

Clara-Franziska Petry

CROSSOVER ALS INSZENIERUNGS- STRATEGIE

Doing Pop, Doing Classical Music,
Doing Mixed Genres



[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Aus:

Clara-Franziska Petry

Crossover als Inszenierungsstrategie

Doing Pop, Doing Classical Music, Doing Mixed Genres

September 2020, 278 S., kart., 1 SW-Abb., 1 Farbabb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-5186-7

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5186-1

Wie grenzt sich klassische Musik von Popmusik ab? Und welche Rolle spielen dabei performative Inszenierungsstrategien? Mit einem praxeologischen Ansatz arbeitet Clara-Franziska Petry Inszenierungsstrategien als konstituierende Prozesse für Musikgenres heraus und entwirft eine Aufführungsanalyse von Stars. Im Zentrum stehen dabei sogenannte Crossover-Phänomene, die Genregrenzen generell aufbrechen. Die Inszenierungstechniken von Authentizität, Virtuosität, Popularität, Kulturalität, Korporalität und Lokalität ermöglichen einen Vergleich von E- und U-Musik, der nicht auf der Ebene des musikalischen Materials, sondern auf performativer Ebene basiert.

Clara-Franziska Petry, geb. 1988, lehrt Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie hat langjährige Erfahrung in der Musikvermittlung und ihre Forschungsschwerpunkte liegen an den Schnittstellen von Musik-, Kultur- und Theaterwissenschaft.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5186-7

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Dank	7
1. Einleitung	9
2. Einführende Grundlagen	13
2.1 Die Begriffe E-Musik und U-Musik	13
2.2 Entwicklung der Vermischung von E- und U-Musik	18
2.3 Das Verhalten im Konzert historisch betrachtet	29
3. Theoretische Grundlagen	39
3.1 Systemtheoretischer Medienbegriff	39
3.2 Praxeologischer Kulturbegriff	40
3.3 Theatralität und Performativität: Medial vermittelte Aufführungen	46
3.4 Postmoderne Identitätstheorien	61
3.5 Rahmenanalyse der Vermarktung von Musikgenres	68
4. Produktions- und Rezeptionsperspektive	81
4.1 Rollenverteilung: Star versus Fan	82
4.2 <i>Doing authenticity</i>	85
4.2.1 Authentizitätsbegriff und Ursprungsmythen	85
4.2.2 Der Ursprungsmythos klassischer Musik	89
4.2.3 Der Ursprungsmythos im Gangsta-Rap	94
4.3 <i>Doing virtuosity</i>	102
4.3.1 Virtuosen und Popstars	102
4.3.2 Stimmidentifikation bei Sia: Alles nur <i>Cheap Thrills</i> ?	109
4.3.3 Maria Callas: Leiden zeigen und <i>Vissi d'arte</i>	112
4.4 <i>Doing popularity</i>	114
4.4.1 Wunderkinder und YouTube-Stars	114
4.4.2 Leonard Bernstein: Spaß verboten – Musikpädagogik erlaubt?	122
4.4.3 Meisterkurse und die Masterclass des Pop	125

4.5 <i>Doing culture</i>	128
4.6 <i>Doing locality</i>	129
4.7 <i>Doing corporality</i>	133
4.8 Autopoietische Prozesse	139
4.8.1 Der Autopoiesis Begriff	139
4.8.2 Medienformate identitärer Zuschreibung	142
4.8.3 Identitätskonstruktion Sozialer Medien: Miley Cyrus <i>Good-bye-Twitter</i>	146
4.8.4 Reproduktion und Aura	149
4.8.5 Masken	155
5. Eine neue Generation?	171
5.1 <i>Mixed reception</i>	171
5.2 <i>Mixed perception</i>	175
5.3 Identitätskonstruktion durch Bricolage von Musikgenres	186
5.4 Die Generation Pop als Erlebnisgesellschaft	190
5.5 Das Popeidoskop als Rezeptions- und Produktionsfilter	195
5.6 Eine praxeologische Aufführungsanalyse	199
6. Praxeologische Aufführungsanalyse von <i>doing mixed genres</i>	203
6.1 <i>Doing authenticity</i> : Rock the Classic – Analyse einer 3sat-Sendung	203
6.2 <i>Doing popularity</i> : Luciano Pavarotti und Paul Potts	208
6.3 <i>Doing culture</i> : <i>Classic goes Clubbing</i> – Analyse des Late-Night-Formats Arte Lounge	214
6.4 <i>Doing locality</i> : Der Flashmob als Konzertform	217
6.5 <i>Doing virtuosity</i> : David Garrett, Laurie Anderson und die Geige	224
6.6 <i>Doing corporality</i> : Cross-gender-acting bei Laurie Anderson und Lady Gaga	231
7. Performance Art und Popmusik: Abramović goes pop	235
8. Fazit	245
Literaturverzeichnis	251
Internetquellen	263
Filme, Theaterstücke	275
Abbildungen	275

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit soll im Kontext eines praxeologischen Kulturbegriffs, wie ihn unter anderem die Soziologen Karl H. Hörning und Julia Reuter in ihrem Werk *Doing Culture* formuliert haben, erarbeitet werden, wie klassische Musik beziehungsweise Popmusik als soziale Praxis produziert und rezipiert wird. Im Zentrum der Analyse stehen dabei, aus der Perspektive der Produktion, Phänomene, die die Grenzen von E- und U-Musik durchlässig erscheinen lassen. Aus der Perspektive der Rezeption wird das Phänomen des Omnivoren untersucht, der musikalische Allesfresser,¹ der die Grenzen zwischen E- und U-Musik ebenfalls überschreitet.

Um die Überschreitungen von E- und U-Musik darstellen zu können, müssen zunächst in Kapitel 2 die Begriffe problematisierend erörtert und die Vermischung der Musikgenres sowie die soziale Ordnung des Verhaltens im Konzert in einem konzertgeschichtlichen Überblick eingeordnet werden. Der Begriff der Vermischung wird dabei für das musikalische Material verwendet, der Begriff der Verschränkung für die Analyse der performativen Ebene. Nach Einführung der theoretischen Grundlagen in Kapitel 3 bezüglich des Medien- und Kulturverständnisses, die dieser Arbeit zugrunde liegen, sollen die Begriffe Performativität und Theatralität hinsichtlich medial vermittelter Aufführungen diskutiert werden. Entscheidende Bedeutung erhält dabei die These Judith Butlers zur performativen Identitätskonstruktion, die im Zusammenhang mit einer detaillierten Darstellung postmoderner Identitätstheorien aufgeschlüsselt werden soll. Die theoretischen Grundlagen schließen mit einer Betrachtung der Vermarktung von Musikgenres ab. Hier wird mit Hilfe der kommunikativen Gattungen des Soziologen Thomas Luckmanns und der Rahmenanalyse des Soziologen Erving Goffmans ein erster Zugang zur

1 Die Arbeit ist im generischen Maskulin verfasst, da die Lösung der Gendergap oder das Ersetzen durch ein Zeichen hier zu Gunsten der Lesbarkeit vernachlässigt wird. Auch die binäre Aufteilung der Begriffe in Rezipient/innen oder Produzent/innen wird nicht als Alternative genutzt, da sie zum einen im Widerspruch zu den Thesen Judith Butlers steht, die ja gerade die geschlechtliche Zweiteilung von Sprache kritisiert. Zum anderen stellt diese Arbeit generell Zweiteilungen, in diesem Falle von E- und U-Musik, in Frage und hebt ihre Konstruktivität hervor.

Analyse von Musikgenres ermöglicht und gezeigt, wie stark E- und U-Musik auf konträr konstruierten Stereotypen aufgebaut sind.

In der anschließenden Analyse in Kapitel 4 wird dargestellt, wie mit Hilfe bestimmter Prozesse E-Musik von U-Musik voneinander abgegrenzt werden und welche Rolle dabei performative Inszenierungsstrategien spielen. Diese Untersuchung wird sowohl mit Blick auf Produktions- als auch Rezeptionsperspektiven unternommen. Mit dem Fokus auf performativen Elementen von Musikgenres sollen Strategien von Authentizität, Virtuosität, Popularität, aber auch Kulturalität, Lokalität und Korporalität als dynamisierte Prozesse grundlegend für die Konstruktion von Musikgenres herausgearbeitet werden. Somit soll ein Vergleich von E- und U-Musik ermöglicht werden, der nicht auf der Ebene des musikalischen Materials, sondern auf performativer Ebene beruht. Da Musikgenres generell durch Kommunikationsmedien produziert und rezipiert werden, gilt es, die Rolle der Medien in den Blick zu nehmen und dabei autopoietische Prozesse zu untersuchen, die soziale Praxen von Musikgenres aus systemtheoretischer Sicht analysierbar machen. Klassikstars werden hier in direkter Gegenüberstellung zu Popstars behandelt.

In Kapitel 5 soll die Verschränkung von E- und U-Musik hinsichtlich der Rezeptionsperspektive analysiert werden. Bei der Betrachtung von *doing mixed genres*-Beispielen wird das Phänomen des Omnivores vorgestellt und die negative Konnotation des Begriffs problematisiert. Von einer verschränkten Rezeption ausgehend wird beschrieben, wie dessen Perzeption aussehen könnte, wobei hier postmoderne Phänomene, wie das *binge-watching* und das *selfie*, die Rezeption klassischer Musik popkulturell beeinflussen. Davon ausgehend wird die Identitätskonstruktion am Beispiel des Omnivores beschrieben und mit der Technik der Bricolage verglichen. Dabei rückt eine Generation in den Blick, die maßgeblich von Popmusik beeinflusst ist und hier deshalb als *Generation Pop* definiert wird. Soziologische Diagnosen wie Gerhard Schulzes *Erlebnisgesellschaft* ermöglichen eine präzisere Darstellung dieser Generation. Die *Generation Pop* steht vor der bisher kaum untersuchten Unmöglichkeit einer Rezeption ohne Pop-Einfluss. Es soll dargestellt werden, wie selbst konservative Klassik-Fans, die Popkultur generell ablehnen, den Einfluss von Popkultur nicht vermeiden können und welche Auswirkungen dies auf Produktion und Rezeption von Kunst im Allgemeinen hat. Dadurch entsteht ein Rezeptions- und Produktionsfilter, der in dieser Arbeit „Popeidoskop“ genannt wird.

