

II. Öffnung der Lebenssphären – Öffnung des Materials

Ein Kulturpanorama der fünfziger/sechziger Jahre für Dieter Schnebel und John Cage

Wesentliche Komponenten des historischen und sozialen Kontexts der experimentellen Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg können auf der Basis des Lorenzerschen Begriffs von Kultur als historisch und geographisch geformtem Erfahrungsraum erfaßt werden. Die im 17. Jahrhundert gebräuchliche Bedeutung des Begriffs »Kultur«¹ ergibt hier überraschend einen neuen Sinn. Er meinte genuin menschliches Pflegen, Bebauen und Streben nach der Natur, womit die Menschen ihr damals wesentlich näher standen als seit Beginn des industriellen Zeitalters. In Lorenzers Methode des szenischen Verstehens ist Kultur ebenfalls Domäne menschlicher Erfahrung.

[...] es geht darum, die Kulturobjekte, die wir vor Augen haben, als »Niederschlag menschlicher Praxis«, »Niederschlag von sozialen Lebensformen« zu begreifen: als Spuren einer vergangenen Welt, die uns immer noch vor Augen stehen, als *Entwürfe* für unser eigenes Leben, die abzulehnen oder anzunehmen nicht Sache einer schnellen und lässigen Entscheidung, sondern einer geschichtlichen Auseinandersetzung ist.²

Menschliches Handeln als kulturelle Erfahrung so in die panoramische Perspektive auf die Gesamtheit historischer und sozialer Bedingungen einzubinden, ermöglicht ein szenisches Verstehen, in dem Kontextualisierungen und Querverbindungen greifbar, (nach-)erlebbar werden, ein Verstehen des

1 Es würde im Rahmen dieses Buches zu weit führen, die intensiven Diskussionen kulturphilosophischer Thesen, wie sie im zwanzigsten Jahrhundert über wissenschaftliche Disziplinen hinweg entwickelt wurden, und die etymologische Entwicklung des Kulturbegriffs ausführlich zu reflektieren. Das Kulturverständnis Lorenzers trägt allerdings deren Spuren. Es sei darauf verwiesen, daß die Begriffe »Kultur« und »Kultus« (beide lateinischer Abstammung) nach Lutz Mackensen im deutschen Sprachraum erstmals im siebzehnten Jahrhundert zunächst im Sinn von »Pflege, Verehrung« (Kultus) und »Bebauung, Pflege und Ausbildung« (Kultur) benutzt wurden. Seitdem wurden sie in sich wandelnden Bedeutungen fester Bestandteil der Philosophie und benachbarter Disziplinen und sind heute nicht nur geisteswissenschaftliche Grundbegriffe, sondern Schlüsselbegriffe zahlreicher psychologischer und sozialwissenschaftlicher bzw. sozialphilosophischer Diskussionen angesichts eines regen kulturellen weltweiten Austauschs und der damit einhergehenden tiefgreifenden Veränderung traditioneller kultureller Werte.

2 Lorenzer *Konzip der Buchhalter*, a.a.O., p. 18.

»sinnlich unmittelbare[n] Erleben[s] der Verwirklichung von Lebensentwürfen, in jenen greifbar-sichtbar-hörbaren ›Gebilden‹, deren Gesamtheit wir als ›Kultur‹ bezeichnen; [...].«³

Am konkreten Beispiel der Verhältnisse in West-Europa und in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg fällt deren Widersprüchlichkeit und hohe Spannung auf. Die damalige Lebenssphäre ist ein explosives Gemisch aus der rasenden industriellen und vor allem technologischen Entwicklung auf der einen und den weitgehend vernachlässigten emotionalen und psychischen Konstituenten des individuellen wie des gesellschaftlichen Lebens auf der anderen Seite. Die hier wirksamen Kräfte hatten im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts ständig zugenommen, entwickelten sich nach dem Zweiten Weltkrieg steil aufwärts und erreichten im Kontext der Studentenbewegung um 1970 eine Klimax.

In kritischen wissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen wurde schon in den fünfziger und frühen sechziger Jahren nachdrücklich zur Besinnung und zur Veränderung der Verhältnisse aufgerufen. In diesem Kontext stehen auch die Aktivitäten von Schnebel und Cage, wenn sie wie andere Vertreter der experimentellen Avantgarde sie umgebende Phänomene alltäglichen Lebens für ihre Kunst »vereinnahmten« und ihre Interpreten und ihr Publikum diesen Phänomenen in bis dahin unbekannter Weise gewissermaßen frontal aussetzten. Dabei gelang es ihnen teilweise, nicht nur zu schockieren – wie etwa ihre dadaistischen Vorgänger –, sondern auch durch gezielte Wahl von Strukturen, Materialien sowie Aufführungsorten und -weisen bestimmte verkrustete und verhärtete Wahrnehmungs- und Lebensformen der Menschen ihrer Zeit diskussionswürdig und -fähig zu machen und sogar aufzubrechen. Dazu nutzten sie assoziative, theatralische und interaktive Verfahren, die teilweise der psychologischen Therapie ähneln. Schnebel formulierte 1971 in einem politischen Grundsatztext:

Der Widerstand gegen die neue Kunst registriert das Unbehagen darüber, daß – obschon künstlich und an harmlosen Objekten – Bestehendes in Frage gestellt, verändert, gar abgeschafft wird, was vielleicht halb bewußt die Analogie weckt, es könne auch wirklich so kommen. [...] Am Material aber wäre zu beachten, was da vernutzt, unbrauchbar geworden ist, [...] welche Verarbeitungsmethoden zu einem klisierten Idiom führen, wo die ausgedrückten Inhalte sich in harmloses Geklingel oder affirmatives Gedröhn auflösen, statt wirklich zu bewegen.⁴

³ Ebd.

⁴ Dieter Schnebel »Autonome Kunst politisch. Über einige Sprachbarrieren« (Ende 1971), in: ders., *DM*, p. 480.

Künstler wie Schnebel und Cage erkundeten die enge Verstrickung von »Kunst und Leben«. Sie wurde zur unabdingbaren Grundlage ihres Kulturverständnisses und sie thematisierten mit ihren Produkten die Verschmelzung dieser beiden Sphären. Diese war für die »hohe« Kunst eigentlich schon jahrhundertlang aus dem europäischen Kulturkreis eliminiert, wie wohl es im frühen zwanzigsten Jahrhundert bereits Versuche gab, sie wieder zu beleben, etwa bei den Surrealisten, den Dadaisten oder in der Freikörperkultur. In den USA hingegen war diese Einheit von Kunst und Leben Bedingung des politischen Grundsatzes aus ihrer Gründungszeit, wonach künstlerische Aktivitäten als notwendige individuelle Freiräume anzusehen sind, die jedoch nicht staatlich subventioniert wurden, denn dies galt als bevormundende politische Einmischung. Ästhetisch und philosophisch wurde die Einheit von Kunst und Leben in den USA durch die Transzendentalisten Thoreau und Emerson nachdrücklich vertreten, womit sie sich gegen die zunehmende Entfremdung von der Natur stellten, die sie bei ihren Zeitgenossen beobachteten.

Auf diesem Hintergrund verfolgte Cage seine radikale Idee der Einheit von Kunst und Leben, die nicht nur im Kontext der transzendentalistischen Tradition Amerikas, sondern auch seiner Rezeption alter indischer und zenbuddhistischer Philosophie zu sehen ist. 1951 entgegnete er einem amerikanischen Kritiker bei einem Streit um Satie:

Nun, zur Information von Mr. Skulsky (und nebenbei auch von *Musical America*) sei gesagt, daß Kunst kein Geschäft ist; ist sie dies, ist sie eine ›Schweinerei‹ (ich zitiere Antonin Artaud) und sonst nichts. *Kunst ist eine Lebensform*. Sie ist durchaus mit dergleichen wie einen Bus nehmen, Blumen pflücken, lieben, den Boden fegen, von einem Affen gebissen werden, ein Buch lesen usw. ad infinitum vergleichbar (auch das Geschäft mag eine Lebensform ermöglichen, aber in diesem Fall hat es nichts mit Profit und Verlust zu tun).⁵

Dieses Zitat läßt auch ahnen, daß Kunst inzwischen entgegen den Grundsätzen aus der Gründerzeit, Kunst nicht zu politisieren, doch auf absurde Weise Teil des amerikanischen Wirtschaftslebens geworden ist, von wo aus sie bewertet, ermöglicht oder verhindert wird. Gegen diese Art von Vereinnahmung, die sich auch in West-Europa ausbreitete, wehrt sich die künstlerische Avantgarde der fünfziger/sechziger Jahre, denn sie dokumentiert ein Mißverständnis der Einheit von Kunst und Leben, dem in Lorenzers Ter-

⁵ John Cage »Noch mehr Satie«, in: Richard Kostelanetz *John Cage*, dt. Übersetzung v. I. Schnebel, Köln 1973, pp. 122 f. Der Begriff »Lebensform« (way of life) verweist hier unwillkürlich auf Lorenzer.

minologie durch Desymbolisierung die ursprüngliche symbolische Interaktionsform des autarken Künstlers zum Opfer gefallen ist.

Um Schnebels und Cages Aktivitäten in ihrer jeweiligen Umgebung und der Kultur in ihrer Gesamtheit konkreter verfolgen zu können, arbeite ich mit dem Begriff der »Lebenssphäre«. Seine beiden Komponenten »Leben« und »Sphäre« enthalten zahlreiche Querverweise, denen das Zusammenwirken künstlerischer und gesellschaftlicher, sozialer Aktivität immanent ist. Das Wort Sphäre⁶ erscheint mit seiner Doppelbedeutung als (Himmels-)Kugel (von griech. »sphaira«) sowie als Bereich bzw. Wirkungs- oder Gesellschafts-Kreis äußerst geeignet, um das rhizomatische Gefüge des zur Diskussion stehenden Kulturpanoramas zu fassen. Seine zweite Bedeutung als Wirkungskreis korrespondiert mit jener der Szene. Das Wort »Leben« wiederum wird im Verlauf dieses Buches häufig benutzt. Es ist nicht nur essentiell für die Kunst von Schnebel, Cage und ihren Mitstreitern, sondern geht auch die verschiedensten semantischen Verbindungen ein wie beispielsweise Lebensentwurf, Lebenshaltung, Lebenspraxis, Lebenswelt, Lebensqualität, Musikleben und Alltagsleben.⁷ Der Begriff der Lebenssphäre umfaßt in übergeordneter Weise alle Komponenten menschlichen Lebens.

6 Ich benutzte meine eigene Definition des Begriffs bereits, als der erste Band *Blasen. Mikro-sphärologie* des dreibändigen Projekts »Sphären« von Peter Sloterdijk 1998 erschien. 1999 erschien der zweite Band *Globen. Makrosphärologie*. Sloterdijk nutzt den Begriff, um die Geschichte der Menschheit neu zu erzählen.

7 Weitere Kombinationen sind: Lebens-Bereich, ~Bewältigung, ~Deutung, ~Dimension, ~Form, ~Geschichte, ~Lauf, ~Lüge, ~Prozeß, ~Raum, ~Situation, ~Stil, ~Struktur, ~Umstand, ~Umwelt, ~Symbol, Aufleben, Eigenleben, Erleben, Kunst als Leben, lebensbestimmend, öffentliches Leben, soziales Leben, Triebleben und Zusammenleben.

II.1 Lebenssphären – sozial

Wirtschaftswunder, Technologisierung, Kalter Krieg und Studentenrevolte

Da die Heimatländer von Schnebel und Cage, BRD¹ und USA, eigentlich auch ihre Heimatkontinente Westeuropa und Nordamerika, durch jahrhundertelange Prozesse der Migration stark miteinander verbunden sind, gibt es zwischen ihren Lebenssphären vielfältige Verbindungslinien, die von einem Spannungsfeld zwischen Skepsis und Faszination nachhaltig geprägt sind. Die Gründe, Europa zu verlassen, bildeten in Amerika die Basis eines neu zu formulierenden Kulturverständnisses. Begriffe wie ausreichender Lebensraum, Autarkie, freie Glaubensäußerung, Naturverbundenheit und Demokratie (Antifeudalismus), aber auch Eroberung, um nur einige Schlagworte zu nennen, wurden »kultiviert«. Verlassen wurden u. a. die Enge der Städte, strenge moralische Einbindung, institutionalisiertes Christentum, autoritäre Herrschaftssysteme, aber vor allem die Zwänge einer homogenen kulturellen Tradition. Die Räume, die künstlerische Aktivitäten in diesen beiden Lebenssphären einnahmen bzw. einnehmen durften, unterscheiden sich bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein deutlich.² Das ist für den künstlerischen Austausch zwischen den USA und der BRD seit den fünfziger Jahren wichtig, selbst und gerade für die experimentelle Avantgarde Schnebels und Cages, die zu einem bedeutenden Austauschfaktor wurde.

Im vergangenen Jahrhundert veränderten sich die Beziehungen zwischen beiden Staaten bzw. dem nordamerikanischen und dem europäischen Kontinent stark. Insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg wurden bis dahin historisch sedimentiert erscheinende Lebensentwürfe umgewälzt und schlugen teilweise sogar ins Gegenteil um. Dies betrifft insbesondere auch das kulturelle Selbstverständnis.

In den USA war die Auffassung von Kultur demokratisch-pluralistisch geprägt, ausgehend von dem schwer zu lebenden Grundsatz politischer, wirtschaftlicher, religiöser, ethnischer und künstlerischer Freiheit, dessen Opfer jahrhundertlang die Indianer und die Schwarzen waren. Die in Europa zurückgelassenen kulturellen Werte wurden teilweise in erneuerter, weniger rigider oder abgewandelter Form weitergeführt. Lange galten die USA als

1 Ich greife zu dem Begriff BRD, um seine lange ausgeschriebene Form Bundesrepublik Deutschland zu umgehen, und nicht um damit eine politische Meinung zu äußern. Der Begriff Westdeutschland erscheint mir nicht als angemessene Alternative.

2 Wiewohl in den USA für die Einwanderer die mitgebrachte abendländische, und nicht die angetroffene indianische Kunst ihren traditionellen Hintergrund bildet.

ein »kulturloses«³ und in dieser Hinsicht auch »traditionsloses« Land. Was sich in den USA bis um 1900 als künstlerische Aktivität etablierte, ist vor allem der populären Kultur zuzurechnen. Sie war weitgehend Privatsache und wurde – wie schon gesagt – aus prinzipiellen Gründen nicht subventioniert. Erst dann – im Zeichen einer Untergangsstimmung, hervorgerufen durch die gesellschaftlichen Folgen der Hochindustrialisierung, Urbanisierung und Einwanderung – unternahmen vornehmlich weiße christliche Angelsachsen, aber auch Juden, die zur »neuen industriellen Führungsschicht zählten«, den Versuch, »eine normative, hohe Kultur europäischen Zuschnitts in Amerika heimisch zu machen.«⁴ Indem sie sich auf die europäische Kunst besannen und indem wenig später Kunst auch als staatlich subventionswürdig angesehen wurde, hatten sie aber den letztlich ausschlaggebenden Schritt zur »eigenen« Kunst noch nicht vollzogen. Dieser erfolgte erst etwa in den zwanziger Jahren, als beispielsweise mit Aaron Copland und George Gershwin nationale amerikanische Musik kultiviert wurde, die sich bezeichnenderweise stark auf die musikalische Tradition der indianischen und afroamerikanischen »Minderheiten« bezog. Bis heute ist das Selbstverständnis und die Bedeutung amerikanischer Kunst ein umstrittenes Thema.

In Deutschland galt Kultur, getrennt von der alltäglichen Sphäre, seit dem aufkommenden Bürgertum bis in unsere Zeit als eine »Art gedankliche Gegenwelt«, eine »Kultur der lebendigen Innerlichkeit«,⁵ die sich gegen ihre bis dato starke politische Einbindung in höfische und kirchliche Institutionen richtete. Sie wurde durch diesen Status zwar subventioniert, doch nimmt künstlerisches Tun – seit dem beginnenden 19. Jahrhundert vermehrt – zusehends eine dezidierte Abwehrhaltung gegenüber herrschenden politischen Kräften ein. Berndt Ostendorf und Paul Levine stellen die Entwicklungen in Europa mit dem Schwerpunkt auf Deutschland den USA gegenüber:

Durch die politische Isolation des Bürgertums, dem späteren Träger der deutschen Kultur, so Elias und Adorno, hat der Kulturbegriff in Deutschland einen Vergeistigungsschub erfahren. Diese intensive Spiritualisierung des Kulturbegriffs war Kompensation dafür, daß dem vom Gefüge feudaler Ordnung ausgeschlossenen Bürgertum die Gestaltung der politischen Wirklichkeit versagt war. [...]

