran orientieren, wie Ko-Performende diese Instruktionen faktisch realisieren, um ihre eigenen Aktivitäten darauf abzustimmen.
- *Komponist – Rezipient*: Durch je aktuelle Performances werden musikalische Ideen/Konzepte Dritten vermittelt, so dass eine Verbindung zwischen distanten Personen(-gruppen) in und durch die Rekreation musikalischer Ideen im Hier und Jetzt geschaffen wird.

Entscheidend für die durch das Aufführen von Musik(-stücken) gestifteten Beziehungen ist für Schütz, dass die Beteiligten in Form einer (Quasi-) Gleichzeitigkeit aufeinander bezogen sind, d.h. den Fluss ihrer Erfahrungen in gemeinsamer Dauer teilen.¹² Dies gilt – folgt man Schütz – nicht nur für die in Face-to-Face-Beziehungen agierenden Personen (d.h. die sich in wechselseitiger Anwesenheit und damit in lebendiger Gegenwart befindlichen Ko-Performer sowie kopräesente Rezipienten), sondern auch für die durch das Musikstück geschaffenen distanten Beziehungen (zwischen Komponist und Performern/Rezipienten), da sowohl die Performenden durch ihren Bezug auf die Fixierung von Gedanken in Form von musikalischen Notationen als auch die Rezipierenden – in und durch die Performance als Umsetzung solcher Notationen – an der schrittweisen (polythetischen) Entfaltung der Gedanken des Gestalters teilhaben. Das heißt: »The beholder [...] is united with the composer by a time dimension common to both, which is nothing other than a derived form of the vivid present [...].«¹³ Bedingt wird dies durch die grundsätzliche Beschaffenheit des musikalischen Materials: Eine solche polythetische Teilhabe an den Erfahrungen distanter Anderer und damit eine Quasi-Gleichzeitigkeit wird zwar durch alle Formen schriftlicher Fixate erreicht (Schütz nennt hier Briefe und Gedichte), jedoch lassen sich diese unter Bezug auf die Semantik der Sprache auch monothetisch erfassen (etwa der Inhalt eines Briefes oder die Botschaft eines Gedichts). Ebendies – so Schütz – sei mit Musikstücken nicht möglich, da »the meaning of a musical work [...] is essentially

of a polythetical structure. It cannot be grasped monothetically. It consists in the articulated step-by-step occurrence in inner time, in the very polythetic constitutional process itself. I may give a name to a specific piece of music [...] or characterize [...] the particular mood or emotion [...]. But the musical content itself, its very meaning, can be grasped merely by reimmersing oneself in the ongoing flux, by reproducing thus the articulated musical occurrence [...]. [...] I have to re-establish the quasi simultaneity of my stream of consciousness with that of the composer described hereinbefore.¹⁴

Musik in diesem Sinn setzt in zweifacher Hinsicht intentionales Verhalten, also Handeln, voraus, nämlich zum einen auf der Seite des Gestalters musikalischer Konzepte und zum anderen auf der Seite des Umsetzenden solcher Konzepte.¹⁵ Musik ist damit zugleich auch an eine intentional agierende Emissionsquelle gebunden. Die Frage, wann etwas Musik ist oder wann etwas als Musik wahrgenommen wird, lässt sich auf diese Weise über die Art des handlungsförmigen Zustandekommens und die darin enthaltenen *Rahmenhinweise* beantworten: Mit Musik hat man es dann zu tun, wenn Akustisches intentional als Musik hervorgebracht bzw. etwas als Musik wahrgenommen wird.

Goffman begreift *Rahmen* als Organisationsprinzipien, die Menschen in Anschlag bringen, um zu definieren, mit welchen Ereignissen bzw. Situationen sie es zu tun haben; Rahmen wurzeln sowohl in der Struktur von Ereignissen und damit zusammenhängendem kulturellen Wissen als auch in je situationsspezifischen Zuschreibungs- und Aushandlungsprozessen, welche sich auf Rahmenhinweise (Indikatoren, die anzeigen, was vor sich geht) stützen.¹⁶

Phänomene, die aus einer solchen Fassung heraus fielen, sind natürliche Geräusche/Töne (etwa Meeresrauschen, Regentropfen, Gewitter u.ä.) sowie Geräusche/Töne, die bei anderen Tätigkeiten als akustisches Nebenprodukt anfallen (etwa Motorheulen, Hämmern beim Schmieden u.ä.). Erstere sind keine sozial erzeugten (und sind damit innerhalb natürlicher Rahmen¹⁷ zu verorten), letztere keine musikintentional erzeugten Schallereignisse; dabei spielt die Beschaffenheit des akustischen Materials selbst keine Rolle; natürlich können Meeresrauschen und Motorengeräusche Teil einer Musikaufführung sein; hier geht es lediglich um den Umstand, dass akustisches Material in organisierter Weise hervorgebracht wird und diese Hervorbringung der eigentliche Zweck des Handelns ist.

Musik bzw. musikalische Handlungen unterliegen auf diese Weise – wie andere soziale Phänomene auch – einer Rahmenparadoxie¹⁸: Wann man es mit einer musikalischen Handlung zu tun hat, muss einerseits angezeigt und ausgehandelt werden, andererseits existiert ein (historisch und kulturell spezifisches) Wissen darum, wann etwas »Musik« ist. Insofern »erklärt« der Rahmen, der jedoch nur kontextsensitiv in Anschlag gebracht werden kann, das konkrete Phänomen. Der Rahmen »Musik« gründet sich damit – wie Rahmen überhaupt – auf die Struktur der Ereignisse selbst sowie auf deren Wahrnehmung und anschließende Ausdeutung/Aushandlung durch Akteure. Die damit angedeutete »prinzipielle Mehrdeutigkeit des Weltzugangs«¹⁹ wird durch Rahmenhinweise (die gesucht und gefunden oder gegeben werden) in bis auf Weiteres praktisch hinreichende Eindeutigkeit überführt. Für den Rahmen »Musik« erfolgt diese Vereindeutigung grundsätzlich durch die Art der zugrunde liegenden Handlung: Obwohl Musik also erst in und durch Handlungsvollzüge zur Geltung kommt, geht ihre Enaktierung über einfaches instrumentelles

14 Ebenda, S. 91.

15 Bei der Improvisation fallen Gestaltung/Konzeptentwurf und Ausführung in Eins.

16 Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*, Frankfurt a.M. 1977, S. 19ff.

17 Vgl. ebenda, S. 31–51.

18 Rahmungsprozesse verlaufen grundsätzlich rekursiv, d.h. dass die (handlungsförmig hervorgebrachte) Strukturiertheit von Ereignissen via Anzeichen/Anzeigebehandlungen zum Ausgangspunkt ihrer (rahmungebenden) Strukturierung wird, welche die Ereignisse wiederum erst verständlich werden lässt (vgl. hierzu auch Herbert Willems, *Habitus und Rahmen. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*, Frankfurt a.M. 1997, S. 30f.

19 Jürgen Raab, *Erving Goffman*, Konstanz 2008, S. 88f.

- 20 Philip Auslander, »Musical Personae«, in: *The Drama Review* 50/1 (2006), S. 100–119, hier S. 104; vgl. hierzu auch E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 53–97.
- 21 Zu fokussierten Interaktionen und zum Mechanismus der Wahrnehmungswahrnehmung als »Urform« kommunikativen Austauschs vgl. Erving Goffman, *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*, Gütersloh 1971. Interaktion als das ineinandergreifen von Handlungszügen im Sinne einer Motivverschränkung beschreibt Thomas Luckmann, *Theorie des sozialen Handelns*, Berlin 1992.
- 22 Hier geht es darum, dass Akustisches nicht unintentionales Nebenprodukt (etwa Geräusche beim Gehen) oder Mittel zum Zweck (etwa Morsezeichen oder die Lautartikulation beim Sprechen) ist, sondern thematisch im Fokus der Hervorbringung steht. Eine solche Aspektualisierung auf die Form von Akustischem ist zugleich immer auch konzeptionell. Handlungsformen wie etwa Singen oder Steppen setzen an primär sinnvollen Tätigkeiten wie etwa Sprechen oder Gehen bzw. Tanzen an und modifizieren diese, indem sie Parameter der akustischen Dimension (beispielsweise für den Gesang Klangspektrum, dynamische Unterschiede, Tonhöhendifferenzen, rhythmische Struktur etc.) betonen und verstärken.
- 23 Bekanntlich ist diese Frage der Ausgangspunkt der Goffman'schen Rahmenanalyse.
- 24 Vgl. E. Goffman, *Verhalten in sozialen Situationen* (wie Anm. 21).
- 25 Vgl. T. Luckmann, *Theorie des sozialen Handelns* (wie Anm. 21).

Alltagshandeln hinaus. Musik kann in Einsamkeit oder in sozialen Situationen erzeugt werden. In beiden Fällen dient das hierzu vollzogene Handeln zunächst der Erzeugung einer klanglichen Wahrnehmung, welche wiederum mannigfaltigen anderen Zwecken dienlich sein kann.

