

Rainer Simon

**Konzert der Sinne**

Dimensionen einer phänomenologischen Analyse  
der Wahrnehmung von Musikaufführungen

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE SCENAE**

herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Clemens Risi

**Band 19**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Rainer Simon

# Konzert der Sinne

Dimensionen einer phänomenologischen Analyse der  
Wahrnehmung von Musikaufführungen

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Auf dem Umschlag: Max Brust, *casalQuartett*, Siebdruck, 2017

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Ilse und Dr. Alexander Mayer-Stiftung der  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2018. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien  
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten  
Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn  
Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien  
Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau  
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-7930-9873-7

# Inhalt

1. Einleitung .....	7
2. Methodische Ansätze zu einer Aufführungsanalyse .....	27
2.1. Aufgeführte Musik und Analyse .....	29
2.1.1. Interpretationsforschung .....	31
2.1.1.1. Interpretationsanalyse von Partituren/Werken .....	34
2.1.1.2. Interpretationsanalyse von Aufnahmen .....	37
2.1.2. Musical Performance Studies .....	42
2.1.2.1. Performer's Analysis .....	44
2.1.2.2. Empirisch-quantitative Aufführungsanalyse .....	48
2.1.2.3. Nicholas Cook: Aufführung und Werk .....	56
2.1.2.4. Philip Auslander: Musikeridentität .....	63
2.1.2.5. Carolyn Abbate: Formalismus und Hermeneutik ...	71
2.2. Transdisziplinäre Ansätze .....	80
2.2.1. Phänomenologie .....	81
2.2.1.1. <i>epoché</i> und Deskription .....	81
2.2.1.2. Intentionalität und Bewusstsein .....	86
2.2.1.3. Leib und Responsivität .....	101
2.2.2. Theaterwissenschaft .....	109
2.2.2.1. Theorie der Aufführung .....	110
2.2.2.2. Aufführungsanalyse .....	127
2.2.3. Musikethnologie .....	141
2.2.3.1. Transkription .....	141
2.2.3.2. Ethnographie und Feldforschung .....	145
2.2.4. Musikpsychologie .....	155
2.2.4.1. Phänomenologische und gestalttheoretische Einflüsse .....	155
2.2.4.2. Jüngere Forschungstendenzen .....	162
2.3. Zwischenfazit: Konturen des eigenen Ansatzes .....	171

3. Themen als Zentren der Aufmerksamkeit und der Analyse . . . .	177
3.1. Bedingtheit der Themensetzung . . . . .	178
3.2. Einzelne Themenbereiche . . . . .	186
3.2.1. Auditive Wahrnehmungen . . . . .	187
3.2.1.1. Klangereignisse . . . . .	187
3.2.1.2. Hörweisen . . . . .	257
3.2.2. Weitere Wahrnehmungsdimensionen . . . . .	271
3.2.2.1. Räumlichkeit . . . . .	274
3.2.2.2. Körperlichkeit . . . . .	293
3.2.2.3. Emotionalität . . . . .	318
3.2.2.4. Semiotizität . . . . .	334
4. Analyseschritte und Herausforderungen . . . . .	349
4.1. Mögliche Analyseschritte . . . . .	350
4.2. Sprachliche Beschreibung . . . . .	363
4.3. Performativität des Analysevorganges . . . . .	376
5. Schlussbetrachtung . . . . .	381
Dank . . . . .	385
Aufführungsverzeichnis . . . . .	387
Literaturverzeichnis . . . . .	391
Anhang . . . . .	422