3 Im Sinn eines Landes ohne nennenswerte eigene anspruchsvolle künstlerische Produktion und eines Landes mit wenig Stil und gepflegten Umgangsformen in den alltäglichen Sphären.

4 Berndt Ostendorf und Paul Levine »Kulturbegriff und Kulturkritik. Die amerikanische Definition von Kultur und die Definition der amerikanischen Kultur«, in: *LänderberUSA*, p. 457.

5 Ebd., p. 453.

Die Vereinigten Staaten hingegen sind das erste Land mit einer erfolgreichen bürgerlichen Revolution, in der sich Elemente der Aufklärung mit Grundsätzen der Realpolitik (*Federalist Papers*) verbanden. Im Gegensatz zur Französischen Revolution, die zur Erstellung einer *tabula rasa* den ganzen angesammelten »Plunder« einer höfischen Welt und Zivilisation wegfegen mußte, konnte sich in Amerika auf der *tabula rasa* einer »frei verfügbaren« Natur das Prinzip einer reinen Tauschgesellschaft [...] relativ ungehindert entfalten. [...] Ziel dieser »Neudefinition« der Gesellschaft war eine asketische »einfache Republik«. Selbst wenn der reale Zustand der Gesellschaft immer zu wünschen übrig ließ, verdichteten sich bestimmte Ideale als Gründungsmythos. [...] Kultur, auch die kritische, ist also in Amerika dem politischen System eines Republikanismus immanent. Sie ist zwar dort gefangen, aber auch als Partner respektiert; [...]»⁶

Als die erwähnte »neue industrielle Führungsschicht« der Amerikaner um 1900 den Kontakt zu Europa suchte, um die künstlerischen Aktivitäten in ihrem Land zu beleben, erhielt die spannungsgeladene Interaktion zwischen den USA und Europa neue Energie. Insbesondere nach dem ersten Weltkrieg setzte eine Welle des faszinierten Austauschs, von den USA aus insbesondere im künstlerischen Bereich. In Europa bzw. Deutschland waren es vor allem Vertreter aus den Bereichen von Technik und Wirtschaft sowie Intellektuelle, die sich für die USA interessierten. Das Chaos und der Aufbruchgeist der Weimarer Republik verband sich mit starken Sympathien in Richtung USA, deren Initiativkraft und Dynamik mit derjenigen in Deutschland korrespondierten.⁷

Das amerikanische »Wirtschaftswunder«⁸ hatte Vorbildfunktion. »Er [Julius Hirsch] betonte, daß der amerikanische Wirtschaftserfolg kein Wunder darstelle, sondern auf neuen Formen industrieller Organisation beruhe, die man übernehmen solle.«⁹ Solchen Äußerungen stand jedoch die Ablehnung des sogenannten »Amerikanismus« gegenüber, der sich gegen seelenlose Rationalisierung, Massengesellschaft und Massenkultur als typischen negativen Phänomenen eines demokratischen Kapitalismus wehrte. Absurderweise hatten eben diese negativen Begleiterscheinungen längst auch in Deutschland Einzug gehalten.

⁶ Ebd., pp.453–455.

⁷ Ein Beispiel aus dem künstlerischen Bereich ist die Konzeption des Bauhauses. Vgl. Kap. II.2.1.

⁸ Diesen Begriff prägte der einflußreiche deutsche Wirtschaftswissenschaftler und zeitweilige Staatssekretär im deutschen Reichswirtschaftsministerium, Julius Hirsch (*Das amerikanische Wirtschaftswunder*, 1926).

⁹ Frank Trommler »Aufstieg und Fall des Amerikanismus in Deutschland«, in: ders. (Hg.) *Amerika und die Deutschen. Bestandsaufnahme einer dreihundertjährigen Geschichte*, Opladen 1986, p. 669.

Die deutschen Nationalsozialisten nutzten diese ambivalente Stimmung und hatten mit ihren Versprechungen eines nicht entfremdeten Lebens in Arbeit und Wohlstand Erfolg, während sie gleichzeitig die schon angelegte Infrastruktur der Massenkultur massiv ausbauten. Ließ Hitler bis zur Kriegserklärung 1941 noch den Erfolg des »New Deal« Roosevelts als ein Unternehmen gelungener politischer und sozialer Führung gelten, so veranlaßte er 1941 Propaganda-Aktionen gegen die USA, um den Einfluß, der von der amerikanischen Massenkultur z. B. im Bereich des Films oder des Jazz ausging, mit dem altbekannten Argument des Anti-Amerikanismus auszuhebeln: daß die USA ein kulturloses Land seien.¹⁰ Einmal mehr wurde der Versuch unternommen, den Deutschen über ihre Geschichte als hochentwickelte »Kulturnation« eine entscheidende Grundlage zur Identifikation und damit auch zur Stabilisierung zu bieten. Er scheiterte mit dem verlorenen Krieg 1945. Diesmal brach das Ideal Deutschlands als Nation der »hohen Kultur« vollständig zusammen, was auch für die nachfolgende Generation junger Künstler hier wie dort nachhaltige Folgen zeitigte.

In dieser Situation wurde das Selbstverständnis der Amerikaner durch ihre Rolle als Sieger, Befreier, Besatzer und Militärregierung gestärkt. Sie entdeckten im zusammengebrochenen Deutschland eine neue Aufgabe für ihre Mission demokratischer und kapitalistischer Grundwerte und wuchsen langsam in ihre neue globale Funktion als einer der beiden damals führenden Weltmächte hinein. Sie setzten diese in der neu gegründeten Bundesrepublik vor Ort durch ihre Politik des Wiederaufbaus exemplarisch um. Hatten sie im Schul- und Bildungswesen weniger Erfolg, so war ihr Einfluß in den Bereichen der Wirtschaft, der Kunst und insbesondere der Medien, d. h. der Massenkommunikation, enorm. Ein wichtiger Bestandteil ihrer Mission war die radikale Ablehnung des Kommunismus, die sich in Amerika (nach einem kurzen Aufflackern der Kommunismusfreundlichkeit seit

10 Vgl. folgenden Text aus Hitlers Order von 1941: »Die Herstellung von Schriften, die sich an die deutsche Intelligenz wenden und in objektiver Darstellung nachweisen, daß die USA so gut wie keine Kultur besitzen, daß ihre kulturellen Erzeugnisse vielmehr im wesentlichen von europäischen Leistungen abgeleitet seien. In diesem Rahmen sollen auch Auseinandersetzungen mit dem amerikanischen Film stattfinden. Daneben sollen sehr populäre Schriften herausgegeben werden, die sich an die breite Masse in Deutschland, insbesondere aber an die Jugend wenden und darstellen sollen, daß die kritiklose Übernahme amerikanischer Maßnahmen, wie auch z. B. der Jazz-Musik usw. eine Kulturlosigkeit bedeuten.« in: Willi A. Boelcke (Hg.) *Wollt ihr den totalen Krieg? Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939–1943*, München 1969, p. 259f., hier zitiert aus F. Trommler *Amerika und die Deutschen*, a.a.O., p. 672.

dem Börsenkrach 1929¹¹⁾ mit dem Abschluß des Hitler-Stalin-Paktes und angesichts der Gefahren des Kalten Kriegs als nicht mehr akzeptable »un-amerikanische Unterwerfung unter eine fremdbestimmte Parteidisziplin«¹²⁾ nachhaltig durchsetzte. In den fünfziger Jahren nahm sie unter dem Senator McCarthy mit dem »Committee against Unamerican Activities« irrationale, ja phobische Formen an. Gefühle der Ambivalenz verschoben sich daher von denen zwischen den USA und Europa zu denen zwischen dem West- und dem Ostpakt.

Diese neue globale Verteilung fügte die Lebenssphären der USA und der BRD trotz aller weiter bestehenden, historisch begründbaren Differenzen enger zusammen und ermöglichte in vielen Bereichen, darunter auch dem künstlerischen, einen offeneren Austausch. Allerdings war die BRD als Kriegsverlierer und durch den immensen Bruch 1945 nicht nur wirtschaftlich und politisch ruiniert sowie psychisch wesentlich instabiler, sondern sie waren auch abhängig von den Alliierten, insbesondere den USA, die eine Vormachtstellung genossen, welche hierzulande vielfach kritisch diskutiert wurde. Die BRD war im Grunde bis zum Abzug der alliierten Truppen Anfang der neunziger Jahre ein besetztes Land.

In Deutschland aus den Jahren der Nazi Herrschaft psychisch unbeschadet hervorzugehen war ausgeschlossen. Geradezu fieberhafter Wiederaufbau und das deutsche Wirtschaftswunder pufferten dies mit nahezu perfekt abgedichteter kollektiver Verdrängung, was bis in die sechziger Jahre hinein zu regelrechtem Realitätsverlust führte. Hier wäre also von kollektiv etablierten nicht mehr intakten symbolischen Interaktionsformen zu sprechen, denen ein durch den verlorenen Krieg ausgelöster schockhafter Prozeß der Desymbolisierung vorausging. Zur Fixierung dieser krankhaften Interaktionsformen trug der weltweite immense moralische Druck auf die Deutschen bei; jegliche Aktivität wurde an ihrem Verhältnis zur jüngsten Vergangenheit, also quasi am Grad ihrer Verdrängung bzw. ihrer Einsicht in die Kriegsschuld gemessen. Zeitlich davor liegende Geschehnisse wurden als Prüfstein nicht erwogen. Dies war nicht ganz unberechtigt, wie z. B. folgende Statistik aus dem *Jahrbuch für öffentliche Meinung* 1965–67 zeigt, worin Antworten Deutscher über den Zeitraum 1952–1967 auf die Frage nach ihrer Anerkennung der Kriegsschuld angeführt werden:

¹¹⁾ Vgl. *LänderberUSA*, pp. 460 f.

¹²⁾ Ebd., p. 461.

Von 1952 bis 1967 stieg der Prozentsatz der Antwort ›Deutschland‹ in ununterbrochener Progression von 32 auf 62 %, während die Antworten ›andere Staaten‹ von 24 auf 8 % und ›beide Seiten‹ von 18 auf 8 % sanken.¹³

Dieser statistische Verlauf verdeutlicht, daß die kollektive Tabuisierung der jüngsten Vergangenheit und die damit einhergehende psychische Stagnation in dieser Zeit allmählich aufbrachen.

Margarete und Alexander Mitscherlich thematisieren diese Problematik in ihrem immer noch grundlegenden Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* aus dem Jahr 1967, das zugleich für das kritisch-progressive Denken seiner Zeit charakteristisch ist. Auch die bevorstehende Wende des gesellschaftlichen Klimas ist hier bereits zu spüren. Sie gehen von der Frage aus, warum es angesichts der kaum zu bewältigten Grausamkeiten, die unter der Herrschaft des Dritten Reichs verübt wurden und dessen Herrschafts- und Gesellschaftsform die meisten während ihres Bestehens zugestimmt hatten, nicht zu einer Melancholie der Massen kam. Sie diagnostizieren in Westdeutschland eine kollektive Psychose, die sich in den ersten 20 Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg als kollektive und individuelle psychische Immobilität äußert. Durch massive Verdrängung der Kriegszeit kommt es zu Symptomen, die zu einer Fixierung auf materielle Komponenten des täglichen Lebens führte. Als eine der wichtigsten Ursachen sehen sie die kollektive minimale, d. h. viel zu geringe Distanz zu den Naziführern während des Dritten Reichs, dessen Totalzusammenbruch nur mit großem psychischem Schaden zu verkraften war.

Statt einer politischen Durcharbeitung der Vergangenheit als dem geringsten Versuch der Wiedergutmachung vollzog sich die explosive Entwicklung der deutschen Industrie. Werkstätigkeit und ihr Erfolg verdeckten bald die offenen Wunden, die aus der Vergangenheit geblieben waren. Wo ausgebaut und aufgebaut wurde, geschah es fast buchstäblich auf den Fundamenten, aber kaum in einem durchdachten Zusammenhang mit der Tradition. Das trifft nicht nur für Häuser, sondern auch für den Lehrstoff unserer Schulen, für die Rechtssprechung, die Gemeindeverwaltung und vieles andere zu. In Zusammenhang mit dieser wirtschaftlichen Restauration wächst ein charakteristisches, neues Selbstgefühl. [...] Vorerst fehlt das Sensorium dafür, daß man sich darum zu bemühen hätte – vom Kindergarten bis zur Hochschule –, die Katastrophen der Vergangenheit in unseren Erfahrungsschatz einzubeziehen, [...].¹⁴

¹³ Alfred Grosser *Geschichte Deutschlands seit 1945*, a.a.O., p.307.

¹⁴ Margarete und Alexander Mitscherlich *Die Unfähigkeit zu trauern*, München ¹⁸1986, p.23.

[...], das Kollektiv all derer, die einen »idealen Führer« verloren hatten, den Repräsentanten eines gemeinsam geteilten Ich-Ideals, konnte der eigenen Entwertung dadurch entgehen, daß es alle affektiven Brücken zur unmittelbar hinter ihnen liegenden Vergangenheit abbrach. [...] Die Auswirkung dieser außergewöhnlichen Anstrengung des Selbstschutzes, ist der heute herrschende psychische Immobilismus angesichts brennender Probleme unserer Gesellschaft.¹⁵

Die Mitscherlichs verweisen auf die zweifelhafte Einbindung präsentativer Symbole des öffentlichen Lebensraums, zeigen deren neurotische Komponenten und die einschneidenden Mängel des kollektiven Lebensentwurfs. Dessen abgebrochene affektive Brücken wirkten hermetisch, kalt, technologiefetischistisch, menschenunfreundlich, phantasielos u.ä. Die »brennenden Probleme« riefen nach dringenden Veränderungen. Die tiefe Betroffenheit der beiden Psychoanalytiker durch diese fatalen psychischen Verbiegungen ist deutlich zu spüren. Ähnlich dürften sich derzeit auch Schnebel und andere kritische Köpfe gefühlt haben.

Diese aus den Kriegererlebnissen resultierenden, extrem gestörten Interaktionsformen korrespondieren mit kaum minder neurotischen Reaktionen auf die Belastungen und Gefahren des Alltagslebens in westlichen Industrieländern, das durch hochtechnisierte Arbeit, durch elektronische Massenmedien,¹⁶ frenetischen Konsum und durch die atomare Bedrohung zusehends dominiert wurde. Derartige zerstörte Interaktionsformen zeichnen sich durch Nichtbeachtung und Verdrängung von emotionalen und psychischen Belangen aus. Sie sind für die Sphären Schnebels und Cages prägend.

Günther Anders traf 1956 die Eigenart dieser Lebenswelt, als er schrieb, »daß die Alltagswelt, mit der Menschen zu tun haben, in erster Linie eine Ding- und Apparatewelt ist, in der es auch Mitmenschen gibt; nicht eine Menschenwelt, in der es auch Apparate gibt«.¹⁷ Anders schlägt mit Adorno

¹⁵ Ebd., p. 38.

¹⁶ Der Besitz eines Schwarzweiß-Fernseher hatte sich bis etwa 1965 zum Standard westdeutscher Haushalte entwickelt. Zu dieser Zeit gab es in der BRD drei tägliche öffentlich-rechtliche Programme. Auch Diskussionen über die sozialen Auswirkungen hatten begonnen (Quellen: Fischer Lexikon 1976 und Hellmuth Karasek »Die Fakten und die Quoten. Anmerkungen zur Geschichte des deutschen Fernsehens«, in: *Der Spiegel 1947–1997*, erschienen als Sonderausgabe des Magazins im Januar 1997, pp. 290–297). In den USA war dieser Standard schon wesentlich früher erreicht. 1950 hatten dort etwa 43 Millionen Haushalte einen Fernseher (Quelle: J. R. Bittner *Mass Communication: An Introduction – Theory and Practice of Mass Media in Society*, New Jersey 1977, p. 53).