Auslander begreift den Rahmen »music« als primären Rahmen; dieser Rahmen umgreift »producing musical sound, and its recognition as such«. Alle weiteren Zweckbestimmungen – so Auslander – etwa Üben, Proben/Erproben, Demonstrieren, eigenes Stimmungsmanagement, Vorführen/Aufführen, Aufzeichnen, symbolisches Repräsentieren etc. – weisen auf weitere Rahmungen (Proberahmen, Übungsrahmen, Aufführungsrahmen etc.).²⁰

Entscheidend ist aber, dass das primäre Um-zu-Motiv musikalischer Klang-erzeugung das klanglich Wahrnehmbare selbst ist. Dies unterscheidet musikerzeugendes Handeln von anderen instrumentellen und kommunikativen Formen des Handelns: Während instrumentelles Handeln bestimmte Zwecke mit dafür geeigneten Mitteln verfolgt und kommunikatives Handeln fokussierte Interaktionen hervorbringt, in denen ein Handlungszug den nächsten bedingt²¹, liegt der Fokus bei musikerzeugendem Handeln auf der geordneten bzw. konzeptgebundenen²² Hervorbringung von Akustischem als Selbstzweck, wobei die Hervorbringung (idealiter) an einem Stück, also gewissermaßen monologisch erfolgt. Dabei geht es weniger um die Handlung als solche oder deren Anschlussimplikationen (im Sinne von Absichten, Folgeerwartungen u.ä.), sondern vielmehr um die Form und Wirkung (Ästhetik) des hervorgebrachten Produkts. Diese Selbstzweckhaftigkeit musikalischen Handelns bringt es mit sich, dass die Hervorbringung von Musik, wenn ein Ereignis denn einmal als solches gerahmt wird, übliche Zugänglichkeits- und Engagementregeln modifiziert. So legitimiert etwa der Umstand, dass Musik hervorgebracht wird, ein Lautieren oder die Geräuscherzeugung in der Öffentlichkeit (mit unterschiedlichen Graden von Legitimität und Üblichkeit) dadurch, dass die Verhaltensweise als »Musik machen« (im weiteren Sinn) gerahmt wird; eine solche Einordnung rationalisiert entsprechende Verhaltensweisen und gibt eine vorläufig befriedigende Antwort auf die Frage »Was geht hier vor?«. ²³ Gleichzeitig entstehen durch eine solche Rahmung – wenn auch zunächst nur rudimentär – komplementär aufeinander bezogene Performer- und Zuschauer-Rollen (siehe hierzu auch unten Abschnitt 2): Während der Darsteller oder Performer das Recht und – mit zunehmender Etablierung einer Performancesituation – auch die Pflicht hat, etwas am Stück »vorzutragen«, hat der oder haben die Zuschauer das Recht die performende(n) Person(en) unvermittelt und dauerhaft anzuschauen, also mit basalen Regeln der Höflichkeit zu brechen. ²⁴ Im Gegensatz dazu hat kommunikatives Handeln im Rahmen von Face-to-Face-Beziehungen seine Wurzeln in der wechselseitigen Wahrnehmung und den hierin angelegten und dadurch initiierten wechselseitigen Anpassungsbewegungen, deren Grundmoment in einer ununterbrochenen Verkettung der Motive besteht. ²⁵ Darstellerische Handlungsformen brechen mit diesem Mechanismus, indem sie Beteiligungsrollengefüge schaffen, in welchen eine Seite schwerpunktmäßig kundtut, während die andere Seite schwerpunktmäßig kundnimmt. Gleichzeitig wird dadurch der Fokus auf den

Ablauf, die Oberfläche oder eben den performativen (im Sinne von darstellerisch) Anteil des Verhaltens verlagert. Musikalisches Handeln ist daher insofern in besonderem Maße als darstellerisches Handeln zu begreifen, als es bereits durch seine Anlage, etwas bloß zur Anschauung hervorzubringen, auf den Umstand der Darstellung verweist bzw. – wie oben argumentiert wurde – immanent auf Darstellung angelegt ist.

Das heißt natürlich nicht, dass damit keine Interaktion statt fände. Im Gegenteil: Interaktion asymmetrisiert sich qua Rahmung zwar²⁶, *modifiziert* und *diversifiziert* sich jedoch auch und ist zudem letztlich Gradmesser, inwieweit ein *Ereignis als live* bezeichnet werden kann. Eine *Modifizierung* findet insofern statt, als der wechselseitige Zugang bzw. die Alternation von Handlungszügen als Ausnahmefall oder Rahmenbruch gilt, während die asymmetrische Verteilung als Normalfall angesehen wird. Diese Invertierung der üblichen Interaktionsstruktur hat natürlich weitreichende Konsequenzen für Ereignisse dieser Art. Goffman beschreibt sie ausführlich am Beispiel des Theaters.²⁷ Interaktion vollzieht sich auf diese Weise unter veränderten Vorzeichen: Während Wahrnehmungswahrnehmungen und simultane Anpassungsprozesse²⁸ weiterhin eine Rolle spielen, ist das wechselseitige Ineinandergreifen von Handlungszügen suspendiert. Insofern findet eine *Diversifizierung* statt, da man es mit einem doppelt angelegten, ineinander geschachtelten Geschehen zu tun hat: Der Kern des Geschehens wird durch das, was die Performance ausmacht, deren Inhalt, bestritten, während die äußere Einfassung oder auch der Rand des Geschehens durch die komplementär aufeinander bezogenen Aktivitäten des Vorführens und Zuschauens gebildet wird.²⁹ Auf diese Weise kommt es zur Ausbildung zweier, in spezifischer Weise aneinander geknüpfter Geschehensebenen. Am deutlichsten wird dies im Falle von Theateraufführungen, wo das Interagieren von Schauspielern eine Handlung generiert (Spielgeschehen), deren primärer Zweck es ist, Zuschauern dargeboten zu werden (Aufführungsgeschehen), ohne dass dies allerdings im Spiel durch die Schauspielenden angezeigt würde.

Goffman begreift die dramatische Theateraufführung als die reinste aller Aufführungsformen, da hier gilt: »no audience, no performance«.³⁰ Für andere Formen – wie etwa Sportwettkämpfe – gilt dies nicht in gleicher Weise (siehe auch unten die Ausführungen zum Konzept »Reinheit der Aufführung«). Goffman hat daher Theater als »Modulation einer Täuschung«³¹ beschrieben: Einerseits werde so getan, als ob sich das Geschehen zukunfts offen entfalte, was insbesondere daran deutlich wird, dass die Figuren nicht zu wissen scheinen, wie sich das Geschehen weiter entwickelt, obwohl sie natürlich den Fortgang und auch das Ende kennen. Diese Konstruktion trägt Züge einer Täuschung. Dies geschieht allerdings offen, da sowohl die Schauspielenden als auch die Zuschauenden wissen, dass dem so ist. Insofern handelt es sich um die Modulation einer Täuschung.

Interaktion findet demzufolge immer auf zwei Ebenen statt: zwischen den Performern (Schauspielern, Musikern etc.) und zwischen Performern und Publikum. Die Frage der *Liveness* schließlich hängt am Umfang der Möglichkeit, die laufende Symbolproduktion im Kern des Geschehens vom Rand aus zu unterbrechen, also modifizierend in das Geschehen eingreifen zu können.

Eine solche Sichtweise geht von alltäglichen Interaktionssituationen aus, welche als Vorbild für die Modellierung von *Liveness* gelten können, da die Frage, ob etwas live ist oder nicht,

26 Goffman sieht dies als prinzipielles Merkmal von Aufführungsrahmen und beschreibt dies am Beispiel von Theater (vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* [wie Anm. 16], S. 143–175) und Vorträgen/Vorlesungen (vgl. Erving Goffman, »The Lecture«, in: Ders. [Hg.], *Forms of Talk*, Oxford 1981, S. 160–196).

27 Vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 143ff.

28 Etwa die Anpassungsaktivitäten eines Vortragenden an die Reaktionen aus dem Publikum (vgl. hierzu Arnulf Deppermann / Reinhold Schmitt, »Monitoring und Koordination als Voraussetzungen der multimodalen Konstitution von Interaktionsräumen«, in: Reinhold Schmitt [Hg.], *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*, Tübingen 2007, S. 95–128).

29 Vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 143ff. sowie Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973, S. 106ff.

30 Erving Goffman, *Frame analysis. An essay on the organization of experience*, New York 1974, S. 125.

31 E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 155.

32 Kritisch hierzu vgl. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediated culture*, London 2008.

33 Im Spannungsfeld von Ausführen/Herstellen (Gewährsmann sind hier Austin und seine [ursprünglichen] Performativa, die letztlich Pate standen für die Einsicht, dass Sprechen immer auch Handeln ist [vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte [How to do things with words]*, Stuttgart 1972/1979]) einerseits und Aufführen/Darstellen andererseits bewegt sich die gesamte Performativitätsdebatte (vgl. E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung* [wie Anm. 2]), wobei die Grenzen zwischen Kunst und Alltag über die Einsicht gelockert werden, dass durch darstellerisches Handeln immer auch etwas hergestellt wird und herstellendes Handeln immer auch eine Darstellung ist.

34 Dies lässt sich als die Gegenstandskonstitution betreffende Grundproblematik theatralitätstheoretischer Ansätze begreifen. Fiebach versteht unter Rekurs auf Parker/Sedgwick »the oblique intersection between performativity and the loose cluster of theatrical practices, relations and traditions known as performance« as one of »the most fecund issues« (Andrew Parker / Eve Sedgwick, *Performativity and performance*, New York 1995, S. 1, zitiert nach Joachim Fiebach, »Theatricality: From Oral Traditions to Televised »Realities««, in: *SubStance* 31 [2002], Heft 98/99, S. 17–41, hier S. 21).