## 1. Einleitung

*Momentaufnahme erster Satz. Ich höre das Armbanduhrticken meines Sitznachbarn, das Räuspern und Hüsteln einiger erkälteter Konzertbesucher\_innen; ich höre das Rascheln von Bonbonpapier und die in sich kreisende Kantilene des ersten Klaviersolos von Brahms' Klavierkonzert in d-Moll. Lars Vogt vollzieht den ruhigen musikalischen Fluss am Flügel gestisch nach; er befindet sich auf dem Podium in der Mitte des Saales und bewegt sich nur wenig und langsam. Um ihn herum sind die Zuschauerreihen in bis zum Dach ansteigenden Stufen angeordnet. Daher kann ich hinter, vor und neben dem Podium Konzertbesucher\_innen beobachten, wie sie auf den Stühlen hin- und herrutschen, sich mit dem Programmheft Luft zufächern und ihrer Begleitung ins Ohr flüstern. So sehr sich Vogt, Sir Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker durch ihr hochkonzentriertes Spielen zu bemühen scheinen, die Aufmerksamkeit des Auditoriums auf sich zu lenken, gelingt ihnen dies nur bedingt. Es herrscht Unruhe im Publikum. Abwechselnd ärgere ich mich über die Unkonzentriertheit der anderen Konzertgänger\_innen und die Unfähigkeit des als eines der weltbesten angesehenen Orchesters, jene durch sein Musizieren in Bann zu ziehen. Denn genau das möchte ich eigentlich in solch einem Konzert – von der Musik gebannt und nicht von meinen Sitznachbar\_innen abgelenkt werden. Und doch birgt überraschenderweise gerade Letzteres, das scheinbar Störende immer wieder ästhetisches Potenzial – dann, wenn ein langgezogener Paukenwirbel die Atmosphäre vibrieren lässt, dann, wenn eines der ersten Motive wiedererklingt, auf einem Triller zu lauern scheint, um kurz darauf mit kantigen Klängen ins Leere zu schlagen, dann, wenn sich die Unruhe in der Musik mit der im Publikum zu synchronisieren scheint. Dann erfahre ich, wie ausgerechnet der Wahrnehmungsmodus der Zerstreung, der von der Konzertpraxis als anästhetisch eingestuft und zu unterbinden versucht wird, zum primär ästhetischen wird.*

*Momentaufnahme zweiter Satz. Die Immersion und kontemplative Versenkung, die ich während des vorhergehenden Satzes erwartet hatte und die durch die Unruhe im Saal unterbunden wurde, stellt sich nun ein: Nach der Einleitung des Orchesters beginnt das Klavier mit seinem Solo. Das Publikum wird still, das Orchester verschwindet aus meinem Aufmerksamkeitsfokus. Ich konzentriere mich voll und ganz auf das Klavier. Das sanfte Gleiten von Klang zu Klang streichelt und wärmt mich. Die übrigen Konzertbesucher\_innen und Musiker\_innen blende ich aus. Es gibt nur noch eine intime Zweisamkeit zwischen mir und dem Klavier. Dass sich der Raum derart auf uns zusammenzieht, scheint erst durch die vorausgehende Unruhe und wahrnehmbare Öffentlichkeit*

während des ersten Satzes möglich zu werden. Vor deren Hintergrund und in Diskrepanz zu diesen treten die sich nun einstellende Ruhe und Intimität umso deutlicher hervor. Schub wird dieser Atmosphäre schließlich durch die Konnotationen verliehen, die ich den Soloklavierklängen zuschreibe: Assoziiere ich doch mit diesen keinen großen Konzertsaal, sondern eher einen kleinen, privaten Raum im Biedermeier-Stil, eine Frau am Klavier ...<sup>1</sup>

*Momentaufnahme dritter Satz. Die Immersion ins musikalische Geschehen hält nach wie vor an. Ich bin ganz Ohr, höre Lars Vogt und dem Orchester zu. Doch meine kontemplative Versenkung wird erneut auf die Probe gestellt. Etwa 20 Reihen hinter mir vernehme ich ein Tuscheln. Um mich nicht erneut ablenken zu lassen, zwingt mich, dem Impuls, mich umzuwenden, nicht nachzugeben. Doch das Tuscheln reißt nicht ab und zerrt an meiner Neugier. Vorwurfsvoll drehe ich mich schließlich um und sehe, wie sich mehrere Konzertgänger\_innen um einen alten Mann scharen, der anscheinend in Ohnmacht gefallen ist. Ich bereue meine pädagogischen Blicke, mein Ärger kehrt sich in Besorgnis um. Obgleich der Mann wenige Augenblicke später wieder zu Bewusstsein kommt und der Tumult sich auflöst, können sich meine Gedanken nicht von ihm lösen. Der kurze Vorfall bindet meine Aufmerksamkeit bis zum Ende des Brahms-Konzertes. Ich bin endgültig aus meiner Versenkung herausgeschleudert worden – mit einer Wucht und einer Nachhaltigkeit, deren Grundvoraussetzung womöglich eben jene ist. Gerade die durch diverse Disziplinierungsstrategien befriedete Konzertsituation, in der sich die Hörer\_innen womöglich der Musik voll und ganz hingeben, scheint den plötzlichen Einbruch derartiger Widerfahrnisse umso heftiger zu machen.*

