

EINLEITUNG

Konzertbesucher nehmen bis heute an einem sozio-kulturellen Ereignis teil und vollziehen Praktiken der Musikrezeption, die – mit weit zurückreichenden Vorformen – inzwischen gut 200 Jahre alt sind: Menschen versammeln sich, sie begeben sich an einen bestimmten Ort, um nichts anderes zu tun, als Musik zu hören. Im traditionellen Konzert zeigt sich ein ritualisiertes Zusammenkommen der Beteiligten, das in seinem Ablauf auf die reine Hörhaltung zugeschnitten ist. Erst nach dem Schluss eines Werks und insbesondere am Ende des Konzerts sind ganz bestimmte Aktivitäten zugelassen und erwünscht.¹ „Ein kümmerlicher Rest von körperlicher Entladung hat sich [...] in unseren Konzerten erhalten. Das Beifallsklatschen wird als Dank für die Ausführenden dargebracht, ein chaotischer, kurzer Lärm für einen wohlorganisierten, langen.“² In der Regel findet diese Zusammenkunft von Musikhörern in Räumen statt, die sowohl den Vorgang der Musikaufführung als auch das Verhalten des Publikums befördern. Zwar sind in manchen Metropolen Konzertsäle heute in große *Center for the Performing Arts* integriert, die Innenausstattung von Konzerträumen wurde in den letzten Jahrzehnten in vielfacher Hinsicht modernisiert und perfektioniert, all dies ändert jedoch im Grunde genommen wenig daran, dass Konzertsäle beinahe „performativen Museen“ gleichen, in denen mehr oder weniger bekannte, repräsentative Werke auf- und vorgeführt werden.³

Diese zuletzt genannte Konstellation, die Tatsache, dass musikalische Werke im Konzert im Moment der Aufführung nicht nur reproduziert, sondern auch präsentiert und aktualisiert werden, birgt aber auch ein unschätzbares Potential für neue musikalische Erfahrungen. Dabei beschränkt sich der Aktualisierungsprozess keineswegs nur auf die Darbietung und Rezeption eines musikalischen Werks, sondern auf die gesamte Aufführungs- und Konzertsituation. Selten ist man sich vermutlich dessen bewusst, dass ein Konzertbesuch die Aufführung eines sozio-kulturellen Rituals beziehungsweise einer „cultural performance“ darstellt, die vielschichtige konventionalisierte Aktions- und Interaktionsmuster aufruft, aber im Prinzip wandelbar ist. Daher ist der Entwurf einer Idealsituation „Konzert“ als „Hauptform bürgerlicher Musikkultur“ und als „Verwirklichungsort ‚musikalischer Autonomie‘“, als Konzert im „emphatischen Sinn“⁴, zwar eine an der gewachsenen Konzertsituation orientierte und für unseren Zusammenhang hilfreiche konzeptuelle Folie, ist jedoch auch eine Abstraktion, die nur durch die Verklammerung eines bestimmten Werkkanons mit der ideellen Aufladung von

1 Vgl. H.-W. Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*.

2 E. Canetti, *Masse und Macht*, Bd. 1, S. 36. Vgl. H.-W. Heister, *Geldloses Geschenk und archaisches Zeremoniell. Der Konzert-Beifall als Honorar- und Aktivitätsform*.

3 Vgl. L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works; Verf., Konzertsaal als „performatives Museum“?*

4 H.-W. Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1, S. 25, 32.

„musikalischer Autonomie“ und mit der Annahme der Hegemonie „musikalischer Autonomie“ extrahiert werden konnte. Vor diesem Hintergrund ließ sich eine Verfallsgeschichte des Konzerts – insbesondere für das 20. Jahrhundert – schreiben, die viele musikhistorische Darstellungen prägt, die sich aber bereits bei einem etwas anderen musikhistorischen und -ästhetischen Ansatz als einseitige Erzählung erweist. Ein Perspektivenwechsel, der in den Blick nimmt, dass die Musikproduktion und Musikpräsentation sowie die Rezeption von Musik immer alle Sinne einbezieht, dass selbst eine bewusste Wahrnehmungsselektion von unbewusst einfließenden Faktoren tangiert wird, lässt überdeutlich werden, dass das Ideal „musikalischer Autonomie“ nicht zwingend die Geschichte des Konzerts prägen sollte. Denn so gesehen scheinen die „außermusikalischen“ Rahmenbedingungen des Musiklebens und -erlebens auch beinahe „außermusikwissenschaftliche“ Themenbereiche zu sein.

