

2. Akteure und Publikum

Ein erster Aspekt betrifft die Konstellation von Zuschauern und Akteur. Sind bei Musikaufführungen Publikum und Musiker meist noch in einer tradierten Konzertsituation verhaftet, ist in der Performancekunst dieses Verhältnis bereits in Bewegung gekommen. Welche Möglichkeiten sich eröffnen soll in diesem Kapitel untersucht werden.

2.1. Rollenwechsel

Anhand der Performance *Lips of Thomas* der Künstlerin Marina Abramovic zeigt Fischer-Lichte die Auflösung des streng getrennten Subjekt/Objekt-Verhältnisses, also Zuschauer-Akteur, im Theater. Abramovic hat sich in der Performance *Lips of Thomas* mit Rasierklingen selbst verletzt und auf andere Art und Weise körperlich geschadet, bis schließlich die Zuschauer eingriffen und sie unter einem Heizstrahler hervorholten, unter dem sie einige Zeit nackt auf Eiswürfeln lag und womöglich genau diesen Moment abwartete. Dies setzt das voraus, was Max Herrmann als „mediale Bedingung von Aufführungen in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“⁹ gemeint hat. Der Rollenwechsel hat sich im Moment ihres Eingreifens vollzogen und die Zuschauer zu Ko-Akteuren gemacht. Die traditionell separierten „Aufgaben“ der Produktion und der Rezeption kollabierten.

Jedoch schon vor der performativen Wende und der Brechung solcher dichotomischen Verhältnisse, war und ist eine wechselseitige Wirkung zwischen Akteur und Zuschauer auffällig: Das Publikum lacht, stöhnt oder stört geradezu an langweiligen Stellen, hustet, flüstert, verlässt den Saal oder buht, was abgesehen vom Sprechtheater bei den Donaueschinger Musiktage auch noch hautnah zu erleben ist. Solch ein Verhalten nimmt auch ein Schauspieler oder Musiker wahr und reagiert in seinem Spiel dementsprechend darauf. Dies nimmt wiederum der Zuschauer wahr und so beginnt eine feedback-Schleife, die den Ablauf eines

⁹ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 58.

Stückes mitbestimmt. Einst galt es die Entstehung dieser Schleife auf jeden Fall zu unterbinden, wie es im späten 18. Jahrhundert noch in Theatergesetzen zu lesen war. Doch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts änderten sich die Maxime und in seinem Aufsatz *Montage der Attraktionen* von 1923 definierte Sergej M. Eisenstein den „Zuschauer geradezu ‚als Hauptmaterial des Theaters‘“¹⁰, der allerdings noch gezielt in eine Richtung gelenkt werden sollte, was nicht immer glückte. Erst die Künstler der 60er Jahre begrüßten die Unberechenbarkeit, die zum Kern ihrer Werke wurden und die Fischer-Lichte als „autopoietische feedback-Schleife“¹¹ bezeichnet. Die Wechselwirkungen wurden also nicht nur wahrgenommen, sondern auch zum ästhetischen Schwerpunkt der Performancekunst.

Diese gerade in der Musik noch immer selbstverständliche Konstellation von Handelnden und Zuschauenden/Zuhörenden galt es in den 60ern auch zu brechen, wenn auch nicht in diesem Maße wie in der Performancekunst, ist doch meist eine professionelle Musikausbildung zur angemessenen Hervorbringung des Stückes vonnöten und diese Rolle nicht einfach abzugeben, wenn die hier zu ziehende Grenze zwischen Neuer Musik und Performance einhalten wollen. Die Aufmerksamkeit gilt also nicht vorrangig den Interpreten, sondern schlicht der Interpretation oder Repräsentation (Dem Begriff der „autopoietischen feedback-Schleife“ werde ich aus diesem Grunde in diesem Kontext nicht die entsprechende Bedeutung beimessen).

Umso radikaler wirkt eine Brechung der Subjekt-Objekt-Verhältnisse, sind doch an diese Abkehr dramatische Folgen für die Musik geknüpft. Dennoch gelang auch dies, da gerade bei John Cage eine perfekt vorgetragene Musik nicht immer zwingend notwendig war, sondern dann gerade andere, auch akustische Aspekte ins Licht gerückt wurden. Es folgt keine Auflösung der Trennung zwischen Künstler und Zuschauer, keine Aktivierung der Zuschauer sondern mehr eine Rollenumverteilung. An Werken von John Cage und Karlheinz Stockhausen soll diese näher beleuchtet werden.

¹⁰ ebd. S. 60.

¹¹ ebd. S. 63.

2.1.1. Rollenverteilung bei John Cage

In provokantester und – wie er selbst sagt - radikalster Weise hat Cage den Schritt der Brechung in 4'33'' gemacht, das er im Jahr 1952 schrieb.

Zunächst soll die Bühnenaktion noch einmal rekapituliert werden:

Ein Instrumentalist – in der Premiere war es wie schon erwähnt der Pianist David Tudor – betritt die Bühne und setzt sich ans Klavier. Vor ihm liegt ein Notenblatt, das nichts weiter als Schweigen vorgibt (siehe Abb.1). Die Dauern der Sätze sind frei wählbar.



Abb.1: Partiturseite aus 4'33'' von John Cage

Diese drei Sätze machte Tudor durch das Schließen und Öffnen des Klavierdeckels kenntlich, er spielt gemäß den Noten keinen Ton. Vorher hatte er die Dauern der drei Sätze ausgewürfelt: 0:33 min, 2:40 min und 1:20 min. Aus der

daraus resultierenden Gesamtdauer ergab sich der Titel der Aufführung, nämlich 4'33''.

Eigentlich titulierte Cage das Stück als *stilles Stück*, jede Aufführungsdauer ist zugleich der Titel dieser Aufführung, jedoch hat sich 4'33'' allgemein eingebürgert und selbst die Partitur bei Edition Peters trägt diesen Titel. Neben der Dauer ist auch die Besetzung frei wählbar, auch eine Orchesteraufführung wurde bereits realisiert.

Was Cage zu vermitteln versuchte, waren Ansichten, die der asiatischen Philosophie entstammen, von der er besonders fasziniert war. Die Bedeutung von Ruhe als Abwesenheit von Neigung und Abneigung im Hinduismus und das auch im Buddhismus existierende Element der Abwesenheit von Aktivität sind Hinweise auf seine Vorliebe für die Stille. Sein Interesse galt dem Phänomen, dass Stillstand nie möglich sei, auch wenn „das Rad der erhabenen Weisheit“¹² angehalten wird. Solch eine Trennung von Passivität und Aktivität gelinge nur im Bewusstsein, so Cage, was er in 4'33'' zu artikulieren versuchte.