Die kurzen Beschreibungen dreier Momente während eines Konzertes der Berliner Philharmoniker mit Sir Simon Rattle und Lars Vogt am 5. November 2008 mögen verwundern. Nicht etwa, weil diese Wahrnehmungen so ungewöhnlich wären; vergleichbare Erfahrungen wird sicherlich die eine oder der andere Leser\_in bereits vollzogen haben. Nicht, weil der Verbalisierungsversuch eines konkreten Musikerlebnisses extravagant wäre; permanent sprechen wir von gemachten Musikerfahrungen, teilen sie unseren Partner\_innen, Freund\_innen und Kolleg\_innen mit, sondern vielmehr, weil Bücher über klassische Musik sich in der Regel nicht mit konkreten Aufführungserfahrungen und deren Beschrei-

---

<sup>1</sup> Bei diesen Vorstellungen handelt es sich weniger um feststehende Repräsentationen, die in Brahms' Musik eingeschrieben sind, als vielmehr um zufällig auftretende, subjektive, sozial und kulturell bedingte Assoziationen (vgl. zur Unterscheidung von Assoziationen und Repräsentationen Kapitel 3.2.2.4.).



bung auseinandersetzen, geschweige denn mit ihnen beginnen. »Musikwissenschaft widmet sich in der Regel primär dem Notentext, weniger der klingenden Musik«,<sup>2</sup> so Klaus Ritzkowski. Form- bzw. Strukturanalysen, hermeneutische Interpretationen der Partitur und kompositionsgeschichtliche Vergleiche bilden ihr analytisches Hauptgeschäft.<sup>3</sup> Dies wird auch in entsprechenden Abhandlungen zu Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll, opus 15 offensichtlich. Anhand einer detaillierten Analyse der motivisch-thematischen Kompositionsarbeit, der harmonischen, rhythmischen, metrischen und dynamischen Zusammenhänge sowie der Instrumentation (vor allem des Verhältnisses zwischen Klavier und Orchester) trifft Carl Dahlhaus Aussagen über die Struktur der einzelnen Sätze, indem er jene sowohl mit tradierten Formtypen (wie der Sonaten-, der Lied- oder der Rondoform) als auch mit anderen Kompositionen (u.a. mit Beethovens Klavierkonzerten) vergleicht.<sup>4</sup> Über eine solche formalistische Analyse hinaus begibt sich George S. Bozarth auf hermeneutisches Terrain, wenn er Brahms' Klavierkomposition außermusikalische Bedeutungen zuschreibt: So sieht er im ersten Satz Schumanns Suizidversuch verarbeitet, im zweiten ein musikalisches Porträt von Clara Schumann gezeichnet und das gesamte Werk als Spiegelung des Innenlebens eines Künstlersubjektes, das zuerst den Widrigkeiten des Lebens ausgesetzt ist, dann zur Ruhe kommt, um schließlich als mündiges Subjekt Kontrolle über das eigene Leben zu erlangen.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Ritzkowski 2009, S. 323. Vgl. auch Hinrichsen 2000, S. 81: »Von Beginn an wurde sie [die Musikwissenschaft] in erster Linie als historisch-philologische Disziplin verstanden. Obwohl dies keineswegs eine sich von selbst verstehende oder gar notwendige Ausrichtung des Fachs gewesen ist, begann sie als zunehmend institutionell verankerte Musikwissenschaft, sich der Erforschung und Dokumentation musikalischer Werke in methodischer Anlehnung an die philologischen Universitätsfächer zu widmen: Als wissenschaftlicher Gegenstand erschien der durch paläographische, philologische, hermeneutische und historische Methoden zu erschließende und in Editionen zu versammelnde Text.«