¹⁷ Günther Anders *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), zitiert nach: *Günter-Anders-Lesebuch*, Zürich 1984, p. 21.

und Horkheimer¹⁸ in die gleiche Kerbe, wenn er konstatiert, daß die Rationalisierungsprozesse, die mit der technologischen Entwicklung unseres Jahrhunderts in immenser Geschwindigkeit fortschreiten, sich der menschlichen Kontrolle längst entziehen, menschliches Vermögen überrunden und ins Irrationale umschlagen. »Effectus transcendit causam« betitelt Anders das Kapitel seines Buches *Antiquiertheit des Menschen*, wo er sich insbesondere auf die Bedrohung der Menschheit durch totale atomare Vernichtung bezieht.

Herbert Marcuse beschreibt den fatalen Irrtum der Technologiegläubigkeit als psychologisches Phänomen:

Aber in der gegenwärtigen Periode erscheinen die technologischen Kontrollen als die Verkörperung der Vernunft selbst zugunsten aller sozialen Gruppen und Interessen – in solchem Maße, daß aller Widerspruch irrational scheint und aller Widerstand unmöglich. Es ist daher kein Wunder, daß die sozialen Kontrollen in den fortgeschrittenen Bereichen der Zivilisation derart introjiziert worden sind, daß selbst individueller Protest in seinen Wurzeln beeinträchtigt scheint.¹⁹

Marcuse ging also 1964 davon aus, daß die Übermacht der Technik die Menschen unmündig und verantwortungslos mache. Dies ist eine Beobachtung, die im jetzigen Medienzeitalter immer noch aktuell ist, wiewohl neben den zahlreichen gefährdenden nunmehr auch positive befreiende, den Horizont erweiternde und kommunikative Aspekte der Technologisierung benannt werden.

Marcuses Arbeit ging der Studentenbewegung, die sich in allen westlichen Industriestaaten mit Schwerpunkten in den USA, Japan, Frankreich und der BRD Ende der sechziger Jahre formierte, nicht nur voraus, sondern beeinflusste sie auch maßgeblich. Ihre Vertreter setzten politisch um, was künstlerisch, philosophisch und psychologisch teilweise schon wesentlich früher erkannt worden war. Sie entdeckten, daß die herrschenden zerstörten Interaktionsformen, die durch ihre irrationalen Strukturen und Sym-

¹⁸ *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1947.

¹⁹ Herbert Marcuse *Der eindimensionale Mensch* (zuerst amerikanisch *The One-Dimensional Man*, Boston 1964), Darmstadt und Neuwied 1980 (zuerst 1967), p. 29. Als Protest gegen diese Verhältnisse ist auch vielfach die ästhetische und politische Haltung der experimentellen Avantgarde Schnebels und Cages zu verstehen, wiewohl gerade im künstlerischen Bereich technologische Errungenschaften auf dem Gebiet der Elektronik bahnbrechend waren und dort auch extensiv genutzt wurden. Es herrschte jedoch Uneinigkeit über die möglichen Wirkungsweisen dieses Mediums und lange eine prinzipiell ablehnende Haltung gegenüber auf Tonträgern reproduzierten Ereignissen. Auf diese Problematik komme ich in Kapitel II.4 zurück.

ptome identifiziert werden können und nach Maßgabe kollektiver Charakterbildung in absurden, unbeweglichen Regelungen kulminierten, die treibenden Kräfte von politischem Konservatismus und politischer Ignoranz sind. Dies belegt folgender Ausschnitt aus einer Rede des APO-Vertreter²⁰ Peter Schneider vor der Vollversammlung aller Fakultäten der FU Berlin am 5. Mai 1967:

Es geht tatsächlich um die Abschaffung von Ruhe und Ordnung, es geht um undemokratisches Verhalten, es geht darum, endlich nicht mehr sachlich zu sein. Wir haben in aller Sachlichkeit über den Krieg in Vietnam informiert, obwohl wir erlebt haben, daß wir die unvorstellbarsten Einzelheiten über die Politik in Vietnam zitieren können, ohne daß die Phantasie unserer Nachbarn in Gang gekommen wäre, aber daß wir nur einen Rasen betreten zu brauchen, dessen Betreten verboten ist, um ehrliches, allgemeines und nachhaltiges Grauen zu erregen. [...] Wir haben ruhig und ordentlich eine Universitätsreform gefordert, obwohl wir herausgefunden haben, daß wir gegen die Universitätsverfassung reden können, soviel und solange wir wollen, ohne daß sich ein Aktendeckel hebt, aber daß wir nur gegen die baupolizeilichen Bestimmungen zu verstoßen brauchen, um den ganzen Universitätsaufbau ins Wanken zu bringen. Da sind wir auf den Gedanken gekommen, daß wir erst den Rasen zerstören müssen, bevor wir die Lügen über Vietnam zerstören können [...], daß wir erst die Hausordnung brechen müssen, bevor wir die Universitätsordnung brechen können. Da haben wir den Einfall gehabt, daß das Betretungsverbot des Rasens [...], das Veranstaltungsverbot der Baupolizei genau die Verbote sind, mit denen die Herrschenden dafür sorgen, daß die Empörung über die Verbrechen in Vietnam, über die Notstandspsychose, über die vergreiste Universitätsverfassung schön ruhig und wirkungslos bleibt. Da haben wir gemerkt, daß sich in solchen Verboten die kriminelle Gleichgültigkeit einer ganzen Nation austobt.²¹

Schneider beschrieb hier die kollektive krankhafte Desymbolisierung emotional bedrohlicher Interaktionsformen. Er stellte fest, daß die »kriminelle Gleichgültigkeit« durch einen perversen emotionalen Schutzmantel gesichert ist. Erst indem die Studierenden bestimmte, offenbar diesem Schutz dienende Regelungen attackierten und deren Zwanghaftigkeit zufällig entdeckten, wurde auch greifbar, auf welchen grundlegendsten Ebenen menschlicher Interaktion begonnen werden muß, um auch im größeren politischen Rahmen Veränderungen bewirken zu können. Eben in diesem Bereich war auch die damalige experimentelle Avantgarde aktiv.

²⁰ APO = außerparlamentarische Opposition.

²¹ In: *Deutsche Geschichte 1962–1983*, hg. v. Irmgard Wilharm (2 Bde.), Frankfurt a.M. 1985 Bd.1, p. 183.

Die gesellschaftliche Konsensfähigkeit dieser psychischen Immobilität erzeugte bei den Kindern, z. B. den hier revoltierenden Studierenden und Kunstschaffenden, dieser einsozialisierten Interaktionsformen wiederum enorme Aggressionen, die zuweilen nicht minder irrational gewesen sein mögen als die der Angegriffenen, aber doch den Vorteil hatten, im Gegensatz zu jenen positive Identität zu stiften.²² Die Kommunikation war jedenfalls erschwert. Die Studentenvertreter kämpften dafür, daß sich bestimmte psychotische oder zumindest neurotische Grundstrukturen im sie umgebenden kollektiven Lebensentwurf nicht mehr halten konnten, sondern schöpferischen und offenen Prozessen Platz machten. Sie hatten durch ihre Erfahrungen in der Revolte ein szenisches Verständnis dessen erworben, wie die sie umgebenden, offenbar völlig immobilen Strukturen in Bewegung zu bringen sind, und zwar durch massive Eingriffe in die Alltagsregeln. Erst von hier aus konnte allmählich zu komplexeren Interaktionsformen vorgedrungen werden. Die Assoziationen, die dadurch beim Gegenüber wachgerufen wurden, bewirkten zunächst mehr als sachliche Argumentation, waren anfänglich sogar die einzige Ebene, auf der Reaktionen ausgelöst werden konnten. Angesichts der wachsenden Zahl derer, die die zerstörten und zerstörenden Mechanismen dieser Interaktionsformen durchschauten, war spätestens zu diesem Zeitpunkt der bisherige gesellschaftliche Zustand auch politisch nicht mehr haltbar. Impulse zu einem harmonischen und bewegteren, offeneren Lebensgefühl mußten in das ›Kulturpanorama‹ integriert werden, und diese kamen häufig aus künstlerischen Sphären.

22 Vgl. Ausführungen dazu im Lorenzer-Kapitel (I.2).

II.2 Lebenssphären – künstlerisch

Die experimentellen musiktheatralischen Kompositionen von Schnebel und Cage stehen im Kontext ästhetischer und entwicklungsgeschichtlicher Konflikte der Musik der fünfziger/sechziger Jahre, denen eine eurozentristische Musikgeschichtsschreibung nicht gewachsen ist, vor allem wenn sie sich auf Bedeutung von serieller gegenüber sogenannter experimenteller Musik in Europa fixiert. Sie entwickelten sich im regen Kontakt zu den politisch-sozialen Sphären und gingen gegen dortige Mißstände vor oder boten zumindest einen interaktiven Raum, wo alternative Konzepte erprobt und gelebt werden konnten. Da ihre Materialien die alltägliche Umgebung besonders stark reflektierten bzw. ins Spiel brachten, entgrenzten sich die Kunstgattungen hier zu einem künstlerischen Gesamt. Diese Entgrenzungen fanden nicht nur unter den Künsten, insbesondere zwischen bildender Kunst, Theater und Musik, statt, sondern führten auch Aktivitäten von Künstlern verschiedener Nationalitäten zusammen. Dabei wurden Entwicklungen aus der Zwischenkriegszeit aufgegriffen bzw. weitergeführt. Neu gegründete Institutionen wie das Black Mountain College und das Bauhaus, wo diese künstlerischen und weltanschaulichen Impulse gelehrt und gelebt wurden, boten Lebensraum, um experimentelle Ideen entfalten zu können; sie haben daher einen herausragenden Stellenwert im Kulturpanorama für Cage und Schnebel. Die erhabene Geste, die hohe Kunst vom übrigen profanen Leben trennen und ihren Anspruch auf überzeitliche Werte sichern sollte, wurde abgelehnt und abgelegt, indem künstlerische Aktivität beispielsweise in diesen Institutionen als Teil des täglichen Lebens und als Medium zwischenmenschlichen Austauschs praktiziert und bearbeitet wurde. So kultivierte die experimentelle Kunst eine Gegenwelt zu den herrschenden Bedingungen der fünfziger/sechziger Jahre und provozierte damit ihrerseits Widerstand seitens derer, die die herrschenden Bedingungen vertraten.

Als sich um 1970 die gesellschaftlichen Verhältnisse insofern änderten, daß öffnende Impulse der kritischen Linken und der experimentellen Kunst teilweise akzeptiert und integriert wurden, schwächte dies einen ihrer wesentlichen Antriebe, nämlich die herrschenden Verhältnisse zu verändern. Dies muß jedoch nicht bedeuten, daß sie nunmehr ideologisch angepaßt und verflacht ihren Wirkungskreis verlor, wie es aus einer vornehmlich europäischen Sichtweise der Avantgarde-Bewegung bezugnehmend auf Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* gerne kritisiert wird.¹ Vielmehr änderte sich

¹ Vgl. die Ausführungen und Anmerkungen hierzu in den Kapiteln I.1 und I.2.

ihr Wirkungskreis im gesellschaftlichen Gefüge, waren doch die künstlerischen Impulse ohne den Stachel der Rebellion neu zu bestimmen. Für die Entwicklung bis heute ist zu konstatieren, daß der interaktive experimentelle Raum nicht mehr als ein künstlerischer geschützt ist, sondern heute in vieler Hinsicht Teil alltäglicher Interaktionsformen geworden ist. Damit wäre eigentlich im Sinn der Maxime von »Kunst als Lebensform« ein wesentliches Ziel erreicht und wurde nicht grundsätzlich durch eine dem experimentellen Geist zuwiderlaufende ideologische Anpassung verfehlt. Daß gleichzeitig affirmative Prozesse stattfanden, die substantielle Bestandteile der experimentellen Kunst vermissen lassen, obwohl sie sich auf diese berufen, steht außer Frage, nivelliert jedoch deren »Erfolg« in anderen Bereichen nicht.²

Das Verhältnis der künstlerischen Entwicklungen in der BRD und in den USA nach 1950 unterliegt den politischen Gegebenheiten, die durch den Zweiten Weltkrieg ausgelöst wurden. Der Generationenunterschied zwischen Cage (geb. 1912) und Schnebel (geb. 1930) spiegelt die Ungleichzeitigkeit der Entwicklungen in dieser Periode wider, während beide Komponisten zugleich die Annäherung der beiden Lebenssphären repräsentieren. In der Sphäre Schnebels brachte das Jahr 1945 für die Geschichte der Kunst in Europa einen klaren Schnitt, schmerzlich, aber geladen mit der produktiven Energie eines Neuanfangs, nachdem zuvor über mehr als eine Dekade hinweg innovative Impulse verboten bzw. unterdrückt waren und künstlerische Entwicklungen deshalb stagnierten. Die Situation in den USA, der Umgebung Cages, entwickelte sich in dieser Zeitperiode vergleichsweise kontinuierlich weiter, nachdem dort eher die dreißiger Jahre – nach dem Börsenkrach 1929 und mit der einsetzenden Welle immigrierender Europäer nach 1933³ – umwälzend gewesen waren.⁴

² Vgl. Hermann Danuser: »Längst sind die Gegen-Traditionen der Avantgarde nicht mehr nur – ja nicht einmal primär – über ihre Opposition zur Institution Kunst definiert. Vielmehr ist es gerechtfertigt, angesichts einer reichen Geschichte mannigfaltiger ›Traditionen‹, die allerdings oft personaler Art sind und aus experimentellen Richtungen ohne verbindlichen Regelkodex bestehen, davon zu sprechen, daß hier eine besondere ›Institution‹ Avantgarde mit internationalen, nicht zuletzt nach Deutschland führenden Verbindungslinien vorliegt, eine Institution, die mittlerweile selbst zu einer eigenständigen ›Institution Kunst‹ auf antitraditioneller Basis geworden ist.« »Gegen-Traditionen der Avantgarde«, in: *Amerikanische Musik. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, hg. v. H. Danuser, Dietrich Kämper und Paul Terse, p. 111.

³ Unter ihnen viele der bedeutendsten Musiker und Schriftsteller.

⁴ Dennoch datiert auch die erste serielle amerikanische Komposition erst von 1947, immerhin vor der ersten europäischen: *Three Compositions for Piano* von Milton Babbitt (geb.

Getrieben vom Nachholbedarf entstanden in Europa unmittelbar nach Kriegsende bereits wieder enorme Aktivitäten, die sich jedoch durch die Erfahrung des historischen Bruchs im weiterhin virulenten Bezug zur künstlerischen Tradition Europas – zumindest im Bereich der Musik – ästhetisch auf ganz spezifische Weise entwickelten. In dieser Form konnten sie trotz verwandter Ansätze in den USA nicht aufkommen. Auch der schon in Kapitel II.1 angesprochene, von jeher zwischen den USA und Deutschland differierende Umgang mit Tradition⁵ ist zu dieser Zeit deutlich bemerkbar. Diese Kluft erscheint erst im Pluralismus späterer Jahrzehnte abgeschwächt.

Die während des Dritten Reichs nach Amerika emigrierten europäischen Musiker hoben dort vor allem das Niveau der traditionellen Musikausbildung – insbesondere Schönbergs Harmonie- und Kompositionslehren sind bis heute gültiger Bestandteil der theoretischen wie praktischen Musikausbildung – und wurden erst in zweiter Linie als Protagonisten neuer europäischer Musik wahrgenommen. Das hing vor allem mit dem Interesse an einer genuin amerikanischen Kunstmusik zusammen, das seit dem Börsenkrach Ende 1929 in den USA stark zugenommen hatte. Neben restaurativen Tendenzen zeitigte dies auch experimentelle Aktivitäten, wie sie allen voran der kalifornische Komponist Henry Cowell entwickelte und förderte. Einige Europäer, die zwischen den beiden Weltkriegen einen ähnlich freien und innovativen Umgang mit neu entdeckten Materialien suchten, hatten sich schon früher aus eigenem Antrieb in den USA niedergelassen, insbesondere Marcel Duchamp und Edgard Varèse (beide ab 1915), und erfuhren dort die in Europa verweigerte Anerkennung. Diese experimentelle Richtung bezeichnete Peter Yates in einem umstrittenen Aufsatz als »American Experimental Tradition«, der, 1960 verfaßt, erst 1990 veröffentlicht wurde.⁶ Den Beginn dieser musikalischen Tradition setzt er darin bei den Aktivitäten von Charles Ives, Harry Partch und Lou Harrison an, auch Varèse (als einziger Europäer) und Cage werden hinzugerechnet.⁷ Er richtet sich damit gegen die im Kontext von Avantgarde-Bewegungen vorherr-

1916), einem amerikanischen Komponisten also, der nicht unmittelbar durch Schönberg oder dessen Schüler beeinflusst wurde, obwohl er der Generation zuzurechnen ist, die von diesen hätte ausgebildet werden können.