Er hat sich durch die Vermeidung von Neigung und Abneigung von jeglichem Subjektiven getrennt, also die Musik von Gefühlen und Einflussnahmen des Komponisten befreit. Die Musik der Umwelt sei viel interessanter als die im Konzertsaal. Durch die Stille/Passivität auf der Bühne kann sich das Ohr für die Musik/Aktivität der Umwelt öffnen. Ian Pepper nannte die Aufführung von 4'33'' „als die pädagogische Demonstration eines philosophischen Programms – der Auslöschung der Musik als Produkt menschlicher Betätigung sowie der absoluten Gleichheit und Austauschbarkeit aller Klänge“¹³.

Gerade weil die konzeptionellen Intentionen Cages nicht vollkommen kongruent mit den hier zu untersuchenden ästhetischen Aspekten des Performativen sind, sollte hier die Konsequenz für die Aufführung näher betrachtet werden.

Was unter Betrachtung des Aspekts des Rollenwechsels bzw. der Rollenverteilung geschehen war, ist die Verschiebung des Klangerzeugers von der Bühne weg in

¹² R. Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, S. 64.

¹³ Pepper, Ian: *John Cage und der Jargon des Nichts*, in Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.), *Mythos Cage*, S. 15.

den Publikumsraum und die wahrnehmbare Umwelt. Wenn in der Performance bei Abramovic die Zuschauer zu körperlich aktiven Subjekten wurden, kann die Fokussierung der Geräuschquelle auf die Zuschauer als Laut erzeugende Subjekte mit diesem Wandel korrespondieren.

Die gegebene Bewegungs- und Lautlosigkeit auf der Bühne überließ den Verlauf des Stückes dem Publikum respektive der Umwelt. Die ganze auditive Aufmerksamkeit galt nun dem Husten, Rascheln, Flüstern, den Unmutsäuerungen und den anfänglich noch besser wahrnehmbaren Außengeräuschen wie dem Wind im ersten Satz der Premiere und dem Regenprasseln auf dem Dach im zweiten Satz. Im dritten Satz überwogen schließlich die lautlichen Äußerungen des Publikums. Alle Klanglichkeit, die Kritiker dieser Aufführung doch in der Musik fordern, kam von ihnen selbst und von der Außenwelt. Damit war auch eine soziale Situation von äußerster Spannung geschaffen: Das Publikum wurde peinlichst genau den Äußerungen Anderer gewahr, die zwischen Kritikern und Befürwortern der Aufführungen entstandene Spannung konnte sich ungehindert und ohne jegliche akustische Barriere multiplizieren. Ein ihr implizites politisches Potential wurde damit explizit. Dass solche Ereignisse schon bei Strawinskis *Sacre du printemps* die Vorstellungen sprengten, ist nicht vergessen, nur hat Cage die so geschaffene Plattform in seiner Aufführung massiv unterstützt und zum ästhetischen Objekt gemacht.

In einer so expliziten Weise war ein Konzertpublikum noch nie mit sich selbst konfrontiert worden. Diese Radikalität wurde somit unterstützt, dass der Interpret in keinsten Weise aktiv wurde, es kam keine feedback-Schleife zustande, die eine gewisse Dynamik hätte erzeugen können. Die Unmutsäußerungen, die ja das Stück nun wesentlich gestalteten, rührten von einer recht konservativen Haltung her, die noch die übliche Konstellation und Aufgabenverteilung von Interpret und Zuhörer vertrat. So verband Cage die Reaktionen auf seine radikale Neuerung in der Musik unvermittelt mit dem Ereignis in seiner Ästhetik der Aufführung.

Man darf allerdings nicht vergessen, dass Cage hier noch mit einer musikalisch tradierten Aufführungssituation – der Konzertsaal, ein unmissverständlicher Bühnenaufbau mit Flügel, ein Publikum, das womöglich mit einer musikalischen Reproduktion eines komponierten Werkes rechnete – konfrontiert war, die auf ein

„traditionelles Konzert“ deutete. Damit soll nochmals an die Exklusion erinnert werden, dass Reproduktionen nicht im Sinne des Herrmannschen Aufführungsbegriffes sind.

2.1.2. Rollenverteilung bei Karlheinz Stockhausen

In Hinsicht auf die Anwendungsfrage performativer Aspekte in der Neuen Musik sind die Abweichungen von der in der Musik dominanten und teils zwingenden Charakteristiken der Aufführungen auch zu untersuchen, die eine meiner Meinung nach zulässige Neuordnung als performativ geltend machen kann.

Karlheinz Stockhausen, geboren 1928, war mit der wichtigste Vertreter des Serialismus und prägte die Neue Musik wie kaum ein Anderer. Er starb im Dezember 2007 in Kürten. In einer etwas abgeschwächten Form hat Stockhausen eine mehr kontrollierbare Rollenumverteilung erreicht und zwar im 1968 entstanden Werk *Kurzwellen*. Das Stück entstand in der Phase der Prozesskompositionen, also indeterministische Konzeptionen, in denen der improvisierende Musiker an zentraler Stelle steht. Hier wurden nicht die Rezipienten zu Akteuren, sondern die Akteure ebenfalls zu Rezipienten mit „Verpflichtung zum Instrument.“

Zur Konzeption des Stückes:

Kurzwellen ist für das Instrumentarium Klavier, Elektronium, Tamtam mit Mikrofon, Bratsche (mit Kontaktmikrofon), 2 Filter und 4 Kurzwellenempfänger geschrieben. Es werden sechs Ausführende benötigt, wobei einer ein Mikrofonist des Tamtams und einer ein Spieler für Filter und Regler ist. Die 4 Instrumentalisten haben zusätzlich zu ihren Instrumenten noch je einen KW-Empfänger (Kurzwellenempfänger) bei sich. Es bleibt dem Tamtamassistenten überlassen, an einigen Stellen das Tamtam zu dämpfen, mitzuspielen oder lediglich den KW-Empfänger zu bedienen. Jeder Spieler hat seinen Stimmauszug und der Spieler von Filtern und Reglern hat eine Zusammenfassung aller Einzelstimmen um den Gesamtprozess mitzugestalten.

Die Partitur ist äußerst allgemein gehalten, Stockhausen gibt lediglich Tendenzen vor:

In einer fortlaufenden Reihenfolge von Zeichen findet man +, - und =.