<sup>3</sup> Vgl. Eggebrecht 1979a. Vgl. zudem Carolyn Abbates Kritik an der musikwissenschaftlichen Tradition in Abbate 2004. Albrecht Riethmüller bemerkt sogar, dass einige Musikwissenschaftler Werkanalyse und Musikwissenschaft synonym verstünden: »In der Musiktheorie und in der Musikwissenschaft ist im Laufe des 20. Jahrhunderts mehr und mehr Nachdruck auf die musikalische Analyse, auf die Analyse von einzelnen Musik- als Kunstwerken gelegt worden. Bei manchen Vertretern konnte man sogar den Eindruck gewinnen, als setzten sie – tendenziell wenigstens – die Analyse von Musikwerken mit Musikwissenschaft überhaupt gleich« (Riethmüller 1998, S. 18).

<sup>4</sup> Vgl. Dahlhaus 1965, S. 7ff.

<sup>5</sup> Vgl. Bozarth 1990, S. 211ff.

Die Relevanz von Partituranalysen wie die von Dahlhaus und Bozarth, ihre Erkenntnisse über Kompositionsstrukturen, deren mutmaßliche Bedeutungen und historische Zusammenhänge sind unbestritten. Im Vergleich zu meinem anfänglichen Beschreibungsversuch wird allerdings offenkundig, dass ihre Tragweite bei der Erforschung von Musik als erfahrbarem Klangphänomen begrenzt ist. Indem sich die traditionelle Musikwissenschaft vornehmlich als philologische Wissenschaft<sup>6</sup> begreift und eine uneingeschränkte Gültigkeit der Partituranalyse suggeriert, vernachlässigt sie zugleich wesentliche, performative Parameter von Musik, wie sie in den eingangs beschriebenen Momenten aufscheinen.

In meiner Anfangsbeschreibung beschäftige ich mich mit der im Alltag wohl häufigsten Begegnung mit Musik – mit dem Erleben und insbesondere dem auditiven Wahrnehmen, dem Hören. Um gehört zu werden, muss die entsprechende Musik allerdings auch erklingen, als Klangphänomen auftreten. Der maßgebliche Gegenstand der traditionellen Analyse ist demgegenüber der sichtbare Notentext und ihre Bedingung das Lesen desselben. Da Musik tatsächlich als notationales, lesbares Phänomen betrachtet werden kann, hat diese Perspektive ihre volle Gültigkeit, wird allerdings erklingender Musik nur bedingt gerecht. So lassen sich zum Beispiel die von Dahlhaus erwähnten harmonischen Zusammenhänge in Brahms' Klavierkonzert aus der Partitur herauslesen, aber wohl nur von sehr wenigen Konzertgänger\_innen tatsächlich -hören.

Doch nicht nur das Klangphänomen Musik, sondern auch andere Aufführungsparameter wie die Körperlichkeit der Wahrnehmenden und der Musiker\_innen, die Bewegungen und Geräusche des Publikums sowie die Räumlichkeit spielen in meinen Anfangsbeschreibungen eine Rolle – weniger, weil diese Dimensionen bei der besagten Aufführung besonders hervorgestochen oder betont worden wären, sondern vielmehr, weil das Wahrnehmen von Musik sich nie nur auf eine rein musikalische Rezeption beschränkt. Sie vollzieht sich stets auch in einem multisensorischen Zusammenspiel von musikalischen, außermusikalischen und außerakustischen Erfahrungsdimensionen.<sup>7</sup> Während derartige Parameter für Dahlhaus' und Bozarth's analytische Lektüre keine Relevanz haben, sind sie für meine eingangs beschriebene Erfahrung konstitutiv.

---

<sup>6</sup> Vgl. Hinrichsen 2000, S. 81 und 83f.