Die Inszenierungsstrategien, die in Kapitel 4 als Musikgenres konstituierende Prozesse herausgearbeitet wurden, werden in Kapitel 6 als praxeologische Aufführungsanalyse genutzt. Hier werden *doing mixed genres*-Phänomene mit dem Fokus auf einzelne Inszenierungsstrategien analysiert, wobei dadurch ebenfalls das Popeidoskop sichtbar gemacht werden kann. Die praxeologische Analyse der 3sat-Sendung „Rock the Classic“ untersucht das *doing authenticity*, *doing popularity* und wird durch den Vergleich der beiden Tenöre Luciano Pavarotti und Paul Potts offen-

gelegt. *Doing culture* wird in der Arte-Sendung „Classic goes Clubbing“ analysiert, *doing locality* in Bezug auf den Flashmob als Konzertform. *Doing virtuosity* wird am Beispiel der Geiger David Garrett und Laurie Anderson mit besonderem Fokus auf der Geige betrachtet, *doing corporality* im Vergleich des cross-gender-actings von Lady Gaga und Laurie Anderson. Die Performance Künstlerin Laurie Anderson steht hier im Mittelpunkt der Grenzüberschreitungen von Performance-Art und Pop, weshalb das *doing virtuosity* in der praxeologischen Aufführungsanalyse, nicht wie in Kapitel 4 an zweiter Stelle als Inszenierungsstrategie untersucht wird, sondern, als Vorbereitung für Kapitel 7, hier vor dem *doing corporality* vorgenommen wird.

Kapitel 7 liefert in Form eines Ausblicks die Verbindung von Performance Art und Popmusik am Beispiel von Laurie Anderson. Eine Analyse der aktuellen Arbeiten der Performance-Künstlerin Marina Abramović zeigt den Einfluss von Popkultur auf die Performance Art, beziehungsweise ein Überschreiten der Genregrenzen.

2. Einführende Grundlagen

2.1 Die Begriffe E-Musik und U-Musik

Die Begriffe E- (ernste) und U- (unterhaltende) Musik stellen den Versuch dar, musikalische Genres durch eine Zweiteilung zu systematisieren. Diese vor allem im deutschsprachigen Raum übliche Zweiteilung wird genutzt, um die unterschiedliche kommerzielle Rentabilität zu begründen, bei der E-Musik subventioniert wird. Die beiden Begriffe stehen dabei für einen vorgeprägten Diskurs, der historische Diskussionen über Musikästhetik impliziert und vor allem mit Begriffen wie „Trivialmusik“, „funktionale Musik“, „hohe“ oder „niedere Kunst“, „leichte Musik“ etc. eine Geringschätzung der populären Musik assoziiert, die im Zusammenhang mit Theodor W. Adornos Schriften zur Musiksoziologie steht.¹ Eine Aufarbeitung dieser Begriffsgeschichte hat u.a. Michael Fuhr (2006) in seinem Werk *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung* unternommen, sie soll deshalb an dieser Stelle nicht wiederholt werden.²

Der Begriff E-Musik bezieht sich auf Werke der klassischen Musik, die die europäische Kunstmusik seit der Renaissance im Allgemeinen meint. Vorab gilt es, die Bedeutungszuschreibung der beiden Genres zu hinterfragen, die durch die Adjektive „unterhaltend“ und „ernst“ bereits Assoziationen hervorrufen und Erwartungen an das Genre stellen. Demnach ist U-Musik von unterhaltendem Charakter geprägt und E-Musik konträr dazu von ernstem Charakter. Damit werden assoziative Zuschreibungen fixiert, die ausschließen, dass ein ernster Sachverhalt durchaus unterhaltend, Unterhaltung wiederum ernsten Charakters sein kann. Die Zweiteilung ist also nicht nur aufgrund ihrer Funktion hinsichtlich der Verwertung problematisch, sondern arbeitet allein schon auf sprachlicher Ebene mit sozialen Distinktionen, die es zu diskutieren gilt. Bei der U-Musik ist auf die Differenzierung der Begriffe „populäre Musik“ und „Popmusik“ hinzuweisen. Während Popmusik eine Entwicklung der 1950er-Jahre ist, kann man laut Peter Wicke bereits

1 Adorno 1973.

2 Fuhr 2006.

mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert von populärer Musik³ sprechen, da hier „das Musizieren in und für den Alltag jene Rolle in der Gesellschaft“ spielt, die ihr das „Attribut ‚populär‘ eingebracht hat“.⁴ Den Begriff „populäre Musik“ definiert Wicke als „diskursives Instrument kultureller Auseinandersetzungsprozesse auf dem durch die kommerzielle Musikproduktion abgesteckten Territorium“. Das Adjektiv populär meint generell, dass etwas „volkstümlich, allgemein bekannt, beliebt, gemeinverständlich“ ist.⁵ In Kapitel 4.4 soll Popularität in Bezug auf diese Definition als Inszenierungsstrategie in Popmusik und klassischer Musik untersucht werden.

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit weitet sich der Untersuchungsgegenstand, der zunächst auf klassische Musik und Popmusik fokussiert war, und untersucht den Einfluss von Popkultur. Unter dem Begriff Popkultur werden popkulturelle Phänomene subsumiert, die seit den 1950er Jahren entstanden sind. Popmusik, Popart, Popliteratur (mit Beginn durch die Beat-Generation), Comics, Mode, Filme, Serien, Computerspiele und der Einfluss der Kommunikationsmedien generell. Marcus S. Kleiner formuliert, dass die Performance von Popkultur „[...] die Aufführung von Stil und die ‚ästhetisch[e] Ansteckung‘ mit Stil“ meint.⁶

Die Analyse von *doing mixed genres*-Beispielen in dieser Arbeit bezieht sich auf Vermischungen von klassischer Musik und Popmusik, weshalb der Fokus im Bereich der U-Musik auf einem „*doing pop music*“ liegt und ein „*doing popular music*“ nicht in die Analyse miteinbezogen wird. Jazzmusik, als amerikanisches Pendant zur europäischen Kunstmusik, im deutschen Kontext der U-Musik zugeordnet, wird in dieser Arbeit ebenfalls nicht behandelt. Der Begriff des „*doing musical genres*“ wird verwendet, um den praxeologischen Kulturbegriff „doing culture“ zu betonen und um ungenaue Begriffe wie etwa den des „Crossover“ zu vermeiden. Die Übernahme der Anglizismen „*doing musical genres*“ geht dabei auf den praxeologischen Kulturbegriff „doing culture“ der Soziologen Karl Hörning und Julia Reuter zurück, in deren Werk noch genauer eingeführt werden soll (siehe Kapitel 3.2). Die Verwendung des „doing“ in englischer Sprache soll die Betonung des *Musikmachens* und dessen prozessualen Charakter hervorheben. Es bezieht, im Gegensatz zu dem Verb „making“, sowohl Produktions- als auch Rezeptionsebene mit in die Analyse ein.

3 Wicke 1997, 1694f. Diedrich Diederichsen prägt den Begriff der „nachpopulären Künste“. Aus seiner Einteilung in die „bürgerlichen Künste“, die „populären Künste“ sowie die „nachpopulären Künste“ geht jedoch keine grundlegende Definition von Popmusik im Unterschied zur Populären Musik hervor. Deshalb erscheint der Begriff „nachpopulär“ generell unpräzise und soll in dieser Arbeit nicht verwendet werden. Vgl. Kapitel 4.7. Diederichsen 2017.

4 Wicke 2001, 8.

5 Brockhaus 1986, 223.

6 Kleiner 2013, 19.

Die aktuelle Begründung für die unterschiedliche Vergütung von E- und U-Musik bieten die Erläuterungen von Wolfram Sauters, der heute als einziger öffentlich bestellter und vereidigter Sachverständiger der IHK für die Beurteilung der Urheberschaft an Werken von Musik gilt. Auch Susanne Binas-Preisendörfer zitiert in ihrem Aufsatz *Verteilungsplan, ideologische Konstruktion und sozialer Filter* Sauters Definition zur Unterscheidung von E- und U-Musik.⁷

In seiner Definition von E-Musik, nach der sich die kommerziellen Richtlinien der Verwertung von Musik in ganz Deutschland richten, wird der Begriff E-Musik bereits im ersten Satz durch seine Abgrenzung von der U-Musik als Gegenbegriff eingeführt.⁸ Des Weiteren wird unterschieden zwischen „klassischer E-Musik bis zum 20. Jahrhundert“ und „zeitgenössischer E-Musik“. Sauters erklärt, die klassische E-Musik sei vergleichbar mit der U-Musik und begründet dies mit den erfolgreichen Hits und Gassenhauern, die aus beiden Genres bekannt sind und große Verbreitung in der Bevölkerung fanden. Der E-Musik schreibt Sauters „durchkomponierte Melodien“, „keine taktgebundene Rhythmik“ und „langwierige Schöpfungsprozesse“ zu. Durch seine Definition von U-Musik wird das Qualitätsurteil deutlich, wonach U-Musik durch „einfache“ Kompositionen abgewertet wird.⁹ Zusätzlich zu dieser Abwertung von U-Musik stellt Sauters eine finanzielle Benachteiligung der E-Musik dar, mit deren Hilfe die Finanzierung durch die GEMA nach „eigenem E-Punktwert“ verteilt wird, was eine Begünstigung der E-Musik darstellt. Sauters argumentiert, dass zeitgenössische E-Musik von aktuellen Trends unabhängig sei, dadurch mit keiner verlässlichen und gleichmäßigen Präsenz im öffentlichen Rezeptionsgeschehen zu rechnen sei, es geringe subventionierte Aufführungsmöglichkeiten gebe und sich E-Musik der massenhaften Verbreitung als Konsumgut durch Radio, Tonträger und andere Medien entziehe. Diesen Ansatz gilt es kritisch zu hinterfragen. Sauters behauptet, die massenhafte Verbreitung durch die Medien führe dazu, dass viele U-Musik im Vergleich zur E-Musik für minderwertig halten. Ein Werk das populär ist und deshalb viel Geld einbringt, könne per se nicht komplex sein. Sauters hebt dann jedoch symphonische Werke der U-Musik hervor, um dieses verbreitete Fehltrium aufzulösen.

Bestimmte Werke des Jazz sowie Grenzbereiche zwischen E- und U-Musik, also *doing mixed genres*-Phänomene, können also als E-Musik eingestuft werden, um von der GEMA zu profitieren. Welche Werke dies genau sind, wer sie als solche bestimmt und mit Hilfe welcher Kriterien, wird nicht klar.