Es stellt sich die Frage, wie sich die Palette „außermusikalischer“ Faktoren zusammensetzt und wie sie sich auf die Musik, auf den Kompositionsprozess sowie auf die Produktion und Rezeption von Musik auswirkt. Die Palette ist, streng genommen, umfangreich: Architektur, Raum und Raumausstattung, Inszenierung eines Konzerts, Art der Präsentation von Instrumenten und Körpern sowie Körperaktivitäten, physische sowie psychische Befindlichkeiten der Beteiligten (Disposition, Alter, Geschlecht, Bildung, Einstellung zur Musik etc.), gesellschaftliche und ästhetische Normen und Tendenzen, Vorstellungen und Erwartungen des Publikums.⁵ Dabei können beispielsweise aktive und passive Erlebensebenen beziehungsweise verschiedene Grade und Formen von Aktivität im Konzert unterschieden werden. Den Raum wird der Konzertbesucher zumeist passiv erleben, auch die Musiker können zwar verschiedene Plätze einnehmen, doch die Architektur eines Raums werden sie nicht verändern können. Im Normalfall hat ein Architekt die Räume geschaffen, manchmal allerdings unter Beratung von Musikern.⁶ Pianisten haben in der Regel flexibel zu sein, sie stellen sich im Konzert auf das zur Verfügung stehende Instrument ein, sie sind in diesem Falle in einer anderen Art aktiv als Interpreten, die ständig das eigene Instrument benutzen können. Alle Musiker werden jedoch auf den Raum beziehungsweise auf die akustischen Verhältnisse im Raum eingehen, wobei dies wiederum in einer gewohnten Umgebung anders verlaufen wird als in Räumen, in denen man wenig spielt oder noch nie gespielt hat.

Erscheint der Zuhörer passiv, so wird sich der Einwand erheben lassen, dass er die Musik keineswegs passiv erleben soll. „Passives Erleben“ wurde häufig mit Genuss und emotionaler Hingebung verknüpft.⁷ Ist damit die Erlebenswelt des Einzelnen angesprochen, so gilt es ferner, auch auf seine Interaktion mit anderen Beteiligten hinzuweisen und intersubjektive Faktoren zu berücksichtigen.

5 Vgl. dazu H. W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*; W. Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, sowie ders., *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*.

6 Vgl. H.-U. Glogau, *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser*; vgl. M. Forsyth, *Buildings for Music*, dt. als *Bauwerke für Musik*.

7 Vgl. A. Riethmüller, *Musikästhetik und musikalischer Genuß*.

Während einer Musikaufführung wird dem Zuhörer/Zuschauer die Kooperation der Musiker auf dem Podium vorgeführt, andere Beziehungen sind weniger sichtbar, etwa mögliche Absprachen von Komponist und Dirigent, das Verhältnis Komponist – Publikum über das Medium „Musik“ oder die fast unmerkliche Interaktion von Platznachbarn, die sich (nicht) sehen oder riechen können.⁸

Wenn man sich demnach vergegenwärtigt, dass Musikaufführungen ein multisensoriales, „ganzheitliches Erlebnis“ bieten, dass sich aber ein bestimmter situativer Rahmen mit all seinen behavioristischen Implikationen entwickelt hat, um dieses Erlebnis auf den Vorgang „Musik hören“ zu konzentrieren, so wird deutlich, dass es bei der Betrachtung von Er- und Ausweitungen der Konzertsituation in der zeitgenössischen Musik, die in der vorliegenden Arbeit im Zentrum stehen, nicht darum gehen kann, Nebensächliches der Musik selbst vorzuziehen. Vielmehr ist beabsichtigt zu zeigen, welche kommunikative Kraft und welche „multimedialen“ Anknüpfungspunkte die Musik selbst besitzt, welche Anforderungen sie aus sich heraus an den ganzen Menschen, an seine ganze Aufmerksamkeit sowie an seine soziale Handlungsfähigkeit stellt. Vermittelt wird diese Kraft letztlich im Aufführungsprozess, und eben ganz gewiss nicht nur akustisch: „Wer Musik hören will, der möchte eben etwas sehen, und zwar wie die Musik, die er vernehmen will, exekutiert wird.“⁹