35 Siehe hierzu insbesondere Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969, sowie für den Fall von Musikperformances Simon Frith, *Performing rites* (wie Anm. 6), S. 208f.

erst mit dem Aufkommen von Medien virulent wird, die die raumzeitliche Einheit von Face-to-Face-Situationen aufbrechen. So kann live »in Echtzeit« trotz räumlicher Distanz bedeuten (etwa beim Fernsehen) und es kann auf den Umstand abheben, dass etwas im Hier und Jetzt hervorgebracht und nicht zu einem früheren Zeitpunkt konserviert wurde (etwa bei musikalischen Performances). In allen Fällen geht es bei Liveness jedoch darum, dass Ereignisabläufe transformiert werden (Übertragung, Aufzeichnung/Replay etc.) und in welchem Grad solche Transformationen störanfällig sind (TV-Live-Ereignisse sind etwa auf Bild-Gegenstandsebene störanfällig, im Hinblick auf die ausgestrahlte Audiovision selbst jedoch nicht; musikalische Playback-Performances sind klanglich starr, jedoch im Hinblick auf andere Modalitätsebenen flexibel).³²

2. Performance/Inszenierung

Performance bedeutet also aus einer interaktionstheoretischen Perspektive zunächst, dass die grundsätzliche Symmetrie alltäglicher Interaktionsverhältnisse zugunsten eines spezifischen Beteiligungsrollengefüges (Vorführen – Zuschauen) aufgebrochen wird. Dabei steht das englische Verb »to perform« sowohl für ausführen/herstellen als auch für aufführen/darstellen³³, was – auf Musik übertragen – bedeutet, dass in und durch eine Musikperformance Musik sowohl ausgeführt (Musik als Tun) als auch aufgeführt (Musik als Aufführung) wird. Die grundsätzliche Problematik, wann ein Ausführen auch ein Aufführen³⁴ ist, die insbesondere für die Abgrenzung von Performances von Alltagshandlungen virulent wird³⁵, stellt sich – so wurde oben argumentiert – für den Bereich der Musik anders. Das Problem, wann Akustisches als Musik wahrgenommen wird, wurde oben als eine Frage des Rahmens erörtert, das heißt als etwas, was auf der Grundlage je konkreter Situationen sowie vorgängigen Wissens grundsätzlich aushandlungsbedürftig ist. Sobald jedoch eine Aktivität als Musik (machen) gerahmt wird, besteht – so wurde weiter argumentiert – ein immanenter Zug ins Aufführungshafte. Im Gegensatz etwa zu Theateraufführungen, deren künstlerischer Rohstoff menschliche (Sprech-) Handlungen sind und die insofern alltäglichem Handeln nachempfunden sind, operieren Musikaufführungen von vornherein mit einem sinnlich aspektualisierten (Akustik/Ton) sowie artifiziell durchgearbeiteten (Arrangement/Fertigkeiten) und in dieser Hinsicht alltagsferneren Material.

Es ist also zunächst ein Unterschied, ob Performances im Alltag eingebettet vorkommen (etwa wenn im Kontext einer Face-to-Face-Situation ein Witz erzählt wird) oder ob der dominierende Rahmen von vornherein derjenige einer Performance ist. Des Weiteren macht es einen Unterschied, welche Materialien und Ressourcen Performances einsetzen, aus was sie »bestehen« (dies betreffe den oben angedeuteten Unterschied zwischen Theater- und Musikaufführungen). Das Material, dessen sich Aufführungen bedienen, also gewissermaßen ihre Struktur (Form und Inhalt), fungiert zugleich wiederum als Rahmenhinweis, da sich einige Materialien in Hinblick auf ihre Anzeigequalität als performanceaffiner (etwa Musik oder Tanz) erweisen als andere (etwa Sprechen oder Körperbewegungen im Zuge alltäglicher Tätigkeiten). Dies hängt wiederum mit prinzipiellen Eigenschaften zusammen, die Performances zugeschrieben

werden können. Werden Handlungen bzw. Ereignisse als Performance wahrgenommen, dann werden folgende Aspekte virulent³⁶:

- **Fokus auf Oberfläche:** Performance hebt ab auf das ›Wie‹ einer Aktivität oder eines Ereignisses; damit steht nicht das ›Was‹ oder der Inhalt im Vordergrund, sondern die Art und Weise seiner Realisierung oder der Stil. Da alle (Sprech-)Handlungen ›inhaltliche‹ (Aussage, Absicht) und formale Aspekte haben, das heißt, dass sie neben dem, was sie propositional und illokutionär vermitteln, immer auch Verkörperungen sind, kann jede Handlung immer auch unter darstellerischen Aspekten perspektiviert werden. Dies bedeutet über den Aspekt, dass jegliches Sprechen immer auch ein Tun ist, hinausgehend, dass jedes Sprechhandeln immer auch eine Darstellung ist.³⁷ Performance ist daher zunächst eine bestimmte Perspektive auf Aktivitäten und Ereignisse.
- **Ostentation:** Geht es nun darum, Aktivitäten nicht bloß unter performerischen (= darstellerischen) Gesichtspunkten zu betrachten, sondern sie *als* eine Performance zu rahmen, spielt neben kulturell institutionalisierten Performance-Rahmen (siehe unten) vor allem die Art und Weise der Ausführung von Handlungen eine bedeutsame Rolle, die als Rahmenhinweis dafür gilt, ob etwas als eine Performance lesbar ist oder sein soll. Im Vergleich zu Alltagshandlungen gelten Performance-Handlungen als betont und hervorgehoben; sie haben nicht bloß einen spezifischen Stil (wie jede Handlung), sondern unterliegen einer Stilisierung.

Dieses Moment des Selegierens von alltäglichen Elementen und dessen Re-Präsentation in anderen Zusammenhängen findet sich sowohl innerhalb von Alltagsperformances – etwa beim Stil von Jugendkulturen wie dem Punk – als auch innerhalb professioneller Performance-Zusammenhänge, etwa dem Theater (insofern begreift Fischer-Lichte theatrale Darstellungen als Zeichen von Zeichen) oder in der Werbung (Goffman spricht etwa von Hyperritualisierungen, wenn Modelle in Werbebildern sich alltäglicher Darstellungsroutinen bedienen).³⁸

Auf diese Weise tritt die Darstellung der Handlung gegenüber der schlichten Ausführung der Handlung in den Vordergrund. Performance in dieser Hinsicht ist eine (unterstellte) Beschaffenheit der sozialen Welt, die über den hervorgehobenen/betonten (ostensiven) Einsatz von Ausdrucksmodalitäten angezeigt bzw. erschlossen wird und sich in salienteren Wahrnehmungsprodukten niederschlägt.

- **Konsequenzenverminderung:** Mit der Ostentation und der damit einhergehenden Betonung von Darstellung hängt ein zweites Moment zusammen: Wird eine Tätigkeit nicht bloß ausgeführt, sondern zudem aufgeführt, verändert sich ihr Wirklichkeitsstatus; Handlungen, die im Vollzug auf ihre Form verweisen und damit anzeigen, dass es ihnen (verstärkt) um die Form der Darstellung geht, metakommunizieren ein abweichendes oder – wie Goffman es gefasst hat – ein moduliertes Verständnis.³⁹ Dies reicht von ephemeren, in Alltagsinteraktionen eingebetteten Formen (etwa spielerischen oder scherzhaften Handlungen) bis hin zu kulturell fest etablierten und interaktional ausgebauten und eigenständigen Rahmen (etwa Zeremonien, Wettkämpfen oder Aufführungen/Theater).

36 Vgl. S. Frith, *Performing rites* (wie Anm. 6); E. Goffman, *Wir alle spielen Theater* (wie Anm. 35); Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln 2005.

37 Vgl. J. L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte* (wie Anm. 33) sowie zusammenfassend Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2001, S. 135–153; vgl. auch Dell Hymes, »Breakthrough into performance«, in: Dan Ben-Amos / Kenneth Goldstein (Hg.), *Folklore, Performance and Communication*, The Hague 1975, S. 11–74 und Ders., »Über Sprechweisen«, in: Ders. (Hg.), *Soziolinguistik. Zur Ethnographie der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1979, S. 166–192.

38 Vgl. Hans-Georg Soeffner, »Stil und Stilisierung. Punk oder die Überhöhung des Alltags«, in: Ders. (Hg.), *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2*, Frankfurt a.M. 1992, S. 76–101; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1998, sowie Erving Goffman, *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a.M. 1981.

39 Vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 53ff.

- 40 Vgl. Milton B. Singer, *Structure and change in Indian society*, New York 1968, S. 19.
- 41 Joachim Scharloth, »Theatrale Kommunikation als Interaktionsmodalität«, in: Mareike Buss u.a. (Hg.), *Theatralität des sprachlichen Handelns: eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2009, S. 337–356, hier S. 342.
- 42 Vgl. Frank Liedtke, »Handeln ohne Wahrheit: Performativität auf der Bühne und im Parkett«, in: Mareike Buss u.a. (Hg.), *Theatralität des sprachlichen Handelns: eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2009, S. 117–141.
- 43 Siehe hierzu Goffman, der Aufführungen darüber fasst, dass von Performern »einnehmendes Verhalten« (E. Goffman, *Rahmen-Analyse* [wie Anm. 16], S. 143) erwartet werden kann.
- 44 Vgl. U. Rapp, *Handeln und Zuschauen* (wie Anm. 29), S. 199.
- 45 Frith weist darauf hin, dass ebendies für einfache Alltagshandlung so nicht gilt (vgl. S. Frith, *Performing rites* [wie Anm. 6]).
- 46 Siehe hierzu Rapp, der Aufführungen in einem prinzipiellen Spannungsfeld von Enthüllung und Geheimnis ansiedelt (vgl. U. Rapp, *Handeln und Zuschauen* [wie Anm. 29], S. 183ff.).