Binas-Preisendörfer schlussfolgert, dass Sauters Unterscheidung von E- und U-Musik „auf den offensichtlich immer noch fest im (deutschen) Musikverständnis verankerten Prämissen einer sich im 19. Jahrhundert entfaltenden romanti-

7 Vgl. Binas-Preisendörfer 2006.

8 Sauter, Wolfram (2016): „E-Musik.“ In: Dr. Wolfram Sauer.

9 Sauter, Wolfram (2016): „U-Musik.“ In: Dr. Wolfram Sauter.

schen Musiktheorie“ beruht.¹⁰ Doch die Ausgrenzung populärer Musik geht, wie Peter Wicke feststellt, schon auf das Aufkommen des Populären in der Musik im Zusammenhang mit dem Erstarken des Bürgertums im 18. Jahrhundert zurück.¹¹ „Anstelle der Funktionsbindung des Musizierens mit einem mehr oder weniger feststehenden Repertoire für jeden Anlaß, tritt nun jene unspezifische Funktion der ‚Unterhaltung‘ in den Vordergrund.“¹² Nach Stefan Neubacher wird meist:

[...] die Trennung, gerade wenn sie in Bezug auf die Spaltung in eine Hoch- und Populärkultur gestellt wird, auf das 18. bzw. 19. Jahrhundert datiert. Die Spaltung wird in Verbindung mit der Durchsetzung der auf Kant zurückgehenden bürgerlichen Ästhetik gesehen, die die Kunst als Repräsentationsmittel feudaler Herrschaft vom Adel befreite und das „interesselose Wohlgefallen“ in das Zentrum einer bürgerlichen Ästhetik stellte.¹³

Michael Fuhr beschreibt die kulturellen Auseinandersetzungsprozesse als schon im „dichotomischen Konzept der klassischen Ästhetik“ inbegriffen.¹⁴ Fuhr stimmt mit Wicke darin überein, dass die Zweiteilung der Musik in E- und U-Musik historisch zu betrachten sei und dies „seine Relevanz aus einer spezifischen raumzeitlichen Phase gesellschaftlicher Konstellationen, nämlich dem Beginn des Bürgertums im Europa des 18. Jahrhunderts, heraus erhält“.¹⁵ Fuhr verweist auf Carl Dahlhaus, der E- und U-Musik mit den Begriffen „niederer“ beziehungsweise „hoher“ Kunst gleichsetzt:

Das ästhetische Verdikt über die U-Musik, die in früheren Epochen mit ehrlicher Rohheit ‚niedere‘ Musik hieß, war ursprünglich mit gesellschaftlicher Ächtung verbunden und wurde erst später geschichtsphilosophisch fundiert.¹⁶

Ästhetischer Anspruch wird hier immer mit einem Ausdruck des guten Geschmacks in der Gesellschaft verbunden, anhand dessen soziale Distinktionen vorgenommen werden, wie sie schon Norbert Elias in seinem Werk *Prozeß der Zivilisation* von 1937 beschreibt.

Pierre Bourdieu weist in seinem Werk *Die feinen Unterschiede* von 1979 auf der Grundlage von empirischen Daten nach, dass die Fähigkeit, Gefallen an klassi-

10 Binas-Preisendörfer 2006, 4.

11 Wicke 2001, 7.

12 Wicke 1997, 22.

13 Neubacher 2006, 186: „Dahlhaus verfolgt die Geschichte der Trennung bis in das 17. Jahrhundert zurück, ohne dabei die Entstehung der Trennung zu erklären. So bleibt der Eindruck, diese Trennung bestehe, weil sie schon immer bestanden habe; eine inhaltlich nicht sehr weitreichende Feststellung.“

14 Fuhr 2006, 33.

15 Fuhr 2006, 33.

16 Dahlhaus 1984, 21.

scher Musik zu finden, mit dem Bildungskapital des Rezipienten zusammenhängt. Bourdieus Argumentation zielt auf den wissenschaftlichen Nachweis eines Zusammenhangs zwischen „Geschmack und Erziehung, zwischen Kultur im Sinne faktischer Bildung und Kultur im Sinne der Vermittlung von Bildung“.¹⁷ Seine Segmentierung des als Kulturphänomen verstandenen Geschmacks in „legitimen Geschmack“, „mittleren“ und schließlich den „populären Geschmack“¹⁸ klingt in Sauters Definition von E- und U-Musik an. Bourdieu unterstellt den unteren Klassen sowie der sozial und bildungsmäßig unterprivilegierten Mittelschicht, „jedwedem formalen Experiment“ in der Kunst feindselig gegenüberzustehen. Das „populäre Publikum“ suche immer ein Happy End, „einfach gezeichnete Situationen und Charaktere“, mit denen es sich identifizieren könne, und missbillige alles Mehrdeutige.¹⁹ Diese reservierte, ja ablehnende Haltung sei nicht allein im fehlenden Kontakt zur Praxis klassischer Musikproduktion und -rezeption begründet sondern: „es ist die tiefsitzende, von der experimentellen Form immer wieder enttäuschte Erwartung, einbezogen zu werden.“²⁰

Angesichts der Komplexität von Popmusik in formaler oder inhaltlicher Hinsicht scheinen diese pauschalisierenden Aussagen unzureichend.²¹ In dieser Arbeit soll entsprechend eine differenzierende typologische und mediale Betrachtung exemplarischer Formen des *doing pop music* unternommen werden, die Bourdieus Thesen auf dem Wege der Induktion relativieren dürfte. Die Arbeit setzt dazu bei zwei, auch bei Bourdieu zentralen, dort jedoch nicht analytisch produktiven Kategorien an: der performativen Komplexität einerseits und der semantischen Heterogenität und Ambivalenz andererseits. So wird die binäre Unterscheidung in E- und U-Musik, in Mainstream- und Elite-Kultur, in ein polymeres Bündel von Merkmalen aufgefächert.

Fuhr betont, dass „eine unvoreingenommene Beschäftigung mit populärer Musik, geschweige denn eine auf diese ausgerichtete Ästhetik-Konzeption, nicht möglich ist, da die an sie gekoppelte methodische Unzulänglichkeit in der begrifflichen Fixierung selbst bereits angelegt ist und ihren Legitimationszusammenhang aus den normativen Prämissen des klassischen Musikästhetikmodells heraus erhält“.²² Deshalb nimmt er eine methodische Unterscheidung von populärer Musik als Kunst und populärer Musik als Kultur vor, um die Festschreibungen des historischen Ästhetikdiskurses zu umgehen. Diese Unterscheidung zeigt, dass allen

17 Bourdieu 1979, 31.

18 Ebd., 38.

19 Bourdieu 1979, 64.

20 Ebd., 64.

21 Bourdieu versteht selbst Verdis Oper *La Traviata* nicht als dem legitimen Geschmack zugehörig, sondern weist sie aufgrund ihres Bekanntheitsgrades der dritten Kategorie, dem populären Geschmack, zu. Vgl. Bourdieu 1979, 38.

22 Fuhr 2006, 57.

voran die Cultural Studies „auf die Auflösung der Dichotomie von hoher und niederer Kultur“ abzielen und „einen demokratisierten Kulturbegriff etablieren“.²³

Die vorliegende Arbeit setzt durch die Verwendung des praxeologischen Kulturbegriffs eines *doing cultures* diese methodologische Unterscheidung Fuhrs voraus und diskutiert E- und U-Musik hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf performativer Ebene, ohne explizite Betrachtung des musikalischen Materials. Eine historische Untersuchung der Vermischung von E- und U-Musik soll einer Analyse der einzelnen Inszenierungsstrategien beider Genres vorangestellt werden, um gleich zu Anfang die Zweiteilung von E- und U-Musik als Konstrukt zu entlarven.

2.2 Entwicklung der Vermischung von E- und U-Musik

Schon Wolfgang Amadeus Mozart wurde von seinem Vater ermahnt: „Vergiß das sogenannte populare nicht“, um beim Komponieren „die breiteren Hörschichten nicht aus dem Blick zu verlieren“.²⁴ Auch Adolph Freiherr von Knigge (1752-1796) geht in seinen Schriften *Dramaturgische Blätter* von 1788 auf den Unterschied von Kenner und Liebhaber im Publikum ein und fordert, dass die Kompositionen für ein öffentliches Publikum auch ‚populär‘ sein sollten, d.h. für Liebhaber unmittelbar nachvollziehbar. Knigge strebt eine Musik als „Populärwissenschaft, nicht als Spezialistenkunst“ an.²⁵

Das 18. Jahrhundert galt als eine Art Proberphase, in der die „neuen Möglichkeiten des öffentlichen Konzerts und des anonymen Musikmarktes auskundschaft[et]“ wurden und die „Vermischungen verschiedener Genres und Auftrittsformen“ als Kennzeichen der Programme galt.²⁶ Peter Schleuning schreibt in seinem Werk *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich* von 1984, dass erst Beethoven damit rechnen konnte, genug Kenner für ein „auf ‚schwere‘ Musik beschränkte[s] größere[s] Konzert in genügender Anzahl“ vorzufinden.²⁷ Das alles sind nach Schleuning gewichtige Gründe, die Aufspaltung des Musiklebens in ‚hoch‘ (E-Musik) und ‚niedrig‘ (U-Musik) zeitlich um das Jahr 1800 anzusetzen.²⁸ Doch weist er darauf hin, dass die bürgerliche Erhebung im 18. Jahrhundert durchaus kein einheitlicher Prozess²⁹ war:

23 Fuhr 2006, 96.

24 Zitiert nach Wicke 2001, 7.

25 Schleuning 1984, 335.

26 Schleuning 1984, 101.

27 Schleuning 1984, 102.

28 Schleuning 1984, 102.

29 Schleuning 1984, 51.

Dennoch aber ist eine solche Darstellungsweise nicht stichhaltig. Tendenzen zu einer Aufspaltung, ja zu einer qualitativen Polarisierung von Konzertarten gab es seit Anbeginn des bürgerlichen Konzertes. Nur verliefen die Fronten noch etwas anders: Die Trennung von ‚hoch‘ und ‚tief‘ war noch keine allgemein akzeptierte Selbstverständlichkeit. Es gab noch eine unausgerichtete Vielfalt von Haltungen und Methoden. Eine Konzertstätte für die hohe, strenge Kunstausübung gab es zwar schon – in Gestalt des exklusiven, nur professionellen oder halbprofessionellen Mitgliedern zugänglichen Übungskonzerts der Konzertgesellschaften. Aber viel häufiger gab es daneben das buntscheckige, allgemein zugängliche und um Qualitätsunterschiede zunächst weniger bekümmerte öffentliche Konzert, das aus der Tradition der Laienkreise und der Unterhaltungskonzerte in Wirtshäusern hervorging.³⁰

Sowohl die Vermischung von E und U-Musik als auch ihre Spaltung gehen einher mit dem Erstarken des Bürgertums und der damit zusammenhängenden Signifikanz des öffentlichen Konzertes, welche in Kapitel 2.3 genauer betrachtet werden soll.