Das Konzertpodium ist eine Sonderform der Bühne. Die Darbietung von Musik zeigt Gemeinsamkeiten mit dem Theater, wozu auch die Co-Präsenz von agierenden Künstlern und Zuschauern beziehungsweise Zuhörern gehört.¹⁰ Betrachtet man allerdings das Theater und das Konzert als „kulturelle Systeme“ und Theater als konstituiert durch „eine Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut“¹¹, so wird augenfällig, dass die Parallele zwischen Konzert-Bühne und Theater nur bedingt zu ziehen ist, dass vor allem der Musiker als Akteur keine Rolle im Sinne der Theaterrolle spielt, sondern das tut, was er ist.¹² Die Musiker präsentieren sich und ihr Können, sie spielen nicht „Musiker“, sie geben nicht vor zu musizieren, sie sind, was sie tun. Aus soziologischer Sicht nehmen allerdings auch Musiker Rollen ein, Rollen innerhalb des musikalischen Produktionssystems und innerhalb der musikalischen Institutionen. Sie „verkörpern“ die Rolle des Spielmanns, des Hofmusikers, des Opernsängers, des Orchestermusikers, aber auch des

8 Die Ansteckung zu bestimmten Tätigkeiten gehört ebenfalls in diesen Kontext, vgl. dazu H. Böll, *Husten im Konzert*.

9 R. Stephan, *Sichtbare Musik*, S. 301.

10 Diese Co-Präsenz war jedoch lange Zeit situativ nicht festgelegt, weder gab es bestimmte Platzordnungen für das Publikum noch eine Hervorhebung der Musiker auf einer Bühne, vgl. H. W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, sowie W. Salmen, *Das Konzert*. Vgl. auch O. Schreiber, *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*. Zu den Anfängen öffentlicher Konzerte vgl. H. A. Scott, *London's Earliest Public Concerts*, und ders., *London's First Concert Room*, sowie M. Tilmouth, *Some Early London Concerts and Music Clubs, 1670-1720*.

11 E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters 1. Das System der theatralischen Zeichen*, S. 16, diese Definition geht zurück auf E. Bentley, *The Life of the Drama*.

12 Vgl. hierzu G. Langer, *Die Rolle in Gesellschaft und Theater*.

Virtuosen.¹³ Zur sozialen Rolle des Musikers gehört es, Musik zu machen und diese vor Publikum zu präsentieren. Sofern diese Tätigkeit institutionell und funktional eingebunden ist, verlangt sie allerdings mehr, als nur Musik zu produzieren: bestimmte Kleidung wird erwartet, bestimmte Interaktionsformen werden vorausgesetzt, das „Spiel“ sollte unbedingt mitgespielt werden. Mit Erving Goffman zu sprechen, der „Rahmen“ – das heißt ein „festgelegtes situierendes Aktivitätssystem“ – erfordert die Einhaltung bestimmter „Spielregeln“, um aufrecht erhalten werden zu können.¹⁴ Damit werden verschiedene Spielbegriffe ins Spiel gebracht: spielen als „Verkörperung“ einer Rolle, spielen als Handlung im Rahmen des Rollenspiels, aber auch Spiel als Aufführung und Aufführung als Spiel sowie Spiel als spielerisches Handeln mit Gegenständen und Medien der Aufführung.

