

Interpretierst du noch oder performst du schon? Überlegungen zu einer Begrifflichkeit

Die folgenden Überlegungen gehen von (mindestens) zwei Voraussetzungen aus: Erstens macht eine Unterscheidung zwischen Interpretation und Performativität Sinn, das heißt die Unterscheidung wird verwendet und ist für den heutigen Diskurs über (Vokal-) Musik relevant. Zweitens lässt sich die Unterscheidung zwischen Interpretation und Performativität auf verschiedene Weisen verstehen, das heißt die beiden Elemente der Unterscheidung lassen sich jeweils vielseitig differenzieren. So kann sich Interpretation zum Beispiel als hermeneutisch-analytische im Gegensatz zur musikalisch-praktischen eines Musikstücks bestimmen lassen, die letztere wiederum als historisierende oder aktualisierende Interpretation verstanden werden usw. Und Performativität lässt sich differenzieren zum Beispiel in die sprechakttheoretische Performativität im engeren Sinne, die Performanz im linguistischen Verständnis und *performance* als englischsprachige Übersetzung von ›Aufführung‹ sowie als das kennzeichnende Epitheton einer *performance art* (zu deren Bestimmung dann wiederum verschiedene Aspekte aller Arten von Performativität herangezogen werden).

Ich werde auf diese möglichen (und sinnvollen) Differenzierungen nicht im Einzelnen eingehen, sondern verstehe im Folgenden die Unterscheidung zwischen interpretieren und performen als eine Differenz zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit, konkreter: zwischen Text und Ereignis. Texte – so scheint es zumindest vereinfacht – werden interpretiert, Ereignisse dagegen werden performt. Aus dieser Perspektive ist insbesondere eine Problematik für mich von Interesse: Performativitäts-Theoretiker behaupten mitunter, dass ›traditionelle‹ Kunst (oder: Musik) auf einem durch ihren Text fixierten Werk basiere und dass im Gegensatz dazu seit den 1960er-Jahren künstlerische (oder eben auch: musikalische) Tendenzen zu beobachten seien, in denen statt eines solchen Werks das Ereignis im Zentrum sowohl der ästhetischen Produktion als auch der Rezeption stehe.¹ Dies scheint mir sowohl in systematisch-theoretischer Hinsicht als auch historisch falsch – oder zumindest ver-

1 Vgl. z. B. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 29: »Die seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste läßt sich also als performative Wende beschreiben. [...] Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten [...] involviert sind. Damit haben sich die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption in einem entscheidenden Aspekt geändert.«

fälschend – zu sein. In theoretischer Hinsicht lässt sich einwenden, dass die Produktion, Erfahrung oder Beobachtung von Ereignishaftigkeit oder Präsenz immer schon einen zeichenhaften (und eben dadurch in der Regel auch als im weitesten Sinne als ›Text‹ beschreibbaren) beziehungsweise medialen Rahmen voraussetzt, ohne den das Ereignis als solches nicht erkennbar und erfahrbar wäre. Und in historischer Hinsicht ist nicht einzusehen, warum bestimmte Aspekte von Performativität, wie etwa Feedbackschleifen zwischen Akteuren und Rezipienten (und warum nicht auch: zwischen Autoren und ihren Texten?), sich auf einen bestimmten historischen Abschnitt beschränken sollten. (Die seit den 1960er-Jahren zweifellos stärkere Betonung performativer Aspekte vor allem in theoretischen Reflektionen über künstlerische Aktivitäten wurde vermutlich einerseits durch die spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts quantitativ und qualitativ zunehmenden Möglichkeiten der audiovisuellen Reproduktion von – auf diese Weise dokumentierbaren und diskursiv beziehbaren – Ereignissen befördert. Andererseits wurde es möglicherweise erst unter diesen Bedingungen besonders reizvoll, eine hinter der technisch-medial vermittelten Reproduktion des Ereignisses liegende ›Unmittelbarkeit‹ oder ›Präsenz‹ als das ›Eigentliche‹ sehnsuchtsvoll zu beschwören.²⁾