Die Rolle der Kenner-Zirkel vom Anfang des 19. Jahrhundert für die Trennung von E- und U-Musik beschreibt Schleuning:

Die Entwicklung zur endgültigen Scheidung zwischen E- und U-Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts geht von den Vertretern dieser exklusiven Kenner-Zirkel aus, die in Privatkonzerten und strengen Konzertgesellschaften das Bewußtsein von Qualität, Disziplin und Kulturhöhe ausprägten und es immer stärker gegen die andere Praxis der frühen Konzerte ausbreiteten oder in ihr durchsetzten. Das Konzert als buntes, gesellschaftliches Ereignis mit unterschiedlichen Musikarten, mit Lärm, Vielfalt und allgemeiner Beteiligung am Vortragen und Beurteilen der Musik geriet immer mehr in den Geruch des Niederen, Unordentlichen, Unschicklichen. Die Profi-Interessen der Musikgesellschaften setzten sich immer mehr durch. Selbstverständlich haben sich diese beiden Tendenzen nicht nur in organisatorisch und inhaltlich geschiedenen Konzertformen niedergeschlagen, sondern es gab unterschiedliche Arten der Überschneidung und Verbindung. Es gab Konzertformen und Aufführungsarten, in denen beide Tendenzen miteinander kämpften und wetteiferten, ob auf dem Podium selbst oder zwischen Podium und Publikum oder im Publikum selbst.³¹

Neben dem Entstehen öffentlicher Konzerte spielen Drucktechnologien im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle, da sie durch zahlreiche Bearbeitungen von Opern oder sinfonischen Werken für einzelne Instrumente eine breite Laienmusikbewegung

30 Schleuning 1984, 102.

31 Schleuning 1984, 102.

in Gang brachten.³² Diese machte die Musik nicht mehr nur zu einer Beschäftigung der Gebildeten, sondern erregte „in den niedern Ständen [...] eine ordentliche Musikomanie“.³³ Wenn also Musiker heute klassische Partituren für Pop-Konzerte arrangieren, dann hat es das längst zu Zeiten Mozarts gegeben. Doch ähnlich wie im Werktreue-Diskurs kritisieren Kulturpessimisten die Vereinfachung klassischer Musik als „Leichtigkeitslüge“,³⁴ ohne sie historisch zu betrachten.

Michael Custodis verfolgt in seinem Werk *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik* die Diagnosen zur Vielschichtigkeit der Musik zurück bis zur antiken Musikgeschichtsschreibung:

Ob im Übergang der Ars Antiqua zur Ars Nova im 14. Jahrhundert oder im Kern der Augustinischen Theorie „Musica est scientia bene modulandi“ („Musik ist die Kenntnis von der rechten Gestaltung“) behandeln die Streitfälle variantenreich immer wieder die Grenze zwischen Popularität und Exklusivität von Musik.³⁵

Custodis vertritt die These, dass die frühere Geschlossenheit der klassischen Musik sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts endgültig auflöste:

Als jedoch, so der zweite Strang dieser These, die soziale Vorherrschaft des Bildungsbürgertums selbst erodierte und gleichzeitig in der Kompositionsgeschichte – vielleicht am präzisesten zwischen Mahler und Ives, Strawinsky und Schönberg zu lokalisieren – stilistische Weichen gestellt wurden, die ein Großteil des Publikums als Aufkündigung des bisherigen Konsenses verstand, brach dieser Musik der überwiegende Teil ihrer gesellschaftlichen Basis weg.³⁶

Die Abwendung von der klassischen Musik bedeutet jedoch nicht eine Abwendung von der Musik an sich, sondern vielmehr eine Hinwendung zu anderen musikalischen Genres und ist vor allem auf den Verzicht vieler Komponisten auf die Dur-Moll-Harmonik zurückzuführen.³⁷

Die Vermischung der Genres, die Adorno noch als „Verfransung der Künste“³⁸ abwertete, begann im Grunde zeitgleich mit dem Aufkommen von Popmusik in den 1950er Jahren.

Friedrich Geiger und Frank Hentschel formulieren in ihrem Buch *Zwischen ‚U‘ und ‚E‘. Grenzüberschreitungen der Musik nach 1950:*

32 Wicke 2001, 6.

33 Wicke 2001, 19.

34 Noltze 2010, 9: „Leichtigkeitslüge‘ meint, dass der grundsätzlich richtige Gedanke, Kunst bedürfe, weil sie ihrem Wesen nach komplex ist, der Vermittlung, in unguter Praxis dazu geführt hat, Vermittlung mit Vereinfachung zu verwechseln.“

35 Custodis 2009, 9/14.

36 Ebd., 15.

37 Ebd., 15 u. 163.

38 Adorno 1977, 450.

Ungefähr seit der Mitte dieses vergangenen Jahrhunderts scheinen sich die Grenzen zwischen beiden Sphären indes nach und nach gelockert zu haben. Beide sind in höherem Maße durchlässig zueinander geworden, als dies zuvor der Fall war. Das Resultat sind Kontaktaufnahmen, Osmosen, neuartige Beziehungen zwischen den musikalischen Kulturen, die in beide Richtungen verlaufen.³⁹

Der US-amerikanische Komponist Gunther Schuller hatte mit seinem Begriff des „third stream“ versucht der Zweiteilung von E- und U-Musik, die ja ganz klar eine europäische ist, eine dritte Strömung entgegenzusetzen. Sie sollte die Vermischung der (europäischen) Neuen Musik und des Modern Jazz beschreiben.⁴⁰ Doch der Begriff setzte sich nicht durch.

Prägend für die Vermischung von klassischer Musik und Pop- beziehungsweise Populärer Musik war dagegen das Genre des „progressive rock“. Edward Macan sieht in dem Album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles von 1967 den Beginn eines neuen Musikgenres.⁴¹ Doch auch die „intellektuell-avantgardistischen Ansätze von Frank Zappa“ in den USA oder der „jazzig inspirierte britische junge Jimi Hendrix“ mit seinem innovativen Stil fallen in diese Zeit.⁴² Popmusik wird „hoffähig“ und steht unter anderem für die kulturellen Veränderungen in der Zeit nach dem sogenannten Kalten Krieg, die durch die politischen Umbrüche hervorgerufen wurden.⁴³

Mitte der 1960er Jahre wurde das Genre vor allem von Untergrundradiostationen mit dem Begriff der „psychedelic music“ in Verbindung gebracht, bis sich dann in den 1970er Jahren der Begriff „progressive rock“ durchsetzte.⁴⁴

Psychedelic music of the 1966-1970 period was considered at the time to be a single style, and certainly there are common elements which unite the music of the psychedelic era. Long pieces (ten minutes or more was not uncommon) with prominent instrumental sections and lengthy solos became a hallmark of psychedelic music. So did a fascination with electronic experimentation: the exploitation of feedback, the use of echo machines and other effects devices that appeared during the late 1960s, and the utilization of the novel tape effect such as multitracking and splicing.⁴⁵

Macan macht drei verschiedene Entwicklungsschübe des Progressive Rock aus.⁴⁶ Charakteristisch sind vor allem die Vermischungen mit klassischer Musik, Jazz und

39 Geiger 2011, 7.

40 Macan 1997, 27.

41 Macan 1997, 15.

42 Kramarz 2016, 39.

43 Kramarz 2016, 37f.

44 Macan 1997, 26.

45 Ebd. 18.

46 Ebd., 18.

Folk Music sowie die virtuose Verwendung klassischer Instrumente wie der Orgel, beispielsweise bei der Band *Ekseption*, der Querflöte Ian Andersons bei der Band *Jethro Tull*, oder aber der Viola bei der Band *The Velvet Underground*.

Letztgenannte Band wurde von Andy Warhol gegründet und zeigt wie stark sich Musik und Bildende Kunst (allen voran die Popart) gegenseitig beeinflussten. Nicht nur wurde die Langspielplatte, und damit die musikalische Virtuosität, wichtiger als die Singleplatte, zusätzlich wurde auch die Covergestaltung entscheidend.⁴⁷ Es ist kein Zufall, dass die Eröffnung des *New Museum of Contemporary Art* in New York in diese Zeit fiel, genauer gesagt auf das Jahr 1977, dessen Eröffnung von Andy Warhol und seinem Bandleader Lou Reed gestaltet wurde.⁴⁸

Andy Warhols Band *The Velvet Underground* ist ein zentrales Beispiel für die Vermischungen nicht nur der Genre Grenzen innerhalb der Musik, sondern auch der Verschränkungen der Kunstsparten an sich. Gerade im sogenannten Glamour-Rock der 1960er Jahre schufen Sänger wie Lou Reed „umwerfende Bilder, auf und jenseits der Bühne“.⁴⁹ Dabei beeinflussten sich auch Performance Art und Popmusik gegenseitig. Vor allem „die außergewöhnlichen Inszenierungen von Popkonzerten – von den Rolling Stones über The Who, Roxy Musik bis Alice Cooper“ machten die Performances generell „stylish, extravagant und unterhaltsam“.⁵⁰

Im letzten Kapitel dieser Arbeit soll in diesem Zusammenhang deshalb eine genauere Untersuchung der Verschränkung von Performance Art und Popmusik vorgenommen werden, anhand der Arbeiten der Performance Künstler Laurie Anderson und Marina Abramović.

Während die Betrachtung der Begriffe E- und U-Musik einen klar europäischen, vor allem auf Deutschland fixierten Blick darstellte, wird es durch das Aufkommen der Popmusik und die parallel dazu verlaufende Globalisierung immer schwerer die verschiedenen musikalischen Strömungen zu lokalisieren. Während der Progressive Rock beispielweise zu Beginn klar in England zu verorten war, spielten die Bands sowohl in Europa als auch in Amerika vor ausverkauften Hallen.⁵¹ Historisch steht die Entstehung des Progressive Rock im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Gegenkultur („Counterculture“) Mitte der 1960er Jahre, „a youth-based subculture that first appeared in isolated urban areas such as the Haight Ashbury district of San Francisco and London, and from there spread across much of the Western world.“⁵² Dabei spielten die Autoren der Beat Generation und deren Beeinflussung der 68er-Bewegung, die Hippies als primäre Mitglieder der Gegenkultur, aber auch das Wiederaufleben der Folk Music, mit Bob Dylan als ihrem

47 Kramarz 2016, 40.

48 Kramarz 2016, 40.

49 Goldberg 2014, 168.

50 Goldberg 2014, 153.

51 Kramarz 2016, 28f.

52 Ebd. 15.

wichtigsten Vertreter, eine entscheidende Rolle. Aber auch die Avantgardemusik, vor allem die *Musique concrète* aus Paris sowie die elektronische Experimentalmusik aus Köln oder New York liefen damals im Radio und waren Inspiration für den Progressive Rock.⁵³ Am bekanntesten ist in diesem Zusammenhang Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956), der Komponist selbst ist neben vielen anderen auf dem Beatles Albumcover von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* abgebildet.⁵⁴

Bands wie *Emerson, Lake und Palmer*, *Genesis*, *Yes* oder *Pink Floyd* brachten Alben heraus, die dem Progressive Rock zuzuordnen sind, aber auch die Rockoper *Tommy* von *The Who* (1969) kann als Beispiel herangezogen werden, wenn es um die musikalische Vermischung und performative Verschränkung von Rock und klassischer Musik geht. 1976 hatte das Werk *Einstein on the Beach* Premiere, ein Stück Robert Wilsons, das dieser selbst als „Oper“ bezeichnete, mit Musik von Philip Glass.⁵⁵ Während die Performance Art zunächst aus den bildenden Künsten entstand, arbeiteten nun in den 1970er Jahren Theaterautoren und Musiker mit Performances und auch die Theaterkritiker begannen sich für die Performance Art zu interessieren, wodurch sich allmählich die Grenzen zwischen Theater und Performance vermischten.⁵⁶ RoseLee Goldberg beschreibt den Einfluss von Wilsons *Einstein on the Beach* für neue Opern und Gesamtkunstwerke der 1980 Jahre und betont:

Ebenso hatte in der Oper keine Revolution stattgefunden, die den Anstoß für die vielen neuen Opern hätte geben können, mit ihrem mutigen visuellen Aufbau und der komplizierten neuen Musik, so dass die Quelle nur in der jüngeren Geschichte der Performance zu finden war.⁵⁷

Laurie Anderson, die eines ihrer Werke von 1979 eine „talking opera“ nennt, kommentiert ironisch:

At the time, all my friends in the downtown music world seemed to be writing operas. You'd be walking down the street, see a friend and say, 'So how's your opera going? Yeah, well mine's coming along too...'⁵⁸

Dabei wird hier allein durch den Genrebegriff einer „talking opera“ der Anspruch einer Vermischung deutlich, weshalb auch die Begriffe „classical rock“ und „art rock“ in diesem Zusammenhang genannt werden.