Es stellt sich die Frage, welches „Spiel“ auf dem Konzertpodium stattfindet, hauptsächlich im Vergleich mit dem „Spiel“ des Theaters und im Vergleich mit der Auffassung von Spiel in anderen darstellenden Künsten, aber auch beispielsweise im Vergleich mit Spielen im Sport.¹⁵ Im Zentrum steht insofern die Frage nach dem hör- und sichtbaren, vor Publikum gezeigten Musik-Spiel beziehungsweise nach der Performativität des (öffentlichen) Musizierens. Sicherlich besteht ein gemeinsamer Aspekt der obengenannten „Spielfelder“ zunächst darin, dass sie als weithin zweckfreie, dem Alltag entthobene Tätigkeits- und Erfahrungsbereiche gelten, auch wenn ihnen häufig bestimmte Funktionen (Bildung, Politisierung, Gemeinschaftsstiftung, Moralisierung) in der Gesellschaft zugewiesen werden. Die Vorstellung Schillers, dass der „Spieltrieb“ eine ideale Vermittlung von Praxis und Theorie, damit einen idealen Frei-Raum schaffe, der Kultur und Zivilisation bedinge beziehungsweise zur Entfaltung bringe, auch diese Vorstellung vom „Reiche des Spiels und des Scheins“ gehört vermutlich noch immer zu den Gemeinsamkeiten der verschiedenen Künste, nicht nur der darstellenden.¹⁶ Jedoch ist damit eher der „wesenhafte“ oder ontologische Spielbegriff angesprochen, der noch für Huizinga, Gadamer oder Caillois im Vordergrund steht: das Kunst-Spiel als „game“, das Wesen und die Bestimmung des Spiels, weniger das Spielen im Sinne von „play“.¹⁷

Bei Huizinga ist die Tatsache, dass in manchen Sprachen Musizieren, das „Umgehen mit Musikinstrumenten Spielen genannt wird, und zwar einerseits im Arabischen, andererseits in den germanischen und einigen slawischen Sprachen,

13 Siehe W. Salmen, *Beruf: Musiker. Verachtet, vergöttert, vermarktet*. Zur „Verkörperung“ G. Langer: „Die Verkörperung besagt, daß das Individuum sich verbindet mit der in einer gegebenen Situation erforderlichen Gestalt. Um sich mit den Partnern verständigen zu können, muß es Verhaltensweisen annehmen, die eine Interaktion ermöglichen“ (S. 10). Vgl. *Verkörperung* (= Theatralität, Bd. 2).

14 Vgl. E. Goffmann, *Interaktionsrituale*, S. 30.

15 Vgl. dazu G. Gebauer u. Chr. Wulf, *Spiel, Ritual, Geste*.

16 Vgl. F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Zu Schillers Spieltheorie vgl. I. Heidemann, *Philosophische Theorien des Spiels*; vgl. auch C. Allemann, *Über das Spiel. Die Spieltheorien. Menschenspiel und Tierspiel*. Vgl. auch Chr. Schmidt, *Komposition und Spiel. Zu Iannis Xenakis*, insb. S. 214ff., sowie R. Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*.

17 Vgl. H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*; R. Caillois, *Les jeux et les hommes*.

außerdem auch im Französischen“, lediglich ein „äußerliches Kennzeichen für die tief im Psychologischen verwurzelte Wesensbeziehung [...], die den Zusammenhang zwischen Spiel und Musik bestimmt“.¹⁸ Demzufolge wird der „innere Zusammenhang“ betont, das heißt die Vorstellung eines archaischen, kultischen „Gesamtkunstwerks“, das eine „höhere Form“ von Spiel ausgeprägt habe. Musik vermittele daher (noch immer) das Gefühl eines „heiligen Spiels“, und in der Verschmelzung der Empfindung des Schönen und der Weihe gehe „der Gegensatz Spiel und Ernst unter“.¹⁹ Es muss kaum betont werden, dass Huizinga hier gängige, mindestens seit dem 19. Jahrhundert vorherrschende musikphilosophische beziehungsweise musikästhetische und -historische Denkweisen rezipiert (Hegel, Schopenhauer, Wagner, Bloch), die bis in seine Zeit hinein bewirkten, dass Musik, selbstverständlich „ernste Musik“, fast als Religionsersatz diene, jedenfalls nicht als vergnügliches Spiel galt. In seiner „Wertung der Musik“ hält Huizinga jedoch fest: „Außerhalb der religiösen Funktion wird dann die Musik hauptsächlich als ein edler Zeitvertreib und als eine bewunderungswürdige Kunstfertigkeit gewertet, oder lediglich als fröhliches Vergnügen. [...] Die anerkannte Funktion der Musik ist von jeher die eines edlen sozialen Spiels gewesen, bei dem oftmals die staunenerregende Leistung besonderer Fertigkeit als das Wesentlichste betrachtet wird. [...] Die heutigen Konzertsitten mit ihrer vollkommenen, weihvollen Stille und mit der magischen Ehrerbietung für den Dirigenten sind jungen Datums.“²⁰ Musik als Spiel ist also einerseits ein „heiliges Spiel“, zugehörig zum Kult, Bestandteil von Ritualen, selbst ein Kult, ein Ritual. Andererseits ist Musik als Spiel ein soziales Spiel und ein Spiel im Sinne der Darstellung von körperlichem Tun, von körperlicher Leistung. Damit gerät Musik beziehungsweise das Musikmachen und die Darbietung der Musikproduktion auch in die Nähe von Gymnastik oder Akrobatik.²¹