Ein + bedeutet höher, lauter, länger oder mehr Glieder als das voraufgegangene Ereignis.

Ein – bedeutet tiefer, leiser, kürzer oder weniger Glieder als das voraufgegangene Ereignis.

Ein = bedeutet gleiche Lage, Lautstärke, Dauer und Zahl der Glieder wie das voraufgegangene Ereignis.

Bei einem angegebenen Zeichen ändert sich nur ein Parameter, die anderen bleiben gleich. Allerdings gibt es auch vertikale Kombinationen von Zeichen, die eine Änderung in der entsprechenden Anzahl von Parametern einfordern.

Die Anweisung zum Spielbeginn:

Jeder Spieler beginnt mit einem Ereignis, wann er will. Wer zuerst beginnt, muß ein KW-Ereignis spielen; dieses ist in allen Parametern frei. Sobald ein Spieler ein Ereignis schließt, reagiert er, unter Berücksichtigung des fortlaufenden Zeichens (bzw. der vertikalen Zeichenkombination) seiner Stimme, entweder auf das Ereignis, das er selbst zuvor gespielt hat, oder auf ein Ereignis eines anderen Spielers, das anschließend beginnt, und das er sich erst ganz anhört, bevor er reagiert. Er kann beliebig lange warten, bis er reagiert. Wer also nicht als erster beginnt, kann entweder mit einem beliebigen KW-Ereignis einsetzen, oder er kann warten, bis das erste Ereignis eines anderen abgeschlossen ist, und dann kann er darauf reagieren.¹⁴

Stockhausen betont in den Spielanweisungen das Bestreben, die „charakteristischen Eigenschaften eines KW-Ereignisses schnell erfassen und unmissverständlich mit seinem Instrument imitieren und in den vier Parametern transponieren [zu] lernen.“¹⁵

Aus dem Konzept geht hervor, dass das ursprüngliche Material, aus dem der Charakter des Stückes, der Gestus einzelner Ereignisse und die Variationen derer hervorgeht, eine Momentaufnahme der Außenwelt ist. Es bildet den kausalen Ursprung aller Vorgänge in *Kurzwellen*, aber Stockhausen hat sicherlich durch die Anweisungen in der Partitur eine Richtung vorgegeben. Auch wenn musikalische Aufführungen nie dieselben sind, ist hier noch dazu diese Einzigartigkeit

¹⁴ Hopp, Winrich, *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen*, S. 45.

¹⁵ ebd. S. 45.

angesichts der Abhängigkeit vom aktuellen Radioprogramm im Konzept tief verankert, dazu später mehr (siehe Kapitel 2.3. Liveness).

In der Aufführung mussten die Instrumentalisten selbst einer anderen Klangquelle ihr Ohr widmen, sie drehten vorsichtig am Frequenzregler, um Sender zu finden, entschieden sich nach ihren Höreindrücken für bestimmte Ereignisse. Ihr Verhalten als Zuhörer war bestimmend für die Weiterentwicklung des Stückes.

Bestimmend für die Aufführung ist also allein der Einfluss der Außenwelt, sie ist sogar entscheidend für jegliche klangliche und stellenweise rhythmische Merkmale: In der Aufführung vom April 1969 lassen sich anfangs Ereignisse finden wie Mendelssohns Rondo Capriccioso, dessen verschiedensten Eigenheiten sich weiter durch das Stück ziehen.¹⁶

So habe sich auch der Charakter *capriccioso* auf die ganze Einleitung beziehen lassen, der sich während der Aufführung auf die Spieler übertrug, so Winrich Hopp. Im Falle von *Kurzwellen* wird die Zweiteilung von Zuschauer und Akteur also unter Einbeziehung der unbeteiligten Außenwelt erweitert. Die Abhängigkeit vom Kurzwellen-Netz beschränkt sich nicht nur auf menschliche Einflüsse, sondern auch Störungen wie zum Beispiel dem Mögel-Dellinger-Effekt, der auf Grund von Sonnenstrahlungen für Stunden den kompletten Funkverkehr im KW-Bereich lahm legen kann und das Stück wesentlich eintöniger gestalten kann.

Es ist nun offensichtlich, dass in der Aufführung von *Kurzwellen* weitere performative Aspekte zu finden sind, auf die ich jedoch zu einem späteren Zeitpunkt eingehen werde. Stockhausen hat allerdings auch für eine Schallplatteneinspielung die KW-Empfänger gegen Tonbänder mit Beethoven-Stücken eingetauscht, was dem hier behandelten Aspekt nicht mehr Rechnung trägt.

¹⁶ Dazu beachte man die Transkription von Winrich Hopp zur Aufführung von *Kurzwellen* im April 1969 in *Kurzwellen von Karlheinz Stockhausen* von Winrich Hopp.

2.1.3. Neue Verhältnisse bei John Cage

Cage hat in einem Gespräch mit Richard Kostelanetz schon erwähnt, „auf eine Situation hinarbeiten, die den Unterschied zwischen Aufführenden und Publikum aufhebt. Dabei denke ich nicht an eine vom Komponisten einkalkulierte Publikumsbeteiligung. Vielmehr schwebt mir eine Musik vor, die sich aus den Aktivitäten der Interpreten und dem sogenannten Publikum ergibt.“¹⁷

Diese Versuche zeugten daher nicht von einer Auflösung der Verhältnisse oder gar die totale Umkehrung. In einer Aufführung an der University of Wisconsin 1971 sollte Cage Umweltgeräusche vorführen. Einige mittels „I Ging“ erstellten Zufallswerte definierten eine Route über das Universitätsgelände. Zusammen mit den Leuten im Konzertsaal lief Cage die Route innerhalb einer knappen Stunde ab. Dabei wurde so ruhig wie möglich gelaufen und auf jedes Geräusch geachtet. Für Cage war es mehr eine soziale, aber dennoch eine musikalische Erfahrung. Die langsame Aufweichung der festgelegten Rollen von Komponisten als diktierende Schöpfer, der Instrumentalisten und dem passiven Zuschauer in ein neues, näheres Verhältnis strebte Cage damit an.

Es wird deutlich, dass ein hoher Anspruch an die Musik und das richtige und professionelle Spiel keinen Rollenwechsel erlaubt, der nicht mehr eine korrekte Ausführung garantiert. In spielerischer Weise vollzieht sich dieses neue Verhältnis aber beispielsweise in interaktiven Klanginstallationen.