Mit Blick auf theatralitätstheoretische Ansätze lässt sich – so Scharloth unter Rekurs auf Singer⁴⁰ – auch von *cultural performances* sprechen, die alle etwas gemeinsam haben, nämlich dass sie geprägt sind von einem »Bewusstsein, vor einem Publikum zu agieren, das einen besonderen Modus des Sprechens generiert, in dessen Rahmen die referenzielle Funktion des Sprechens zurücktritt und die Erfüllung von Normen der Angemessenheit der formalen Gestaltung des Gesprochenen in den Vordergrund rückt.«⁴¹

In all diesen Fällen bedeutet die aufgeführte Handlung etwas anderes als die bloß ausgeführte, ihre realen Konsequenzen vermindern sich zugunsten neuer, symbolischer. In voll ausgebildeter Form ist dies bei theatralen Aufführungen der Fall: Hier agieren Schauspielende als Figuren in einer fiktiven Geschichten und ihre (Sprech-)Handlungen zeitigen in der realen Welt keine von jenen Konsequenzen, die sie aufgrund ihrer ›textuellen‹ bzw. pragmatischen Struktur eigentlich zeitigen müssten⁴²; die ihnen sprachstrukturell anhaftenden ›Konsequenzen‹ verbleiben in der Welt der Fiktion und die einzigen Konsequenzen, die sie realweltlich mit sich bringen, sind solche performativischer Natur.

- **Konsequenzenverschiebung:** Aufgeführte Handlungen sind also nicht konsequenzenlos; vielmehr verschieben sich die Konsequenzen. Dargestellten Handlungen »ursprünglich« innewohnende Implikationen treten zurück zugunsten anderer, nun mit dem Aspekt der Darstellung zusammenhängenden Folgen: Darstellungen sind dann gelungen, wenn sie von Beobachtern akzeptiert oder durch Zuschauende goutiert werde; letzteres ist dann der Fall, wenn etwas gezeigt wird, was außergewöhnlich ist, was sich vom Alltag abhebt; dies erfordert Fähig- und Fertigkeiten (*skills*), welche wiederum Aneignungsarbeit bedeuten und Performende entsprechend von Alltagshandelnden abheben (Virtuosität); zugleich übernehmen Performende dadurch eine Bringschuld.⁴³ Dies ist ein Effekt des Rahmens, da Performance-Situationen als solche bestimmte Erwartungen aktivieren (Spektakularität)⁴⁴ und in dieser Hinsicht ge- oder misslungen sein können.⁴⁵ Insofern sind Performances immer einem erhöhten Scheiternsrisiko ausgesetzt.
- **Inszenierung:** Wenn Performance bedeutet, ansprechende Oberflächen im Handlungsvollzug herzustellen, dann liegt es nahe, Strategien zu entwickeln, die ein Gelingen solcher Handlungen wahrscheinlicher machen. Zentrales Moment einer Performance – so wurde oben argumentiert – ist, dass sie sich vor Zuschauern als ununterbrochenes Ereignis entfaltet (Emergenz/Liveness). Um diesen wahrnehmbaren und unumkehrbaren Ereignisstrom, der den Kern einer Performance ausmacht, stabiler und kalkulierbarer zu machen, lassen sich Performance-Handlungen mit anderen Handlungen flankieren, die diese vorbereiten und damit absichern. Dieser Prozess lässt sich als Inszenierung begreifen. Grundidee ist die Trennung einer Sphäre des Sichtbaren von einer Sphäre des Nicht-Sichtbaren, wobei Letztere im Dienste Ersterer steht.⁴⁶ Performances lassen sich damit als das begreifen, was wahrnehmbar präsentiert werden soll, Inszenierungen dagegen als das, was den Augen der Zuschauer entzogen bleiben soll.

Goffman hat für diesen Tatbestand, der die gesamte soziale Welt durchzieht, das Konzept der Regionalisierung sozialer Interaktionen mit den Ausprägungen »Vorderbühnen« (= Performances) und »Hinterbühnen« (= Ort der Rekreation und Inszenierung) geprägt.⁴⁷ Entscheidendes Kriterium zur Unterscheidung von *front* und *back regions* sind die Umstände sinnlicher Zugänglichkeit zu Verhalten, also situationale Bedingungen.⁴⁸

Ein entscheidender Teil von Inszenierungen sind daher einerseits dauerhaft (in der Regel schriftlich) fixierte Dokumente (Konzepte, Skripte, Spielvorlagen, Ablaufpläne etc.), die die konkrete Gestalt der Performance ausgestalten und die vorschreiben, was und vor allem auch wie etwas zu tun ist, sowie andererseits Interaktionen (Besprechungen, Einübungen, Proben, sekundäre Performance-Handlungen⁴⁹ etc.), die das Entwickeln und handlungsförmige Vollziehen solcher Vorlagen gewährleisten und die Gesamtanmutung der Performance sowohl vorab auf den Prüfstand stellen (Probe) als auch in actu mit hervorbringen. Insbesondere im Falle von Musikperformances, die auf den Körper und dessen (authentischen) Ausdruck zielen, bedeuten *scripts* – so Frith⁵⁰ – ein Sicherheitsnetz. Im Alltag vermag der Umstand der Inszenierung den Sinn von Tätigkeiten und Ereignissen zu transformieren.

Inszenierung zielt immer darauf ab, den Effekt einer Handlung über die Gestaltung von Umständen und Formen zu steigern und rückt damit in die Nähe strategischen Handelns bzw. der Verstellung. Goffman hat solche Prozesse der Eindrucksmanipulation (*impression management*) im Alltag als Teil einer rituellen Interaktionsordnung vielfach beschrieben. Aus rahmenanalytischer Perspektive werden solche Inszenierungen dann zu Täuschungen (*fabrications*), wenn das mit ihnen zusammenhängende Wissen ungleich verteilt ist, also etwa bestimmte Personen bestimmte Handlungen oder Ereignisse hinsichtlich ihres Zustandekommens anders einschätzen, als sie tatsächlich zustande gekommen sind. Sie bekommen dann – so Goffman – einen falschen Eindruck von dem, was vor sich geht. Dies ist etwa dann der Fall, wenn eine Ohnmacht für vorge-täuscht gehalten wird oder ein geplantes Zusammentreffen für spontan gehalten wird. In beiden Fällen hängt die Fehleinschätzung mit einer Fehlmodulation zusammen: Im ersten Fall wird das Ereignis fälschlicherweise heraufmoduliert (*upkeying*), im zweiten Fall heruntermoduliert (*downkeying*). Inszenierung eignet sich also sowohl als Verfahren, stimmige Selbstdarstellungen zu produzieren als auch um falsche Eindrücke zu erwecken. Beides liegt nahe beieinander und muss sich auch nicht widersprechen.⁵¹

Im Bereich der Medien bzw. professioneller Aufführungen dagegen – für welche Inszenierung konstitutiv ist – spielt vor allem die Relation von Spontaneität (Improvisation) und »Gscriptetheit« (Vorlagen in Szene setzen) eine entscheidende Rolle.

Hieran knüpfen sich Auffassungen von Authentizität (etwa gilt ein abgekartetes Fußballspiel nicht als echter Wettkampf), von Dokumentarität (etwa in Reality TV-Formaten, die dann als besonders echt gelten, wenn Ereignisse nicht »durch-gescriptet« sind, sondern spontane Ereignisse zeigen), von Liveness (Ereignisse, die nicht am Stück durchlaufen, sondern »angehalten« und gemäß Skript wiederholt bzw. verbessert werden, widersprechen der Idee von Liveness) sowie von Virtuosität (so gilt etwa Ungeplantheit in vielen darstellerischen Bereichen als hohe Kunst, ob als Improvisationstheater, als Free Style im HipHop oder als freie Rede in der Vortragskunst).

Inszenierung lässt sich insgesamt als ein Prozess der Überbrückung begreifen, durch welchen – ganz allgemein gesprochen – etwas zur Erscheinung kommt, etwas sicht- und greifbar gemacht wird, was in dieser Form bestimmte Effekte zu erzielen vermag.⁵²

47 Vgl. E. Goffman, *Wir alle spielen Theater* (wie Anm. 35).

48 Vgl. hierzu E. Goffman, *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum* (wie Anm. 21), S. 29 sowie – erweiternd und präzisierend – Joshua Meyrowitz, »Redefining the Situation: Extending Dramaturgy into a theory of social change and media effects«, in: Stephan Riggins (Hg.), *Beyond Goffman: studies on communication, institution, and social interaction*, Berlin 1990, S. 65–97.