Theoretische Reflexionen, die das Ereignis als das dem Text gegenüber entscheidende Moment – sei es des kreativen Prozesses, sei es der ästhetischen Erfahrung – darstellen, greifen mindestens genauso zu kurz wie die vermeintliche Verdinglichung künstlerischer Produkte als in Texten fixierte Werke.³ Beides, Text und Ereignis, sind Elemente eines gemeinsamen ästhetischen Möglichkeitsraumes, die sich zum Teil widersprüchlich, zum Teil sich gegenseitig ergänzend aufeinander beziehen: Texte können zu Ereignissen werden und Ereignisse als Text gelesen werden.

Ich möchte versuchen, dies an zwei Beispielen mit Musik für Stimme zu illustrieren. Zum einen Anton Weberns Klavierlied *Dies ist ein Lied* (op. 3/1), zu dem zwar verschiedene Notentexte überliefert sind, aber keine Aufnahmen von Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten existieren. Zum anderen der Song *When the Music's Over* der Rockgruppe The Doors, der in verschiedenen Audio-Aufnahmen und teilweise auch auf audiovisuellen Medien vorliegt, zu dem aber vermutlich nie ein von seinen Autoren angefertigter, schriftlich fixierter Notentext existierte. Man könnte in einem ersten Vorverständnis der Termini ›interpretieren‹ und ›performen‹ davon sprechen,

2 Vgl. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London – New York: Routledge 1999.

3 Vgl. Camilla Bork, *Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler 2013, S. 383–401, z. B. S. 399 f.: »Für eine Historische Musikwissenschaft, in der heute gleichermaßen philologische Forschungen wie Auseinandersetzungen mit Aufführungen oder Live-Performances beanspruchen, Aussagen über ›real music‹ zu treffen, sind solche Abgrenzungsmanöver wenig hilfreich. Eher gilt es, den Dualismus selbst als Ergebnis einer historischen Wissensproduktion über Musik zu erkennen. Ihn als solches historisierend und auf seine Auswirkungen hin befragend, eröffnen sich Möglichkeiten einer Geschichtsschreibung, die keinen normativen Musikbegriff mehr zugrunde legt und zugleich ihre eigene Standortgebundenheit anerkennt.«

dass das Webern-Lied interpretiert werden könnte (oder sollte) und umgekehrt der Doors-Song von der Gruppe performt wurde. Ich möchte im Folgenden einige Beobachtungen zusammentragen, die im Sinne der Unterscheidung von Interpretation und Performativität als Differenz von Text und Ereignis dazu beitragen können, dieses Verständnis der Begriffe zu problematisieren. In der Art einer begrifflichen Versuchsanordnung ließe sich dann vielleicht fragen, ob es nicht auch möglich und sinnvoll ist, von den performativen Aspekten der überlieferten Notentexte Weberns und der Interpretation des Doors-Song durch sie selbst (und andere) zu sprechen.

Weberns *Dies ist ein Lied* wurde vermutlich 1908 oder 1909 komponiert, allerdings erst 1919 in einem Privatdruck als erstes seiner *Fünf Lieder aus Der siebente Ring von Stefan George* op. 3 veröffentlicht; 1921 wurde dieser Druck dann mit identischem Stichbild in die Universal-Edition aufgenommen. Das Lied ist auch eines von sechs »Liedern nach Stefan George«, die bereits am 8. Februar 1910 in Wien durch die Sängerin Martha Winternitz-Dorda und den Komponisten am Klavier uraufgeführt worden waren.⁴ Weitere nachweisbare Aufführungen des Liedes fanden ebenfalls in Wien im Rahmen des Vereins für musikalische Privataufführungen erst wieder am 6. April 1919 (als erstes von insgesamt vier angekündigten George-Liedern – im Vergleich zum einige Wochen darauf gedruckten Zyklus fehlte noch das mittlere, dritte Lied: *An Bachesranft*) und am 6. Juni 1919 (hier dann im Zusammenhang aller im Druck als op. 3 versammelten *fünf* Lieder) mit Felicie Hüni-Mihacsek und Eduard Steuermann am Klavier statt.⁵ Die lange Zeitspanne von circa zehn Jahren sowohl zwischen Kompositionsdatum und Erstdruck als auch zwischen früher Ur-aufführung und späterer Aufführung im Verein für musikalische Privataufführungen führte – neben vergeblichen Versuchen, dieses und andere George-Lieder in unterschiedlichen Zusammenstellungen immer wieder verschiedenen Verlagen zum Druck anzubieten, sowie möglicherweise weiteren, nicht nachweisbaren Auf-führungen – zu einer Anzahl von Überarbeitungen der Komposition, von denen sich (mindestens) vier Textfassungen unterscheiden lassen (Abb. 1):