Diese musikalischen Spiel-Konzepte schließen jedenfalls aus, dass Musikmachen ein So-tun-als-ob-Vorgang ist. Auf dem Konzertpodium als Bühne wird also das Erzeugen von Musik nicht „gespielt“ im Sinne von „vorgetäuscht“, sondern eine besondere Art des Musizierens wird vorgeführt. Der Aspekt des Vorführens, des Sehen-Lassens des Spiels als Solo- oder Ensemble-Spiel, den das traditionelle Konzert allerdings mit dem Theater und der Aufführung von sportlichen Spielen gemeinsam hat, dieser Aspekt wird in der Rezeption eines Konzerts zugunsten des Hörbaren zurückgestellt. Nicht der Prozess und die körperlich sichtbaren Handlungen sind wichtig, sondern das Ergebnis, nicht in erster Linie das Spielen als körperliches Tun, sondern das „höhere Spiel“ („game“). In diesem Bereich liegen nun auch die Hauptunterschiede beispielsweise zum traditionell verstandenen Schauspiel oder zum „dramatischen Theater“, sofern das Spielsystem „Theater“ und

18 J. Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, S. 173.

19 Ebda., S. 174. Vgl. dazu auch G. Peters, *Heiliger Ernst im Spiel. Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen*.

20 J. Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, S. 178f.

21 Aristoteles hat dies bereits im achten Buch seiner *Politik* thematisiert, wobei er zwischen der Ablehnung von Virtuosität und der therapeutischen Wirkung des musikalischen Spiels abwägt, vgl. Aristoteles, *Politik*, 1337a–1342b.

„Theatervorstellung“ mit anderen Inhalten spielt, mit einer theaterspezifischen „Aneignung und Zuweisung von Bedeutungen durch bewegliche Handlungen mit vielfach funktionalisierten Zeichenträgern, deren jeweilige Bedeutung erst im konkreten sinnlichen Handeln des Spielenden mit diesen Zeichenträgern entsteht.“²² Das „Entzifferungsspiel“ Musik wartet mit anderen Elementen auf, es ist „der Ton, und ihre spezifische Erscheinungsweise, das Tönen, wodurch sich die Sonderstellung der Musik in Hinsicht sowohl des Spiels als auch der ästhetischen Identifikation begründet. Denn [...] wie kein anderes Element künstlerischer Formung bedarf der begriffs- und gegenstandslose Ton, um Sinnträger zu werden, der Tonumgebung, des Eingebundenseins in eine Tonkonstellation, die die Sinndefinition stiftet. Die tönende Form ist in dem Spezifischen ihres Daseins ein dem sinnlichen Wahrnehmen dargebotenes bedeutungsträchtiges Definitionsspiel, das, um ästhetisch verstanden zu werden, das Mitspielen erheischt und im Mitspielen die ästhetische Identifikation zur Folge hat.“²³ In diesem Rahmen ist schließlich der Musiker traditionell in einer untergeordneten Position, er ist ausführendes Organ oder ein Medium, dessen man sich bedient.²⁴ Der Musiker sollte sich einerseits „ganz dem Charakter des Werks unterwerfen und nur ein gehorchendes Organ sein“, er sollte andererseits aber „nicht zum bloßen Handwerker heruntersinken“, sondern der „ausübende Künstler“ hat Hegel zufolge „das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben“.²⁵