⁵ Und nicht etwa die Gegenüberstellung von Traditionslosigkeit in den USA und Traditionslosigkeit in Europa! Auf die Auffassungen von Schnebel und Cage gehe ich in Kapitel II.2.2 ein.

⁶ Peter Yates *The American Experimental Tradition*, in: Soundings XVI 1990, pp. 135–143.

⁷ Christopher Shultis greift diesen Ansatz in seinem schon in Kap. I.1 angeführten *Silencing the Sounded Self* (a.a.O.) auf.

schende negative Konnotation des Begriffs Tradition⁸ und gegen die in den USA generell ablehnende konservative Haltung bezüglich dieser künstlerischen Aktivitäten, die gerne von Anti-Tradition spricht.⁹

II.2.1 *Institutionen als offene Foren: New School for Social Research, Bauhaus, Black Mountain College, Darmstädter Ferienkurse*

Neben den Darmstädter Ferienkursen sind im Kontext von Schnebels und Cages experimentellen Aktivitäten drei weitere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegründete Institutionen von Belang, die einen interdisziplinären und basisdemokratischen Ansatz verfolgten. Die 1917 gegründete New School for Social Research¹⁰ in New York, an der auch Cowell seit den dreißiger Jahren gelehrt hatte, wurde etwa zu dieser Zeit nicht zuletzt durch ihn zu einer wichtigen Institution innovativer Kunstförderung.¹¹

⁸ Aber auch andere Veröffentlichungen wie die Bücher von David Nicholls, *American Experimental Music 1890–1940* (Cambridge University Press, Cambridge 1990) und von Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and beyond* (New York 1974) zeigen kontinuierliche Entwicklungen der experimentellen Musik in den USA auf, ohne den Begriff der Tradition in diesem Kontext explizit zu verwenden.

⁹ Cowell, ein für Cage wichtiger Mentor und Förderer, integrierte in seine zahlreichen Aktivitäten als Komponist, Musiktheoretiker, Konzertveranstalter usw. europäische und außereuropäische Entwicklungen sowie eigene Ideen. Beispielsweise verband er, als einer der ersten Musikethnologen (ausgebildet bei Hornbostel in Berlin) sein Interesse für die Musik Asiens und Afrikas mit seiner eigenen kompositorischen Arbeit. Dabei experimentierte er mit eigenen Rhythmus- und Ton-Skalen. Cowells musikalische »Entdeckungen«, unter ihnen das Cluster (erstmalig 1912: *The Tides of Manaunaum* für Klavier), wurden vielfach von anderen Komponisten (z. B. von Béla Bartók) übernommen. Sie sind zusammengefasst in seinem Buch *New Musical Resources* (1930). Er verbreitete seine Entdeckungen zwischen 1923 und 1933 auch auf mehreren Reisen durch Europa, wo ihn Kollegen wie Schönberg zu Vorträgen einluden. Zugleich kreierte er in Form verschiedener Konzertreihen Foren für avancierte (auch zwölftönige) Musik aus Europa und den USA: die 1925 in Los Angeles gegründete, später in San Francisco von ihm geleitete *New Music Society of California* und – gemeinsam mit Varèse – 1921 bis 27 die Konzertreihe der ICG (International Composers' Guild) in New York City. 1927 gründete er die New Music Edition und damit den ersten amerikanischen Verlag für neue Musik, wo auch Musik Weberns und Schönbergs publiziert wurde.

¹⁰ Im folgenden »New School«.

¹¹ Die New School war von 1917 bis zu Hitlers Machtergreifung 1933 als eine Art Volkshochschule konzipiert, so daß hier zwar im Sinn eines Studiums generelle verschiedenste Fächer auf hohem, Theorie und Praxis sowie Kunsterfahrung auf neue Weise verbindendem Niveau studiert werden konnten, jedoch ohne einen Berufsabschluß, der eine größere Spezialisierung vorausgesetzt hätte. Die Kernfächer waren Soziologie, Ökonomie, Politikologie und Psychologie neben Literatur und Design. Die Bereiche Kunst und

Darüber hinaus sind noch das 1933 gegründete »Black Mountain College« in North Carolina/USA und das 1919 gegründete, bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 in Deutschland in Weimar, Dessau, zum Schluß in Berlin bestehende »Bauhaus« zu nennen, das dann 1937/38 in Chicago unter Leitung des emigrierten László Moholy-Nagy als »New Bauhaus« weiterbestand; ihm ließ Moholy-Nagy 1939 die Neugründung der »School of Design« (seit 1944 »Institute of Design«) folgen. Während bei interdisziplinärem Ansatz die fachlichen Schwerpunkte der New School im Bereich der Sozialwissenschaften und der Psychologie lagen, waren es am Black Mountain College die Bildende Kunst sowie die Literatur und am Bauhaus die Architektur. Alle drei Institutionen sind nicht nur eng verwoben mit zeitgleichen künstlerischen Experimenten und entsprechenden Gruppen, sondern haben auf je eigene Weise auch die experimentelle Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg beeinflusst. An allen drei Institutionen hatte die Musik grundlegenden Stellenwert. War Musik am Black Mountain College vom Gründungsjahr an Bestandteil des Curriculums, so fand sie in den beiden anderen Institutionen erst später Eingang.

Die Gründungsidee der **New School for Social Research** als interdisziplinäre höhere Abendschule korrespondiert mit Ansichten, die nicht zufällig einer der wichtigsten Bauhaus-Protagonisten, der ungarische Photograph und Design-Künstler Moholy-Nagy, in seinem Buch *Vision in Motion* (1947) formulierte:

Geisteswissenschaften wurden allmählich ausgebaut. Ideen, bestimmte Studienangebote doch einem berufsausbildungsbezogenen Curriculum zu überführen und das Angebot durch weitere Kurse im künstlerischen Bereich zu erweitern, erfuhren durch die 1933 einsetzende Welle hochqualifizierter Immigranten einen konkreten Anstoß und wurden unter Nutzung des europäischen »Personals«, das die Schule mit Hilfe des New Yorker »Emergency Committee in Aid of Displaced German Scholars« ausfindig machte, umgesetzt. Bereits ab dem Wintersemester 1933 hatte sich die »University in Exile« und spätere »Graduate School« etabliert. Die musikalischen Kurse wurden als Bestandteil des interdisziplinären Curriculums ausgebaut und zu dieser Zeit außer von Cowell unter anderem von Hornbostel, Hanns Eisler (1935/36), Ernst Toch, Rudolf Kolisch (1939–42) und Eduard Steuermann gehalten. Vgl.: Werner Grünzweig »Bargain and Charity? Aspekte der Aufnahme exilierter Musiker an der Ostküste der Vereinigten Staaten«, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hg. v. H.-W. Heister u. a., Frankfurt a. M. 1993, pp. 297–310, und Peter M. Rutkoff und William B. Scott *New School. A History of the New School for Social Research*, New York 1986.

Capacities

[...] Everyone has a creative nature. Everyone is naturally equipped to receive and assimilate sensory experiences; to think and to feel. The schools must know the *technique* of developing this natural equipment in the most formative years of youth.

That a general standard of self-expression can be reached is proved by the age-old European education of the wealthy where a relatively high cultural average was produced through the tutor system or by private schooling. It has to be said again and again that everyone is sensitive to musical tones, to colors, to touch and space relationships: that is to say, everyone is able to participate in the entirety of such an experience and everyone can produce non-verbal expression in any medium.¹²

Moholy-Nagy geht von einer bei allen Menschen vorhandenen kreativ-künstlerischen Begabung aus, die jedoch viel häufiger gefördert werden sollte, als dies normalerweise in Lehrinstitutionen der Fall ist. Wie wir später noch sehen werden, sieht er in diesem Mangel ähnlich problematische gesellschaftliche Verhältnisse gespiegelt. An der New School galten verwandte Grundsätze. Nicht zufällig ist der erste, 1927 stattfindende Musikkurs mit dem Thema »Modern Composers« der zeitgenössischen Musik gewidmet, u. a. Bloch, Copland, Debussy, Mahler, Reger, Schönberg, Sessions, Strawinsky und Varèse.¹³ Im gleichen Geist veranstaltete Cowell als einer der ersten Musiklehrer der New School z. B. 1931 Kurse zur »Appreciation of Modern Music« (u. a. über Bartók, Berg, Gershwin, Ravel, Ruggles, Schönberg und Strawinsky) und »What the Twentieth Century has added to Music«. Er organisierte gemeinsam mit seinem früheren Lehrer Charles Seeger die ethnomusikologische Vortragsreihe »Comparison of the Musical Systems of the World« mit Musikern des jeweiligen Landes und einen »Workshop in Modern Music« (gemeinsam mit W. Riegger, A. Weiss u. a.). 1932 bot Cowell einen Kurs an mit dem Titel »The Place of Music in Society«. An diesem oder einem der anderen Kurse Cowells

¹² L. Moholy-Nagy *Vision in Motion*, Chicago 1947, p. 25.

¹³ Dieser Kurs wurde von Paul Rosenfeld (Yale University) gegeben. Im Kommentar ist zu lesen: »While the course should be of especial value to music students, it aims primarily to interest those who seek to orient themselves in modern music as a vital element in the life of the time.«

Die für ihre Zeit innovative Themenliste musikbezogener Kurse des Vorlesungsverzeichnisses enthält unter anderem: »Music among primitives«, »Music for the courts of emperors«, »Urban Music«, »Gebrauchsmusik«, »The use of music in Russia«, »Music among children« und »The relation of music as an art to society«.

nahm 1932 auch John Cage teil. Dieser gab seinerseits an der gleichen Schule 1958–60 seine legendären Kurse zur experimentellen Musik, die hauptsächlich von Künstlern aus den Bereichen der bildenden Kunst, der Literatur, des Tanzes und des Theaters wie Dick Higgins und Allan Kaprow besucht wurden.¹⁴

Eine der wenigen größeren europäischen Ausbildungsstätten, wo künstlerische Experimente willkommen waren, ist das **Bauhaus**. Am Bauhaus wurde zwar interdisziplinäres praktisches und theoretisches Arbeiten propagiert, doch waren in der ursprünglichen Satzung Musik und Bühnenkunst nicht vorgesehen. Sie wurden jedoch sehr bald in den Lehrplan aufgenommen und zum grundlegenden Bestandteil des künstlerischen Gesamtkonzepts.

Das Bauhaus erstrebt die Sammlung allen künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst als deren unablässigen Bestandteile. [...] Architekten, Maler, Bildhauer sind Handwerker im Ursinn des Wortes, deshalb wird als unerlässliche Grundlage für alles bildnerische Schaffen die gründliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkplätzen gefordert.¹⁵

Im Bühnenwerk sah Walter Gropius eine »orchestrale Einheit«¹⁶ aus Baukunst und Bühnengeschehen – eine Bühne gab es am Bauhaus von 1921 bis 1929, ab 1923 geleitet von Oskar Schlemmer. Musik wurde erstmals 1923 auf Initiative des 1923 bis 1928 am Bauhaus als Meister tätigen Moholy-Nagy Bestandteil der Aktivitäten.¹⁷ Dieser formulierte auch die Idee des totalen Theaters, wo sich theatralisches Geschehen vom konventionellen handlungsorientierten Ablauf hin zu einem gleichwertigen Einsatz verschiedener Medien wie Licht, Klang (auch synthetischer Klang über Lautsprecher), Bühnenausstattung und menschliche Handlungen zu einer neuen Einheit verdichten sollten. Letztlich zielte er wie Artaud darauf, wieder eine aktivere Teilnahme beim Publikum hervorrufen zu können.

¹⁴ Vgl. »John Cage on Teaching« (Ausschnitte aus einem Interview vom 11.6.1987), veröffentlicht als Appendix in: W. Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces*, a.a.O., pp. 231–233.

¹⁵ Walter Gropius 1919 im ersten Programm des von ihm gegründeten »Staatlichen Bauhauses Weimar«, zitiert nach: *Experiment Bauhaus. Das Bauhausarchiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, Katalog zur Ausstellung 1988, p. 408.

¹⁶ Ebd., p. 250.

¹⁷ Über die ersten musikalisch-theatralischen Aktivitäten am Bauhaus gibt Hans Heinz Stuckenschmidt in seinen Erinnerungen an die Bauhauswoche 1923 in Weimar detaillierte Auskunft. Sein Vortrag im Bauhaus-Archiv Berlin vom 11.5.1976 ist veröffentlicht als *Musik am Bauhaus*, Berlin 1978/79.

Wie stark sich solche in Deutschland verfolgten Grundhaltungen mit denen etwa am Black Mountain College überlagerten, zeigt auch der Umstand, daß von den USA aus der Versuch unternommen wurde, das Bauhaus nach seinem Verbot durch die Nationalsozialisten 1933 in Amerika wieder aufzubauen, als dessen erster Direktor Moholy-Nagy berufen wurde. 1941 holte dieser Cage als Lehrer für experimentelle Musik an sein Institut in Chicago. Das Curriculum der dann sogenannten School of Design enthielt von vornherein praktische und theoretische Musikfächer als Pflicht. Zu dieser Zeit gab es sogar ein Orchester. Als Cage kam, wurden diese Kurse fakultativ. Er unterrichtete u. a. Improvisation auf selbstgebaute Schlaginstrumenten.¹⁸ Da die Schule massive finanzielle Probleme hatte, wurde Musik wenig später leider ganz aus dem Curriculum gestrichen.¹⁹ Das solchen Ausbildungskonzepten zugrundeliegende Verständnis von Kultur als einem ganzheitlichen, interaktiven Gebilde aller Komponenten menschlichen Lebens, in dem Kreativität eine große Bedeutung hat, korrespondiert nicht nur mit der Methode szenischen Verstehens, sondern auch mit der Kunst und Leben integrierenden Position der experimentellen Avantgarde Schnebels und Cages. Um dies zu verdeutlichen, greife ich hier nochmals auf Moholy-Nagys letztes Buch *Vision in Motion* zurück, das dieser energetische, offene und zugleich äußerst disziplinierte Künstler kurz vor seinem Tod 1946 in Chicago noch vollendete, denn es erweist sich als Fundgrube für zahllose experimentelle und offene Denkansätze. Schon Layout und Text bieten eine außerordentlich reiche sprachlich-bildliche Zusammenschau, deren Elemente auf mehreren Wahrnehmungsebenen graphisch angeordnet sind. Das Buch widmet sich verschiedensten wechselseitigen Einflüssen aller Kunstgattungen sowie vieler philosophischer und psychologischer Ansätze, die Lebenssphären Amerikas und Europas übergreifend. Kunst als Lebensform ist Moholy-Nagys Programm, wie er in seinem Vorwort formuliert:

This book is written for the artist and the layman, for everyone interested in his relationship to our existing civilization. [...] Recognizing art as an integral part of our existence, this book takes as its basic premise the unity of the arts with life.²⁰

Wie entscheidend es ist, interdisziplinär mit einer grundsätzlich weit offenen Grundhaltung zu lehren, zu lernen und letztlich zu leben, drückt er in den »tasks of this generation« aus.

¹⁸ L. Moholy-Nagy *Vision in Motion*, a.a.O., p. 66.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., Vorwort.