Fassung 1 beruht auf einer autographen Niederschrift (A: Paul Sacher Stiftung, Basel).

4 Vgl. *Verein für Kunst und Kultur. Kammermusik- und Liederabend moderner Komponisten*. [Programm], Wien, Ehrbar-Saal, 8. Februar 1910 (Exemplar in: Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, Karl Weigl Papers [MSS 73]; Reproduktion: <http://www.salsah.org/webern/resources/2173581> [9. I. 2017]). Neben Weberns Liedern und der Uraufführung seiner *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5 wurden Stücke von Conrad Ansoerge, Bruno Walter, Franz Schreker und Karl Weigl aufgeführt. Vgl. auch Julius Korngold, *Feuilleton. Novitäten im Konzertsaal*, in: *Neue Freie Presse* vom 16. Februar 1910, Morgenblatt, S. 1–3; sowie Richard Specht, *Konzerte*, in: *Der Merker* 1 (1909/10), Heft 10, S. 436 f.

5 Vgl. Walter Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, München: edition text + kritik 1984 (= *Musik-Konzepte*, H. 36), S. 101–114, hier S. 102 f.; Vereins-Mitteilungen Nr. 5, 16. März 1919, S. 2 und 7; sowie Vereins-Mitteilungen Nr. 7, 4. Mai 1919, S. 1.

Fassung 2 weist mehrere Textzeugen auf: eine Korrekturschicht desselben Autographen (A); eine autographe Niederschrift (B: Library of Congress, Washington, DC, Moldenhauer-Archives, Box-Folder 58/9); eine weitere autographe Niederschrift (C: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Mus.Hs.38735.MusA/Webern/4); sowie die früheste (unkorrigierte) Schicht einer Abschrift fremder Hand auf der Grundlage von vermutlich B oder C (D: Paul Sacher Stiftung, Basel).

Fassung 3 beruht auf Korrekturschichten in C und D.

Handschriftliche Überarbeitungsspuren zur Druckfassung (Fassung 4) finden sich in einer zusätzlichen Korrekturschicht in D sowie einer weiteren autographen Niederschrift (E: Paul Sacher Stiftung, Basel). (Auf Grund einiger auffälliger Detailabweichungen dürfte jedoch keines dieser beiden Manuskripte direkte Vorlage der stichbildidentischen Drucke von 1919 und 1921 gewesen sein.)

Abb. 1 zeigt an zwei ausgewählten Taktgruppen (T. 1–2 und 7–8)⁶ einige typische Varianten des Notentextes im Laufe seines Entstehungsprozesses. Im Folgenden seien nur die wichtigsten aufgeführt:

- Fassung 1 und 2 weisen keine Tempoanweisungen auf; die Anweisungen in Fassung 3 und 4 differieren untereinander.
- Der vergleichsweise einfach gestaltete, sich an einem gleichmäßigen Achtelimpuls orientierende Rhythmus der Gesangsstimme in Fassung 1 und 2 wird in Fassung 3 und 4 durch Augmentationen, Verkürzungen und triolische Formen differenziert.
- Die Klavierbegleitung in Takt 7 wird in Fassung 2 gegenüber Fassung 1 grundlegend überarbeitet und in Fassung 3 rhythmisch weiter differenziert.
- Fassung 1 zeigt am Anfang von Takt 8 in der linken Hand der Klavierbegleitung ein horizontal ausgefaltetes Dreitonmotiv, das in Fassung 2 zum vertikalen Bestandteil eines Akkordes wird. In Fassung 3 wird dieser Akkord durch Fermaten als formale Zäsur gekennzeichnet, die in Fassung 4 durch die Takterweiterung von Takt 7 und die Vorziehung des Akkordeinsatzes noch deutlicher gemacht wird.
- Neben solchen inhaltlichen Varianten unterscheiden sich die Fassungen auch in orthographischer Hinsicht wie bei der enharmonischen Schreibweise von Tonhöhen (*cis* oder *des*, *as* oder *gis* usw.) oder der Schreibweise der Klaviertexturen in Takt 2 und 8 als Quasi-Akkorde in Fassung 1 und 2 und als vierstimmiges Stimmengeflecht in Fassung 3 und 4.

6 Die Fassungen 1–3 finden sich vollständig transkribiert bei Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden: Franz Steiner 1971, S. 117–119. Für diese Transkriptionen wurde Quelle C offensichtlich nicht berücksichtigt. Die in Abb. 1 vorgelegten Ausschnitte von Fassung 3 orientieren sich im Unterschied zu Buddes Transkription hauptsächlich an C.

Fassung 1

Fassung 2

Fassung 3

Fassung 4

Abb. 1: Anton Webern, *Dies ist ein Lied* (T. 1-2 und 7-8), Fassungen

Die Reduktion dieses textuellen Prozesses auf eine Abfolge von vier Fassungen ist selbstverständlich eine editionstechnisch notwendige Abstraktion:⁷ Mehrere Quellen weisen in nicht immer eindeutig zu entziffernden und zu interpretierenden Schichten weitere Detailvarianten auf, die Fassungen stellen somit lediglich synchrone Schnitte eines diachronen Ablaufes dar. Eine Berücksichtigung (und falls überhaupt möglich: chronologische Einordnung) aller dieser Korrekturen, Tilgungen und Ergänzungen würde entweder zu einer größeren Anzahl von (sich immer weniger unterscheidenden) Fassungen führen und/oder die Idee einer bestimmten Textfassung grundsätzlich aufgeben. (Zu Letzterem tendiert die *critique génétique* – allerdings in der Regel bei dem Versuch, den Schreibprozess einzelner Manuskripte und nicht die Abfolge verschiedener Textfassungen darzustellen.⁸) Einige dieser Varianten stammen sehr wahrscheinlich aus der konkreten Arbeit an der Einstudierung des Liedes für die genannten Aufführungen von 1910 und 1919 und haben entweder performative Geltung für diese (als Anweisungen für die oder Eintragungen von den ausführenden Sängerinnen und Pianisten) oder sind Reflexe der weiteren kompositorischen Arbeit Weberns auf die Probenarbeit und Aufführungen. Die Quellen und die daraus extrahierten Textfassungen stellen somit auch Spuren dieser Aufführungen dar, ohne diese exakt abbilden zu können. (Bei der Aufführung von 1910 wurde vermutlich eine Variante von Fassung 2 performt, 1919 vermutlich eine Variante von Fassung 3.) Auch wenn solche ›performativen‹ Varianten aus sozusagen editionsökonomischen Gründen in der Regel nicht in die Konstituierung kritisch edierter Notentexte eingehen, so werden sie doch im Kritischen Bericht verzeichnet, stehen also einer historisch orientierten Interpretations- beziehungsweise Performance-Forschung als Forschungsmaterial zur Verfügung.