Aus Cages Aussage lässt sich ableiten, dass der Komponist eine feste Instanz bleiben will, die auch als Schöpfer nicht gerne die Verantwortung aus der Hand gibt.

¹⁷ R. Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, S. 101.

2.2. Gemeinschaft

Es hat sich also bei Cage gezeigt, dass das Aufbrechen der vierten Wand eine weitere Material- und Deutungsebene geöffnet hat. Der soziale Faktor, der in 4'33'' offen gelegt wurde, soll im folgenden Kapitel näher untersucht werden.

Nach der Entdeckung dieser Möglichkeiten anfang des 20. Jahrhunderts entbrannte unter Theaterwissenschaftlern eine Debatte, dessen Gegenstand das Verhältnis von Individuum zu Gemeinschaft war. Wiederum wies man Parallelen zur Ritualforschung und Soziologie auf, die die Frage diskutierten, ob sich aus der Gemeinschaft Individuen herausbilden oder ob die Gemeinschaft aus der Versammlung von Individuen resultiere.

Von erster Annahme überzeugt übertrug Georg Fuchs diese These in das Theater, dessen Elemente ursprünglich eine Einheit waren. Durch die Abschaffung der trennenden Rampe könne diese wieder hergestellt werden.

Forderungen wurden laut, diesen Gemeinschaftsgedanken in neuen Theaterbauten wie das von Erwin Piscator und Walter Gropius entwickelte Totaltheater zu verwirklichen. Leider wurden solche Gemeinschaftsgedanken später von den Nationalsozialisten aufgegriffen und in den Thingstätten realisiert. Auch Inszenierungskonzepte Max Reinhardts missbrauchten sie zur Schaffung von Volksgemeinschaften. Der Grundgedanke war nun allerdings nicht die Förderung sondern die Unterdrückung des Individuums. Nach dem Zweiten Weltkrieg verschwand daher der gemeinschaftliche Gedanke bis zur performativen Wende aus dem Theater, mit der sich die klar gezogene Grenze zwischen Kunst und Realität langsam aufzulösen begann.

Die Schaffung oder Unterstreichung einer Gemeinschaft hat also eine möglicherweise konfliktbildende Folge. Während beispielsweise bei Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater und den Lammzerreißaktion eine konfliktfreie Gemeinschaft entstanden ist, die starke Bezüge zum Ritual erkennen lässt, war und ist bei „konventionellen“ Aufführungen der Musik überhaupt noch immer eine Spannung zwischen den Musikern und den mit bestimmten Ansprüchen erschienenen Zuhörern im Raum.

Im Folgenden soll untersucht werden, ob es sich gerade in einer von vorn herein zweigeteilten Gemeinschaft eine neue Gemeinschaftssituation herstellen lässt. „Opponenten“ und Hierarchien sind unverkennbar, wenn ein Dirigent nach einer Partitur Anweisungen gibt, Instrumentalisten diesen Anweisungen folgen und das Publikum mit kritischem Ohr zuhört.

Es stellt sich zu Recht die Frage, wo hier noch eine soziale Dynamik entstehen kann. Die von Fischer-Lichte oft erwähnte autopoietische feedback-Schleife lässt sich nicht lokalisieren, sollte eben aber auch kein notwendiges Kriterium für Performativität sein.

Rituelle Gemeinschaften wie bei Hermann Nitsch sind in der Neuen Musik nicht zu erwarten, Operninszenierung von Einar Schleeff haben aber gezeigt, dass er sich auch auf das Theater der Griechen und die griechischen Mythen bezieht und daher auf ähnliche soziale Strukturen zurückgreift wie Nitsch. In dieser Arbeit sollte allerdings eine Untersuchung von Operninszenierungen ausgeschlossen werden, findet doch gerade in der Moderne eine klare Trennung zwischen musikalisch Gegebenem und der Inszenierung statt, die gerade bei Schleeff oder Robert Wilson primär performative oder Aspekte der Aufführung als Gegenstand haben.

Jedoch kann auch im Beispiel von Xenakis' *Strategie* eine soziale Wirklichkeit festgestellt werden, die gerade aus einer passiven Rolle heraus erlebt werden kann. Zweifellos ist diese von deutlich geringerer Existentialität als bei Nitschs Orgien-Mysterien-Theater, in dem sich die nackten Teilnehmer ekstatisch in Blut und Eingeweiden aalen.

2.2.1. Gemeinschaft bei Iannis Xenakis

Iannis Xenakis, geboren 1922 in Rumänien und in Griechenland aufgewachsen, studierte in Athen das Bauingenieurwesen, bevor er nach dem Krieg nach Paris fliehen musste. Dort studierte er bei Honegger, Milhaud und Messiaen Komposition und wurde Bauzeichner und Assistent von Le Corbusier. Sein Schaffen ist geprägt von einem hohen Grad an mathematischer Komplexität und stark von naturwissenschaftlichen Phänomenen beeinflusst.

In einem völlig neuen Konzept, dem „Spiel“, kippt Xenakis nicht nur das hierarchische Gefüge des traditionellen Orchesters, sondern vereint die in Kontrahenten gespaltenen Musiker mit dem Publikum. Der traditionelle Begriff des Konzertes greift nicht mehr, von der Reproduktion eines abgeschlossenen Vorganges kann auch nicht mehr die Rede sein. Die Dirigenten rücken als Kontrahenten in den Mittelpunkt, aus den Instrumentalisten werden Schachfiguren. Am Ende der Aufführung gibt es auch tatsächlich einen Sieger und einen Verlierer. Anhand des zweiten „Spiels“ *Strategie* soll diese dualistische Struktur näher erläutert werden.

Zur Disposition:

Zwei Orchester sitzen sich auf erhöhten Podien oder auf der Bühne gegenüber. Die Dirigenten stehen fast Rücken an Rücken in der Mitte vor ihren Orchestern. Es stehen ihnen sechs Grundspieltaktiken und deren Kombinationen zur Verfügung. Diese 19 möglichen Kombinationen beschreiben Spielweisen oder Instrumentengruppen wie „Blasinstrumente“ oder „Glissandi der Streicher“. Für jede Grundtaktik liegt eine Partitur vor, die zyklisch gespielt wird. Die Dauern sind innerhalb einer vorher vereinbarten Grenze frei wählbar. Je nach der von beiden Dirigenten gewählten Taktik ergibt sich aus einer Spielmatrize mit allen möglichen Kombinationen (19 mal 19) ein Punktwert, der je nach Vorzeichen einem Dirigent als Plus- und dem anderen als Minuspunkt zugeschrieben wird. Je nach Spielweise hat derjenige gewonnen, der entweder innerhalb einer vorab festgelegten Gesamtdauer die meisten Punkte hat, derjenige der zuerst eine

Höchstpunktzahl erreicht hat oder innerhalb einer bestimmten Zahl von Spielattacken die größere Punktzahl erreicht hat.