49 Hierunter sind Handlungen zu verstehen, die zeitgleich mit der Performance ablaufen und darauf abzielen, diese mit hervorzubringen, und deren Handlungsergebnate auch Teil der Performance werden, ohne allerdings als Handlungsprozess für Zuschauer sichtbar zu werden (im TV-Bereich betrifft dies die Kameraführung, beim Live-TV insbesondere auch die Bildregie, im Theater- und Musikperformancebereich die Arbeit der Bühnen-, Sound- und Lichttechniker). Goffman fasst Proben (*rehearsals*), (Ein-)Übungen, Demonstrationen und Dokumentationen als Sonderaufführungen bzw. »technical redoings«. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 79ff.

50 S. Frith, *Performing rites* (wie Anm. 6), S. 217.

51 Vgl. E. Goffman, *Wir alle spielen Theater* (wie Anm. 35) und Erving Goffman, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1971.

52 Eine entsprechende Fassung des Inszenierungsbegriffs findet sich bei Erika Fischer-Lichte, »Inszenierung – ein ästhetischer und/oder anthropologischer Begriff?«, in: Dies. (Hg.), *Ästhetische Erfahrung – das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2001, S. 291–300.

- 53 Vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 55.
- 54 J. Scharloth, »Theatrale Kommunikation als Interaktionsmodalität« (wie Anm. 40), S. 341.
- 55 Zu Engagement siehe E. Goffman, *Verhalten in sozialen Situationen* (wie Anm. 21), S. 41ff.
- 56 Vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 144f.
- 57 Vgl. ebenda, S. 143–175.
- 58 Aufführungsrahmen oder Performances finden sich als eigenständiges Ordnungskonzept innerhalb einer »interaction order« (Erving Goffman, »The interaction order«, in: *American Sociological Review* 48/1 [1983], S. 1–17). Goffman nennt sie dort »platform formats« (ebenda, S. 7). Als relativ klar gerahmte Aufführungen fasst Schechner folgende Phänomenbereiche (verstanden als Kontinuum): »game – sports – pop entertainments – performance arts« (Richard Schechner, *Performance studies. An introduction*, New York 2006, S. 50).
- 59 Zu einem problemzentrierten Konzept von Institutionalisierung siehe Peter Berger / Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt a.M. 1969. Vgl. hierzu auch U. Rapp, *Handeln und Zuschauen* (wie Anm. 29), S. 18of.
- 60 Schechner nennt etwa die Rollen *sourcer, producer, performer, partaker* (vgl. R. Schechner, *Performance studies* [wie Anm. 58], S. 251).
- 61 Ein besonderes Merkmal in dieser Hinsicht ist – wie oben erörtert wurde – die Doppelbödigkeit (Sichtbares/Nicht-Sichtbares) sowie die – damit zusammenhängende – zeitliche Ausgedehtheit professioneller Performance-Prozesse. Siehe hierzu Schechner, der zwischen einer Vorphase oder einer Proto-Performance, einer Phase der Nachverarbeitung sowie der Performance selbst unterscheidet (vgl. ebenda, S. 225ff.).

Mit Goffman⁵³ lassen sich Performances (Aufführungen) daher als Modulationen (*keyings*) begreifen, das heißt als »Tätigkeit[en], die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll [sind und] in etwas transformiert [werden], das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird«. Am deutlichsten wird dies bei Theateraufführungen, da hier – wie oben erörtert wurde – (Sprech-) Handlungen ihrer üblichen Konsequenzen enthoben sind. Dies lässt sich auf Aufführungen generell ausweiten, deren Sinntransformation darin liegt, dass aufgeführte Tätigkeiten primär oder zumindest immer auch zum Anschauen gemacht sind und sich daher Form- gegenüber Inhaltsaspekten verselbständigen. Das heißt, es handelt sich um ein »Handeln im Modus des Wahrgenommenwerdens und – reziprok dazu – des Experimentierens«.⁵⁴ Der Effekt – mit Blick auf Interaktionsordnung – ist eine Rahmung als »öffentliches Ereignis«, das andere Engagementregeln⁵⁵ impliziert (u.a. etwa höhere Zugänglichkeit).

Goffman nennt etwa Sport/Wettkämpfe, ad-hoc-Aufführungen, wie sie im heimischen Kreis vorkommen (hier nennt er auch das Musizieren, welches anderen die Möglichkeit gibt, sich daran zu erfreuen), persönliche Feiern, Vorlesungen und Vorträge sowie Arbeits-Aufführungen.⁵⁶ Dass gemeinsames Musizieren in den eigenen vier Wänden Performance-Qualität hat und andere dort ausgeführte Aktivitäten nicht (wie etwa Kochen, Fernsehschauen oder den Tisch decken), liegt an oben erörterter Qualität des Performance-Materials, sprich der Musik selbst. Gleiches gilt für »Geschichten erzählen«, was Goffman in einer Reihe mit »Musik machen« nennt.

All dies gilt – in mehr oder weniger starker Ausprägung – für Performances aller Art, unabhängig ob fest etabliert oder eher ephemere. Neben in Alltagssituationen eingebetteten Performance-Sequenzen existieren aber – wie oben angedeutet wurde – darüber hinaus etablierte und im kulturellen Wissen verankerte *Performance-Rahmen*, welche als »Lösungen« für das Problem gelten können, wann Ausführungen auch Aufführungen sind. Prototypisch hierfür sind Theateraufführungen, die Goffman als Theaterahmen beschrieben hat.⁵⁷ Aufführungsrahmen⁵⁸ und insbesondere Theaterahmen zeichnen sich des Weiteren durch folgende Merkmale aus:

– *Institutionalisierung*: Etablierte Aufführungsrahmen sind in dem Sinn institutionalisiert, dass sie als festgefügte und regelhafte sowie immer wiederkehrende und gewusste soziale Zusammenhänge bestimmte Funktionen in Gesellschaften übernehmen.

Die Wurzeln gesellschaftlicher Funktionen einer Institutionalisierung von Performance-Situationen sind wohl zunächst darin zu suchen, dass Interaktionen dadurch Bedeutung erlangen, dass sie vor anderen vollzogen werden. Hiermit hängt die Frage zusammen, wann sich Gesellschaften Live-Ereignisse leisten, das heißt, wann Handlungen und Interaktionen nicht bloß zur Zielerreichung und zur Produktion gesellschaftsnotwendiger Resultate dienen, sondern als solche, in Eigenzeit und Echtzeit dargeboten werden.⁵⁹

Als Institutionen bilden Aufführungsrahmen in struktureller Hinsicht bestimmte Beteiligungsrollengefüge⁶⁰, Normen und einen materiellen Apparat sowie in dynamischer Hinsicht spezifische Abläufe (Skripte)⁶¹ aus; beides verdichtet sich in einer institutionenspezifischen Leitidee, welche wiederum funktional auf die Lösung gesellschaftlich relevanter Probleme bezogen ist.

- *Settings*: Oben wurde argumentiert, dass Performance-Handlungen hervorgehoben (ostentativ) sind, das heißt – folgt man Kotte⁶² –, dass sie gestisch, akustisch und/oder dinglich Aufmerksamkeit erzeugen (salient sind); bei institutionalisierten Aufführungsrahmen kommt als wesentlicher Aspekt hinzu, dass sie insbesondere auch räumlich hervorgehoben sind⁶³, was bedeutet, dass sie innerhalb spezifischer, auf den Zweck der Aufführung zugeschnittener und damit herausgehobener Settings angesiedelt sind. Solche Settings lassen sich als Bühnendispositive begreifen, d.h. als spezifische räumliche Wahrnehmungsarrangements, in die sich das Verhältnis von Darstellen und Zuschauen raum- und infrastrukturell sowie architektonisch eingeschrieben hat.
 - *Spektakulum/Spiel*: Ist von Aufführung (oder Performance/*to perform*) die Rede, stellt sich die Frage nach dem Objekt oder dem »Was« der Aufführung. Mit anderen Worten: Aufführungen sind immer Aufführungen von etwas, sie haben einen Inhalt.⁶⁴ Goffman hat diesen Inhalt als Spiel (*play*) bezeichnet und ihn als das offizielle Geschehen, den formellen Teil der Veranstaltung, den Hauptvorgang oder den (Rahmen-)Kern von Aufführungen verstanden. Da »Spiele« darüber hinaus jedoch immer auch als soziale Ereignisse in eine Umwelt eingepasst, d.h. in zeitlicher, räumlicher und sozialer Hinsicht organisiert werden müssen, haben Aufführungen nicht nur einen Inhalt oder Kern (*play*), sondern auch eine äußere Einfassung, einen (Rahmen-)Rand, den Goffman Spektakulum nennt.⁶⁵ Während das Spektakulum (man könnte auch sagen »die Veranstaltung«) den sozialen Rahmen stellt und das Ereignis durch zeitliche und räumliche Klammern von der äußeren Umwelt abtrennt⁶⁶, lässt sich das Spiel als in den Spektakulum-Rahmen eingeschachtelt begreifen, welches dann seinerseits zeitlich und räumlich vom äußeren Rahmen abzugrenzen ist.⁶⁷ Der Spielrahmen – darauf wurde oben hingewiesen – bedeutet eine Verschiebung des Wirklichkeitsakzents, da das ausführende und herstellende Moment von Handlungen durch den Umstand des Aufführens/Darstellens relativiert wird. Da Spiel und Spektakulum jedoch nur ›Schichten‹ ein und derselben Wirklichkeit sind, hat man es gewissermaßen mit einer Verdopplung wirklichkeitskonstitutiver Dimensionen zu tun: Handlungen auf der Bühne sind zugleich Handlungen im Spiel als auch Schauspielhandlungen im Rahmen einer Theaterveranstaltung; die sie ausführenden Personen sind reale Personen, die ebenso eine Funktionsrolle (Schauspieler) einnehmen wie sie Figuren in einer fiktiven Handlung verkörpern; Teilnehmer können der Handlung folgen und nur die Figuren sehen (illusiv Haltung) oder sie können die Gemachtheit des Stücks und das Können der Schauspieler fokussieren (inclusive Haltung); im ersten Fall agieren sie als Zuschauer (*onlooker*) und stellen das Spiel in den Vordergrund, im zweiten Fall als Theaterbesucher (*theatergoer*), die sich stärker am Veranstaltungsaspekt orientieren.
 - *Genres*: Nicht nur die soziale und räumliche Organisation (also gewissermaßen der »Kontext«) folgt im Falle etablierter Aufführungsrah-
- 62 Vgl. A. Kotte, *Theaterwissenschaft* (wie Anm. 36).
- 63 Dies nennt Kotte (vgl. ebenda) als vierten Aspekt von Hervorhebung.
- 64 Vgl. P. Auslander, »Musical Personae« (wie Anm. 20), S. 100.
- 65 Vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 89ff.
- 66 Zeitliche-räumliche Anfangs- und Endklammern wären bei örtlich definierten Performances etwa das Ankommen am bzw. das Verlassen des Veranstaltungsortes.
- 67 Goffman hat dies als *innere Klammern* beschrieben (vgl. E. Goffman, *Rahmen-Analyse* [wie Anm. 16], S. 287ff.). Im klassischen Theater geschieht dies – folgt man Goffman – durch den besonderen Ort (Bühne) sowie mittels konventionalisierter Zeichen (etwa Glocke; Vorhang öffnet/schließt sich; Applaus/Vorhang schließt sich).