But the teachers of mankind are not only the personnel in schools, colleges and universities. To reach different temperaments, intellectual, verbal explanations alone are not effective. There are a great number of other approaches needed. The arts, for example, can take the individual by storm through sensory experiences, directly by feelings, without involving too much intellectual participation. The arts can play an important role in the re-education of the people.²¹

Auch am **Black Mountain College** unterrichteten seit seiner Gründung einige europäische Immigranten, unter ihnen der Maler Joseph Albers und seine Frau, die Weberin Anni Albers, die beide bis zur Emigration leitende Positionen am Bauhaus Berlin innehatten.²² Musik lehrte am Black Mountain College u. a. der Komponist Stefan Wolpe, ausgebildet bei Schönberg und Mitaktionist der Berliner Dada-Szene in den zehner und zwanziger Jahren. Dennoch hielt er sich von den experimentellen Aktivitäten Cages fern.²³ Am Black Mountain College hielt sich Cage 1948 bis 1953 mehrfach bei den legendären Sommerkursen auf. Dort lernte er die bildenden Künstler Robert Motherwell und Robert Rauschenberg kennen, dort hielt er Kurse auf dem (auch präparierten) Klavier, zur experimentellen Musik und zu Satie ab und gründete 1953 mit Merce Cunningham die Merce Cunningham Dance Company. Am Black Mountain College erfuhr Cage entscheidende Anstöße für seine experimentelle Ausrichtung: Dort sah er erstmals die weißen »stillen« Bilder von Rauschenberg (1951), dort lernte er – 1952 vorgetragen von Mary Caroline Richards – Antonin Artauds programmatische Schrift *Das Theater und sein Double* (1938) kennen, und dort beschäftigte er sich 1950 mit dem durch Christian Wolff überreichten, frisch gedruckten Exemplar der in der Bollingen-Reihe erschienenen neuen englischen Übersetzung des *I Ching*.²⁴ Rauschenberg veranlaßte Cage zur intensiven Beschäftigung mit dem Phänomen der Stille; mit ihm arbeitete er viele Jahre in der Merce Cunningham Dance Company zusammen. Die Lektüre Artauds bestätigte ihn in vielen Ansichten über Kunst und/als Theater. Und das *I Ching* erlöste ihn von grundlegenden strukturellen Problemen seiner künstlerischen Arbeit; es wird alle weiteren Kompositionen nachhaltig mitbestimmen.

²¹ Ebd., p. 25.

²² Sie blieben als Professoren am Black Mountain College bis zur Berufung von Joseph Albers 1950 als Direktor des Design Departments der Yale University.

²³ Vgl. D. Patterson *Appraising the catchword*, a.a.O., p. 222.

²⁴ Die Übersetzung besorgte Cary F. Baynes nach der deutschen Übersetzung von Richard Wilhelm.

Die Gründung und Einrichtung der **Darmstädter Ferienkurse** für neue Musik 1946 wurde ermöglicht auf Initiative des damaligen Kulturbeauftragten der Stadt Darmstadt, Dr. Wolfgang Steinecke, der hierfür die Kooperation der amerikanischen Militärregierung gewinnen konnte.²⁵

Vergleicht man die vier Institutionen Darmstädter Ferienkurse, Bauhaus, New School und Black Mountain College, so waren sich das Bauhaus und das Black Mountain College in Hinsicht auf ihr Lehrangebot und die Form des Zusammenlebens am nächsten. An beiden Schulen konnte man nach mehrjährigem Aufenthalt ein Diplom erreichen. Die Studierenden durchliefen ein interdisziplinär und auf eine produktive Verbindung von Theorie und Praxis ausgerichtetes Studium in ungewöhnlich kollegialer Atmosphäre, die nicht nur durch das gemeinsame Essen, sondern auch durch das Wohnen von Studierenden und Lehrenden in unmittelbarer Nähe zueinander geprägt war. Das Konzept des Black Mountain College überflügelte jedoch das des Bauhauses um Längen, was den Fächerkanon und den Lebensstil betrifft: Seine Strukturen waren wesentlich freier und basierten im Gegensatz zum Bauhaus auf Selbstversorgung und gemeinschaftlichem Wohnen von Lehrenden und Studierenden völlig abseits jeglichen städtischen und kulturellen Treibens. Hierarchische Strukturen waren minimiert. Allerdings dürfte die Gratwanderung solcher offener Lebens- und Arbeitsstrukturen zwischen kreativer Produktivität und haltloser Konzeptlosigkeit zusammen mit finanziellen Problemen zur Auflösung des Colleges 1957 geführt haben. War man nach dem Studium am Bauhaus, dessen Curriculum sich auf die bildende Kunst und ihre Nachbarbereiche konzentrierte, diplomierter Architekt, Keramiker, Maler o. ä., so schloß man die Ausbildung am Black Mountain College mit dem allgemeinen Bachelor in »Liberal Arts« ab.

Auch die Sphäre der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik sollte nach dem Willen ihres Gründers und seiner Mitstreiter ganz im Sinne von Theorie und Praxis »avancierter« Musik den Geist eines offenen Forums atmen.

²⁵ Die Darmstädter Ferienkurse sind unter den hier vorgestellten Institutionen die einzige, die bis heute zumindest im wesentlichen nach den ursprünglichen innovativen Maximen weiter existiert. Das Black Mountain College bestand nur von 1933 bis 1957, das Bauhaus hat allenfalls eine Nachfolgeorganisation im Institute of Design in Chicago. Der musikalisch-künstlerische Schwerpunkt der New School (zwar seit 1927 mit Musikkursen im Lehrangebot und seit 1989 vor allem aus organisatorischen und finanziellen Gründen mit der Mannes School of Music als Musikabteilung verbunden, zu der es allerdings seit der Gründung der New School personelle Verbindungen gab) ging inzwischen weitgehend in der Konzentration des Lehrangebots auf die Designer-Ausbildung verloren.

Dies sollte auch im Austausch mit anderen Künsten geschehen, nicht jedoch mit dem Ziel einer mehrsemestrigen Berufsausbildung, die sich auf die Kunstmusik konzentriert hätte. Zum zeitlichen Rahmen und zur komplementären Einrichtung von Lehre und Konzert (Pädagogik und Festival) mögen Steinecke zwei weitere kulturelle Einrichtungen angeregt haben: zum einen die von Serge Koussevitzky Anfang der dreißiger Jahre auf dem Sommersitz des Boston Symphony Orchestra in Tanglewood gegründeten und bis heute in dieser Form bestehenden und nachgeahmten neunwöchigen sommerlichen Musikfestivals, wo Studium bzw. Lehre und Konzertleben miteinander verbunden sind. Zum anderen hat er laut Wolfgang Fortner²⁶ Bezug genommen auf die seit 1930 bestehende, während des Dritten Reichs stark reduzierte, dann aber wieder auflebende Salzburger Sommerakademie für Bildende Kunst, wo Lehre und Festival ebenfalls miteinander verbunden sind und die heute als eine der bekanntesten und avanciertesten Sommerakademien für bildende Kunst gilt.

Die Idee des demokratischen, offenen Forums war in der speziellen Situation eines ausgebombten Deutschland unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg bei weitem nicht so einfach umzusetzen, wie es gleichzeitig am Black Mountain College geschah. Hätten sich hier nicht die kulturellen, oder besser: kulturpolitischen Interessen der amerikanischen Militärregierung, der Darmstädter »Stadtväter« und des Kulturreferenten Wolfgang Steinecke synergetisch ergänzt und viele Musikschaffende und Musikwissenschaftler diese Kurse nachdrücklich mitgetragen, dann hätten sie binnen kürzester Zeit wieder aufgegeben werden müssen. Dabei entsprach dieser Versuch, die Musikausbildung in Deutschland zu internationalisieren und damit von einigem Ballast zu befreien, dem Ziel der USA, die bislang waltende deutschlandzentrierte, nach gesellschaftlichen Schichten gegliederte Ausbildung abzuschaffen.

Gemeinsames Wohnen und Essen, ein Grundpfeiler der offenen Strukturen am Bauhaus und am Black Mountain College, etablierte sich auch bei den Darmstädter Ferienkursen (in den ersten Jahren auch notgedrungen mangels Wohnraum²⁷). Diese Atmosphäre wurde darüber hinaus bereichert

²⁶ Interview von Detlev Gojowy mit Wolfgang Fortner vom 23.6.1981 (Kopie des MS im Internationalen Musikinstitut Darmstadt), zitiert in: Inge Kovacs »Die Institution – Entstehung und Struktur«, in: *Zenit* Bd.1, p. 69.

²⁷ »Bei der herrschenden Quartiernot ist es nicht möglich, für jeden Herren ein Einzelzimmer zur Verfügung zu stellen. Ich hoffe jedoch, daß gerade das Zusammenleben mit den Kollegen die beruflichen und menschlichen Beziehungen knüpft und vertieft.« Aus dem

durch die entschieden internationale Ausrichtung der Kurse²⁸ als einem Beitrag zur Völkerverständigung. Diese erfuhr eine bemerkenswert große Resonanz, zumal man mit den außerordentlich schwierigen Reisebedingungen der ersten zehn Nachkriegsjahre – zwischen den innerdeutschen Besatzungszonen und international – zu kämpfen hatte. Dazu begann im Zuge des sich verschärfenden Kalten Krieges seit dem Beschluß des ZK der KPdSU vom 10. Februar 1948 zum Kulturschaffen der Ostblockstaaten eine extrem schwierige Phase des Austauschs mit Angehörigen aller osteuropäischen Staaten einschließlich der DDR, die sich trotz der Ende der fünfziger Jahre gelockerten Bestimmungen bis in die sechziger Jahre hinzog.²⁹ Erst der Fall der Mauer brachte hier, zumindest die DDR betreffend, Abhilfe. Schwierig gestaltete sich die Situation bei den Darmstädter Ferienkursen in den ersten Jahren auch durch das spezifische und große Gefälle zwischen der älteren Generation der Teilnehmenden und Lehrenden und den anfangs sehr wenigen jungen Musikern.

Abgesehen von den grundsätzlichen inhaltlichen Unterschieden zwischen diesen Positionen [der älteren Generation von Heinz Tiessen, Hermann Heiß und Friedrich Blume] [...] überrascht die Einmütigkeit in der autoritären Einstellung der Jugend gegenüber. Diese soll nicht sich selbst besinnen, sondern den rechten Weg gewiesen bekommen; eine Auffassung, die sich auch bei der Grundlegung der Darmstädter Ferienkurse niedergeschlagen hat.

Man kann dieses [...] Erziehungskonzept positiv umschreiben mit »reeducation«, und hier mag auch die Intention der amerikanischen Militärregierung bei ihrer Förderung der Darmstädter Ferienkurse gelegen haben.³⁰

Merkblatt der Pressestelle des IMD vom 6.7.1948, in: ebd., p. 77. 78 % der Innenstadt von Darmstadt waren infolge des Krieges vollkommen zerstört.

²⁸ Inge Kovacs verweist in ihrem Text (ebd.) darauf, daß sich die Kurse 1946 und 1947 zwar mit internationaler Musik befaßten (daher auch ihr erster Titel: »Ferienkurse für internationale Musik«), aber erst ab 1948 bezüglich Lehrender wie Studierender erstmals trotz Währungsreform international besetzt waren, was ihr nunmehr geführter Titel unterstreicht: »Internationale Ferienkurse für neue Musik«.

²⁹ Um den krassen Gegensatz zwischen den wenn auch nicht ungetrübten Versuchen eines offenen Forums seitens westlicher Kulturinstitutionen wie der Darmstädter Ferienkurse und dem die strengen Grundsätze der dreißiger Jahre wiederaufgreifenden, vom damaligen Leiter der Propagandaabteilung des ZK der Moskauer kommunistischen Partei Andrej A. Shdanov vorangetriebenen Beschluß sei hier folgendes zitiert: »Es darf nicht vergessen werden, daß die UdSSR jetzt die wahre Beschützerin der Musikkultur der ganzen Menschheit ist, ebenso wie sie auch auf allen anderen Gebieten das Bollwerk der menschlichen Zivilisation und Kultur gegen den bürgerlichen Zerfall und Niedergang der Kunst ist.« Aus: *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Dokumentation hg. v. U. Dibelius u. F. Schneider, Berlin 1993, pp. 50–51.

³⁰ Inge Kovacs »Die Institution«, a.a.O., p. 72.

Insgesamt war zunächst aus der subjektiven Sicht der Älteren mit dem »Nihilismus und der Traditionslosigkeit der Jugend«³¹ nichts anzufangen. Die eigene Betroffenheit durch die Erfahrungen des Krieges wurde hier offensichtlich einerseits in das jüngere, nicht in der avancierten Musik vor dem Zweiten Weltkrieg befangene Gegenüber projiziert und andererseits in missionarisch anmutendem Übereifer bei der Vermittlung von moderner Musik³² sublimiert. Die Neugier der Älteren auf die im vergangenen Jahrzehnt verbotene Musik schien verblüffend gering zu sein. Unglücklicherweise wurden dabei die Interaktionsformen der autoritären Strukturen des bisherigen Erziehungssystems gewissermaßen permutiert und der Jugend aufgezungen, bevor sie sich überhaupt äußern konnte.

Charakteristisch für diese Atmosphäre ist, daß später ausgerechnet eine wichtige Zeitschrift der Jugend, *Der Ruf*, von der amerikanischen Militärregierung verboten wurde. Aus dieser zitiert Inge Kovacs ausführlich einen 1947 anonym vom Schriftsteller und Mitbegründer der »Gruppe 47« Hans Werner Richter veröffentlichten Artikel, der die aktuelle Position der jugendlichen Generation beklagt:

Selten in der Geschichte eines Landes, das einen Krieg und mehr als einen Krieg verlor, hat sich eine derartige geistige Kluft zwischen zwei Generationen aufgetan, wie heute in Deutschland. In Deutschland redet eine Generation, und in Deutschland schweigt eine Generation. Und während die eine sich immer mehr in das öffentliche Gespräch hineinflüchtet, während sie, gleichsam in eine Wolke von bußfertigem Weihrauch gehüllt, in die beruhigenden Schatten der Vergangenheit flieht, versinkt die andere immer mehr für das öffentliche Leben in ein düsteres, nebelhaftes Schweigen. Spricht die eine, die ältere Generation, der anderen, ihr nachfolgenden, jede geistige und sittliche Fähigkeit mit professioneller Selbstverständlichkeit ab, so sieht die jüngere nur mit erstaunter Gleichgültigkeit diesem seltsamen Gebaren zu und schweigt. Schweigt diese Generation, weil sie unfähig ist zu sprechen, schweigt sie, weil sie die Feder und das Wort nicht so geschliffen zu führen vermag wie jene, die aus den Hörsälen heraus- oder in sie hineingetreten sind, mit dem Wort das Wort zu erschlagen? Ist diese Generation noch mit Gedankengängen belastet, die »denazifiziert« werden müssen, oder hält sie noch

31 Herbert Eimert *Die Situation der jungen Komponisten*, Musikalisches Nachtprogramm des NWDR vom 20.6.1950, MS, p. 2, zitiert nach: I. Kovacs »Die Institution«, a.a.O., p. 72.

32 Die in den Konzerten aufgeführte Musik stammt in den ersten drei Jahren allerdings vornehmlich von (älteren) deutschen Komponisten. Im übrigen überwiegt in diesen ersten Jahren insgesamt die Musik der zwanziger bis Anfang der vierziger Jahre. Erst 1948, als Leibowitz erstmals dort lehrte, erscheinen drei zwölftönige Werke von Schönberg und Webern auf dem Programm. Ab 1949 sind die Konzertprogramme international bestückt. Vgl.: »Chronik« in: *Zenit* Bd. 3, p. 513 ff.

immer die Handgranate in der Hand, die sie gestern zu entschern gezwungen wurde?³³

Hier schwingt mit, daß diese jüngere deutsche Generation, wenn überhaupt, ein gebrochenes Vertrauensverhältnis zur älteren Generation hatte und unter den kritischen und avancierten jungen Köpfen bereits ein Prozeß radikaler Abwendung begann. In diesen Prozeß involviert war auch Schnebel, der ab 1950 häufig an den Darmstädter Ferienkursen teilnahm, aber auch durch die besonderen Bedingungen seines Studiums an der Freiburger Musikhochschule vergleichsweise früh die Musik Bartóks, Strawinskys, Schönbergs und Bergs sowie die Zwölftontechnik kennenlernte.³⁴ Folgerichtig wurden dann in Darmstadt ausländische, vormals von den Nazis bedrohte Lehrer wie René Leibowitz (1948, 1949, 1955), Edgard Varèse (1950) oder Olivier Messiaen (1952, 1953) von der jungen Generation ebenso begrüßt wie die verfolgte Musik eines Schönberg oder Webern. Ein derartiger Bruch hat in den USA zu dieser Zeit nicht stattgefunden und aufgrund ihrer geschichtlich-geographischen Konstellation dort auch nicht stattfinden müssen.³⁵

Für den sich Ende der fünfziger Jahre intensivierenden Kontakt zwischen Cage, seinen experimentellen Kompositionen und Konzepten sowie den Vertretern der jungen westeuropäischen Darmstädter Avantgarde, insbesondere Pierre Boulez, Luigi Nono, György Ligeti, Henri Pousseur, Schnebel und Karlheinz Stockhausen, waren die Darmstädter Ferienkurse zunächst der wichtigste Begegnungsort.