Es tritt hinzu, dass diese „Indienstnahme“ der Musiker ebenso wie ihre Arbeit, ihre körperliche Übung und Leistung sowie Leistungssteigerung und Virtuosität bei einer Aufführung nicht ins Bewusstsein kommen sollen. Arbeit soll als Spiel erscheinen.²⁶ Wie im Theater, wie im Sport oder Tanz ist herkömmlich die hintere Bühne von der Vorderbühne getrennt, auch wenn es graduelle Unterschiede gibt, die Anstrengungen sehen zu lassen. Eine Probe wird vom Ernstfall unterschieden, oder es wird ein anderer situativer Aufführungsrahmen angesetzt (zum Beispiel „öffentliche Generalprobe“, „Demonstration“, „Lecture Performance“).²⁷

Auch verschiedene Formen und Möglichkeiten der Publikumsbeteiligung werden in den einzelnen Künsten und ihren Aufführungsformen sowie deren Transfor-

22 K. Schwind, *Theater im Spiel – Spiel im Theater*, S. 430. Im übrigen versucht sich Schwind vom „dramatischen Theater“ und seinen Voraussetzungen weitgehend zu lösen, vor allem das Spiel zwischen Rolle, Körper und Figur und die Spieler-Zuschauer-Beziehung in den Vordergrund zu stellen, jedoch geht er von Theater als einem allgemein verstandenen „kulturellen System“ aus, in dem „Wahrnehmungsformen und Bedeutungserzeugungen in komplexer Weise ereignishaft und sinnlich reflektiert, inszeniert und kommuniziert werden“ (ebenda, S. 419).

23 H. H. Eggebrecht, *Musik verstehen*, S. 110f.

24 Vgl. dazu W. Suppan, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*.

25 G. W. F. Hegel, Werke XV, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 219.

26 Vgl. H.-W. Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1, S. 215–218. Vgl. auch A. Riethmüller, *Die Verdächtigung des Virtuosen – Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan*.

27 Vgl. dazu E. Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Goffman analysiert die Änderungen von situativen Rahmen als „Rahmentransformationen“.

mationen unterschiedlich eingestuft. Man sieht in der „ästhetischen Identifikation“, im „Aufgehen des Subjekts im Objekt“, das „Mitspielen des musikalischen Definitionsspiels, des Spiels der Sinnstiftungen, in dem das Für-sich-Sein der Musik beschlossen liegt.“²⁸ Wird ein Seitenblick auf das Theater geworfen, so setzte sich dort allmählich die Erkenntnis durch, dass der Zuschauer „prinzipiell immer für sich und unabhängig von den Bedeutungszuweisungen der anderen Mitspieler bestimmen“ kann, „welche Bedeutungen er im Spielen konstituiert sieht, indem er jeweils einen für ‚seine‘ Wahrnehmung relevanten Rahmen setzt [...] Daraus ergibt sich eine merkwürdige Konsequenz der spieltheoretischen Beschäftigung mit Theater, die bezeichnenderweise von ganz unterschiedlichen Seiten mit unterschiedlichen, jedoch nur im jeweiligen Denksystem gültigen Begründungen gezogen worden ist: der ‚eigentliche‘ Spieler im Theater wäre danach nicht der Schauspieler, sondern der Zuschauer“.²⁹

Ob der Zuhörer der „eigentliche Spieler“ in der Musik ist, dies ist eine von vielen Fragen, denen in der vorliegenden Studie über Veränderungen der Konzertsituation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachgegangen wird. Die beschriebenen Hauptelemente und Strukturen des traditionellen öffentlichen Konzerts bilden dabei eine Folie, vor deren Hintergrund die Neuerungen sichtbar gemacht werden können. Viele Wandlungen des Konzerts entstanden zudem als Reflexionen des Konzertrituals. Ergaben sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mannigfache Veränderungen der Musik, die auch ihre Präsentation betrafen, so kam es insbesondere seit den 1960er Jahren zu einer regelrechten Welle von Aus- und Erweiterungen der Konzertsituation. Aus heutiger Sicht sind verschiedene aufführungspraktische Wandlungen wie etwa die Verbindung von Musik und Theater oder die Nutzung unterschiedlicher Medien in Konzerten und Musiktheaterprojekten als selbstverständliche Arbeitsmittel zu bezeichnen. Diese Perspektive löst ältere musikwissenschaftliche Positionen ab, in denen die Tendenz zu Verbindungen von Musik und Szene hauptsächlich als postserielle Erscheinung der Musik in Europa gedeutet wurde, so etwa in der Arbeit von Reinhard Josef Sacher, *Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968* (Regensburg 1985), der gleichwohl erste grundlegende Einblicke in diese Entwicklungen zu verdanken sind. Der historische Rückblick erfolgt nicht in der Konzentration auf eine Region, auf ein Land oder auf eine Institution, sondern es wird angestrebt, internationale Entwicklungen gleichberechtigt zu behandeln. Damit sollen sich Vergleiche von neuen Aufführungskonzepten ergeben, die nicht mehr von direkt oder indirekt in der Musikkultur vorhandenen Polarisierungen bestimmt sind, sei es die Entgegensetzung von „seriell“ und „experimentell“ oder die Hervorhebung und Kontrastierung einzelner Komponistenpersönlichkeiten, obwohl dies in der Gesamtanlage der Arbeit methodisch integriert ist und sich manchmal nicht vermeiden lässt, um bestimmte Sachverhalte zu verdeutlichen.