53 Kramarz 2016, 45.

54 Kramarz 2016, 46.

55 Goldberg 2014, 155.

56 Goldberg 2014, 183 u. 197.

57 Goldberg 2014, 199.

58 Anderson 1994, 159.

Two synonymous terms, 'classical rock' and 'art rock', have sometimes been used to describe the genre [progressive rock] as well. However, the term 'classical rock' tends to negate the style's nonclassical sources (i.e., jazz and folk), while the term 'art rock' often leads to confusion between the style under discussion here and the highly theatrical, ironically detached glam-rock of David Bowie and Roxy Music, which is also sometimes called 'art rock'.⁵⁹

In diesem Zusammenhang kann auch Lady Gaga genannt werden, deren drittes Album von 2013 *Artpop* heißt. Auch wenn es in der dazu veröffentlichten Single *Artpop* heißt „my ARTPOP could mean anything“, wird doch deutlich, dass Gaga hier mit Hilfe eines Begriffs versucht, ein ähnlich anspruchsvolles neues Konzept vorzulegen, wie es mit dem Art Rock assoziiert wurde.⁶⁰

Vermischungen von unterschiedlichen Genres werden heute vor allem unter dem Begriff des Crossover subsumiert. Im amerikanischen Kontext wurde der Begriff des „crossing over“ auch als Kommerzialisierung der Avantgarde Kunst negativ beurteilt und war hier stark mit dem Vorwurf des Sell-Outs verbunden.⁶¹ Im deutschen Kontext wurde der Begriff zunächst verwendet, um Verbindungen von U-Musik-Genres untereinander zu bezeichnen, wobei hierfür auch synonym der Begriff der Fusion benutzt wurde. Schließlich wird heute der Crossover-Begriff benutzt, um die Vermischung von E- und U-Musik zu beschreiben.⁶²

Custodis möchte den Terminus Crossover vermeiden: „Denn terminologisch unpräzise gefasst, basieren sie primär auf Marketingstrategien der Tonträgerindustrie und werden in regelmäßigen Abständen wiederbelebt, um Verbindungen von vorgeblich Unvereinbarem zu bewerben.“⁶³ Die enge Bindung der Musikindustrie an den Crossover-Begriff und die Festlegung, den Begriff in die E-Musik einzuordnen, wird schließlich von der Verwertungsgesellschaft GEMA oder durch Grammy- oder Echo-Verleihung institutionalisiert. „Ein Indiz für die enge Anbindung des ‚Crossover‘-Begriffs an die Sphäre der klassischen Musik ist die Entscheidung der American Recording Academy, seit 1998 einen Grammy für das beste ‚Classical Crossover Album‘ zu vergeben und diesen Preis in der Rubrik ‚Classical‘ anzusiedeln.“⁶⁴

Die Echoverleihung folgte diesem Trend verspätet: 2008 erhielt David Garrett einen Echo für die Kategorie „Klassik ohne Grenzen“, 2013 erneut in der Kategorie Pop, während er im gleichen Jahr mit einem Bambi in der Kategorie Klassik

59 Kramarz 2016, 27.

60 Pop mit künstlerischem Anspruch zu produzieren und den Begriff „Artpop“ dafür zu setzen scheint zumindest ein persönliches Ziel Lady Gagas gewesen zu sein, betrachtet man ihr Tattoo mit dem Schriftzug „Artpop“, das sie auf dem Arm trägt.

61 Anderson 1994, 155.

62 Ebd., 20.

63 Custodis 2009, 19.

64 Ebd., 20.

ausgezeichnet wurde. In der Presse wird Garrett immer wieder mit dem Begriff Crossover verbunden. Der Echo in der Kategorie Crossover wurde 2012 zum ersten Mal vergeben, und zwar an Michael Bubl  for sein Album *Christmas*, ähnlich wie an Helene Fischer 2016 für ihr Album *Weihnachten*. Die Geigerin Lindsay Stirling wurde zweimal (2014 und 2015) für einen Echo in der Kategorie Crossover ausgezeichnet.⁶⁵

Auch wenn in der vorliegenden Arbeit der Oberbegriff eines *doing mixed genres* bevorzugt wird, sollen im Folgenden wissenschaftliche Definitionen des Crossover-Begriffs vorgestellt werden. Festzuhalten ist, dass der Begriff von der Musikindustrie nicht erklärt wird und im allgemeinen Sprachgebrauch mit unterschiedlichen Assoziationen besetzt ist.⁶⁶

Der Musikwissenschaftler und Journalist Peter Niklas Wilson beschreibt in seinem Aufsatz *Zwischen den St hlen. Von Hindernissen und Stolpersteinen beim ‚Step Across the Border‘ ins Gelobte Land des ‚Crossover-Events‘* den Begriff Crossover wie folgt:

Crossover als integrative Strategie, die einen eklektischen Mix des Repertoires ebenso beinhaltet wie ein raffiniertes Kalkül der Präsentation, das von der Garderobe und den Frisuren der Musiker über das Design der Notenst nder bis zur Beleuchtung alle Aspekte der visuellen und emotionalen Kommunikation (nicht zufällig zentrale Kategorien der Werbebranche) zwischen Musiker und Publikum regelt.⁶⁷

Die Musikwissenschaftlerin und Soziologin Nina Polaschegg zitiert in ihrem Werk *Populäre Klassik – Klassik populär* eine Kategorisierung von Crossover-Strategien nach Kriterien des Musiksoziologen Alfred Schmundits:

1. Innermusikalisch Pop goes Classic = Pop-Musiker/in bedient sich klassischer Formen und/oder Inhalte.
2. Innermusikalisch Classic goes Pop = Klassischer Musiker/in bedient sich pop(ular)musikalischer Formen und/oder Inhalte.
3. Au ermusikalisch Pop goes Classic = Popmusiker/in verwendet klassische Image-Attribute.
4. Au ermusikalisch Classic goes Pop = Klassischer Musiker/in verwendet Image-Attribute des Pop.⁶⁸

Ein spezifisches „Kalkül der Präsentation“, wie es Wilson beschreibt, ist auch für Aufführungen klassischer Musik ausschlaggebend. Was Schmundits au ermusikalisch nennt, ist eindeutig als Verweis auf die Performance als Ganzes zu verstehen.

65 Vgl. hierzu Kapitel 6.2.

66 Vor allem in Veranstaltungskritiken ist er deutlich negativ konnotiert.

67 Wilson 1998, 94.

68 Polaschegg 2005, 98 f.

Bühne, Kostüm, Requisit, Beleuchtung, Inszenierung, Orchestrierung etc. konstruieren einen Rahmen, der für Zuhörer oder Zuschauer als Rezeptionsorientierung dient. Silke Borgstedt stellt diesbezüglich aus musiksoziologischer Sicht die Frage, ob „musikalische Bedeutungen das ‚Außermusikalische‘ nicht unmittelbar in sich tragen“:

So bewegt sich Musik einerseits ‚außerhalb der Musik‘, indem sie nur durch einen Kanal – ob Internet, Fernsehen oder MP3-Player – ihren Empfänger erreicht, der gleichzeitig die zugehörige Wahrnehmungsdisposition und entsprechende Funktionalisierung der Musik wesentlich mitprägt. Auf der anderen Seite wird das so bezeichnete ‚Außermusikalische‘ bei der Aufführung und Rezeption damit zu einem integralen Bestandteil der Musik, indem es diese als kulturell kodiertes Ausdrucksmittel heranzieht und in ihm aufgeht, um bestimmte Aussagen zu formulieren. Musik wirkt damit in gesellschaftlichen Produktionsprozessen als Bedeutungsträger wie auch als Projektionsfläche für Wünsche und Wirklichkeiten.⁶⁹

Polaschegg betont, dass die Popularität grenzüberschreitender klassischer Musik zunächst einmal nicht grundsätzlich neu sei, und führt das 1959 gegründete Play Bach-Trio von Jacques Loussier an.⁷⁰ Im Grunde kann man auch schon Werke klassischer Musik, wie etwa den 3. Satz aus Mahlers erster Sinfonie, als Crossover-Strategie verstehen, denn hier erklingt der Volkslied-Kanon *Frère Jacques*, in Moll zu einem Trauermarsch verfremdet. Auch der Komponist Astor Piazzolla praktiziert Grenzüberschreitungen zwischen U-Musik und E-Musik in mehrfacher Hinsicht.⁷¹ In seiner Oper *María de Buenos Aires* mischt er E-Musik mit Tango-Kompositionen, weshalb die Oper auch Tango-Oper genannt wird. Zu nennen wäre hier auch Ernst Kreneks Jazz-Oper *Jonny spielt auf*.