³³ Hans Werner Richter »Warum schweigt die junge Generation?«, Leitartikel in: *Der Ruf* 1 (1946/47) Heft 2, p. 1, zitiert nach: I. Kovacs »Die Institution«, a.a.O., p. 72 f.

³⁴ Vgl. »Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel« (1975), in: *Musik|Texte* 57/58 1995, pp. 100–101.

³⁵ Aber: nicht alle ausländischen Errungenschaften wurden von dieser jungen, also in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren geborenen Generation positiv aufgenommen! Die amerikanischen wirtschaftlichen und kulturellen Errungenschaften beispielsweise boten zwar viel Raum für Identifikation, doch insbesondere die überwältigende Macht etwa der Massenmedien wurde von kritischen Köpfen in Deutschland durchaus als gefährlich erkannt, erschien sie doch extrem verwandt mit den Mitteln der Massenbeeinflussung, wie sie die Nazis einsetzten. Auch diese noch enorme Präsenz der jüngsten Vergangenheit dürfte ein Grund dafür sein, daß wache Köpfe in Deutschland, zudem vor dem Hintergrund der viel rezipierten Kritischen Theorie (vor allem Adornos) gegenüber den sich ausbreitenden elektronischen Medien wie Fernsehen, Telefon, Schallplatte/Tonband und später Computer eine eher abweisende Haltung einnahmen. In den USA hingegen entfaltete sich auch bei kritischen Zeitgenossen eine nahezu ungebrochene optimistische ja begeisterte Einstellung zu derartigen technischen Errungenschaften, auch denen der Reproduktion, und bot die Grundlage theoretischer Konstrukte wie z. B. bei Marshall McLuhan.

Anders als Cage konnte Schnebel zu dieser Zeit noch keine internationalen Erfahrungen gemacht haben, da er einerseits noch zu jung war und andererseits den damaligen strengen Reisevorschriften im besetzten Deutschland unterlag. Die Darmstädter Ferienkurse waren für ihn bis Ende der fünfziger Jahre das wichtigste künstlerische Forum, wo er innovative Impulse erhielt und mit Gleichgesinnten zusammentraf, aber auch ersten Kontakt mit dem Denken Adornos hatte.³⁶ In Darmstadt erlebte Schnebel die Veränderungen der westeuropäischen Avantgarde aus nächster Nähe, die Aufbruchsstimmung und den Enthusiasmus für die Entdeckungen und Errungenschaften serieller Musik Anfang der fünfziger Jahre ebenso wie den radikalen Umschwung hin zur sogenannten »experimentellen Musik« Ende desselben Jahrzehnts. Die zeitliche Achse dieses Umschwungs bildet das Jahr 1958, eingeleitet in den vorausgehenden Jahren u. a. durch erste aleatorische und graphisch notierte Stücke sowie Vorträge zum Thema Aleatorik, vor allem von Stockhausen und Boulez. 1958 datiert der legendäre Aufenthalt Cages mit David Tudor in Darmstadt (u. a. die Aufführung von Cages Klavierkonzert und sein Vortrag »Composition as Process«). Schnebel konnte 1958 nicht an den Ferienkursen teilnehmen und hörte im Herbst 1958 eine Radioübertragung von Cages Klavierkonzert aus Darmstadt und berichtete, daß es ihn wie seine Kollegen und Freunde zunächst schockierte.³⁷ Seine erste persönliche Begegnung mit Cage bezeugt Schnebel für das Jahr 1965.³⁸ Seit seinen ersten experimentellen musiktheatralischen Stücken (z. B. *glossolalie* 1959/60, *visible music I* 1960–62, *concert sans orchestre* 1964) entwickelte sich nicht nur Schnebels Ruf als »deutscher Cage«, sondern er blieb auch in persönlichem Kontakt mit Cage und zählt zu den wichtigsten Interpreten und Vermittlern seiner Musik und seines Denkens in Europa.

³⁶ Gleichzeitig erfuhr Schnebel auch während seines Studiums der Theologie und der Musikwissenschaft in Tübingen entscheidende Impulse, insbesondere durch die Auseinandersetzung mit dem Denken von Barth, Bloch, Adorno und Freud.

³⁷ Von Schnebel selbst mitgeteilt in einem telefonischen Interview mit der Verfasserin vom 29.4.1997. Schnebel spricht in seinem Interview mit Reinhard Oehlschlägel (»Avantgarde und Vermittlung«, a.a.O.) mehrfach von seiner musikalischen Rezeption über das Medium des Radios, das auch deshalb so bedeutend war, weil es lange weder nennenswert Partituren noch käufliche Tonaufnahmen Neuer Musik gab.

³⁸ »Avantgarde und Vermittlung«, a.a.O., p. 106. Er könnte ihn jedoch auch schon um 1960 in Köln bei einer der Veranstaltungen im Atelier Bauermeister getroffen haben.

II.2.2 *Maximen und ästhetische Konsequenzen. Kunst als Lebensentwurf*

Das bedeutet, das Überkommene eben nicht als Sedimentiertes, sondern als Potential zu sehen, und dafür zu sorgen, daß die ihm innewohnende Kraft wirksam zu werden vermag.³⁹

Die experimentellen Strömungen in der Musik um 1960 erhielten ihre Schlagkraft teilweise, indem sie sich als Gegenbewegung zu dogmatischen Auffassungen des seriellen Komponierens in der Nachfolge Weberns positionierten. Dabei wurden einige Entwicklungen dieser seriellen Phase in den experimentellen Projekten aufgegriffen, so daß nicht, wie in früherer Musikgeschichtsschreibung teilweise versucht, von zwei sich ausschließenden Polen der seriellen versus der experimentellen Musik gesprochen werden kann. Ausgehend von Weberns Musik begeisterten sich junge Komponisten beiderseits des Atlantiks⁴⁰ für die zunehmenden Anwendungsmöglichkeiten serieller Prinzipien auf die verschiedensten klanglich-gestischen Bereiche und vor allem für ihre Konzeption und Durchführung in feldartigen, ja rhizomatischen Strukturen statt der linearen. Sie konnten so von der Problematik klassischer Formfindung befreien, Form entstand aus dem seriell angelegten Material selbst.

The early recognition that serial music need not to imply a style was a revelation for many, and the consequent fervor of the subscription cannot help but suggest that in part it was a reflection of an almost compulsive search for order following a period of world-wide chaos.⁴¹

³⁹ D. Schnebel »Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt als Tradition. Ein Erfahrungsbericht« (Vortrag gehalten 1985 an der HdK Berlin im Rahmen der Reihe »Was heißt progressiv?«), erweitert veröffentl. in: *Schnebel 60*, a.a.O., p. 11.

⁴⁰ Cage und Feldman lernten sich nach einer Beschreibung Feldmans aus Anlaß eines Konzerts mit Musik von Webern kennen: »My first meeting with Cage was at Carnegie Hall when Mitropoulos conducted the Webern Symphony [op.21]. I believe that was the winter of 1949–1950, and I was about twenty-four years old. The audience reaction to the piece was so antagonistic and disturbing that I left immediately afterwards. I was more or less catching my breath in the empty lobby when John came out. I recognized him, though we had never met, walked over and, as though I had known him all my life, said, »Wasn't that beautiful?« . A moment later we were talking animatedly about how beautiful the piece sounded in so large a hall.« (Feldman, »Autobiographical Statement«, in: *Essays*, a.a.O., p.36)

⁴¹ Glenn Watkins *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York 1988, p.506.

Die resultierenden Aktivitäten unterscheiden sich je nach geographisch-politischer Lage. Das serielle Komponieren wurde in Europa zum Thema teilweise dogmatischer Auseinandersetzungen und wird dort schon lange nicht mehr als isolierte Methode stilbildend eingesetzt, wenngleich die seriellen Organisationsprinzipien auch im experimentellen Bereich durchaus Bedeutung haben. In den USA hingegen wurde die serielle Musik zwar auch kontrovers diskutiert, hatte aber bald schulbildende Funktion und damit ihren Platz in der Vielzahl möglicher Musikarten und in der Musiker-ausbildung gefunden. Sie besteht bis heute neben anderen musikalischen Ästhetiken und Methoden weiter, darunter die experimentelle Musik, die sich etwa gleichzeitig zu entwickeln begann. Nicht zufällig ist ein amerikanischer Musikologe, der auf die Vielfalt seriellen Komponierens hinweist:

It would be fictitious to suggest that in the post-war period Serialism prospered exclusively in Paris, Darmstadt, and Princeton. Indeed, its capacity to accommodate differing aesthetic points of view proved in many ways remarkable. The variable appeal of various serial or, more specifically, twelve-note compositional approaches to the younger generation of composers such as Fortner, Liebermann, Blacher, Henze, Dallapiccola, Seiber, Searle, Hamilton, Goehr, Baird, Lutoslawski, and Denisov in Germany, France, Italy, England, Poland, and Russia was a natural consequence of the vigorous creative inquiry already discussed.⁴²

Der erste enthusiastische Umgang mit dieser neuen Organisationsform, die Schnebel mit Begriffen Stockhausens⁴³ 1971 auf die Formel brachte: »Die Töne werden so komponiert, daß »Materialstruktur und Werkstruktur«, also Stoff und Form, übereinstimmen.«⁴⁴ Zunächst wurde mit dem seriellen Komponieren neben der Möglichkeit, ein »neues« System an die Stelle der wenig systematischen (erweiterten) (A-)Tonalität setzen zu können, auch ein erster Versuch unternommen, unmittelbarer und unbelastet von Konventionen an klangliches Material heranzukommen. Besonders in West-Europa wurde so auch die verbreitete Angst vor erneuter Depravierung der Musik aufgefangen. Der Enthusiasmus wurde alsbald gedämpft, als man verschiedentlich entdecken mußte, daß das neue Material beim Erklingen unerwartete Probleme zeitigte. Schon bald wurden diesseits und jenseits des Atlantiks Fragen virulent, die sich auf eine sinnvolle Verbindung von klanglichem Material, Interpretation, Aussagekraft und Wirkung richteten und

⁴² Ebd., p. 542.

⁴³ K. Stockhausen *Texte* Bd. 1, p. 36 f.

⁴⁴ D. Schnebel, »Autonome Kunst politisch« (Ende 1971), in: ders., *DM*, p. 141.

wichtige Impulse im Entwicklungsprozeß der »experimentellen« Avantgarde auf beiden Kontinenten gaben.

Problematisch waren die komplexen abstrakten Strukturen serieller Musik für die Interpreten, von denen kaum noch zu leistende Fähigkeiten gefordert wurden. Dies lenkte die Aufmerksamkeit einerseits auf die elektronische Musik und andererseits auf Veränderungen des Materials. Milton Babbitt schrieb aus der Sicht des Komponisten:

Only about 80 % of the notes of the composition were played at all, and only about 60 % of these were played with any regard to dynamic values, [...] composers of such works who have access to such media will, with fewer and fainter pangs of renunciation, enter their electronic studios with their compositions in their heads, and leave those studios with their performances on the tapes in their hands.⁴⁵

Stockhausen erkannte die Zwangslage der Interpreten:

Es wurde von den Spielern mehr und mehr rhythmische Präzision bei der Interpretation musikalischer Texte verlangt, die sehr mangelhaft mit dem Gespieltwerden-Müssen rechnete und die den Musiker mit der fehlenden Präzisionsmaschine identifizierte [...] So konnte es auf Dauer nicht weitergehen, daß der ausführende Musiker die ihm vorgelegte Musik haßte: sie meinte gar nicht mehr ihn, er war ein notwendiges Übel.⁴⁶

Für viele serielle Komponisten stellte die elektronische Realisation ihrer Musik eine ernstzunehmende Alternative dar, und dies nicht nur aus spieltechnischen,⁴⁷ sondern auch aus klanglichen Gründen. Doch vermittelte zu dieser Zeit bereits die leibhaftig aufgeführte serielle Musik eine eigenartig hermetische und gefühlkalte Atmosphäre – zuweilen gemischt mit Eindrücken komplexer Beliebigkeit –, gegen die man sich teilweise trotz »besserem« Wissen um die strenge Konstruktion der Stücke kaum wehren konnte. Sie wirkte gewissermaßen leblos, nicht beseelt. Schon dies weckte Bedürfnisse nach einer tiefergehenden Umorientierung, nach einer anderen musikalischen Ästhetik. Als dann jedoch bei Aufführungen rein elektroni-

⁴⁵ Milton Babbitt »On Relata I«, in: *The Orchestral Composer's Point of View: Essays on Twentieth Century Music by Those Who Wrote it*, ed. by Robert S. Hines, o.O. 1970, p. 22.

⁴⁶ Karlheinz Stockhausen »Arbeitsbericht 1953: Die Entstehung der elektronischen Musik«, in: ders. *Texte*, Bd.1, Köln 1963, p. 42.

⁴⁷ Was die spieltechnischen Fähigkeiten der Interpreten betrifft, so haben sich diese wie in jeder vorausgegangenen Epoche inzwischen weiterentwickelt. Es wird sogar zu Recht von einer »neuen Virtuosität« gesprochen. Vgl. G. Watkins *Soundings*, a.a.O., p.532.

scher Stücke auch noch die Bühne leer, also visuell ereignislos blieb,⁴⁸ erkannten viele auch, wie wichtig die Aspekte des Szenischen, d. h. des Interagierens unter den Ausführenden, der Ausführenden mit dem klanglichen Material sowie von Publikum und Ausführenden sind.⁴⁹ Konventionelle Konzertsäle mit fixierter Bestuhlung und frontaler Bühne erwiesen sich zusehends als ungeeignet. Die Form konventioneller Konzerte schien in vieler Hinsicht überlebt.

Schnebel durchlief diese Wandlungsprozesse mit. Cage jedoch machte sich schon Anfang der fünfziger Jahre unabhängig, nachdem er zuvor schon einige Zeit am Sinn seines Komponierens gezweifelt hatte und nachdem er schließlich infolge tiefgreifenden Umwälzungen seiner Haltung zu einer ganz neuen Einstellung gegenüber Klängen gekommen war. Diese wurde beeinflusst durch die indische Philosophie und den Zen-Buddhismus, aber auch durch den experimentellen Tanz Merce Cunninghams und die avantgardistische bildende Kunst, wie er sie u. a. am Black Mountain College kennengelernt hatte.

Während sich in West-Europa das kompositorische Material im Verlauf der fünfziger Jahre mit einem wichtigen Forum bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik quasi innermusikalisch radikal öffnete, ohne nennenswerten künstlerischen Austausch etwa mit der zeitgenössischen informellen Malerei, dem Tanz oder dem Theater, hatte diese Öffnung in Cages Umgebung bereits Anfang der fünfziger Jahre stattgefunden. Dies geschah durch regen Austausch der verschiedenen Künste, vor allem der Musik, der bildenden Kunst, der Literatur und des Tanzes, etwa am Black Mountain College oder an der New School for Social Research und im alltäglichen Leben der Künstler. Dieser interdisziplinäre Aspekt tritt bei den westeuropäischen Musikern erst um 1960 dazu mit Zentren wie dem Atelier Bauernmeister in Köln.⁵⁰ In New York, einem Hauptort der amerikanischen

48 P. Boulez schrieb dazu 1955: »Dieser Spielraum der Abweichung [einer leibhaftigen Auf-führung], der nicht einzugrenzen ist, interessiert uns mehr als eine definitive Realisierung, die nicht der Phantasie, der von Tag zu Tag wechselnden Inspiration eines menschlichen Wesens unterworfen ist. Man brauchte sich über die Preisgabe des Interpreten nicht auf-zuhalten, wenn mit ihm nicht ein Teil des musikalischen »Wunders« verloren ginge.« in: »An der Grenze des Fruchtländes« (zuerst erschienen in: *Die Reihe I*, Wien 1955), zitiert nach: P. Boulez *Werkstatttexte*, hg. v. J. Häusler, Berlin 1972, p. 79.

49 Darüber hätten Theaterfachleute aufklären können, doch die Musikschaffenden mußten es zunächst einmal leibhaftig erfahren. Rein elektronische Stücke wurden nach den ersten Versuchen zunächst nicht mehr aufgeführt. Man suchte Lösungen durch Kombination elektronischer Klänge mit leibhaftig aufzuführender Musik und szenischen Medien.