Zusammenfassend sei auf insbesondere drei Punkte hingewiesen: Erstens führt die schriftliche Fixierung einer Komposition im Falle des ausgewählten Webern-Liedes keineswegs zu einer starren Festlegung des Werks, sondern zu einer Anzahl verschiedener Fassungen und Varianten der Komposition. Zweitens lassen sich diese Varianten zum Teil zurückführen auf Erfahrungen bei der performativen Realisierung des Liedes: Die Texte bieten Spuren einer historischen Aufführungspraxis. Drittens muss die Abfolge der verschiedenen Fassungen und Zwischenfassungen nicht unbedingt als ein teleologischer Prozess vom ›unausgereiften‹ zum ›vollendeten‹ Produkt verstanden werden (so sehr die Varianten zweifellos eine Entwicklung in der Differenziertheit bestimmter Details darstellen – und sich dadurch auch als Zeichen einer wachsenden technischen Versiertheit des Komponisten Webern interpretieren

7 Die hier vorgelegte Darstellung verdankt sich den vorbereitenden Arbeiten zur historisch-kritischen Edition der Klavierlieder Weberns im Rahmen der Anton Webern Gesamtausgabe. Vgl. www.anton-webern.ch (20.8.2016).

8 Zu Möglichkeiten der *critique génétique* mit Blick auf Notentexte vgl. Bernhard R. Appel, *Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse*, in: *Musiktheorie* 20 (2005), H. 2, S. 112–122. Mit Blick auf Webern vgl. auch Felix Wörner, *Notenbild und Metatext. Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz (»Kleiner Flügel Ahornsamen«) von Weberns Kantate op. 29*, in: *Webern-Philologien*, hrsg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien: Lafite 2016, S. 99–122.

lassen). Vielmehr lassen sie sich als Aktualisierungen einer sie verbindenden virtuellen Werkidee interpretieren,⁹ wenn man so will: als durch diese Idee provozierte Ereignisse. Alle diese Aktualisierungen können potenziell mit eigenem Recht (und nicht als defizitäre Nebenprodukte einer ›Fassung letzter Hand‹) wiederum sowohl in analytisch-hermeneutischer als auch in musikalisch-performativer Absicht interpretiert werden.

Aufnahmen des Webern-Liedes existieren meines Wissens bisher lediglich von Fassung 4, das heißt der Druckfassung. Die erste Schallplattenproduktion dieser Fassung mit der Sängerin Marni Nixon und dem Pianisten Leonard Stein entstand 1956 in Hollywood.¹⁰ Hollywood ist auch einer der Hauptschauplätze der Performance-Geschichte des Songs *When the Music's Over* der kalifornischen Rockgruppe The Doors. Der Song wurde spätestens ab Mai 1966 bei Live-Auftritten der Band gespielt¹¹ und im Frühjahr/Sommer 1967 für das Ende September desselben Jahres erschienene Album *Strange Days* in den Sunset Sound Recorders in Hollywood aufgenommen. Es gibt neben dieser (in mehreren Takes mit einem 8-Spur-Tonband-Aufnahmegerät produzierten) Studio-Einspielung zahlreiche (offizielle und nicht offizielle) Mitschnitte dieses Liedes bei verschiedenen Live-Auftritten (davon auch eine Fernsehstudio-Produktion ohne Publikum) zwischen Frühjahr 1967 und Dezember 1970.¹² Mit der möglichen Ausnahme des Gesangstextes, der für bestimmte Abschnitte in verschiedenen Performances gleichwohl stark divergieren kann und vom Sänger der Gruppe, Jim Morrison, bei Auftritten teilweise improvisiert wurde, dürfte es keine schriftlichen Notate zu diesem Stück gegeben haben. Als Autoren des Liedes sind auf der LP alle vier Bandmitglieder angegeben, also neben Morrison der Organist Ray Manzarek, der Gitarrist Robby Krieger und der Schlagzeuger John Densmore. Nach dem frühen Tod Morrisons 1971 spielte die Band zwar in unterschiedlichen Formationen und zu verschiedenen Revivals weiter zusammen, als authentische Performances/Einspielungen der Band gelten jedoch in der Regel nur die Auftritte/Aufnahmen mit Morrison als Sänger.

9 »Virtuell« bzw. »aktualisiert« im Sinne von Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968, insbesondere S. 269 ff.