<sup>7</sup> »Die Besucher eines Konzerts sind nie allein nur Hörer, sondern sie sind auch Zuschauer – auch wenn sie strukturell hören, sind sie gleichzeitig mit allen Sinnen involviert« (Brüstle 2006a, S. 268).

Da es sich bei den beschriebenen Wahrnehmungen um ein ganz spezifisches Zusammenspiel dieser Erfahrungsdimensionen handelt und die Aufführung unter ganz bestimmten Bedingungen (der Besetzung, des Raumes, der Akustik, des Publikums usw.) stattfand, können diese Aufführungserfahrungen als einmalig und unwiederholbar angesehen werden. In dieser spezifischen Konstellation wird Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 nie wieder stattfinden. Der Betrachtung eines besonderen und flüchtigen Ereignisses stehen Dahlhaus' und Bozarth's Analysen und Interpretationen einer in der Partitur verorteten allgemeinen und unveränderlichen Werkgestalt gegenüber. Anstatt der Flüchtigkeit und Einmaligkeit der Aufführung einer Komposition widmen sich die beiden deren Strukturen und Bedeutungen.

Anhand der paradigmatischen wie kursorischen Gegenüberstellung meiner Eingangsbeschreibung mit zwei traditionellen Partituranalysen wird augenscheinlich, dass letztere zwar wichtige musikwissenschaftliche Erkenntnisse liefern, aber doch mehrere – insbesondere ästhetische und performative – Dimensionen in der Auseinandersetzung mit Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 nicht beleuchten. Eine zusätzliche, andere Perspektive, die sich an der konkreten Wahrnehmung von Musikaufführungen orientiert, könnte diese vernachlässigten Aspekte berücksichtigen, sie erforschen und dadurch die Untersuchungen von Notaten in der Musikwissenschaft sinnvoll ergänzen. Ist eine solche neue Perspektive bei der Beschäftigung mit Brahms' erstem Klavierkonzert als eine *mögliche* Alternative zur Partituranalyse denkbar, so wird sie zwingend *notwendig*, wenn wir uns mit einigen wichtigen Strömungen der Neuen Musik seit den 1950er-Jahren beschäftigen, in denen die Aufführung ins Zentrum der Komposition rückt.

*Beim Betreten des Werner-Otto-Saals (Konzerthaus Berlin) am 15. Juni 2009 bekomme ich einen Informationszettel<sup>8</sup> in die Hand gedrückt, durch den ich animiert werde, mich beim Auftreten gewisser Klangereignisse inner- und außerhalb des Raumes zu bewegen. Die Aufforderung, auf bestimmte akustische Geschehnisse zu hören, zeigen eine unmittelbare Wirkung auf meine auditive Wahrnehmung: Anstatt wie meist im klassischen Konzert präsentierte Klangereignisse, deren Quelle und Abfolge dem Publikum vertraut sind, aufzunehmen, muss ich hier unbekannte, irgendwo im Raum auftretende Klänge aufspüren. Gleichzeitig muss ich die Klänge mit den Angaben auf dem Informationszettel abgleichen*

---

<sup>8</sup> Vgl. Anhang.