50 Darauf komme ich am Ende dieses Kapitels nochmals zurück.

Entwicklungen, installierte sich die experimentelle künstlerische Avantgarde »downtown« parallel zur seriellen Musik »uptown«. Wohl gab es Anfeindungen zwischen den Uptown- und den Downtown-Sphären, doch geriet die serielle Musik der »Uptown«-Komponisten nicht in eine mit Westeuropa vergleichbare existentielle Krise.

Ähnlich zeitlich versetzt wurde das »Experiment« positiv bewertet. In den USA war der Begriff des Experiments weniger problematisch als in Europa, auch als Bestandteil des öffentlichen Lebens in einem sehr großen Einwanderungs-Land, denn um es urbar zu machen, bedarf es der Experimentierfreudigkeit und die USA bieten zumindest geographisch genug Raum dafür. Die politisch-weltanschauliche Schlagkraft des Begriffs war dadurch allerdings auch schwächer als in Europa, Kontroversen um Neues wurden aufgefangen, indem für die Massen Unerwünschtes in entsprechenden Nischen neben anderen Strömungen und Lebensentwürfen weiterleben konnte, ohne weitreichende Auswirkungen aber auch ohne ebensolche Behelligungen. Die Downtown-Avantgarde in New York kann teilweise so betrachtet werden. Dabei wurden die gesellschaftlichen Auswirkungen ihrer Arbeit von den experimentellen Künstlern oft überschätzt.

1952 noch war der Begriff des Experiments in Kreisen der musikalischen Avantgarde in Deutschland bzw. Westeuropa negativ konnotiert.

Ein verbreitetes Mißverständnis spricht Werke dieser jüngsten Komponistengruppe [...] als Experimente an. In Wahrheit widerspricht ihr Werk total dem Experiment, dem Unabgeschlossenen, Improvisatorischen. [...] Assoziationen haben im musikalischen Handwerk nichts zu suchen.⁵¹

Solche für Stockhausen und seine europäischen Kollegen auch der älteren Generation typischen kompromißlosen Stellungnahmen aus den frühen fünfziger Jahren dokumentieren nicht nur ihre dem Begriff des Experi-

⁵¹ K. Stockhausen »*Situation des Handwerks*« (Paris 1952), in: ders. *Texte*, Bd.1, Köln 1963, p.17. Auch von Cage ist eine frühe starke Abneigung gegen den Begriff des »Experiments« als Merkmal seiner Musik bezeugt. Er schrieb 1957 in seinem Text »Experimental Music«: »Formerly, whenever anyone said the music I presented was experimental, I objected. It seemed to me that composers knew what they were doing, and that the experiments that had been made had taken place prior to the finished work, [...] Now, on the other hand, times have changed; music has changed; and I no longer object to the word »experimental.«« (in: ders. *Silence*, Middletown 1980 (zuerst 1968, p.7.) Die Phase, in der Cage von der Ablehnung zur Annahme des Begriffs Experiment wechselte, dürfte etwa 1950 datieren. Bereits damals beschäftigte sich Cage mit der Möglichkeit von Zufallsoperationen und war wie seine Künstlerfreunde längst in Kontakt mit dem Denken C.G. Jungs und Suzukis.

ments negativ gegenüberstehende musikalische Tradition, sondern auch, wie weit sie psychologische Dimensionen ihres Lebens, zumindest aber ihrer Arbeit ausgrenzen. (Dabei war das Experiment traditionell in Europa negativ konnotiert.) In dieser Perspektive wurde alles Offene, nicht vollends Kontrollierbare als bedrohlich, mißbräuchlich und störend erlebt. Auch die Idee einer autonomen Kunst, die eine längere Wirkungsgeschichte hat und wie sie derzeit Adorno vertrat, ist hier spürbar. Absurderweise, vielleicht aber auch bezeichnenderweise kongruiert dieser symbolisch-interaktive Bereich jener Komponisten mit dem konservativen, für die Adenauer-Ära typischen Slogan »Nur keine Experimente«, dessen politische Implikationen diese Musiker im übrigen sicher nicht teilten. Die Sollbruchstellen beider Interaktionsformen, des gesellschaftlichen und des künstlerischen Kollektivs, sind jedoch ähnlich.

Der Begriff des Experiments durchläuft bei der westeuropäischen Avantgarde der »Darmstädter Schule« in den fünfziger Jahren quasi seismographisch eine Entwicklung von seiner auf beiden Seiten (der »Progressiven« wie der »Konservativen«) negativen zu einer explizit erwünschten positiven Konnotation. Ein Sinn für die positiven Qualitäten des Experimentellen etablierte sich in der amerikanischen Avantgarde schon wesentlich früher.

Etwa ab 1960 hatten die experimentellen musikalischen Avantgarden in Westeuropa und in den USA etwa gleichgezogen (serielle und experimentelle Maximen in beiden Sphären), nachdem die Entwicklungen zu Beginn der fünfziger Jahre eindeutig auseinanderdrifteten (USA: serielle und experimentelle Ästhetik, West-Europa nur seriell). (USA und West-Europa). Es ist daher kein Zufall, daß Cage und Boulez sich seit ihrer ersten Begegnung 1949 in Paris zunächst sehr gut verstanden und den Austausch suchten und daß Boulez Anfang der fünfziger Jahre, sobald Cage sich aus dem rein musikalischen Idiom löste, den Kontakt wenn nicht mit nunmehr feindlicher, so zumindest mit abweisender Gesinnung abbrach.⁵² Cage war schon zu dieser Zeit eine wichtige Mittelsperson zwischen den musikalischen Avantgarden in den USA und in Westeuropa.

Boulez war unter den »Jungen« den Impulsen Cages 1949 am ehesten gewachsen.⁵³ Die ersten zwei Jahre des unmittelbar nach Cages und Cunning-

⁵² Es sprechen allerdings viele Äußerungen und Taten, die Boulez gegen Cage und dessen Kreis unternommen hat, dafür, daß Boulez sie – bis heute – einem abzulehnenden ästhetisch-weltanschaulichen Lager zurechnet.

⁵³ Boulez hatte seinen etwa gleichaltrigen Kollegen gegenüber zu dieser Zeit einige Jahre Vorsprung, da er durch Leibowitz in Paris unmittelbar nach Kriegsende schnell und gründlich mit den zwölftönigen Werken der Zweiten Wiener Schule in Berührung kam,

hams Aufenthalt in Paris einsetzenden Briefwechsels⁵⁴ sind geprägt von großem Interesse an fachlichem Austausch sowohl hinsichtlich der Kompositionstechniken als auch hinsichtlich des Konzert- und Kunstlebens im jeweiligen Land. Besonders Cage brachte zum Ausdruck, daß das Musikleben in seiner Umgebung extrem wenig zu bieten hatte. Er entschuldigte sich mehrfach in Zusammenhang mit Einladungen an Boulez fast dafür, daß er so wenig interessante Musik und Kollegen in den USA habe.⁵⁵ Die Prägung der New Yorker Lebenssphäre durch dieses kaum vorhandene Konzertleben aber rege Aktivitäten zeitgenössischer bildender Künstler dürfte ästhetische Prozesse bei Cage und seinen Freunden beeinflusst haben.

Die radikale Art, mit der sich Boulez und andere »Darmstädter« Komponisten – insbesondere auch Nono – dann Ende der fünfziger Jahre gegen Cage und seine Kollegen wandten, und die ebenso radikale Art, mit der sich andere Europäer wie Stockhausen und Schnebel Cage zuwandten, sowie Cages Reaktionen auf diese Vorgänge haben tieferliegende Gründe, da in den jeweils zugrundeliegenden verschiedenen kritischen, politischen wie ästhetischen Lebensentwürfen zu suchen sind.

Indem Boulez und Nono die durch Cage vermittelte Ästhetik und Weltanschauung so vehement abwiesen, hielten sie unter anderem ihre zutiefst mißtrauische Einstellung gegenüber spielerischen Zugriffen aufrecht, die begründet liegt in ihrem Verhältnis zur jüngsten politischen Vergangenheit,

zudem bei Messiaen studierte und kurz nach Kriegsende erste Ausstellungen in Südfrankreich mit Bildern vormalig »entarteter« Künstler wie Kandinsky und Klee mit größtem Interesse besuchte. Vgl. *Die frühen Jahre*, Interview mit Pierre Boulez von Gerhard Goetze, Videofilm (Co-Prod. v. G. Goetze u. IRCAM Paris), Paris 1985. Interessanterweise hatte auch Boulez wie seine »Darmstädter« Kollegen keinen nennenswerten Kontakt zu gleichaltrigen bildenden Künstlern.

⁵⁴ Der zunächst sehr rege Briefkontakt zwischen Boulez und Cage erhellt nicht nur das Interesse der beiden aneinander, sondern erfasst auch typische, für uns heute aus dem Blick geratene Probleme der Zeit wie Visa-Formalitäten des Franzosen, Überlegungen zur Nutzung eines Schiffs oder eines Flugzeugs, um über den Atlantik zu kommen, Probleme mit der Verfügbarkeit von gedrucktem Material oder gar Tondokumenten, sei es Literatur oder Musik (keine Kopiergeräte) und vieles mehr.

⁵⁵ Vgl.: »Tout le monde ici parle de toi (en prononçant le Z) mais personne a entendu la musique (exceptions Copland, Sessions). L'atmosphère musicale est prête, – tout le monde plein d'envie. Nous avons même grand besoin de la vitalité que tu pourras donner. Parce que notre vie musicale n'est pas à ce moment très vivante. Nous avons le Schoenberg (Serenade, dirigé par Mitropoulos, etc.) et il y a des »jeunes« qui reprennent la question Stravinsky (Mavra, etc.).« Brief von J. Cage an P. Boulez vom 17.1.1950, in: Pierre Boulez/John Cage, *Correspondances et Documents*, réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez u.a., Winterthur 1990 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Bd. 1), p. 76.

deren größte Gefahr musikalisch-künstlerisch gesehen von der umfassenden Vereinnahmung der Kunst für politisch-affirmative Zwecke ausging. Dieser etwas entgegengesetzten zu können und für künstlerisches Tun erneut einen Raum zu gewinnen, der ihr gleichzeitig Autonomie und politische Relevanz ermöglichte, bedurfte es im Erfahrungshorizont dieser Künstler einer gezielten, durchweg kontrollierbaren komplexen neuen Ästhetik.

Nono unternahm 1959, also ein Jahr nach Cages Auftritt in Darmstadt, am gleichen Ort wohl als Reaktion auf Cage den teilweise polemischen Versuch, dessen Wirkung zu herunterzuspielen:

In selbstgefälliger Unschuld ist man dabei, das angeblich zusammenbrechende europäische Denken von seinem Katzenjammer zu erlösen: »Es ist ja alles egal in der gefälligen Form des ›Ich bin der Raum, ich bin die Zeit‹ als moralische Auffrischung vorsetzt und ihm damit ersparen will, sich seiner geschichtlichen Verantwortung und seiner Zeit zu stellen – einer Verantwortung, die in dem Maße, wie sie heute tatsächlich besteht, für manche zu groß und zu lästig geworden zu sein scheint.⁵⁶

Wenige Sätze später paraphrasierte Nono sarkastisch einige Gedanken aus dem Vortrag Cages von 1958:

Es gehören viel Mut und viel Kraft dazu, die Zeit zu erkennen und sich in ihr zu entscheiden. Viel einfacher ist es, den Kopf in den Sand zu stecken: »Wir sind frei, denn wir sind ohne Willen«; wir sind frei, denn wir sind tot; frei wie der Stein, frei wie der Sklave seiner Triebe, der sich kastriert hat; nein, im Ernst: wir sind frei, denn das Brett, das wir vor dem Kopf haben, haben wir uns selbst aufgenagelt.⁵⁷

Die Position Nonos ist hier besonders aufschlußreich, da er explizit Interesse daran hatte, eine politisch und historisch relevante Musik zu komponieren, deshalb auch zu theatralisch-szenischen Komponenten griff und somit unversehens mit Cages Haltung korrespondierte, insofern auch dieser seinerseits Interesse daran hatte, eine sozial wirksame Musik und Kunst zu schaffen. Als überzeugter Kommunist befand Nono sich in einer extremen Zwangslage, da er seine politische Haltung bis zum Schluß nicht mit einer Anpassung seiner Mittel an das vereinbaren wollte und konnte, was im allgemeinen in sozialistischen und kommunistischen Ländern unter angemessener Kunst verstanden wurde.

⁵⁶ Luigi Nono »Geschichte und Gegenwart in der Musik heute« (Vortrag 1959 auf ital. »Presenza storica nella musica oggi«, übersetzt v. H. Lachenmann), in: *DBzNM*, Bd. 2, hg. v. W. Steinecke, Mainz 1960, p. 44.

⁵⁷ Ebd.

Boulez, dem die explizit politischen Aspekte von Musik weit weniger wichtig waren als Nono und der auch keine theatralen Kompositionen schuf, geht in einem viel späteren Text von 1975 noch weiter:

Es gibt Handlungen, die man bewußt unterlassen sollte. Das ›anästhetische‹ oder ›antiästhetische‹ Projekt – was ist das genau? Das ist das Zulassen einer Passivität im Blick auf das Bestehende: es ist ein Aufgeben [...] Der antisoziale Widerhall einer solchen Position ist für mich so offensichtlich, daß man an einem Punkt ist, wo man für Gesellschaftssysteme faschistischer Machart reif ist, die einem eine Spielecke lassen. Das heißt meiner Ansicht nach, daß man bereit ist, den Hofnarren zu machen.⁵⁸

Offenbar erlebten Künstler wie Boulez und Nono ein Nicht- bzw. Anti-Engagement, wie es ihnen bei Cage begegnete, analog zu passiven, folgsam Bestehendes konsolidierenden Interaktionsformen. Die Erinnerungen an solche Interaktionsformen unter der faschistischen Herrschaft im Dritten Reich, von denen auch in der Nachkriegszeit noch viele mangels eingehender psychischer Verarbeitung fortbestanden, waren noch sehr frisch und von einer tiefgreifenden Präsenz, die sich ein Amerikaner, zumindest einer, der nicht im Krieg in Europa war, kaum vorstellen dürfte, und dem es daher nur mit viel Aufwand gelingen dürfte, diesen Teil einer solchen Erfahrungsstruktur zu verstehen.

Die andere Gruppe der jungen »Darmstädter« Komponisten sahen gerade in der deutlichen Ausgrenzung offener Strukturen in der Musik die Gefahr, daß sie geschlossenen politischen Systemen strukturell zu nahe stehen und diese durch ihre analogen Interaktionsformen unmerklich unterstützen. Luciano Berio beispielsweise wies bereits 1959 auf die großen Probleme hin, die er im Fortsetzen streng seriellen Denkens sah. Dessen strenge Ausprägung lehnte er fortan grundsätzlich ab, da es Bewegung und Entwicklung blockiere und einem Prozeß der Verdinglichung verfallen sei, und wendete so die (u. a. von Boulez formulierte) Speerspitze des Faschismusvorwurfs gegen diesen selbst zurück.

Any attempt to codify musical reality into a kind of imitation grammar (I refer mainly to the efforts associated with the twelve-tone system) is a brand of fetishism which shares with Fascism and racism the tendency to reduce live processes to immobile, labelled objects, the tendency to deal with formalities rather than substance.⁵⁹

⁵⁸ P. Boulez zitiert nach: Barbara Basting »Schönheit hat nichts mit Verstehen zu tun. Ein Besuch bei John Cage«, in: *DU* Heft Nr. 5, Mai 1991, p. 35.

⁵⁹ in: G. Watkins *Soundings*, a.a.O., p. 522.

An Cages kontemplativer, passiv resistierender, ganzheitlicher (anstatt dualistischer) Grundhaltung, vielleicht aber auch wegen der bei ihm nicht vorhandenen Erfahrungsstruktur, wie sie ein Leben im Dritten Reich hervorgebracht hatte, prallten die harschen Kommentare seiner jungen europäischen Kollegen offenbar ab. Hinsichtlich der politischen Implikationen von Kunst korrespondiert Cages Haltung mit derjenigen Berios.