Nun adaptiert Xenakis in diesem performativen Konzept neben den in den Spielanweisungen erwähnten auch weitere Charakteristiken eines sportlichen Wettstreites:

Der Punktestand kann entweder von einem Schiedsrichter gezählt und dem Publikum mitgeteilt werden oder bei gegebenen technischen Bedingungen von einer Anzeigetafel angezeigt werden, die direkt mit den Schalttafeln verbunden ist, mittels der jeder Dirigent den Spielern die nächste Taktik per Lichtsignal mitteilt. In der Spielanweisung vermerkt ist außerdem eine Siegerehrung und Zuteilung eines Preises an den Gewinner. Strafpunkte für Regelverstöße wie Nichteinhalten bestimmter Mindest- oder Höchstdauern sind ebenso vorgesehen.

Daraus resultiert auch eine völlig neue Perspektive auf die Aufführung oder besser das Duell, bei dem der musikalische Aspekt einem durchaus sportlichen weicht. Der Rezipient ist durch die – relativ zur Gesamtdauer von bis zu 30 min gesehen – hohe Dichte von eingeblendeten Zwischenständen auf eine beispielsweise dem Tennisspiel nicht unähnliche Wettstreitsituation konzentriert. In einer Schlussbemerkung lässt Xenakis für spätere Experimente die Möglichkeit einer aktiven Beteiligung des Publikums offen, die die gemeinsame Aufstellung einer Spielmatrize vorsieht. Der Zuschauer wird aber auch in einer passiven Teilnahme am Spiel Teil einer in die Musik transformierten Konstellation, die historisch und psychologisch verwurzelte soziale Verhaltensmuster in ihm aufdeckt: Man bezieht Position zu einem der Kontrahenten, reagiert auf Sieg oder Niederlage. Ob der Zuschauer sich heute noch in einem Konzert so lautstark wie in einem sportlichen Wettstreit äußert, zumal auch eine andere soziale Zielgruppe erreicht wird, kann bezweifelt werden. In einem echten „Konzertpublikum“ mag das passive Rezipieren eine unerschütterliche Wesensart sein, es ist aber sehr wahrscheinlich, dass Performancebesucher sich leichter „aktivieren“ lassen und ihre Seitenwahl sich auch nach Außen artikuliert, sei es durch Stöhnen bei einem Punktverlust oder durch Kundtun der Sympathie. Ein dynamischer Punkteverlauf kann im Wechsel von Hoch- und Tiefphase der favorisierten Seite analog die Stimmungsverhältnisse zwischen „Fans“ beider Seiten beeinflussen.

Mit dem unterschwelligem Druck, Stellung zu beziehen, entsteht ebenjene – überhöht ausgedrückt – Konfliktsituation, die in der Aufführung zu einem essentiellen Bestandteil wird.

Paradox erscheinen mag die Aussage, dass der Zuschauer innerhalb dieser Szenerie als scheinbar noch passiveres Element auftritt, wie er es in konventionellen Konzerten ist, jedoch seine Präsenz zur Aufrechterhaltung dieser Szenerie unabdingbar ist. Wenn schon auf die passive Rolle gepocht wird, dann muss auf eine neue, aus dem Sportereignis transformierte Situation hingewiesen werden, die andere soziale Merkmale aufzeigt.

2.2.2. Gemeinschaft bei Alvin Curran

Eine deutlich andere Konzeption, die den Zusammenhang zwischen Aufführungsort und dessen spezifischer sozialer Spannung mit einbezieht, findet sich in einem Werk des Amerikaners Alvin Curran. Curran, 1938 geboren, studierte u.a. bei Elliott Carter Komposition in Berlin und nannte Scelsi seinen Mentor, er gibt zurzeit in Rom Privatunterricht. Er machte in einigen seiner Werke Nicht-Musiker zu Musiker, unterrichtete unter anderem vokale Improvisation für Fabrikarbeiter. Er realisierte mit Laien Musikkonzepte auf öffentlichen Plätzen, Parks und Seen – in Bomarza, Italien z.B. war es Ende der 70er eine halb-notenkundige Bauern-Kapelle.

Für die Donaueschinger Musiktage 2006 schrieb Curran das Stück *Oh Brass On The Grass Alas*. Zu Beginn stand ein rein theatralisches Konzept, eine Art „Klang-Geografie“ zu schaffen, so Curran. Die Aufführung fand auf einer großen Wiese hinter der Erich Kästner-Schule in Donaueschingen statt. Auf der Wiese versammelten sich etwa 350 Musiker, allesamt Mitglieder von Blaskapellen aus den umliegenden Ortschaften, die zu einem enormen Orchester vereint wurden. In einer an Ligetis oder Xenakis' Massenklängen angelehnten Dichtekomposition bewegten sich die Musiker in langen Reihen langsam aufeinander zu, hielten inne, formierten sich neu und sammelten sich am Ende alle vor den Zuschauern. Die durch ihre Spielmannsuniformen erkenntlichen Kapellen versammelten sich Mal zu einer Einheit und vermischten sich dann wieder mit den anderen Spielern.

Curran hat das musikalische Material angesichts der Instrumentalisten bewusst einfach gehalten: Stehende Cluster, Zwei- und Dreiklänge, Unisoni und Triller. Die Masse nutzend komponierte Curran Strukturen wie lang gezogene Dichtefelder, die kontinuierlich neu orchestriert wurden, dabei ihre Gesten immer wiederholend durch die Akkorde wandern lassend. Unterstützt wurde der Masseneffekt auch durch die ungenaue Intonation der Spieler. Gegen Ende spielten sie dennoch gemäß ihrem üblichen Repertoire einen Marsch „mit einem klassischen ‚um-pah‘ Beat“¹⁸, bevor sie sich vor den Zuschauern in einem Block versammelten und in bearbeiteter Form den Bachchoral *Es ist Genug* spielen, in zwei Tonarten (as und d) und als ad-libidum-Kanon.