68 Vgl. hierzu Eggo Müller, »Genre«, in: Hans-Otto Hügel (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*, Stuttgart 2003, S. 212–215 sowie für die Musik S. Frith, *Performing rites* (wie Anm. 6), S. 75ff.

69 Siehe hierzu grundlegend Siegrid J. Schmidt, *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 176ff.

70 Vgl. auch Herbert Willems, »Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu«, in: Ders. (Hg.), *Theatralisierung der Gesellschaft – Bd. 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*, Wiesbaden 2009, S. 75–110.

71 E. Goffman, *Frame analysis. An essay on the organization of experience* (wie Anm. 30), S. 125.

72 Ebenda.

73 E. Goffman, *Rahmen-Analyse* (wie Anm. 16), S. 144.

74 Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Theatralität und Inszenierung«, in: Erika Fischer-Lichte / Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2000, S. 11–27 für die Theaterwissenschaft sowie Herbert Willems, »Zur Einführung: Theatralität als Ansatz, (Ent-)Theatralisierung als These«, in: Ders. (Hg.), *Theatralisierung der Gesellschaft – Bd. 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*, Wiesbaden 2009, S. 13–55 und Ders., »Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu« (wie Anm. 70), S. 75–110 für die Soziologie.

75 Vgl. R. Schechner, *Performance studies* (wie Anm. 58).

76 H. Willems, »Zur Einführung: Theatralität als Ansatz, (Ent-)Theatralisierung als These« (wie Anm. 74), S. 13–55.

men typischen Mustern. Auch die Formen und Inhalte der Aufführung (also gewissermaßen die »Texte«) bilden wieder erkennbare Darstellungstraditionen, so genannte Genres⁶⁸ aus, die eine Art Wahrnehmungsvertrag zwischen Aufführungsangebot und Rezipient darstellen.⁶⁹

- *Reinheit der Aufführung*: Der Umstand, dass Aufführungen mehr oder weniger deutlich gerahmt sein können, dass sie auch in Alltagsinteraktionen eingebettet vorkommen und dass es Ereignisse gibt, die teilweise als Aufführungen, teilweise aber auch nicht als Aufführungen zu begreifen sind (etwa Wettkämpfe), zwingt zu einer Abstufung des Aufführungskonzepts. Goffman hat dies unter dem Stichwort »Reinheit der Aufführung« behandelt, welches es erlaubt, Aufführungen sinntypologisch zu differenzieren.⁷⁰ Entscheidendes Kriterium für die Reinheit einer Aufführung ist dabei »the exclusiveness of the claim of the watchers on the activity they watch«.⁷¹ Den höchsten Reinheitsgrad schreibt Goffman dementsprechend klassischen Bühnenaufführungen (Theater, Ballett, Oper, Konzert, Nachtclub) zu, da hier der Kern der Veranstaltung (das Spiel) ausschließlich zu Aufführungszwecken existiert und ohne Zuschauer kollabieren würde (»no audience, no performance«).⁷² Als nächste weniger reine Aufführungsform nennt Goffman (sportliche) Wettkämpfe und Wettspiele, die – obwohl immanent auch darauf angelegt, angeschaut zu werden – in entscheidender Hinsicht Züge von nichtaufführungshaften Ereignissen tragen, nämlich dass »alles davon ab[hängt], dass sich die Wettkämpfer so verhalten, als wäre der Ausgang des Wettkampfes ihr Beweggrund«⁷³ und nicht allein die Unterhaltung der Zuschauer. Es folgen Zeremonien und persönliche Feiern, Vorlesungen und Vorträge sowie »Arbeitsaufführungen« (etwa Arbeit auf einer Großbaustelle oder Proben), welche allesamt zwar eine erhöhte Zugänglichkeit aufweisen und angeschaut werden können, jedoch zunehmend aufführungstypische Merkmale (Ausschließlichkeit der Tätigkeit für ein Publikum, klare Rollenaufteilung in Darsteller und Zuschauer, eigenständige Zweckhaftigkeit der Tätigkeit, Durchgestaltung der wahrnehmbaren Handlungen) reduzieren.

Nach diesen Klärungen des Performance-Begriffs soll nun abschließend die Sonderstellung von Musikperformances beleuchtet werden.

4. Theatralität/Artistik

Wie Performance und Inszenierung genauer zu fassen sind und wann davon die Rede sein soll, ist in theatralitätstheoretischen Ansätzen⁷⁴ und den sogenannten Performance Studies⁷⁵ ausgearbeitet worden. Dabei betont Willems⁷⁶ aus soziologischer Perspektive, dass Theatralität sich nicht auf kopräsent Aufführungen beschränkt, sondern ebenso für die Beschreibung von Alltagsinteraktionen und die Inszenierungen der technisch vermittelten Medien brauchbar ist.

Eine entsprechende Fassung des Theatralitätsbegriffs findet sich etwa bei Fiebach: »[...] any type of *socially communicative* [Herv. im Orig.], constructed ›dramatized‹ movements and attitudes of one or more bodies and/ or their audio-visual ›replicants‹ – or their representations, such as masks or technologically objectified images. They have the potential to become semantically charged practices – *symbolic actions* [Herv. im Orig.] [...]. As communicative, ostended practices, they address someone else or a ›public‹, either deliberately or inadvertently.«⁷⁷

Um die Ebenen innerhalb theatraler Prozesse bestimmen zu können, schlägt Willems⁷⁸ in Anlehnung an die theaterwissenschaftlichen Arbeiten von Erika Fischer-Lichte sowie die soziologischen Studien von Erving Goffman ein Stufenmodell mit folgenden Komponenten vor:

- *Ausdruck*: unwillkürlich zustande gekommenes Verhalten als das Jen-seits inszenatorischer und performativer (Selbst-)Kontrolle;
- *Darstellung*: Verhalten zwischen unwillkürlichem Ausdruck und Performance im Sinne einer routinemäßig und habituell hervorgebrachten persönlichen »Fassade«;
- *Inszenierung*: Ereignisse werden mit Absicht und bestimmter Wirkungsabsicht hervorgebracht; dies impliziert Tätigkeiten eines Arrangierens mit dem Ziel, ein autonomes Endergebnis (eine Performance) hervor-zubringen;
- *Performance*: sichtbares Geschehen auf der Vorderbühne;
- *(Re-)Präsentation*: dauerhafte (im Gegensatz zu Performance-Ereignissen nicht flüchtige) Materialitäten der Kommunikation (etwa Kulissen).

Diese Komponenten sind zu veranschlagen, sobald eine Handlung oder ein Ereignis als theatral wahrgenommen wird.⁷⁹ Mit Blick auf das Verhältnis der Komponenten sowie der Einbettung in Rahmenumwelten macht es allerdings einen Unterschied, ob theatrale Ereignisse im Alltag, innerhalb einer kopräsenten Veranstaltung (Theater, Musikaufführung etc.) oder in den technisch vermittelten Medien stattfinden.

Im *Alltag* dient die Darstellungs- der Herstellungsfunktion: Wird etwa eine Einladung ausgesprochen (= Herstellung), wird dies auf eine bestimmte Art und Weise realisiert (Darstellung), wobei das ›Wie‹ so gewählt wird, dass das ›Was‹ möglichst effektiv realisiert werden kann. Mit anderen Worten: Im Alltag verfolgen Menschen praktische Zwecke, weswegen sich instrumentelle (wozu), informative (was) und rhetorische (wie) Aspekte in Form eines »Handlungszuges« verschränken. In den *Medien* – etwa im Fernsehen – findet dagegen jegliches Ereignis von vorne herein innerhalb eines Darstellungsrahmens statt; Fernsehen etwa thetrealisiert qua Medium immer, da es nicht imstande ist, *nicht* zu zeigen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Fernsehen keine nicht-theatralisierten Ereignisse auf Bildgegenstandsebene zeigen könnte.