Polaschegg formuliert, was an der Crossover-Strategie neu sei:

Neu ist allerdings die zunehmende Häufigkeit derartiger Phänomene und insbesondere die Vermarktung einiger Klassik-Interpreten, die nur noch durch die Musik als solche zu erkennen und ansonsten kaum noch von Pop-Stars zu unterscheiden sind.⁷²

Die Vermischung des musikalischen Materials ist, wie bereits festgestellt, keineswegs neu, vielmehr ist die Verschränkung von E- und U-Musik auf performativer Ebene neuartig. Crossover besteht demnach in einer unterschiedlichen Wahrnehmung von Interpret und Musikstück. Oliver Huck vermutet in seinem Aufsatz *His-*

69 Borgstedt 2007, 337.

70 Polaschegg 2005, 39.

71 Vgl. Huck 2011, 49.

72 Polaschegg 2005, 39.

toire du Tango und Histoire du Soldat, dass in „der sogenannten Postmoderne eine E-Musik entstanden ist, die als U-Musik rezipiert wird“.⁷³

Während Statistiken zeigen, dass der klassischen Musik das Nachwuchspublikum fehlt,⁷⁴ kann die Musikindustrie trotzdem steigende Verkaufszahlen bei jungen Hörern klassischer Musik feststellen, da sie Crossover-Musik zur sogenannten E-Musik rechnet und dabei sogar Künstler wie den Geiger David Garrett selbst anführt:

Fortissimo: Klassik erhöht die Taktzahl

Bei Betrachtung der Absätze aus der Perspektive einzelner Repertoiresegmente (Abb. 10) ist die Klassik der große Gewinner des Musikjahres 2009. Mit 14,7 Mio. CDs wurden 2009 zwei Mio. mehr Klassik-Tonträger verkauft als im Vorjahr (12,6 Mio.). Das ist ein Anstieg um 16,7 Prozent und seit 2001 (15,3 Mio.) der höchste Wert seit acht Jahren. Grund für den Anstieg der Verkaufszahlen sind unter anderem Zuwächse aus dem Buchhandel und dem Konzert-Direktverkauf. Auch der 250. Todestag Georg Friedrich Händels und die damit verbundenen CD-Sonderveröffentlichungen haben dem Klassikmarkt positive Impulse gegeben. Darüber hinaus hat die Musikbranche in den vergangenen Jahren erfolgreich daran gearbeitet, Hemmschwellen im Bereich der klassischen Musik abzubauen. Weltstars wie Anna Netrebko sind nicht nur Klassikfans ein Begriff und Künstler wie David Garrett überwinden mühelos Genre-Grenzen und sprechen so verstärkt auch junge Zielgruppen an.⁷⁵

Polaschegg kommt im Rahmen einer empirischen Studie zu dem Ergebnis, dass die ‚populäre Klassik‘ keine jungen Hörer dazu ermuntert, mehr ‚traditionelle Klassik‘ kennen zu lernen.⁷⁶ Die Verkaufszahlen beweisen dennoch, dass sich längst ein Markt für Crossover gebildet und die Vermischung der beiden Sphären ein neues Konzept hervorgebracht hat. Doch von einem Genre an sich wird nicht gesprochen. Es ist weder eine weitere Komponente in der Einteilung der Musik-Sparten hinzugekommen noch wird ihre Zweiteilung aufgegeben. Einerseits dient die Kategorie des Crossover dazu, eine Auffächerung der E-Musik zu ermöglichen, die eine Ausbreitung im Feld des Pop ermöglichen soll. Andererseits funktioniert die Argumentation in den Feuilletons umgekehrt. Das Geigen-Wunderkind David Garrett (siehe Kapitel 6.2) wird an den Pop „verkauft“, während Popstars wie Madonna eine zunehmende Aufwertung erhalten.

Friedrich Geiger sieht zwei Gründe für die Zunahme von Crossover-Phänomenen.⁷⁷ Zum einen „haben sich die Unterschiede zwischen den kulturellen

73 Huck 2011, 49.

74 Custodis 2009, 224f. Vgl. „Statistiken.“ In: Musikinformationszentrum.

75 „Musikindustrie in Zahlen. Jahrbuch 2009.“ In: Bundesverband Musikindustrie, 21f.

76 Vgl. Polaschegg 2005, 188.

77 Geiger 2011.

Milieus, denen die Produzenten und Rezipienten der Klassik und des Pop entstammen, mittlerweile weitgehend nivelliert. Ob im CD-Regal Michael Jackson, Mozart oder beides zu finden ist, lässt keinen sicheren Rückschluss auf die Ausbildung und den sozialen Status mehr zu, und wer heute ins Berufsleben eintritt, ist in einer Medienlandschaft aufgewachsen, die beide Sparten ausgiebig bedient.⁷⁸ Zum anderen, so Geiger, wurden durch das Aufkommen des Samplings, klassische Klänge bequem verfügbar, sie mussten nicht mehr technisch aufwendig montiert werden oder selbst, bzw. mit Hilfe entsprechend ausgebildeter Musiker erzeugt werden.⁷⁹

Die Dissertation von Stefan Neubacher (2006) *Transformer – oder Wie legitim ist Pop wie geworden* belegt eine Veränderung im Musikgeschmack der 45-jährigen Akademiker:

Nachdem U-Musik und Pop, abgesehen von einem Zwischenhoch im Jahrgang 1970, eine gleichmäßig niedrige Repräsentation im Feuilleton der *Zeit* erfuhren, änderte sich dies mit dem Jahrgang 2000. U-Musik, und das ist im Feuilleton der *Zeit* nach 1995 ausschließlich Pop, ist ein fester und selbstverständlicher Bestandteil der Berichterstattung über Musik geworden. Die *Zeit*, davon ist auszugehen, hat sich mit dieser Veränderung in der thematischen Gestaltung des Musikfeuilletons (auch) den Interessen ihrer LeserInnenschaft angepasst.⁸⁰

Auch wenn U-Musik in der Berichterstattung des Feuilletons der *Zeit* nachweislich der E-Musik gegenüber nicht degradiert wird, ist dennoch festzustellen, dass hier die Auswertung von Kritiken über Crossover-Phänomene fehlt.

Obwohl die Vermischung von E- und U-Musik kein neues Phänomen ist und Crossover Phänomene immer häufiger in Erscheinung treten, wird die Zweiteilung in E- und U-Musik weiterhin als Konstruktion verwendet, letztlich um den Vermarktungserfolg zu steigern. Auch die Analyse des Crossover-Künstlers David Garrett in Kapitel 6.2 wird zeigen, dass die Zweiteilung in E- und U-Musik trotz ihrer Entlarvung als diskursive Konstruktion heute immer noch wirksam ist.⁸¹

Auch Custodis stellt fest:

Das daraus resultierende Phänomen, dass einzelne Genres zwar durchaus aufgeschlossen gegenüber marktstrategischen Entwicklungen sind und temporäre Tuchfühlung zu anderen Bereichen aufnehmen, aber dennoch die gängigen Gren-

78 Diese Feststellung widerlegt Bourdieus Thesen zum kulturellen Kapital und spricht das Phänomen des „Omnivores“ an, das in Kapitel 5.1 mit Blick auf eine vermischte Rezeption genauer dargestellt werden soll.

79 Geiger 2011, 69.

80 Neubacher 2006, 204.

81 Binas-Preisendörfer 2006, 1.

zen zwischen den einzelnen Marktsegmenten umso dringender zur eigenen Profilierung benötigen [...].⁸²

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, diese Genrekonstruktion transparent zu machen und untersucht dabei, bezogen auf Musikgenres, die Verschränkung von Hochkultur und Popkultur auf performativer Ebene. Genrekonstruktionen werden vor allem durch die Konzertpraxis geprägt, weshalb zunächst eine historische Betrachtung des spezifischen Verhaltens im Konzert klassischer Musik untersucht werden soll.

2.3 Das Verhalten im Konzert historisch betrachtet

Musik lebt von ihrer Aufführungssituation, weshalb sowohl die Geschichte des Konzerts als auch die Geschichte des Verhaltens im Konzertsaal immer parallel zur Geschichte von Musik an sich verläuft.⁸³ Betrachtet man die Entwicklung der (europäischen) Konzertform historisch, dann zeigt sich, dass die heutigen Konzertbedingungen vom bürgerlichen Konzertwesen des 19. Jahrhunderts bestimmt sind:

Obwohl sich die Rahmenbedingungen des Konzerts – beispielsweise die technische Reproduzierbarkeit von Musik, den Siegeszug des visuellen und die Ausdifferenzierung und Pluralisierung der Lebensstile oder die Ökonomisierung nahezu aller Lebensbereiche, um nur einige Punkte zu nennen – maßgeblich gewandelt haben, dominiert das standardisierte bürgerliche Konzertwesen, dessen Höhepunkt zwischen 1870 und 1910 lag, bis in die Gegenwart den Musikbetrieb. Form und Ablauf des Konzerts, bis dahin immer wieder variiert, sind im Konzeritual bis heute nahezu unverändert erhalten geblieben.⁸⁴

Hanns-Werner Heister beschreibt drei Entwicklungsstufen des Konzerts (1720, 1740 und 1770), bevor sich ab 1848 das „entwickelte Konzert“ durchsetzt und unter anderem die Einhaltung der Norm der Stille⁸⁵ etabliert. Es entwickelt sich zur stilprägenden musikalischen Institution, die alle anderen Gattungen, ansatzweise sogar die Oper, beeinflusst.⁸⁶ Die Herausbildung des Konzertwesens als bürgerliche Musikkultur hängt daher eng mit dem Ideal der autonomen Musik zusammen:

82 Custodis 2009, 111f.

83 Das Verhalten im Konzert beschreibt dabei die Konzertsituation als kulturelle Performance. In Kapitel 4.2.2 wird der Begriff basierend auf Milton Singer noch genauer dargestellt.

84 Tröndle 2009, 21.

85 Vgl. Heister 1983, 37.

86 Ebd., 66.

Das Konzert ist eine der Hauptformen ‚bürgerlicher Musikkultur‘ und sogar die für diese Kultur typische und charakteristische; erst im Konzert als Institution musikalischer Reproduktion und Rezeption kann sich die historische Errungenschaft musikalischer ‚Autonomie‘ und ‚autonomer‘ Musik adäquat verwirklichen.⁸⁷

Um dem Anspruch der autonomen Musik gerecht zu werden und die Konzentration auf die Ausführung des Werkes zu gewährleisten,⁸⁸ werden im 19. Jahrhundert im Zuge einer Konzertsaalreform die Verhaltensregeln innerhalb des Konzertsalles festgelegt. Die Aktivität beschränkt sich auf die Rezeption und konzentriertes Zuhören. Der Rezipient vollzieht Prozesse und Gehalte der Musik durch Emotion statt durch Motion nach.⁸⁹ Der Musikwissenschaftler Walter Salmen schreibt dazu in seinem Werk *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*:

1903 forderte man bereits: ‚weg mit allem, was Auge und Ohr des Hörers stört.‘ Angesichts des Zuviels an blendendem Gold und Stuck wollte man der ‚Ohrenstörung‘ entsagen und sich ohne Klatschen und andere Geräusche asketisch der Heiligkeit des Kunsttempels nähern. Konsequenter verlangte man nicht nur den verdunkelten Saal, sondern auch das durch eine Schallwand ‚verdeckte Orchester.‘⁹⁰

Diese „asketische“ Einstellung zur „Heiligkeit des Kunsttempels“ deckt dabei einen entstehenden Fundamentalismus der Oper auf, der ‚hohe‘ Kunst in die Sphäre des Göttlichen erhebt. Die Rezeption von Musik wird wie eine Religion praktiziert, wie Matthias Warstat formuliert:

Wirkungsästhetiker glauben daran, dass Theater – und sei es ein noch so zukünftiges Theater – potenziell in der Lage ist, Menschen in Rausch, Begeisterung und Euphorie zu versetzen, Menschen zu entgrenzen, mit allen Konsequenzen, die solche Auflösungsprozesse für die Betroffenen nach sich ziehen. Auf dieses wirkungsästhetische Credo, einen nahezu fundamentalistischen Glauben an die Transformationskräfte des Theaters, kommt es an.⁹¹

Dabei werden jedoch nicht nur religiöse Motive verfolgt, sondern, wie Patrick Primavesi meint, ebenfalls politische, denn das Konzert werde als Fest genutzt, um die Idee des Nationalstaates im 19. Jahrhundert durch die Stärkung bürgerlicher Identität zu verbreiten:

Von Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgischen Dramaturgie* bis hin zu Richard Wagners Reformschriften und Festspielkonzeptionen (und darüber hinaus zu den Theateravantgarden des frühen 20. Jahrhunderts) reicht die Idee eines

87 Heister 1983, 25.

88 Vgl. Tröndle 2009, 23.

89 Vgl. Heister 1983, 188.

90 Salmen 1988, 39.

91 Risi 2010, 135.

durch Theater allererst herzustellen und die politische Einheit der Nation begründenden bürgerlichen Publikums. Dieser hohe Anspruch ging einher mit der Vorstellung, das Theater könne gerade als Fest, durch seine zeremoniellen und rituellen Momente, eine Form von Gemeinschaft konstituieren, die trotz ihres bloß vorübergehenden und flüchtigen Charakters auf längere Sicht eine kulturelle Identität schaffen oder zumindest vorbereiten werde.⁹²

Wenn also im Verlauf der Arbeit vom „konservativen Klassik-Fan“ gesprochen wird, dann ist darunter jener Rezipient zu verstehen, der an dem Glauben festhält, das Konzert könne eine gemeinsame Identität unter den Rezipienten konstruieren, vorausgesetzt man richtet sich nach einem Rezeptions- und Produktionsideal der klassischen Musik des 19. Jahrhunderts. Die Hauptmerkmale dieses Rezeptions- und Produktionsideals sind die Einhaltung der Stille, der auf die Bühne gerichtete Blick und eine spezifische Art sich zu kleiden, was wiederum in Kapitel 4.2.2 genauer analysiert werden soll.

Zur Entstehungszeit des Konzertes jedoch waren heutige Bedingungen, beispielsweise die Konzentration auf das Bühnengeschehen, nicht gegeben, weshalb zunächst eine Konzertsaalreform eingeführt werden musste.

Es galten Sprech-, Ess-, Trink- und Flanierverbote bzw. Gesten- und Kleidungsgebote. Der Raum wurde verdunkelt, um die Musiker auf einen Lichtaltar zu heben, Gesten des kontemplativen Genusses wurden gefördert, Applaus und Missfallenskundgebungen sanktioniert, Aufführungszeiten und Aufführungsabfolgen festgelegt. Der Konzertsaal wurde einer der Hauptorte der Symbolisierung bürgerlicher Repräsentation, und in und mit ihm akzentuierte sich das Bürgertum als nun zentraler Stand des 19. Jahrhunderts.⁹³

Vor allem „Sprech-, Ess-, Trink- und Flanierverbot“ zeigen, dass es bisher üblich war, sich im Konzert frei zu bewegen, zu essen, zu rauchen oder sogar Karten zu spielen.⁹⁴ Peter Schleuning führt als Beispiel das Leipziger ‚Große Konzert‘ aus dem Jahre 1776 an, von dem der Komponist Johann Friedrich Reichardt Bericht erstattet:

Wir sehen, daß es offenbar nicht sehr fein und geordnet zugeht. Das Konzert wird im Hinterraum einer Gaststätte gehalten, wo heute der Männerchor seine Übungen abhält. Einfache Hohlbauten sind die spezielle Konzerteinrichtung. Man ist beim Spielen nicht sehr still, vielleicht auch manchmal nicht aufmerksam. Das Publikum ist offenbar noch nicht unter der Zuchtrute der Kunst. Die Kleidung ist gemischt.⁹⁵

92 Primavesi 2010, 19.

93 Kirchberg 2009, 157.

94 Das geht aus den Reisetagebüchern des Johann Friedrich A. von Uffenbach und aus einem Erfurter Bericht über die 1760er Jahre hervor. Vgl. dazu Schleuning 1984, 180.

95 Schleuning 1984, 103f.

Schleuning beschreibt, dass diese ungezwungene Verhaltensweise zunächst das Publikum anlocken sollte, da es „ja damals noch darum [ging], für die ‚Aufnahme‘ der Musik zu werben. Außerdem bestand ein Interesse an möglichst großen Einnahmen. Man konnte das laute Publikum nicht einfach ausschließen wie in den Gesellschaften, sondern mußte es zunächst für die Musik werben, dann allmählich erziehen.“⁹⁶ Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzt sich der Schlussapplaus durch und eine generelle „Entladung der Körperlichkeit, die Regeln überschreitet, reduziert sich zunehmend auf die Geste der klatschenden Hände [...]“.⁹⁷ Die Kleiderordnungen zeigen, dass der einzelne Bürger nicht frei auswählen konnte, was er trug und somit die Kleidung nicht als Ausdruck der eigenen Identität genutzt werden konnte, wie dies heute der Fall ist. Vielmehr wurde man durch die Kleiderordnung von Institutionen und Staat zu einer bestimmten sozialen Gruppe zugeordnet, zugleich gab es aus ökonomischen Gründen keine Wahlfreiheit, so der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Wolfgang Ullrich in seinem Werk *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?* von 2014.⁹⁸ Das Bildungsbürgertum formte aus dieser Benachteiligung gegenüber der Aristokratie seine Identität, indem „man sich nicht über Besitz oder materielle Statussymbole, sondern über Geschmack und die Fähigkeit, den Kunstwerken höhere Freuden, differenzierte Deutungen und neue Erkenntnisse abzugewinnen“ definierte.⁹⁹

Das eigene Selbstverständnis speiste sich wesentlich aus den Erfahrungen, die sich aus dem Umgang mit Literatur und Musik, bildender Kunst und Philosophie ergaben. Die Intensität der Beschäftigung mit den Klassikern, nicht der Besitz wertvoller Ausgaben oder originaler Werke entschied über den Rang, den jemand innerhalb einer bildungsbürgerlichen Hierarchie für sich beanspruchen durfte. Einerseits war das Bildungsbürgertum protestantisch codiert, setzte auf Innerlichkeit, auf Rezeptionsarbeit, auf Selbstprüfung, andererseits definierte es sich aus einem antihöfischen Impuls und distanzierte sich von Prunk und Etikette, die der Oberflächlichkeit geziehen wurde. Der Affekt gegenüber dem Adel erklärt jedenfalls am besten, wie schroff man es abwehrte, die eigene Identität über Besitz zu definieren.¹⁰⁰

Bildung wird also für das (Bildungs-)Bürgertum genutzt, um sich von anderen Schichten zu distanzieren. Daraus könnte man auch die Ablehnung der Massenmedien durch den Bildungsbürger im 20. und 21. Jahrhundert ableiten. Durch Bibliotheken, Radio, Fernsehen und Zeitungen kann Bildung relativ offen und kostengünstig erworben werden, womit wiederum des Bildungsbürgers „kulturelles Pri-

96 Schleuning 1984, 186.

97 Brandl-Risi 2010b, 206f.

98 Ullrich 2006, 17.

99 Ebd., 187.

100 Ebd. 187.

vileg bricht“.¹⁰¹ Eine grundlegende Veränderung stellt dabei das Internet dar, durch das alle Schichten (vorausgesetzt sie haben einen Internetzugang) Bildungsmöglichkeiten haben. Man könnte an dieser Stelle auch den Umbruch vom Bildungsbürgertum zu einem Konsumbürgertum ansetzen. Seine bürgerliche Identität mit Hilfe von Bildung zu konstruieren reicht nicht mehr aus, um sich von anderen Schichten abzugrenzen. Entscheidend wird die Demonstration dieser Bildung in Form von Konsumgütern. Auch Ullrich zeigt anhand des spezifischen Umgangs mit Literatur und Musik auf, wie sich das Bildungsbürgertum zum Konsumbürgertum entwickelte und beides von Anfang an durcheinandergeriet. Ullrich beschreibt etwa, wie entscheidend der Einband der eigenen *Faust*-Ausgabe war, nicht unbedingt die Kenntnis über den Inhalt von Goethes Werk. Man sorgte sich durchaus um materielle Statussymbole.¹⁰² Es ist keineswegs zufällig, dass sich die differenzierte Konsumkultur in die Zeit einordnen lässt, in der auch das Bürgertum an Macht und Einfluss gewinnt.¹⁰³ Tatsächlich zeigt Ullrich anhand eines Romans aus dem Jahr 1881, dass es auch hier längst üblich war, Identität anhand der Konsumgüter zu konstituieren, die den Menschen umgaben.¹⁰⁴

Im bürgerlichen Konzert sind es die Verhaltensregeln, die eine soziale Distinktion gegenüber unteren Schichten ermöglichen. Das Bürgertum bildet sich sowohl in Abgrenzung zum Adel als auch in gleichzeitiger Zusammenarbeit mit ihm heraus:

Es ist eine idealisierte Vorstellung, das Gros der Bürger hätte quasi schlagartig in rigoroser Selbstbestimmung musikalische Öffentlichkeit organisiert. Hier wie auf anderen Gebieten findet die Ablösung vom Feudalismus teilweise in enger Zusammenarbeit mit diesem statt, eine Gegnerschaft oder Frontstellung ist nur in wenigen Ausnahmen spürbar.¹⁰⁵

Die veränderten Verhaltensnormen wurden jedoch nicht ohne Widerstand aufgenommen, da man ja Kontakte knüpfen wollte und das organisierte bürgerliche Konzert als einen dazu dienlichen festlichen Rahmen verstand.¹⁰⁶ Zwar wird im bürgerlichen Konzert der Teilnehmerkreis, anders als bei politischen Institutionen, erweitert: Mitglieder waren „Herren und Damen aller gesitteten Stände“, sodass das Publikum entsprechend der demographischen Verteilung der Geschlechter etwa zur Hälfte aus Frauen bestand. Diese stellten etwa bei Liszt-Konzerten sogar die Mehrheit des Publikums.¹⁰⁷ Dennoch stand, gesprochen mit Pierre Bourdieu, Bil-