Aus politischer und sozialer Hinsicht liegen die Absichten Currans und die hier zu untersuchende Entsprechung des ästhetischen Aspektes des Gemeinschaftsgedankens eng beieinander. Curran wollte mit Menschen Musik machen, die „vom bekannten, aber elitären Donaueschinger Musikfestival ausgeschlossen sind.“¹⁹

Die bei einem Besuch spürbare Spannung zwischen Anwohnern und Gästen, wenn das abgelegene Nest Donaueschingen einmal im Jahr von Verehrern der etwas schwer zugänglichen Neuen Musik überrannt wird, transportiert sich nun auch in die Aufführungen selbst. Nicht mehr professionelle Musiker spielen die Ergüsse der Speerspitze der zeitgenössischen Musik, sondern eine gesellschaftliche Gruppe, die auf Grund ihrer Distanz zu solch einer Musik ausgesucht wurde. Allein diese Tatsache erregte daher bei einigen Besuchern Misstrauen, erwarteten sie doch hier Perfektion am Instrument. Aus dieser Perspektive sollte auch nicht eine Gemeinschaftsbildung auf die zwei Gruppen Musiker und Publikum beschränkt werden, sondern gerade der Vernetzung der hier lokal gespaltenen Gesellschaftsgruppen Bedeutung beigemessen werde. Ferner wurde der musikalische Apparat der Blaskapelle unter instrumental üblicher, kaum veränderter Verwendung mit den Hörerwartungen der Gäste konfrontiert. Die gesellschaftliche Identität der Kapelle hat sich schließlich auch durch den Marsch ausgedrückt.

¹⁸ Curran, Alvin, *Werkbeschreibung Oh Brass On The Grass Alas*, SWR-Homepage, URL siehe Bibliographie.

¹⁹ ebd.

In Bezug auf Performance-Aktionen wie das Orgien-Mysterien-Theater von Nitsch fixiert Fischer-Lichte eine besondere Eigenheit der Gemeinschaft:

Diese kurzlebigen, vorübergehenden theatralen Gemeinschaften aus Akteuren und Zuschauern sind im Lichte einer Ästhetik des Performativen vor allem aus zwei Gründen von besonderem Interesse. Zum einen lassen sie die für eine Aufführung konstitutive Vermischung des Ästhetischen mit dem Sozialen unübersehbar hervortreten: Die nach bestimmten ästhetischen Prinzipien hervorgebrachte Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern wird von ihren Mitgliedern stets auch als eine soziale Realität erfahren – auch wenn nicht involvierte Zuschauer sie als eine fiktive, als eine rein ästhetische Gemeinschaft betrachten und begreifen mögen.²⁰

Der nicht involvierte Zuschauer begreift sich allerdings in seiner Rolle als eventuell „intellektuell Überlegener“ mit einer vermeintlich mit Vorurteilen belasteten sozialen Gemeinschaft konfrontiert und somit wird der rein passiven Rolle des Besuchers der Donaueschinger Musiktage wieder eine tragende Rolle im sozialen Spannungsfeld zwischen einfachen Bürgern und „privilegierten“ Kunstkennern zuteil.

Im Vergleich zu Xenakis' *Strategie* ist in *Oh Brass On The Grass Alas* die soziale Wirklichkeit nicht nur subtil der Aufführung inhärent. Sie wird allein schon durch die Präsenz der 350 Musiker veräußert.

Unter der Bedingung einer musikalischen Aufführung im konventionellen Sinne – ein Treffen von Menschen mit vorbestimmten Rollen in der Aufführung – hat sich trotz der „unvereinbaren“ Gemeinschaft und ohne das Entstehen der feedback-Schleife ein gemeinschaftlicher und sozialer Aspekt herauschälen lassen, der sich besonders bei Curran mit den konzeptionellen Intentionen deckt.

Cage macht auf einen Aspekt aufmerksam, der noch nicht berücksichtigt wurde: Bei Aufführungen von *Variations IV* in Kunstgalerien in Washington und in Hollywood wurde während der Aufführung nicht nur herumgelaufen und sich unterhalten, einige Gäste sprachen Cage auch während des Spielens an.

²⁰ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 90 f.

Genrefremde Zuhörer verhalten sich natürlich anders, je nach Umgebung kann eine jeweils völlig neue Aufführungssituation geschaffen werden, die von sozialen, gesellschaftlichen Variablen abhängt.

2.3. Liveness

Die Bedingung der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer wurde im Zuge einer zunehmenden Medialisierung Gegenstand einer Diskussion über die Liveness in der Performancekunst, die die Aufführung im Gegensatz zur Aufzeichnung meint. Der signifikante Unterschied zwischen medialisierter Aufführung und live-Aufführung für Performance-Kunst ist der getrennte Produktions- und Rezeptionsprozess, das Ausbleiben der feedback-Schleife.

Im Diskurs der Ästhetik in der Performance vertritt Peggy Phelan, die Autorin des Buches *Unmarked: The Politics of Performance*, die Position, dass der Ereignischarakter einer Aufführung, der ihr eine gewisse Authentizität verleihe, nicht reproduzierbar sei. Dem widerspricht der Theaterwissenschaftler Philip Auslander, der diese Unterscheidung leugnet und die medialisierte Performance nur eine vervielfältigbare und leicht zugänglich gemachte Live-Performance nennt. Auch der Einsatz von Reproduktionstechniken in Aufführungen nivelliere den Unterschied zur medialisierten Performance. Einerseits untermauern die bisherigen Ausführungen die Ansicht Phelans, andererseits muss festgestellt werden, dass reproduzierte und medialisierte Musik in Form von Audioaufnahmen doch weitgehend hingenommen werden, ist doch der Klang oft genug das Wesentliche der Musik und hat sich bisher gezeigt, dass die von Fischer-Lichte geforderte feedback-Schleife in Aufführungen der Neuen Musik von weit geringerer Bedeutung ist. Eine Abhandlung über die eindeutigen qualitativen Vorteile von Aufführung/Konzert gegenüber der Aufnahme, über die Notwendigkeit des Konzertbesuchs etc. würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und davon abgesehen vom Thema abweichen.

Es darf aber dennoch angemerkt werden, dass im Beispiel von Xenakis' *Terretektorh* die gleiche Erfahrung nur gemacht werden kann, wenn die Instrumentendisposition genau nachgestellt wird, was in Bezug auf den

räumlichen Klang schon fast deckungsgleich mit der beschriebenen Aufführung ist. Dazu mehr im Kapitel Räumlichkeit.

Die Medialisierung oder besser die Liveness sollte also weniger als ein Kriterium für eine Performativität gewertet werden, sondern als neues Mittel für Performance nutzbar gemacht werden.