10 *The Complete Music [of] Anton Webern*, Columbia KL 5019–5022. Marni Nixon war vor allem als Dubbing-Sängerin von Hollywood-Schauspielerinnen wie Audrey Hepburn, Deborah Kerr oder Nathalie Wood tätig. Die Webern-Aufnahme hat außer ihrer chronologischen Position auch den Reiz, dass man mit etwas akustisch-visueller Phantasie Webern hier durch diese Schauspielerinnen interpretiert hören kann.

11 Vgl. die rekonstruierten Setlists der Band-Auftritte im auf dem Sunset Strip in West Hollywood gelegenen Nachtclub Whisky a Go Go ab Mai 1966 bei Greg Shaw, *The Doors on the Road*, London: Omnibus Press 1997, bzw. bei <http://mildequator.com/performancehistory/concertinfo/1966/660523.html> (20. 8. 2016).

12 Für die offiziellen Aufnahmen vgl. die Einträge auf www.allmusic.com/artist/the-doors-mn0000114342/discography/all (20. 8. 2016). Für weitere Aufnahmen vgl. <http://mildequator.com/concertrecordings/amateur.html> (20. 8. 2016).

Intro

Strophe

When the music's over
turn out the light [...]
[...] until the end.

Schrei

Mittelteil

Strophe

When the music's over
turn out the light [...]
[...] until the end.

I hear a very gentle sound with your ear down to the ground. We want the world and we want it now now(?) now! Schrei

Abb. 2: The Doors, *When the Music's Over*, Skript des Song-Ablaufs

When the Music's Over dauert auf der Studio-Aufnahme von 1967 circa 11 Minuten, bei Live-Aufnahmen kann die Dauer teilweise über 15 Minuten betragen. Diese Diskrepanz hängt weniger mit unterschiedlichen Tempi (die man gleichwohl auch bemerken kann) als vielmehr mit zwei den Song-Ablauf beziehungsweise dessen Skript entscheidend prägenden Passagen zusammen, bei denen die Dauer ad hoc bestimmt und die Musik improvisatorisch gestaltet wird: dem Intro und dem Mittelteil (siehe Abb. 2).

Sowohl das Intro als auch das Ende des Mittelteils kulminieren bei der Studio-Aufnahme und allen folgenden dokumentierten Live-Performances in einem durch ein Schlagzeugtremolo beziehungsweise einen Wirbel eingeleiteten Schrei des Sängers, der mit einem lauten und anhaltenden Klang der Instrumente auf dem ersten Schlag einer Takteinheit zusammenfällt. Die Studio-Aufnahme ist allerdings keine bloße Reproduktion einer unter Studiobedingungen abgemischten Band-Performance des Liedes, sondern hat eine komplexe und technisch vermittelte Entstehungsgeschichte: Da Morrison nicht zum verabredeten Zeitpunkt anwesend war, spielten die anderen Musiker den Song ohne ihn mit einem provisorischen »guide vocal« von Manzarek ein.¹³ Die maßgeblich vom Sänger gestalteten improvisatorischen Passagen wurden soweit markiert, dass Morrison an einem späteren Tag seinen Part auf die bereits vorhandenen Instrumentalspuren singen konnte, dabei aber selbstverständlich auf diese beziehungsweise auf das eingespielte guide vocal reagieren musste, statt wie bei einer Live-Performance selbst der Impulsgeber zu sein. Nicht auszuschließen, dass der Schrei auch durch diese für den Sänger ungewohnte Performance-Situation motiviert wurde. (Morrison interpretiert hier die Interpretation der Band seiner eigenen Performance.) In den vermutlich einzigen erhaltenen Live-Aufnahmen des Songs, die nachweislich vor der Studio-Aufnahme stattfanden,¹⁴ fehlt dieser Schrei jedenfalls sowohl beim Intro als auch am Ende des Mittelteils. Möglicherweise wurde der Schrei erst bei der Plattenaufnahme zu einem in der Folge auch für Live-Auftritte substanziellen Bestandteil des Song-Skriptes.