101 Baudrillard 1972, 281.

102 Ullrich 2006, 189.

103 Ebd., 17.

104 Ullrich 2006, 20.

105 Ebd., 111.

106 Vgl. Salmen 1988, 64.

107 Vgl. Heister 1983, 129.

dungskapital in Abhängigkeit zu ökonomischem und sozialem Kapital. Erwerb und Besitz von Bildung waren an sozioökonomische Voraussetzungen geknüpft. Während Bildungsabschlüsse beispielsweise durch Studiengebühren heute immer noch in Abhängigkeit zu ökonomischem Kapital stehen, ermöglicht doch das Internet kostenlose und freie Bildung, weshalb die Demonstration von Bildung durch Konsumgüter entscheidend wird. So ist beispielsweise die Machtelite heutiger Banker oder Unternehmensmanager längst eine Allianz mit zeitgenössischer Kunst eingegangen, um diese als Statussymbol zu nutzen.¹⁰⁸

Bevorzugt wird Kunst in heroischen Kategorien von Aufbruch, Kraft und Innovation gepriesen, und unhinterfragt ist die Vorstellung von ihr als einer Avantgarde: Anderem voraus, durch Dynamik, Intensität, Intelligenz und Originalität zu einer Führungsrolle geeignet, risikofreudig, offen und entschieden.¹⁰⁹

Heutige global erfolgreiche Unternehmen orientieren sich also an der Idee der Avantgarde, die im Sinne Andreas Reckwitz als eine „ästhetische Mobilisierung der Subjekte und des Sozialen“¹¹⁰ gelesen werden kann. Reckwitz spricht in diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz *Die Erfindung der Kreativität* von einem „Kreativitätsdispositiv“, bei dem es um eine „Kultur der Selbst-Kreation“ und die Gestaltung des Individuums selbst geht, das das Neue in der modernen Gesellschaft anstrebt und dabei eine „Ästhetisierung des Sozialen betreibt“.¹¹¹ Auch Reckwitz ordnet die ersten gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse moderner Gesellschaft in die Zeit der Entstehung des Bürgertums ein:

Wie bereits erwähnt, würde ich in vieler Hinsicht das soziale Feld der Kunst seit 1800 mit seinen an radikaler Individualität orientierten Künstlerfiguren und seinem ästhetischen Publikum, mit seiner Orientierung an der immer neuen Überbietung von Stilen und Werken und mit seinen ästhetischen Utopien der Erlösung durch den ästhetischen Moment als ersten gesellschaftlichen Mikrokosmos interpretieren, der Grundstrukturen des späteren Kreativitätsdispositiv für einen engen gesellschaftlichen Bereich installiert.¹¹²

In der Berufsgruppe der *creative class*,¹¹³ „eine neue, sich schnell ausbreitende und kulturell tonangebende Berufsgruppe“, geht es um eine „Modellierung des Individuums als schöpferisches Subjekt“. Diese Gruppe ist dem Künstler analog und sie bringt „dynamisch Neues“ hervor.¹¹⁴ Man könnte nun formulieren, dass das

108 Ullrich 2000, 12.

109 Ullrich 2000, 19.

110 Reckwitz 2013, 26.

111 Reckwitz 2013, 24f.

112 Ebd., 26f.

113 Florida 2000.

114 Reckwitz 2013, 23.

Subjekt vom *Habenwollen* zum *Kreativ-sein-wollen* übergegangen ist und kein Unterschied mehr zwischen Bildungsbürgertum und Konsumbürgertum zu erkennen ist. Bildung wird durch Konsum ausgedrückt und Konsum wird durch Bildung legitimiert. Die Schwierigkeit jedoch, sich dem Stilpluralismus einer gesellschaftlichen Gruppe zugehörig zu fühlen, stellt das Individuum vor zwei Möglichkeiten. Es kann sich entweder durch einen besonders breiten Musikgeschmack ausweisen, wie es der musikalische Allesfresser, der sogenannte Omnivore unternimmt (Kapitel 5.1). Oder das Individuum kann sich mit einem besonders konservativen Verhalten im Konzert klassischer Musik präsentieren und sich einem Fundamentalismus der klassischen Musik anschließen, der sich auf ein Ideal des 19. Jahrhunderts bezieht. Diese „ideologische Seite des Konzerts und dessen gesellschaftliche Funktion“, nämlich die Versammlung einer bürgerlichen Öffentlichkeit,¹¹⁵ wirkt heute noch nach, wenn ein *doing classical music* zu einer elitären Veranstaltung wird, die zur sozialen Distinktion gegenüber anderen Schichten dient. Dabei wird die Versammlung im Konzert zur Konstruktion einer bürgerlichen Identität genutzt, die sich auf seinen Ursprungsmythos im 19. Jahrhundert bezieht und im Bereich des *doing authenticity* noch genauer analysiert werden soll.

Kulturwissenschaftler Martin Tröndle formuliert in seinem Sammelband *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, dass die Krise der klassischen Musik weniger eine Frage der Musik selbst sei, sondern vielmehr eine Krise ihrer Darbietungsformen.¹¹⁶ Die sogenannte Generation Pop (Kapitel 5.4), ist an eine Aufführungssituation gewöhnt, die grundlegend andere Verhaltensnormen kennt (Kapitel 4.2). Auch der Soziologe Gerhard Schulze schreibt in genanntem Sammelband in diesem Zusammenhang:

Die Generationen, die in ihrer Jugend Popmusik noch nicht kannten [...] und die zwangsläufig stärker mit klassischer Musik sozialisiert wurden als die heutige Jugend, entwachsen nach und nach dem Publikum. [...] Die nachrückenden Generationen haben eine völlig andere musikalische Sozialisation erlebt, in der Pop- und Rockmusik in der Regel die Hauptrolle spielt und der Bezug zu klassischer Musik tendenziell immer geringer wird.¹¹⁷

Der Musikwissenschaftler Heiner Gembris stellt in seinem Aufsatz *Entwicklungsperspektiven zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung* fest, dass das Durchschnittsalter des Konzertpublikums zwischen 55 und 60 Jahren liegt.¹¹⁸ Anhand von Studien weist er nach, dass das Interesse für klassische Musik nicht mit dem Alter steigt, sondern dass es sich vielmehr um einen Generationenkonflikt handelt, bei

115 Ebd., 100.

116 Vgl. Tröndle 2009, 21.

117 Schulze 2009, 67f.

118 Gembris 2009, 66.

dem nachrückende Generationen eine völlig andere musikalische Sozialisation erleben. Pop- und Rockmusik spielt für sie in der Regel die Hauptrolle, während der Bezug zu klassischer Musik immer geringer wird.¹¹⁹

Die Eröffnung der Elbphilharmonie am 11.01.2017 in Hamburg zeigt, dass der Bau eines Konzerthauses in Deutschland, trotz fehlendem Nachwuchspublikum für klassische Musik, nach wie vor einen hohen gesellschaftlich-kulturellen Stellenwert hat. Die Millionenprojekte der Berliner Staatsoper, Bühnen der Stadt Köln und Elbphilharmonie Hamburg¹²⁰ stehen dabei im Widerspruch zu aktuellen Studien und Entwicklungen. So wird die Auslastung der Metropolitan Opera in New York offiziell auf 67 Prozent (möglicherweise sind es tatsächlich nur etwa 63 Prozent) geschätzt.¹²¹ Tröndle betont, dass die Architektur von Konzerthäusern nicht an die Rezeptionsbedingungen der heutigen Generationen angepasst ist:

Eine Schwierigkeit bei der Erneuerung des Konzertwesens ist, dass viele Institutionen durch ihre Architektur, ihren Gestus, ihre Produktions- und Organisationsform sowie die den Häusern eingeschriebenen Rituale eng mit der Variation des Konzerts um 1900 verbunden sind, sie in gewisser Weise institutionalisiert verkörpern.¹²²

Konzerthäuser werden immer öfter als touristische Anziehungsmagnete von Städten geplant, wobei das Erlebnis der Saalgestaltung eine wichtigere Rolle spielt als das Bühnengeschehen.¹²³

Custodis führt auch die Hinwendung zu atonaler Musik als Grund an, der zu einer Krise des Konzerts klassischer Musik geführt haben könnte.¹²⁴ Tatsächlich ist bis heute zu beobachten, dass Neue Musik (beispielsweise atonale Musik) von klassischer Musik getrennt behandelt wird und mit einer gewissen Befangenheit rezipiert wird. E-Musik bezieht ihr Selbstverständnis primär von dem musikalisch harmonischen Ideal der Epoche der Klassik und der Romantik. Bezogen auf das musikalische Material ist es eben dieses Kompositionsverständnis, auf dessen Grundlage wiederum Popmusik primär aufbaut. Die Übereinstimmung ist wohl am signifikantesten bei den harmonischen Zusammenhängen einer Kadenz. Im Gegensatz dazu steht der kompositorische Schritt in die Atonalität, der im Grunde konsequent den Fortschrittsgedanken des 19. Jahrhunderts weiterführt. Da sich diese Arbeit jedoch nicht auf das musikalische Material konzentriert, gilt es vielmehr zu untersuchen, inwiefern sich die Aufführungs- und Konzertsaalbedingungen von E- und U-Musik unterscheiden oder gleichen. Um klassische Musik für die

119 Vgl. Gembris 2009, 68.

120 Krupp 2016, 54f.

121 Burg 2017, 33.

122 Tröndle 2009, 37.

123 Kirchberg 2009, 162.

124 Custodis 2009, 15.

Generation Pop in ihrer Rezeption attraktiver zu gestalten, muss eine Annäherung von E- und U-Musik ermöglicht werden. In Martin Tröndles Sammelband zum Konzert werden einige zukunftsweisende Formate vorgestellt, wie beispielsweise das Konzept der „Yellow Lounge“. Hier handelt es sich um eine Veranstaltung in Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon, die das Ziel hat, klassische Musik zu „entstauben“, sie aus dem Konzertsaal zu holen und in einen Club-Kontext zu stellen.¹²⁵ Dahinter verbirgt sich die Inszenierungsstrategie eines „*doing locality*“, die in Kapitel 6.5 noch genauer analysiert werden soll. Bei Tröndle fehlt in diesem Zusammenhang jedoch der Hinweis darauf, dass ein Konzept des *doing mixed genres* grundlegend für die Wiederbelebung des Konzertwesens ist. *Doing mixed genres*-Phänomene sind nicht nur innerhalb von Genre-Crossovers existentiell wichtig, sondern auch für Aufführungsorte oder Kunstsparten generell:

Die Trends auf dem Weg zum Zukunftskonzert zeichnen sich dabei ab. Die Grenzen fließen: Literatur, Film, Ballett, Lichtregie und Video drängen in den Konzertsaal. Das Erbe der abendländischen Musikkultur wird in neue Dialog-Situationen gestellt, die Rituale des Konzertbetriebs hinterfragt und zunehmend durch offene Erlebnisfelder ersetzt.¹²⁶

Bei der Verschränkung der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen sowie der Vermischung der Genres innerhalb einer Gattung entsteht eine interdisziplinäre Offenheit, die sowohl positiv als auch negativ, „als Fluch und Chance“¹²⁷ gesehen werden kann.

125 Tröndle 2009.

126 Fein 2009, 214.

127 Kotte 2014.