2.3.1. Liveness bei John Cage

An einer weiteren Version von *4'33''* von Cage sollen die Pole live und medialisiert erläutert werden.

Cage hat betont, dass in *4'33''* durchaus eine Musik zu hören ist, nur ist es die Musik der Umwelt. Die Absicht ist also, die Umwelt wahrzunehmen und nicht die Musik auf der Bühne, die ja ohnehin hier fehlt. Somit ist die eigentliche Aufführung nur ein Rahmen, der die akustischen Eindrücke der realen Welt zum Klangobjekt macht. Nun muss dieser Rahmen nicht zwangsläufig ein schweigender Musiker oder ein ganzes Orchester sein. Auch andere „Geräuschquellen“ hat Cage als Instrument genutzt, sie also zum Schweigen gebracht. Die Bedingung der Aufführung ist in Cages Sinne in Bezug auf Liveness aufgehoben.

Cage spricht an sich jedem Konzert einen Theater-Charakter zu: „Zum Beispiel wird der Hornist von Zeit zu Zeit seinen Speichel aus dem Horn schütten. [[Wenn man mich als Kind in ein Konzert mitnahm]], erregte das bei mir viel mehr Aufmerksamkeit als die Melodien oder die Harmonien usw.“²¹ Damit spricht er nicht über die spezifische, materielle Eigenheit einer Instrumentalaufführung, sondern über Dinge, die sich während einer Aufführung beobachten lassen. Auch auf das Hören von Tonbändern treffe dies zu: „Wenn man sich in einem Raum befindet und bei geöffnetem Fenster eine Schallplatte läuft, während eine leichte Brise mit den Vorhängen spielt, sind meines Erachtens alle Bedingungen erfüllt, die ein Theatererlebnis ausmachen.“²²

²¹ R. Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, S. 89 – 91.

²² ebd. S. 91.

Cage hat eine Fernsehübertragung realisiert, in der im Untertitel die Zuschauer eingeladen wurden, den Ton des Fernsehers ganz abzuschalten und evtl. ein Fenster zu öffnen. Das bestätigt die Annahme, die Geräusche aus der Umwelt, in der man sich befindet, wahrzunehmen und nicht die in der Fernsehübertragung hörbaren Geräusche, die das Rauschen der Fernsehlautsprecher mit einbeziehen. Ein schweigendes Radio hat dieselbe Wirkung und so wurde 2004 auf BBC Radio 3 eine Orchesteraufführung übertragen. Das brachte allerdings auch Probleme mit sich: Nach 20 Sekunden Stille schalten sich normalerweise automatisch Notfallbänder ein, die eine Meldung an die Zuhörer durchgeben. Diese Notfallsysteme mussten erst ausgeschaltet werden, damit eine Übertragung von 4'33'' möglich war.

Wenn diese Radioübertragung auf Cages Intentionen im wie oben beschrieben verstandenen Sinne untersucht wird, muss diese als falsch interpretiert bezeichnet werden. Denn das Radio schwieg nicht wirklich: Es wurden die Geräusche des Publikums übertragen, das zwischen den Sätzen hustete und sogar lachte, als sich der Dirigent nach dem ersten Satz mit einem Taschentuch die Stirn abtupfte, ebenso vereinzelte Nebengeräusche.²³ Im Fernsehkontext, in dem live in Echtzeit übertragen bedeutet, ist es gewiss eine Live-Aufführung. Da aber eine übertragene Aufführung erfolgt ist und die Aufführung nicht live beim Zuhörer stattfand, also kein schweigendes Radio war, reduziert sich das Event zu einer „realtime“-Reproduktion. Denn es sollten die Ereignisse um den Hörer wahrgenommen werden und nicht die einer Aufführung des Stückes von einem Orchester.

In diesem zugegebenermaßen sehr speziellen Fall ist der mediale Faktor überwunden. Es kann eine mediale Aufführung in Cages Sinne durchaus gelingen.

In 0'00'' ist die Aufführung selbst negiert, ob medial oder live, das Stück ist ein „Solo, das von irgend jemandem auf irgendeine Weise aufzuführen ist“.²⁴ Es hat dem Titel entsprechend keine Dauer und bleibt nur eine Notiz im Programmheft.

²³ In der Fernsehaufzeichnung des BBC, die bei <http://www.ubu.com/film/cage.html> zu finden ist, sind diese Geräusche deutlich zu hören.

²⁴ Seibold, Günter, *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*, in C.-S. Mahnkopf(Hrsg), *Mythos Cage*, S. 147.

Das Medium Fernseher stellte aber auch für das Stück *water walk* für einen Solisten von 1958/59 die mediale Plattform dar. Das Stück ist eine Ausarbeitung von *Fontana Mix*: In einer Fernsehshow zeigte er eine Performance mit Klavier, Tonband, Gong, Becken, 5 Radios, Wasser in allen Aggregatzustände sowie Haushaltsgeräten, die mit Wasser weitestgehend zu tun haben. Das auch *Water music No.2* genannte Stück hat Cage für die italienische Quizshow *Lascia O Raddoppia* komponiert, wurde aber auch in der amerikanischen Show *I've got a secret* aufgeführt, in der eigentlich der Beruf des Gastes erraten werden muss. Da wegen der Aufführung die Zeit für das eigentliche Quiz fehlte, führte Cage nur das Stück auf. Im Gegensatz zu *Water Music* von 1952 ist *water walk* als reine Fernsehaufführung gedacht, so ist das Medium Fernseher ein signifikanter Teil des Stückes, für die Zuschauer – ausgenommen die bei der Aufzeichnung Anwesenden – ist es nämlich das einzig gültige Medium.

2.3.2. Liveness bei Nicolaus A. Huber

Bei Nicolaus A. Huber werden auch mediale Aufzeichnungen deutlich von der Live-Aufführung qualitativ getrennt. In dem Ensemblestück *Mit etwas Extremismus* kommen neben anderen Gegenständen auch 5 Kassettenrekorder vor. Auf den Kassetten sollen andere Stücke von Huber sein, eine Auswahl gibt die Partitur vor. Während des Stückes werden diese Kassettenrekorder in Takt 98 erst angeschaltet, dann in Schubladen gelegt. Diese werden nach einer genauen zeitlichen Anordnung nacheinander unterschiedlich weit geöffnet und wieder geschlossen. Huber möchte einen leisen, indirekten, entfernten Klang erreichen. Er verzichtet bewusst auf ein qualitativ hohes, verlustarmes Abspielen der Stücke, es steht nicht die Klangästhetik der Stücke im Vordergrund, werden diese doch nebenbei bemerkt auch gleichzeitig abgespielt. Die beschränkte Bandbreite und Leistung der Kassettenrekorder und die Dämpfung durch die geschlossene Schublade trennen deutlich die Musik der Aufführung von *Mit etwas Extremismus* von den abgespielten Stücken. Der Qualitätsverlust ist ein essenzieller Bestandteil der Ästhetik von *Mit etwas Extremismus* und auch der Bedeutung für Huber, der

sich in dem Stück auf Cage bezieht, dazu mehr in Kapitel 3.1. Körperlichkeit und 4. Bedeutung.