Eine Filmaufnahme des Doors-Konzertes in der Hollywood Bowl am 5. Juli 1968 (also knapp ein Jahr nach der Studio-Einspielung) zeigt, wie dieser Schrei auch in

13 Vgl. Ray Manzarek, *Light My Fire. My Life with the Doors*, New York: Berkley Boulevard 21999, e-book, S. 259–266 [von 352]. Das genaue Datum ist unklar: Vermutlich gab es mindestens zwei Aufnahme-Sessions zu *When the Music's Over*, nämlich am 25. April und am 10. Juli 1967, vgl. <http://mildequator.com/recordinghistory/studioinfo.html> (20.8.2016). Da von der Session im April nur ein Take verzeichnet ist (auf dem Morrison Mundharmonika gespielt haben soll, also anwesend gewesen sein dürfte), bezieht sich Manzareks (allerdings keineswegs sakrosankte) Beschreibung wohl eher auf ein späteres Datum.

14 Vgl. The Doors, *Live at the Matrix 1967*, Rhino 2008. Es handelt sich um Aufnahmen von Konzerten in San Francisco am 7. und 10. März 1967. Ältere Bootlegs dokumentieren *When the Music's Over* an beiden Abenden: www.youtube.com/watch?v=PqjaPNVXfYM&t=10555 (20.8.2016). Vgl. auch eine Amateur-Aufnahme eines Konzertes am 4. Juli 1967 in San Bernardino: <http://mildequator.com/performancehistory/concertinfo/1967/670704.html> (20.8.2016), zu der auf einigen Bootleg-Veröffentlichungen ein falsches Konzertdatum (16. Dezember 1967) angegeben wird: www.youtube.com/watch?v=wepiiIeSIz4 (20.8.2016).

die theatralisch-visuellen Aspekte der Bühnen-Performance integriert beziehungsweise wie er als Teil des dem Song-Ablauf zugrunde liegenden Skriptes interpretiert wurde.¹⁵ Nach der Ansage, »Ladies and Gentlemen, here are The Doors!«, beginnen die bereits auf der Bühne befindlichen Instrumentalisten mit dem Intro. Morrison ist zunächst im Hintergrund zwischen dem Schlagzeugpodest und Verstärkertürmen kaum zu sehen und bewegt sich langsam und zeitweise scheinbar teilnahmslos zum Bühnenvordergrund. Als der Schlagzeugwirbel einsetzt, springt Morrison zum in der Mitte der Bühne stehenden Mikrophon und bringt seinen Schrei. Offensichtlich setzen er und die Band dabei voraus, dass die meisten Zuhörer die Plattenaufnahme kennen und den Schrei erwarten, um mit dieser Erwartung spielen zu können: Auf der Plattenaufnahme dauert die Zeit von den ersten Orgelakkorden bis zum Schrei circa dreißig Sekunden, bei diesem Live-Auftritt sind es über zwei Minuten. Entsprechend wird auch der zweite Schrei nach dem Mittelteil hinausgezögert: Der Abschnitt von der Textzeile »I hear a very gentle sound / With your ear down to the ground« bis zum Schrei dauert auf der LP ebenfalls circa 30 Sekunden, im gefilmten Live-Auftritt dagegen fast eineinhalb Minuten (circa 8:45–10:10), während derer Morrison die anfeuernden, offensichtlich den Schrei einfordernden Rufe aus dem Publikum grinsend über sich ergehen lässt und schließlich durch einen Rülpsler kommentiert.