28 H. H. Eggebrecht, *Musik verstehen*, S. 109.

29 K. Schwind, *Theater im Spiel – Spiel im Theater*, S. 432. Vgl. auch E. Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*.

Es wird von der These ausgegangen, dass in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren in der Musik eine Phase der sowohl innermusikalischen wie auch aufführungspraktischen „Immobilität“ überwunden werden musste, dies nicht nur in der europäischen „seriellen“ Musik, sondern auch in der amerikanischen „experimentellen“ Musik. Durch neue Formkonzepte sowie durch die Entwicklung von Raummusik hat sich dieser „Stillstand“ allmählich aufgelöst. In die „Wiederentdeckung“ von Bewegung in der Musik, die insofern (in Europa) nicht allein auf den Einfluss von Cage zurückgeführt werden kann, mischten sich verschiedene theatrale Elemente, eine Betonung des Körpers, die sich auch zu Performances ausprägte, der experimentelle Umgang mit der Stimme und mit Instrumenten und die Integration von elektro-akustischen sowie visuellen Medien.

Die zentrale Problemstellung der Arbeit bezieht sich demnach auf die Auswirkungen der „Verfransung der Künste“ (Th. W. Adorno) auf die konventionelle Konzertsituation und auf den Musikbegriff.³⁰ Dabei wird allerdings die „Verflüssigung“ der Grenzen zwischen den Kunstgattungen nicht mehr als gefahrvolle Gratwanderung betrachtet, sondern als gegenseitige Bereicherung. Es steht auch nicht mehr der „Paragone der Künste“ im Zentrum der Betrachtung, sondern künstlerische Praktiken und ihre Wirkungen, die migrativ in verschiedene Kontexte einfließen können. Bei einer „Liquisierung“ der musikalischen Praktiken und Aufführungskonzepte wird es jedoch außerordentlich wichtig, die einzelnen Versatzstücke genau zu kennen. Daher stellen sich Fragen zu den Übergängen der Kunstgattungen neu: Wie und wodurch entsteht aus Musik Theater? Wie ändert sich die Rezeptionshaltung des Publikums gegenüber Musik und Klang bei einer Konzertinszenierung oder bei einer Klanginstallation? Welche Rolle erhalten die elektro-akustischen und visuellen Medien in einer Konzertsituation? Wie ändert sich dabei das Verhältnis zu Körpern und Instrumenten?

Der Einsatz von Medien in der Live-Elektronik und Computermusik wird bislang überwiegend in Spezialstudien zu elektro-akustischer Musik oder zur Computertechnik sowie Computerprogrammen und ihren Anwendungen behandelt. In der vorliegenden Arbeit findet hauptsächlich die Frage Berücksichtigung, welche neuen Techniken sich wie auf die Aufführung und Aufführungssituation auswirken. Ferner ändert sich durch den Einsatz der Medien die Funktion der menschlichen Körper und traditionellen akustischen Instrumente als Klangproduzenten. Ist der Computer ein Musikinstrument und, wenn ja, wie und wodurch? Können in computergestützten interaktiven Musikprojekten tatsächlich die Maschinen selbständig neue Musik generieren? Wird das Publikum aus den Prozessen ausgeschlossen oder durch welche Maßnahmen am Geschehen beteiligt?