Ein Vulkanausbruch etwa (= natürliches Ereignis), der im Fernsehen gezeigt wird, bleibt auf Bildgegenstandsebene ein nicht-theatrales Ereignis, wird jedoch durch sein Erscheinen im Rahmen einer Fernsehdarstellung zu einem Element von Medientheatralität. Ebenso sind nicht-fiktionale Interaktionen bzw. Situationen im Fernsehen (etwa in Fernsehshows oder in Reportagen) Ereignisse, die durch das Fernsehen nie bloß sichtbar gemacht, sondern zugleich auch gezeigt und vorgeführt werden, so dass aus einer Situation immer auch ein Zeichen dieser Situation bzw. eine Repräsentationssituationalität wird. Diese doppelte Anlage von Fernseh-Darstellungen lässt sich als eine Überlagerung von Aufführung und Vorführung begreifen.⁸⁰

77 J. Fiebach, »Theatricality: From Oral Traditions to Televised ›Realities‹« (wie Anm. 34), S. 19f.

78 H. Willems, »Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept« (wie Anm. 70).

79 Theatralität als Wahrnehmungsphänomen zu begreifen, befürwortet etwa Féral (vgl. Josette Féral, »Foreword«, in: *SubStance* 31 [2002], Heft 98/99, S. 3–13).

80 Vgl. Herbert Willems, »Zur Einführung: Medientheatralität und Medientheatralisierung«, in: Ders. [Hg.], *Theatralisierung der Gesellschaft – Bd. 2: Medientheatralität und Medientheatralisierung*, Wiesbaden 2009, S. 13–38; Angela Keppeler, *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Prinzip der Fernsehunterhaltung*, Frankfurt a.M. 1994, S. 92; Luger Kaczmarek, »Diskursanalytische Bemerkungen zu ›Wetten dass...?‹«, in: Hans-Otto Hügel / Eggo Müller (Hg.), *Fernsehshows. Form- und Rezeptionsanalyse*, Hildesheim 1993, S. 66–81; vgl. Axel Schmidt, *Medien | Interaktion. Zum Zusammenhang von Handeln und Darstellen am Beispiel faktualer Fernsehformate*, Baden-Baden 2011, S. 456ff. und insbes. S. 467ff. Siehe hierzu außerdem den Beitrag von Christofer Jost in diesem Heft.

Veranstaltungen – verstanden als kopräzente Aufführungsformen wie die Live-Performance von Musik oder das Theater – lassen sich nun gegen beide Sphären (Alltag und Medien) abgrenzen: Sie »bestehen« einerseits aus alltäglichen Handlungen, die in Kopräsenz erfahren werden, verfügen also nicht – wie technisch vermittelte Medien (etwa das Fernsehen) – über einen technisch determinierten Vorführrahmen (Bildschirm) sowie ein fixiertes, situationell ablösbares Kommunikat (Sendung; Tonträger). Deshalb besteht innerhalb von Live-Performances immer die Möglichkeit, sich dem Alltag anzuverwandeln respektive aus dem Alltag hervorzugehen.⁸¹ Andererseits sind Handlungen im Theater – wie oben erläutert wurde – im Gegensatz zu alltäglichen Handlungen konsequenzenvermindert – zumindest was ihre unmittelbar an die Äußerungsstruktur geknüpften Implikationen betrifft.

81 Das Infragestellen des Theaterrahmens ist ein bekanntes Stilmittel des Theaters, welches insbesondere durch die sogenannte Performance Art an seine Grenzen gebracht wird.

82 John R. Searle, »Der logische Status fiktionalen Diskurses«, in: Ders. (Hg.), *Ausdruck und Bedeutung: Untersuchungen zur Sprechakttheorie*, Frankfurt a.M. 1975, S. 80–97.

83 Vgl. hierzu Uwe Wirth, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: Ders. (Hg.), *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 9–60.

84 U. Rapp, *Handeln und Zuschauen* (wie Anm. 29), S. 32 (Herv. im Orig.).

85 Ebenda, S. 32f. (Herv. im Orig.).

86 Ebenda, S. 175 (Herv. im Orig.).

87 U. Rapp, *Handeln und Zuschauen* (wie Anm. 29), S. 177 (Herv. im Orig.).

Searle spricht hier bekanntlich von *pretense*.⁸² Dass aber gerade dem Aufführungshaften eine besondere herstellende Kraft innewohnt, die sich an der Überlieferung von Sprachformen und entsprechenden Kontexten festmacht, haben performativitätstheoretische Arbeiten gezeigt.⁸³

Im Anschluss an die theatersoziologische Studie Uri Rapps lässt sich die eigentliche Leistung des Theaters und von Veranstaltungen überhaupt in einer »Abhebung und *Verselbständigung der Darstellungskomponente* von der Herstellungskomponente«⁸⁴ sehen. Effekt dieses Ablösungsprozesses ist, dass der Umstand der Darstellung der eigentliche Zweck der Herstellung ist. Rapp spricht von der »Existenz eines *Sektors* von interaktiven Situationen in der Alltagswelt [...], in denen die Darstellung von Rollen zum eigentlichen Zweck der Handlung wird (was in dem Doppelsinn des Wortes Handlung: »action« und »plot«, zum Vorschein kommt)«. ⁸⁵ Folge ist, dass »die Überlagerung von Herstellung und Darstellung, die in allen interaktiven Situationen vorhanden ist, in den Veranstaltungen *als solche* dargestellt [wird]«. ⁸⁶ Dennoch wohnt auch dieser Inversion, nämlich nicht »Herstellung mittels Darstellung« (= Alltag), sondern »Herstellung von Darstellung« (= Veranstaltung), wiederum ein eigenständiges »Wie«, also eine veranstaltungsbezogene Darstellungskomponente, wenn man so möchte eine Metaebene der Darstellung inne.

Dies lässt sich im Theater etwa daran festmachen, dass Äußerungen zum einen in der diegetischen Welt eine rhetorische Gestalt annehmen (Darstellung 1= Mimesis des Alltags auf der Bühne), zum anderen jedoch zugleich auf die Vermittlung an ein Publikum zugeschnitten sind (Darstellung 2= »Publikumsansprache«), mithin also in zweifacher Weise einem *recipient design* (Ko-Performer; Publikum) unterliegen.

Das heißt: Es handelt sich nicht nur um eine Situation, sondern um eine zur Repräsentation auserkorene Situation; so gibt es »eine *Handlung*, die vorgeführt wird, eine Darbietung, und eine *Handlung* des Zurschaustellens, die die Zuschauer mitumgreift«. ⁸⁷

Im Gegensatz allerdings zu anderen Veranstaltungen – insbesondere dem Theater und sozialen Zeremonien – weisen Musikperformances Besonderheiten auf:

– *Handlung*: Oben wurde gesagt, dass der illusionistische und die Handlungen im Rahmenkern in ihrer Konsequenz verminderte Aspekt für alle Performances – allerdings in unterschiedlicher Weise – eine Rolle

spielt. Im Gegensatz zum dramatischen Theater lässt sich bei Musikperformances nicht oder nur rudimentär von einer dargestellten Handlung oder Geschichte sprechen, in die sich Zuschauer in illusiver Haltung hineinbegeben könnten. Auch existiert kein durchzuführendes Zeremoniell mit entsprechenden performativen Implikationen (wie etwa bei einer Hochzeit). Vielmehr bedeutet »Musik aufführen« zunächst die Zurschaustellung eines klanglichen Objekts sowie des Könnens, dieses Objekt herzustellen. Enthalten Musikaufführungen erzählerische Anteile (etwa die Sprache in Songs oder pantomimische Umsetzungen des Songtextes), dominiert jedoch das Singen (also die Form oder die Performance) den Song (also den Inhalt oder die erzählte Geschichte).⁸⁸ Kommt Musik im Rahmen anderer Medien (etwa Film) oder in Mischformen (etwa Musicals) vor, ändert sich dies natürlich grundlegend.⁸⁹

- **Personenstatus:** Hieraus ergibt sich, dass die darstellenden Personen keine fiktiven Figuren verkörpern, sondern als sie selbst agieren; sie tun dies jedoch im Rahmen einer Aufführung, in der die üblichen Interaktionsregeln der Selbstdarstellung zugunsten aufführungsspezifischer Regeln suspendiert sind, was vor allem bedeutet, dass von ihnen die Herstellung einer Darstellung erwartet wird (siehe oben). Musikaufführende Personen agieren daher weder als alltägliche Personen noch als fiktive Figuren, vielmehr handeln sie in Aufführungsrollen, als so genannte *Personae*, das heißt im Rahmen eines in der und durch die Aufführung geschaffenen Teil-Selbsts.⁹⁰
- **Handeln:** Da primär keine Geschichte präsentiert wird und daher auch keine fiktiven Figuren animiert werden, agieren die aufführenden Personen nicht im Modus eines Als-Ob; die Ausführung (der Musik) ist (idealerweise) zugleich die Aufführung (von Musik); es existiert keine Spaltung in eine fiktive Welt der Aufführung (Diegese) und eine reale Welt der Ausführung, die semiotisch zu überbrücken wäre.