Die Filmaufnahme kann als Dokument einer Performance gelten (selbstverständlich nicht als diese selbst), die die üblicherweise angeführten Merkmale des Performativen (im Sinne eines Gegensatzes zur Interpretation eines vermeintlich textfixierten Werkes) umfasst:¹⁶ Die Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern ist gegeben, die Körperlichkeit insbesondere des Sängers ist zentral, die Räumlichkeit und Lautlichkeit spielen eine große Rolle. (Die Hollywood Bowl als Ort von Konzerten klassischer Musik – in den 1940er-Jahren dirigierte hier Leopold Stokowski – ist nicht nur ein symbolischer Ort, der sich als Hintergrund für jugendlich-rebellische Provokationen hervorragend eignet, sondern ist auch in akustischer Hinsicht eine Herausforderung für die Band, die mit einer Wand von 52 zusätzlichen Verstärkern und Lautsprechern versucht, eine ausreichend große Lautstärke trotz des nicht überdachten Zuschauer-raums zu erzielen). Nicht zuletzt materialisiert sich die Zeitlichkeit als ein Merkmal von Performativität durch die langen improvisatorischen Passagen. Und all dies führt offensichtlich zu einer Feedback-Konstellation zwischen Band und Publikum. Doch alle diese performativen Merkmale setzen bestimmte textuelle Aspekte des Songs voraus, die den Rahmen für die Materialisierung des Ereignisses der Live-Aufführung von *When the Music's Over* darstellen: einerseits das schriftlich zwar nicht fixierte, aber den formalen Ablauf bestimmende Skript des Songs mit seinen strukturell markanten Schreien; andererseits die (einem Großteil des Publikums vermutlich bekannte) Plattenaufnahme des Songs.

15 The Doors, *Live at the Bowl '68*, Los Angeles: Universal Pictures 2012 (DVD), 0:00 bis ca. 13:00.

16 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, passim.

Schließlich wird die (filmische) Dokumentation des Ereignisses selbst wieder zu einem Text, der kopiert, zitiert und auch verfälscht werden kann. (Es ist bemerkenswert, wie bemüht in der Regel Produzenten von Cover-Versionen des Songs sind, das Skript einzuhalten.)¹⁷

Die beiden Beispiele sollen nicht suggerieren, dass die beschriebenen dynamischen Relationen von Text und Ereignis jeweils typisch für die entsprechenden Genres oder historischen Abschnitte sind, denen sie zugezählt werden könnten: Dass also nur in komponierter Kunstmusik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Notentexte performative Aspekte aufweisen wie im Webern-Beispiel; oder dass nur in der Rock- und Popmusik (wie auch immer dokumentierten) Ereignissen (interpretationsfähige und Interpretationen provozierende) virtuelle Texte beziehungsweise Skripte zugrunde liegen wie im Beispiel von The Doors. Man findet selbstverständlich auch in der sogenannten Neuen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Beispiele schriftlos oder zumindest schriftarm dokumentierter Aktualisierungen musikalisch-kompositorischer Ideen. (Etwa die von Luigi Nono hinterlassenen und an bestimmte Interpreten gebundenen Skripte zu Kompositionen seit Ende der 1960er-Jahre.) Umgekehrt kann es auch im Bereich der sogenannten Populären Musik beinahe aller Epochen ausdifferenzierte Notentexte geben, ohne dass damit die Aufführung eines entsprechenden Stückes notwendigerweise in allen seinen Aspekten fixiert wäre und damit die Performanz von Ereignishaftigkeit ausschließen würde. (Man denke an Walzer von Johann Strauß, an Big-Band-Arrangements von Glenn Miller oder auch Live-Events von – in der Regel: musikalisch vokal agierenden – Superstars von Udo Jürgens bis Madonna oder Pink, deren instrumentaler Begleitapparat ohne zumindest konzipierende schriftliche Fixierung technisch nicht zu realisieren wäre.) Deutlich könnte aber durch die Beispiele vielleicht geworden sein, dass die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit Performance-Ereignissen für ihre belastbare wissenschaftliche Diskursivierung eine philologische, das heißt textkritische Basis benötigt, und dass sich Philologie der Performativität und Ereignishaftigkeit von Texten sehr bewusst ist.

17 Vgl. z. B. die beiden folgenden, nach 2010 entstandenen, auf YouTube-Clips dokumentierten ›Interpretationen‹ des Songs: www.youtube.com/watch?v=Uw1Uk16Kiiw; www.youtube.com/watch?v=9gKQri-POBw (20. 8. 2016). Vgl. auch die dort abgelegten Kommentare von Rezipienten, die teilweise sehr auf die Einhaltung des Song-Skriptes im Zusammenspiel mit den performativen Aspekten achten.