*und dadurch entziffern. Das Ausmaß des damit verbundenen Interpretations-  
spielraumes wird mir erst im Laufe der Aufführung bewusst. Zu Beginn erwarte  
ich noch, dass die Klänge im Raum vom Komponisten intendiert und von den  
Veranstaltern produziert seien. Dass in den ersten Minuten allerdings der Auf-  
tritt von Musiker\_innen ausbleibt, dass ausschließlich Klänge von den anderen  
Teilnehmer\_innen, den Scheinwerfern oder der Aufführung im benachbarten  
Konzertsaal wahrzunehmen sind und dass einzelne Teilnehmer\_innen nach und  
nach gerade auf diese Klänge reagieren, indem sie sich in Bewegung setzen und  
durch den Raum schreiten, lässt die Annahme einer intendierten Klangregie  
fraglich werden. Näherliegend erscheint es, dass allein die durch das Publikum  
und die Apparaturen zufällig erzeugten Klänge mit den Beschreibungen in Ver-  
bindung zu bringen sind. Damit weicht die Vorstellung einer einzigen mögli-  
chen, adäquaten Zuordnung von Klang und Klangbeschreibung einer Vielzahl  
von verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten. Ob und welcher Klang welchen  
Angaben auf dem Informationszettel entspricht und wann und wie ich mich  
durch den Raum bewege, ist allein meinem Ermessen überlassen. Jede Entsch-  
eidung für oder gegen eine Klangwahrnehmung, die mit den Angaben auf dem  
Informationszettel übereinstimmt, ist dabei in eine gemeinschaftliche Dynamik  
eingebunden, innerhalb derer ich immer wieder meine Entscheidung mit denen  
der anderen Teilnehmer\_innen vergleiche und meine Bewegungen auf deren ab-  
stimme: Die Frau am anderen Ende des Saals steht auf und bewegt sich. Sie  
muss einen Klang vernommen haben, ich allerdings nicht. Aber ich höre genauer  
hin. Das Knarzen des Scheinwerfers ließe sich als Übereinstimmung deuten – ja,  
andere Teilnehmer\_innen stehen auf und bewegen sich. Ich schließe mich ihnen  
an ... So bin ich als Beteiligter zugleich Wahrnehmender und Handelnder, Hö-  
render und Klangproduzierender, aktiv und passiv, Einzelner und Gruppe. Die  
tradierten Grenzen zwischen Bühne und Auditorium, zwischen Solist\_innen  
und Tutti, zwischen intendiertem und zufälligem Klang verschwimmen inner-  
halb der Aufführung.*

Eine wesentliche Grundlage und Legitimation der Partituranalyse be-  
steht in der Annahme, dass sich durch den Notentext die klangliche Rea-  
lisation desselben sowohl vor- als auch beschreiben lässt. Diese prä- und  
deskriptiven Funktionen der Partitur werden durch Kompositionen wie  
Michael Pizaros *Space: for audience* (1996), die aus einem Blatt Papier mit  
Handlungsanweisungen für ein Publikum bestehen, ausgehebelt. Die  
konkrete Realisation wird hier ausdrücklich den Entscheidungen der  
Teilnehmenden während der Aufführung überlassen, weshalb das Ver-  
hältnis zwischen Komposition und klanglicher Umsetzung weniger als

prä- bzw. deskriptiv denn als weitgehend unbestimmt begriffen werden muss. Bereits gut 40 Jahre vor Michael Pisaro macht John Cage genau dieses indetermierte Verhältnis zwischen Partitur und Aufführung zum Programm einer Vielzahl von Kompositionen. So liefert er in den *Variations* nur noch Material zur Herstellung einer Komposition sowie Hinweise und Regeln zu deren Umsetzung. Abgesehen davon, dass sich die traditionellen Kategorien der Partituranalyse nicht dazu eignen würden, Pisaros oder Cages notierte Anweisungen und Regeln zu analysieren, würde eine Textuntersuchung grundsätzlich an derartig indeterminierter Musik vorbeiziehen. Gefragt ist hier ein Zugang, der sich mit konkreten Realisationen der Hinweise und Regeln, mit Aufführungen befasst.

Neben der Indeterminiertheit<sup>9</sup> verlangt auch die Erweiterung des Materialbegriffs durch die Miteinbeziehung von nichtmusikalischem Material oder neuen Medien wie zum Beispiel Video- und Klangeinspielungen seit den 1950er-Jahren einen Perspektivenwechsel; so werden etwa die Bewegungen der Teilnehmer\_innen und die zufälligen, nicht schriftlich fixierten Klänge zu zentralen Bestandteilen von Pisaros Musik. Dieter Schnebel listet in *Sichtbare Musik*<sup>10</sup> eine Vielzahl von Komponist\_innen von Pierre Boulez bis Nam June Paik auf, deren Kompositionen zum Teil nicht mehr nur gehört, sondern aufgrund der Miteinbeziehung von visuellen Elementen vor allem auch gesehen werden wollen. Eine herausragende Stellung in dieser Entwicklung nehmen sicherlich Stockhausens »szenische Musik« und Kagels »instrumentales Theater« ein, in denen die szenischen Komponenten von Musikaufführungen nicht einfach mehr als Epiphänomene des eigentlichen musikalischen Geschehens hingenommen, sondern durch Anweisungen bewusst gestaltet und dadurch ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Dimensionen wie die Bewegungen der Musiker\_innen, ihre Gestik und Mimik, der Raum und das Licht der Aufführung, die im Grunde für jede Musikaufführung – so auch für die beschriebene von Brahms' Klavierkonzert – konstitutiv

