

## 5. Der Werkbegriff und Musikperformance

Abseits von der Entwicklung der Performancekunst hat sich auch in der Musik der Begriff der Performance oder der Aufführungspraxis entwickelt, war er auch lange der Komposition und der Notation untergeordnet. Die Bezeichnung Musikperformance entstand nach Volker Straebel erst zu Zeiten von Cages Musik- und Theaterprojekten wie die sogenannten Happenings.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde mit der „historischen Aufführungspraxis“ der Fokus auf die Aufführung von Musik gerichtet und der Konzertbegriff thematisiert. Damit wurden wie auch in der Theatergeschichte dualistische Verhältnisse in der Aufführungstradition in den Diskurs integriert.

Der Werkbegriff muss je nach Kompositionskonzept spätestens seit Cage ständig neu definiert werden, denn die alte Bedingung der Textvorlage, die zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert das Werk konstituierte, ist nicht mehr allgemeingültig, in Extremfällen existiert das Werk nur in der Aufführung. Nun sind die Gegensätze als solche wohl zum Scheitern verurteilt, wenn als Beispiel Werke von Hesperos wie *nai* herangezogen werden, wobei sowohl Noten als auch die Aufführungen gemeint sind, die beide als Kunstwerk zu bewerten sind. Die Noten sind mehr als nur eine Textvorlage.

Damit veränderte sich auch das Verhältnis Werk – Aufführung, das für viele Komponisten der Neuen Musik nicht mehr gültig ist, was auch den Begriff der Interpretation als Klangdarstellung impliziert. Die Notentexte beschreiben nicht mehr länger nur das Klingende, sie beschreiben die musikalische Aufführung.

Nach dem Scheitern der absoluten Musik, in dessen Aufführungen man noch versuchte, den Saal abzudunkeln oder das Orchester zu verdecken, wurde man auch des visuellen Aspektes des Konzertes gewahr. Was als Randerscheinung der Aufführung dezent zu verdecken versucht wurde, wurde zu einem neuen Material, welches das Werk nun endgültig im Aufführungsbegriff verankern sollte. Ob die Konstellation von Musiker und Rezipient wie in *Terretektorh* von Xenakis oder die Orchesteranordnung in *Gruppen* von Stockhausen, die visuellen Aspekte wie in Stockhausens „szenischer Musik“ oder in Kagels „instrumentalen Theater“, mit

der Materialerweiterung änderte sich die Rezeptionshaltung: Es wird nun nicht mehr nur auf die akustischen Erscheinungen geachtet, die Selektionsprinzipien in der Wahrnehmung fallen aus und die Ökonomie der Aufmerksamkeit muss sich neu organisieren. Damit begründete sich eine Musikperformance zuvörderst im Materialcharakter der Aufführung. Mit der Theatralisierung der Aufführung expandiert auch der Kompositionsbegriff und schließt weitere Materialebenen wie Bühnenelemente und Licht mit ein. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Heiner Goebbels Aufsatz „Gegen das Gesamtkunstwerk“<sup>71</sup>, in dem er die Behandlung der Materialien zu einer gleichberechtigten Komposition fordert, die nicht wie in mancher Operninszenierung Licht und Bühne in einer Hierarchie der Musik als Illustration unterordnet. Damit definiert er eine eigene Ästhetik für die musikalische Aufführung und ihre Materialität. Gleichzeitig wird die Forderung der Unberechenbarkeit einer Aufführung untermauert, die Abweichung und Überraschungen erwarten lässt.

Auch der Kompositionsprozess hat sich beispielsweise in aleatorischen Konzepten zu einem performativen Akt gewandelt, der besonders bei Cage sehr ausgeprägt ist. Selbst Morton Feldman bezeichnet seine Arbeit an *Crippled Symmetry* eher als Performance denn als Komposition.

Eine innermusikalische Performativität offenbart sich aber auch in den kompositorischen Konzepten, die eine neue Zeitwahrnehmung thematisieren und problematisieren. Mit diesen Konzepten ändert sich auch das Verhältnis zum Instrumentalisten, der in den unterschiedlichsten Notationsformen ständig in neue Verhältnisse zum Werk tritt und nicht länger nur Interpret als Klangerzeuger bleibt: Die Unterschiede zwischen Hespos, Xenakis, Cage oder Stockhausen sind in der Aufführungspraxis überdeutlich.

In den letzten Jahren wurden die Zuhörer auch nach und nach in eine aktivere Rolle versetzt, was sich besonders in interaktiven Klanginstallationen zeigt. In der Neuen Musik trifft man diese Offenheit bei Komponisten doch weitaus seltener als in der Performancekunst, die Verantwortung für die Gestaltung überlässt er doch lieber Profis, wie es auf den meisten Konzerten doch zu hören ist.

---

<sup>71</sup> Goebbels, Heiner, *Gegen das Gesamtkunstwerk*, in W. Sandner (Hrsg), *Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung*, S. 135.

Es sei nicht zu vergessen, die Entwicklung der elektroakustischen Musik zu erwähnen: Sie hat von sich aus neue Grundvoraussetzungen geschaffen, das Ersetzen des Musikers durch Lautsprecher oder das Zusammenfallen von Komponist und Interpret.

In all diesen Veränderung und Aufweichungen von eingrenzenden und diametralen Begrifflichkeiten verdeutlicht sich der transitorische Charakter der Musik in ihrer Aufführung. Damit hat sich die Aufführung als werkkonstituierende Instanz ins Bewusstsein der Komponisten eingebrannt.

Aus dieser Erfahrung hat sich gerade die Musikperformance wie sie Cage geprägt hat, entwickeln können.

In ihrer verschieden konsequenten Verwirklichung lassen sich die fundamentalen Unterschiede zwischen Aufführungen Neuer Musik und Performancekunst aufdecken. Während sich die Performancekunst primär der Aufführung verschrieben hat, die als zentrale Materialität die Körperlichkeit und die Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer umfasst, ist in der Neuen Musik noch immer die akustische Wahrnehmung elementar, die in der Ausführung eines bestimmten Klangapparates und eines bestimmten Rezeptionsverhaltens bedarf. Gerade diese materiale Determination eröffnet aber gerade Türen für neue Relationen in der musikalischen Performance.