Im Gegensatz zu einer grundsätzlichen Abgrenzung des traditionellen Musikbegriffs und der konventionellen Konzertsituation von Tendenzen zu Verbindungen von Musik und Szene oder von „experimenteller Musik“ oder selbst von „Klangkunst“ ist es mir wichtig, auch hier Gemeinsamkeiten zu betonen. Denn zum einen führten gerade die Verbindungen von Musik und Szene etwa im „Instru-

30 Siehe Th. W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei; Die Kunst und die Künste*.

mentalen Theater“ (Kagel), in einer „sichtbaren“ oder in einer „gestischen Musik“ (Schnebel) dem Publikum dezidiert konventionelle musikalische Praktiken vor Augen, das heißt, das Konzert wurde als „cultural performance“ verdeutlicht. Darüber hinaus wirft etwa die „gestische Musik“ von Schnebel zentral die Frage auf, wie sich der Musikbegriff auf „reine“ Körperbewegungen anwenden lässt. Zum anderen können „experimentelle“ musikalische Aufführungskonzepte nicht als musikhistorische „Fremdkörper“ betrachtet werden, sondern sie lassen mikroskopische Blicke auf die Eigenart der musikalischen Aufführung beziehungsweise jeder aktuellen Aufführungssituation zu. Glenn Gould hat sie einmal treffend so umschrieben: „the ideal way to go about making a performance [...] is to assume that when you begin, you don't quite know what it is about. You only come to know as you proceed“.³¹ Bei der „Klangkunst“ zeigt sich ferner überdeutlich, dass in der Musik mit einem besonderen „Material“ gearbeitet wird; die „Klangkunst“ kann dafür neu sensibilisieren.

Bei der Beschreibung und Kommentierung der Grenzerweiterungen beziehungsweise Grenzüberschreitungen in Aufführungskonzepten zeitgenössischer Musik zum Theater, zur Performance-, Installations- und Medienkunst ist eine weitere Zielsetzung maßgebend: Vermittelt sich in der historischen Darstellung der kompositorischen „musikalischen Avantgarde“ seither eine Fortschrittsgläubigkeit, die dafür sorgte, dass viele zeitgenössische Tendenzen in der Musik quasi in einem exklusiven Ghetto verblieben sind und daher auch unweigerlich mit „post-modernen Tendenzen“ in Kollision kommen mussten, wird in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an Andreas Ballstaedt (*Wege zur Neuen Musik*, 2003) die Auffassung vertreten, dass es sinnvoll ist, die neue Musik als pluralistische Erscheinung positiv zu bewerten.

Es wird ferner methodisch ein musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel angestrebt, der eine perspektivische Verlagerung vom „Werk“ zur „Aufführung“ mit sich bringt. Diese Verschiebung der Perspektive bedeutet eine Hinwendung zur musikalischen Praxis, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kompositions- und produktionsästhetisch stetig an Gewicht zunahm, aber in musikwissenschaftlichen Abhandlungen eher zurückgesetzt wurde, weil ihre Akzentuierung beispielsweise den „Werkbegriff“ aufzulösen drohte.³² Inzwischen hat sich jedoch gezeigt, dass gerade die Untersuchung der Aufführungspraxis vielen „Werken“ der neuen Musik gerecht wird.³³ Die vorliegende Studie kann sich zwar nur an eine „Theorie der Praxis“, wie sie etwa in der Soziologie ausgearbeitet wurde, anlehnen.³⁴ Doch sie soll einen Beitrag dazu leisten, die Wechselwirkungen zwischen Komposition und instrumental- oder vokaltechnischen sowie weiteren künstlerischen Praktiken zu verfolgen, die sicherlich nicht nur in der Musik der letzten Jahrzehnte von großer Bedeutung waren.

31 *The Glenn Gould Reader*, S. 287. Vgl. N. Cook, *Analysing Performance and Performing Analysis*.

32 Vgl. C. Dahlhaus, *Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*.

33 Vgl. etwa H.-Chr. Müller, *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik*; vgl. auch S. Feißt, *Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik*.

34 Vgl. P. Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis*.