In einer Aufnahme des Stückes relativiert sich also diese Trennung von live und Abspielen eines Tonbandes oder einer CD. Man hört dann die Aufnahme und in dieser Aufnahme wiederum eine Aufnahme. Der Unterschied reduziert sich wesentlich.

Welche technischen Phänomene Möglichkeiten zu einer Musikalität bieten, ist vor allem ein Thema der elektroakustischen Musik, das ich daher in dieser Arbeit nicht weiter vertiefen werde.

Wenn Dokumentationen in der Musik auch in Form von Aufnahmen, also Tonbänder, Schallplatten oder CDs, gerne als Ersatz für die eigentliche Aufführung herhalten, trennt sich diese von der Aufnahme doch gelegentlich in der Konzeption des Stückes.

Eine Erscheinung, die die BBC-Aufführung von Cages *4'33''* und auch bei Stockhausens *Kurzwellen* das Stück charakterisiert, ist die zeitliche Einbettung. Gemeint ist die Prägung des Stückes auf Grund von zeitlich signifikanten Merkmalen, die Aufführungen einzigartig machen.

2.3.3. Einzigartigkeit bei John Cage

Wie Cage schon geschildert hat, haben im dritten Satz von *4'33''* die Zuschauer schon die Umgebungsgeräusche übertönt. Sie unterhielten sich oder verließen den Saal. Der Unmut war zu dieser Zeit wohl verständlich, waren in den Künsten die Grenzen des Machbaren, des Unkonventionellen und des Erträglichen noch lange nicht ausgelotet. In diesem Fall sind diese doch überall bei Konzerten auftretenden Begleiterscheinungen nicht auf das Ereignis des Konzertes zu beschränken. Die Geräusche der Zuschauer gestalten den Klang des Stückes, sie werden sozusagen auf die klangliche Bühne geholt.

Mittlerweile hat die allgemeine Akzeptanz gegenüber Kuriosen in den meisten Konzertsälen die Unmutsäußerungen auf ein müdes Klatschen verkümmern

lassen. Die BBC-Aufführungen in Verbindung mit der Radioübertragung hat das Stück sowohl klanglich als auch in der Intention geradezu entstellt.

In einer Ansage zuvor machte ein Moderator noch deutlich, die Sätze werden vom Dirigenten Lawrence Foster durch einen schweren Schlag getrennt. Diese Ansage löste in der Aufführung bei dem ansonsten brav schweigenden Publikum – das Stück ist ja nun bekannt und provoziert nicht mehr – wie in Pausen üblich heftige Hustanfälle aus. Zur Farce ließ Foster das Stück verkommen, als er sich wie bereits erwähnt mit einem Taschentuch nach dem ersten Satz die Stirn abwischte und sich mit dieser Aktion sogar fast einen Szenenapplaus einheimen konnte.

Nicht nur das Orchester bzw. der Dirigent veränderte die komplette Aufführung durch sein Verhalten. Auch die Akzeptanz des Publikums, das sich gerne unterhalten ließ, ungeachtet der Idee des Stückes, war auf das Geschehen und die Dauer vorbereitet, da der Dirigent sich eigentlich nur an die Dauer der Uraufführung hielt und nicht der Aufforderung nachkam, die Dauer selbst zu bestimmen. Die Anspannung, die Provokation, das kritische und hoffnungslose Warten auf einen Ton, jegliche Intensität der ersten Aufführung fehlte. Auch die Radioübertragung der Geräusche aus dem Konzertsaal deutet mehr auf einen sensationellen Gag hin. Es kann leider nicht mehr gelingen, einen Skandal auszulösen, wo das Stück ja nun bekannt ist.

2.3.4. Einzigartigkeit bei Karlheinz Stockhausen

In *Kurzwellen*, das im Kapitel „Rollenwechsel“ genauer erklärt wurde, haben die Radios nicht nur die Möglichkeit, die Außenwelt in das Stück einzubinden. Sie fixieren das Stück auch in der Zeit. Wie in den Transkriptionen der Aufführungen von Winrich Hopp zu lesen ist, sind bestimmte Ereignisse im radiofonen Geschehen wie das BBC-Signal oder Mendelssohns Rondo Capriccioso zu Beginn der Aufführung vom April 1969 charakteristisch für das ganze Stück. Damit wird auch die Einzigartigkeit der jeweiligen Aufführung erklärt, die in dieser Form nicht reproduzierbar ist, geht man davon aus, dass nicht zur Zeit einer weiteren Aufführung bei allen Sendern das gleiche Radioprogramm gesendet wird. Die schon erwähnte Version von *Kurzwellen*, realisiert im Dezember 1969,

fällt dennoch aus dem Rahmen. Für eine Schallplatteneinspielung wurden die Radios gegen Tonbandgeräte eingetauscht. Mit dieser Veränderung werden dem Stück gleich zwei Aspekte einer Performativität entzogen. Zum einen kann die Umwelt oder die Außenwelt keinen Einfluss mehr auf den Verlauf nehmen. Zum anderen kann mit entsprechenden Tonbändern das Stück weitgehend genauso reproduziert werden.

Ein die Epoche prägender Faktor macht sich in der Version mit Kurzwellenempfängern außerdem bemerkbar: Die zu verwendeten Geräusche sollen möglichst keine unmodulierten, konkreten Klänge oder Sprache sein. Nun war der Funkverkehr in den späten Siebzigern deutlich anders als heutzutage. Die Senderstruktur und die Verteilung der Sendeplätze sowie Dichte im Frequenzband hat sich gleichsam geändert wie auch die Art der Nutzung. So wird das Radiogeschehen eine klangliche Änderung bewirken, wie auch die technische Weiterentwicklung des Radios, das auch einen hörbaren Einfluss auf die Klanglichkeit nimmt.