Was Fischer-Lichte aus theatersemiotischer Perspektive für das Theater konstatiert, nämlich dass theatrale Zeichen Zeichen von Zeichen seien (das heißt: die Äußerung X₁, die der Schauspieler Y spricht, denotiert die Äußerung X₂, die die Figur Z spricht, das Kostüm, das die Schauspielerin X trägt, denotiert die Kleidung der Figur Z usw.)⁹¹, gilt für die Aufführung von Musik – wenn überhaupt – nur in einem sehr abgeschwächten Sinn. Denn: Die zu Gehör gebrachte Musik denotiert nicht die aufgeführte Musik, sie ist diese. Letztlich geht es hier um die Frage der Semiotizität von Musik.

Vielmehr geht daher das Ausführen und Erzeugen von Musik fließend über in das Präsentieren von Musik bzw. rekuriert die Aufführung zu Präsentationszwecken auf die Ausführung.

Auslander beschreibt diesen für musikalische Live-Performances typischen Prozess wie folgt: »[...] an idealized image of the musician as emotionally expressive is conveyed through dramatizations of the process of music-making that purport to expose the musician's internal state while performing.«⁹²

- **Identität:** Menschliches Ausdrucksverhalten (kommuniziertes wie nicht-kommuniziertes)⁹³, insbesondere auch Gefühlsausdruck, wird der Person als realer *Persona* zugerechnet (im Sinne eines ›deontischen Kontos‹⁹⁴). Das Ausdrucksverhalten (nicht das Ausdrucksvermögen als

88 Vgl. S. Frith, *Performing rites* (wie Anm. 6), S. 209.

89 Vgl. hierzu Christofer Jost u.a. (Hg.), *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*, Baden-Baden 2009, sowie die Beiträge in Holger Schramm (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz 2009.

90 Zur grundlegenden Vorstellung von »Personae« als medienfunktionale Rollen siehe Donald Horton / Richard R. Wohl, »Mass Communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance«, in: *Psychiatry* 19 (1956), S. 215–229. Für eine Übertragung auf Musikperformances siehe P. Auslander, »Musical Personae« (wie Anm. 20).

91 Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Die Zeichensprache des Theaters«, in: Dies., *Ästhetische Erfahrung – das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2001, S. 153–179, hier S. 161ff.

92 P. Auslander, »Musical Personae« (wie Anm. 20), S. 112.

93 Goffman unterscheidet zwischen »Signs given« (Darstellungs- oder Display-Anteile) und »signs given off« (unwillkürliche Ausdrucksanteile). Vgl. Hubert Knoblauch / Christine Leuenberger / Bernt Schnettler, »Erving Goffmans Rede-Weisen«, in: Dies. (Hg.), *Erving Goffman: Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen*, Konstanz 2005, S. 9–33, hier S. 13, in Anlehnung an Goffman: »The expression of the individual [...] appears to involve two radically different kinds of sign activity: the expression that he gives [Herv. im Orig.], and the expression that he gives off [Herv. im Orig.]« (Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959, S. 2).

94 Vgl. F. Liedtke, »Handeln ohne Wahrheit« (wie Anm. 41).

handwerkliche Kategorie) des Musikers wird – anders als das des Schauspielers – dem Rollenrepertoire der realen Person zugeschrieben; es ist die Person auf der Bühne (nicht die Figur im Stück bzw. die Vorgabe im Skript), die eine bestimmte Ausdrucksvariante gewählt hat. Musikperformances sind daher in anderer – wenn man so möchte direkterer – Weise als Theatervorführungen der Gefahr ausgesetzt, Peinlichkeiten zu produzieren, weshalb sie – zumindest in dieser Hinsicht – einem erhöhten Scheiternrisiko ausgesetzt sind.

Frith spricht in diesem Zusammenhang von »*embarrassment* [Herv. im Orig.]« und »*vulnerability*« und betont: »*Performers always face the threat of the ultimate embarrassment: the performance that doesn't work* [Herv. im Orig.]«.95

95 S. Frith, *Performing rites* (wie Anm. 6), S. 214.

96 U. Rapp, *Handeln und Zuschauen* (wie Anm. 29), S. 70; vgl. ebenda, S. 72 und 73.

97 Extensional nennt Rapp hier etwa »Chanson, Bänkelsang, Agitation, Satire, die direkte Hinwendung zum Publikum in der Comedia dell'arte und alle Vortragskünste« (ebenda, S. 72).

98 Ebenda, S. 71.

99 Rapp begreift die Rampe oder auch den Bühnenrand, verstanden als Grenze zwischen Spiel und Realwelt, als konstitutiven Bestandteil, der »zur raison d'être des Theaters gehört, als Herausforderung sie zu überkreuzen. Diese Tatsache ist das spröde Material, der harte Widerstand dieser Kunstform, wie der Marmor des Bildhauers« (ebenda, S. 199).

100 Das dramatische Geschehen begreift Rapp als einen vermittelnden Unterbau der Rhetorik (vgl. ebenda, S. 73).

101 Eindrückliches Indiz hierfür sind direkte Adressierungen, welche im Rahmen von Massenmedien die Form parasozialer Interaktion annehmen (vgl. D. Horton / R. R. Wohl, »Mass Communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance« [wie Anm. 90]).

Mit Rapp lassen sich Musikperformances daher – in Abgrenzung zu lyrischen, epischen/erzählerischen und dramatischen/theatralen – als *artistische* (oder rhetorische) Kunst- bzw. Aufführungsformen begreifen.

Natürlich sind diese Gattungsabgrenzungen – wie Rapp betont – nicht absolut, vielmehr handelt es sich um »Grundhaltungen des Sprechens und Gestaltens, der Weise der Kundgabe, die sich verschiedentlich miteinander kombinieren lassen«. So bedient sich auch das Theater artistischer Elemente, etwa durch Monologe, Epiloge, Prologe oder Techniken des Durchbrechens der »vierten Wand«, etwa der Narr, der mit dem Publikum spricht. Zudem eignet auch theatralen Darstellungen insgesamt eine Artistik bzw. Rhetorik, die allerdings durch das dramatische Geschehen vermittelt ist. Rapp begreift daher das Theater als »die künstlerische Gestaltung einer Kommunikationssituation, die zugleich [Herv. im Orig.] auf Dramatik und Rhetorik beruht«.96

Artistik⁹⁷ zeichnet sich – folgt man Rapp – durch eine Abnahme der Stoffbezogenheit im Verhältnis Künstler/Kunstobjekt (Distanzierung) sowie einer Zunahme der Publikumsbezogenheit im Verhältnis Künstler/Zuschauer (Perspektivität) aus. Auf eine Formel gebracht: keine innere Welt, die dargestellt oder über die gesprochen würde, sondern direkter kommunikativer Bezug zur äußeren Welt, sprich zum anwesenden Publikum. Artistik folgt einer »Grundeinstellung der Ansprache, sogar des Einredens, an ein Publikum«.98 Ihre kommunikative Grundstruktur ist monologisch (einseitig über die Rampe⁹⁹ hinweg) und sie bedient sich rezipientenspezifisch zugeschnittener körperlicher Ausdrucksressourcen zur Vermittlung bestimmter (häufig: sprachlicher) Inhalte. Im Gegensatz zur theatralen Dramatik setzt Artistik nicht auf die Spannung eines in Szene gesetzten Geschehens, sondern auf die Qualität einer Darbietung. Während die Rhetorik des Theaters nach innen gerichtet und indirekt arbeitet¹⁰⁰, operiert die Artistik in ihrem rhetorischen Bemühen offen nach außen gerichtet und direkt.¹⁰¹

Abschließend sei ein letzter Unterschied innerhalb artistischer Präsentationsformen erwähnt: Im Gegensatz zu sprachlichen Artistik-Formen (öffentliche Reden und Ansprachen, Debatten etc.) lässt sich Musik nur in einem sehr weiten Sinn als »Ansprache« begreifen; vielmehr wird die Herstellung eines ästhetischen Objekts (hier: Klangkunst) präsentiert oder vorgeführt. Dies verbindet die Musikperformance mit anderen artistischen Darstellungsformen wie etwa dem Tanz oder der Akrobatik (»Körperkunst«), der Kleinkunst oder dem poetischen Vortrag (»Sprachkunst«). In all diesen Fällen wird nicht auf der Grundlage argumentati-

ver, durch den Logos der Sprache fundierter, sondern aufgrund ästhetischer Qualitäten »überzeugt«.

Summary

This paper aims to conceptualize the notion of music performance drawing on concepts from the sociology of knowledge and culture respectively the social phenomenology tradition as well as concepts from performance and theatre studies. Thereby music is grasped as a social event insofar as music needs an intermediating instance to get perceptible as music. In other words: There is no (auditive perceptible) music without making music. Thus music performance can be understood as a sort of node bringing together the different realms of the musical process. This in mind the present paper discusses first music (performance) as action and interaction arguing that music (making) has an immanent tendency to be perceived as performance. Consequently the notion of performance and the interrelated notion of staging are considered in the second part of the paper showing what is meant with the terms performance and performance frame. These insights lead to the third and last part which discusses the notion of theatricality to identify features specific for music performances and to show that and how music (performance) is best understood as an »artistic« process.