---

<sup>9</sup> Cages Konzept der Indeterminiertheit bezieht sich nicht nur auf das Verhältnis zwischen Text und Aufführung, sondern auch auf die Relation zwischen den Intentionen des Komponisten und der Komposition (vgl. Sanio 1998, S. 120). Stockhausens »intuitive Musik« basiert ebenfalls auf der Annahme eines unbestimmten Verhältnisses zwischen Text und Aufführung, zieht daraus allerdings weniger die Konsequenz einer prinzipiellen Indeterminiertheit von Musik als vielmehr einer intuitiven Determination durch den Musizierenden (vgl. Wirtz 2000, S. 16ff.).

<sup>10</sup> Schnebel 1972.

sind, werden hier in der Partitur arrangiert, wie Musik komponiert und dadurch thematisiert.<sup>11</sup>

Diese bis heute wirkenden Entwicklungen lassen sich mit den Kategorien der traditionellen Partituranalyse schwerlich untersuchen, da diese auf rein traditionell-musikalische Notate und nicht auf das Komponieren mit Bewegungen der Musiker\_innen oder Konzertgänger\_innen, Raum, Licht, Geräuschen und anderen Medien ausgerichtet ist. Darauf ließe sich mit einer neuen, an der literaturwissenschaftlichen Dramenanalyse orientierten Erweiterung der Partituranalyse reagieren, die sich nicht nur mit dem traditionellen Klangmaterial, sondern auch mit gestischen, räumlichen, geräuschhaften etc. (Regie-)Anweisungen beschäftigt.<sup>12</sup> Indem mit diesen Hinweisen das Potenzial und die Wichtigkeit von Musikaufführungen allerdings thematisiert und betont werden, regen jene gerade zu einem an der Aufführung orientierten Zugang an. Den ebenfalls in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufkommenden musikalischen Happenings, Fluxusereignissen und Performances, die mitunter vollkommen auf eine schriftliche Vorlage verzichten,<sup>13</sup> kann selbst eine erweiterte Partituranalyse nicht Genüge leisten. All diese – ob komponierte oder nicht komponierte – Musik will nicht gelesen, sondern aufgeführt, erfahren, gehört und gesehen werden.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> In ihrem Buch *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* fächert Christa Brüstle diese Tendenzen seit Mitte des 20. Jahrhunderts auf (»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« [Brüstle 2013, S. 15].) und unterzieht sie einer eingehenden Analyse.

<sup>12</sup> Vgl. Matthias Rebstocks Rede von einer Partituranalyse als verkürzter Aufführungsanalyse in Rebstock 2003.

<sup>13</sup> Vgl. Brüstle 2013, S. 172.

<sup>14</sup> Selbstverständlich weisen nicht alle Kompositionen seit den 1950er-Jahren einen solchen starken performativen Charakter auf. Simone Mahrenholz legt dar, dass die Mehrzahl von Kompositionen seit spätestens Mitte des 20. Jahrhunderts aufgrund der falschen Gleichsetzung von Musiknotation und Klang, von Musiktheorie und Komposition (vgl. Mahrenholz 2006, S. 197ff.) der traditionellen, philologischen Fixierung der Musikwissenschaft eher einen Schub verleihen, denn einen alternativen, performativen Analysezugang einfordern: »Das Symptom übrigens für diese Verwechslung von Notationsebene und Klangebene zeigt sich in der Praxis der Musikwissenschaften. Für diese gilt die *Notenanalyse als Paradigma der Musikanalyse*« (ebd., S. 199).