Fear, guilt, and greed associated with hierarchical societies are giving way to mutual confidence, a sense of common well-being, and a desire to share with another whatever one person happens to have or to do. However, these changed social feelings which characterize many evenings of new music do not characterize the society as a whole. [...] Less anarchic kinds of music give examples of less anarchic states of society. The masterpieces of Western music exemplify monarchies and dictatorships. Composer and conductor: king and prime minister. By making musical situations which are analogies to desirable social circumstances which we do not have, we make music suggestive and relevant to the serious questions which face Mankind.⁶⁰

Mit seinen Beobachtungen kommt er zugleich auf wesentliche positive Merkmale seiner eigenen Ästhetik und konkretisiert die starke Verquickung von Kunst und Leben.

Ein Beispiel dafür, wie auch in den USA der kontroverse Umgang mit den Implikationen neuer avancierter Musik bzw. Kunst zu unsachlicher Abgrenzung gegenüber dem »anderen« führte – in diesem Fall die amerikanische experimentelle Musik der sogenannten europäischen avantgardistischen gegenüberstellt – ist das Buch *Experimental Music. Cage and beyond* (New York, 1974) des Komponisten Michael Nyman, der als Vertreter der Minimal Music gelten kann. Er wandte sich dort strikt gegen die europäische Avantgarde als einer in keiner Weise experimentellen und trifft die unfertige Unterscheidung zwischen »Experimental Music« als genuin amerikanischer Aktivität und dem seriellen, angeblich in der europäischen Renaissance-musik verwurzelten Akademismus europäischer Konvenienz, den er »Avantgarde« nennt.

[...] I shall make an attempt to isolate and identify what experimental music is, and what distinguishes it from music of such avant-garde composers as Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, Bussotti, which is conceived and executed along the well-trodden but sanctified path of the post-Renaissance tradition.⁶¹

⁶⁰ J. Cage »The Future of Music« (1974), in: ders. *Empty Words*, a.a.O., pp. 182 f.

⁶¹ Michael Nyman *Experimental Music. Cage and beyond*, New York, 1974, p. 2.

Schon allein, wenn Nyman hier in einem Atemzug zur europäischen Avantgarde zählt, wirkt als zufällige Akkumulation von Namen der Komponisten, deren Musik er (wiederum zufällig?) kennengelernt hat. Nyman geht hier in seiner im übrigen sehr informativen Darstellung von Prinzipien, Konzepten und zahlreichen Aufführungen der amerikanischen experimentellen Avantgarde schlicht von falschen Voraussetzungen aus, die sich mit seiner Unkenntnis der experimentellen Stücke in offener Form u. a. von Bussotti, Kagel, Pousseur, Schnebel und Stockhausen und einer sich progressiv verstehenden, genuinen Abneigung einiger Amerikaner⁶² gegen den Begriff Avantgarde erklären, aber nicht rechtfertigen lassen. Er teilt seine Haltung sicher mit einigen amerikanischen Kollegen. In ihr ist ein wenig umsichtiges, stolzes Traditionsverständnis verborgen, das als grundlegende Bedingung einer experimentellen Kunst nur die offene, spielerisch mit den Konventionen anderer umgehende Tradition demokratischer Kunst der USA wahrnimmt bzw. akzeptiert.⁶³ Diese Position nimmt Nyman ein, obwohl gerade die experimentelle Musik und angrenzende Bereiche den größten Anteil am insgesamt ohnehin eher geringen musikalischen Austausch zwischen den USA und Westeuropa hat.

Vermittelnd zwischen der durch Cage vermittelten Musik und Weltanschauung und der »europäischen Ästhetik« verhalten sich unter den bekannteren Komponisten der »Darmstädter Schule« Kagel, Ligeti, Schnebel und Stockhausen. Stockhausen war wie Boulez schon seit den frühen fünfziger Jahren vertraut mit Cages experimentellen Stücken und verfolgte mit anerkennendem Interesse dessen Entwicklung. Stockhausen war zu dieser Zeit (vor 1958) unter den bekannteren Komponisten der Darmstädter Avantgarde der einzige, der die Möglichkeiten, die Cage durch seine Ästhetik und seine damit verbundene Lebenshaltung eröffnete, als solche erkannte. Ihm war hier auch manches aus eigener Erfahrung vertraut, besonders durch seine bahnbrechenden Arbeiten im Studio für elektronische Musik des (N)WDR Köln seit 1952, aber auch durch sein Studium bei Messiaen und durch seinen Aufenthalt an Pierre Schaeffers Studio für Musique Concrète in Paris, was Stockhausen zu ersten öffnenden Schritten brachte.

Stockhausen ging 1957 in einem Rundfunk-Text⁶⁴ auf zwei experimentelle Stücke von Cage ein, die nicht mehr konventionell notiert sind, vorgefun-

⁶² wiewohl Nyman kein gebürtiger Amerikaner ist.

⁶³ Entgegen Nymans Definition werde ich den Begriff der Experimentellen Avantgarde als einen internationalen benutzen.

⁶⁴ Für eine Rundfunksendung des WDR vom Januar 1957, in der *Music of Changes*, interpretiert von David Tudor, zu hören war.

denes Material aus dem Alltagsleben nutzen und szenische Komponenten enthalten: *Imaginary Landscape IV* (für 12 Radioapparate) und *Water Music*. Beide Stücke wurden 1952 konzipiert und 1954 in Donaueschingen aufgeführt. Stockhausen formulierte in seinem Kommentar vieles, was auch die experimentelle Avantgarde wenig später verfolgen wird, die er mit Stücken wie *Gesang der Jünglinge* (1955/56), *Klavierstück XI* (1956), *Kontakte* (1960) und *Originale* (1961) auch wesentlich formte.

Jedes Stück Cage's bringt neue Überraschung für den Hörer, und wenn man geneigt wäre, ihn naiv zu nennen, ihn nicht ernst zu nehmen, so gäbe es doch keinen Zweifel darüber, daß er ungewöhnlich lebendig ist und Einfälle hat, die nicht auf der Straße liegen. Darüber hinaus gibt es aber sehr Bedeutsames, was auf manche junge europäische Komponisten tiefen Eindruck gemacht hat. Während sich unsere neue Musik immer mehr, unter dem Druck unserer Tradition, zum Kontrollierten, zum Systematischen, bis ins Detail Organisierten hin entwickelt und nicht selten den Eindruck von nicht-isolierten Geflechten elektrisch geladener Drähte macht, an denen man jeden Augenblick einen gewischt kriegen könnte, so zeigt Cage's Entwicklung mehr und mehr eine ganz andere Richtung: Der hervorgebrachte Klang interessiert ihn zunehmend weniger, es kommt ihm auf die Aktion des Spielens an, immer weniger wird rationalisiert, und der Zufall, der gelenkte Zufall spielt eine große Rolle. [...] Hört man solche Musik, so hat sie der augenblicklich avancierten europäischen ein Wesentliches entgegenzustellen: sie erscheint ungezwungener, großzügiger, einfacher; aber auch primitiver, ungeformter, verspielter. Soweit man das heute sagen kann, könnte eine Synthese der beiden Strömungen der Quell einer reichen und lebendigen neuen Musik sein, in der zwischen den Extremen des Unkontrollierten und des äußerst Organisierten eine weite Skala von Ordnungsgraden erlebbar würde. Wie sehr Cage auch von uns manchmal belächelt wird im eiden Selbstbewußtsein unseres hochdifferenzierten musikalischen Standards, so sehr hat er uns doch schon durch seine Streiche heimlich verändert.⁶⁵

Stockhausen bringt hier Aspekte künstlerischer und alltäglicher Struktur zusammen und erkennt nicht nur ihre augenfälligen Analogien, sondern auch das Wirkungspotential ungewöhnlich offener Kunst im Sinne Cages hinsichtlich der von ihr angegriffenen sozialen Erfahrungsstrukturen. Der Haltung Stockhausens stand Schnebel zu dieser Zeit sehr nahe. Stockhausen war wie Mauricio Kagel und Heinz-Klaus Metzger in den fünfziger

⁶⁵ K. Stockhausen »John Cage (und Bo Nilsson)«, in: ders., *Texte*, Bd. 2, hg. v. D. Schnebel, Köln 1964, p. 147 f., zitiert nach: H. Danuser »Rationalität und Zufall - John Cage und die experimentelle Musik in Europa«, in: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, hg. v. Wolfgang Welsch und Christine Pries, Weinheim 1991, pp. 91–105, pp. 99 f.

und noch Anfang der sechziger Jahre ein wichtiger Freund für Schnebel, der ihn auch vielfältig informierte und so indirekt teilhaben ließ an Ereignissen, die Schnebel aufgrund seiner Stellung als Gemeindepfarrer nicht wahrnehmen konnte. Schnebel wiederum konnte darüber hinaus ein ganz eigenes produktives Verhältnis zu Cages Wirken gewinnen, da er durch seine Kenntnisse der indischen Philosophie (noch aus der Schulzeit), der Weltreligionen und Ende der fünfziger Jahre auch der Lehre Daisetz Suzuki über einen viel weiteren weltanschaulichen Horizont als die meisten seiner Musikerkollegen verfügte. Meditation, Besinnung und ähnliches waren für ihn als Pfarrer selbstverständliche Mittel, um zu sich selbst zu kommen, um Probleme zu klären, Kräfte zusammen und um Gemeinschaft erlebbar zu machen. Sein damaliger enger Kontakt zu politisch engagierten Gruppen der bekennenden Kirche bis hin zu Martin Niemöller schärfte seine Einschätzung dessen, was gesellschaftlich und menschlich bewirkt werden kann und soll, um zu einer Verbesserung der Lage beizutragen.⁶⁶ Schnebel zog den Begriff der Tradition für seine Argumentation heran und reinigte ihn von seiner verstaubten konservativen Aura. Dazu kehrt er zu uralten Bedeutungen zurück.

Hier sei auf einen theologischen Begriff von Tradition verwiesen, und zwar auf den altjüdischen und auch der frühchristlichen Theologie. Da bedeutet Tradition: Empfangen und Weitergeben. Also geht es einmal darum, das Überkommene aufzunehmen, anzunehmen, seine Gehalte verinnerlichend zu bewahren, zum anderen darum, dieses Überkommene weiterzuführen, anderen zu übertragen und zu übersetzen – was zugleich ein Überschreiten beinhaltet: nicht bei dem stehenbleiben was ist, sondern es aufheben als ein lebendiges und es grenzüberschreitend weiterreichen. Das bedeutet, das Überkommene eben nicht als Sedimentiertes, sondern als Potential zu sehen, und dafür zu sorgen, daß die ihm innewohnende Kraft wirksam zu werden vermag. So verstanden ist Tradition Lebensprozeß, der ansetzt in der Erkenntnis der latenten, aber auch glühenden Kraft des vermeintlich Alten und der sodann ihre Entbindung und weiterführende Entfaltung in sich schließt. [...]

Beides [das »Sich-Einrichten« und das »Hinausziehen«] aber ist verbunden in einem lebendigen Prozeß, ja als Leben. Gefährlich die Vereinseitigung: das bloße Verharren im Vorhandenen, das jedes Risiko scheut, oder das leere Rotieren im Fortschritt, welches Herkunft verleugnet.⁶⁷

⁶⁶ Nicht zu vergessen auch Schnebels Rezeption Blochs, Adornos und Freuds.

⁶⁷ D. Schnebel »Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt als Tradition. Ein Erfahrungsbericht« (Vortrag gehalten 1985 an der HdK Berlin im Rahmen der Reihe »Was heißt progressiv?«), erweitert veröffentl. in: *Schnebel* 60, a.a.O., p. 11 und 20.

Schnebels Auffassung von Tradition als Lebensprozeß, als lebendiges und vielfältiges Weitergeben bietet Raum für ein relativ breites ästhetisches Spektrum, in dem Kunst bzw. Musik ihre Bedingungen lebendig reflektieren kann. Da er das Bewegte und das Prozeßhafte betonte, artikulierte Schnebel Möglichkeiten, sich gegen herrschende beeinträchtigte oder zerstörte Anteile seiner Umgebung wehren. Dabei ist die interaktive Komponente aller menschlicher Handlungen, also auch zwischen Kunst und Leben, wesentlich. So konnte Schnebel Cages Umgang mit Tradition als ein »bewußtes Sich-in-Beziehung-Setzen«⁶⁸ im Feld vieler Möglichkeiten anerkennen.

We become, I believe, aware of the past by what we do. What we do throws a light on the past. [...] The subject comes up of the influence of Ives on my present music. I rather think that influence doesn't go A B C that is to say from Ives to someone younger than Ives to people still younger but that rather we live in a field situation in which by our actions by what we do we are able to see what other people do in a different light than we do without our having done anything. What I mean to say is that the music we are writing now influences the way in which we hear and appreciate the music of Ives more than the music of Ives influences us to do what we do.⁶⁹

Cages Auffassung menschlichen Lebens, historischen, gegenwärtigen oder zukünftigen, als »Feldsituation« führt uns wieder zu den netzwerkartigen interaktiven Strukturen der experimentellen Kunst, zur Öffnung der Lebenssphären, zur Entdeckung des Raums als klangliche und theatralische Dimension sowie zu den multimedialen Bedingungen unserer Lebenswelt. Er sprach von dieser Feldsituation als Amerikaner, denn ein Schlüssel zum amerikanischen Kulturverständnis ist die Erfahrung des freien Raums, in dem man sich in den USA bewegen kann. Der experimentelle amerikanische Schriftsteller Charles Olson, der das Black Mountain College 1954 bis zu seiner Schließung 1957 leitete, schrieb in *Call me Ishmael* den vielfach zitierten Satz: »I take SPACE as the central fact to man born in America.«⁷⁰ und verankert damit alle Vorteile und alle Nachteile der amerikanischen Kultur an einem Punkt. Die immense Größe des vorhandenen Raums läßt

⁶⁸ D. Schnebel »John Cage auf der Suche nach Tradition« (1992), in: *Die Neue Musik in Amerika* (StudWert Bd. 27), hg. v. O. Kolleritsch, Graz 1994, p. 38.

⁶⁹ J. Cage »Statement I on Ives« (1964), in: ders. *Monday*, Middletown 1967, pp. 37 und 40.

⁷⁰ In: Charles Olson, *Collected Prose*, hg. v. Donald Allen und Benjamin Friedlander, Berkeley and Los Angeles 1997, p. 18.

alles möglich erscheinen und ruft zu entsprechender Toleranz auf. Dabei gehen Reibungspunkte und produktive Kontroversen verloren, verschwinden in der endlos erscheinenden Oberfläche.

Der französische Sozialphilosoph Jean Baudrillard verankerte in dieser Erfahrung des reichlichen Raums viele seiner Beobachtungen zur amerikanischen Kultur und zum amerikanischen Lebensentwurf gegenüber dem westeuropäischen. Seine folgende Beschreibung einer Alltagssituation macht diese Sicht plastisch:

You only have to see a French family settling in on a Californian beach to feel the abominable weight of our culture. The American group remains open; the French unit immediately creates a closed space. The American child roams far and wide; the French one hovers around its parents. The Americans see to it that they stay well stocked with ice and beer; the French see to it that social niceties are observed, and that they keep up a theatrical show of well-being. People move around a lot on American beaches; the Frenchman stays camped on his little sandy domain. [...] They [the Americans] certainly do not have aristocratic grace, but they have an ease that comes from space, the ease of those who have always had lots of space, and this makes up for a lack of manners or noble breeding. [...] Freedom here has no static or negative definition. Its definition is spatial and mobile.⁷¹

Cage beschrieb diese Leichtigkeit (»Ease«) mehrfach metaphorisch – beziehend auf seinen Freund, den experimentellen Architekten und Ingenieur Buckminster Fuller – mit der bevorzugten geographischen Lage Amerikas in der jüngeren historischen Entwicklung. Erstmals führte er diese These 1958 an:

Buckminster Fuller, the dymaxion⁷² architect, in his three-hour lecture on the history of civilization, explains that men leaving Asia to go to Europe went against the wind and developed machines, ideas, and Occidental philosophies in accord with a struggle against nature; that on the other hand, men leaving Asia to go to America went with the wind, put up a sail, and developed ideas and Oriental

⁷¹ Jean Baudrillard *America* (übersetzt v. Chris Turner), o.O. 1988 (frz. Original 1986), pp. 93–94.

⁷² Der amerikanische Architekt und Ingenieur Buckminster Fuller (1895–1983) gehörte zum Freundeskreis von John Cage. Zu seinen architektonischen Experimenten, die er auch in Zusammenhang mit sozialen bzw. ökologischen Problemen sah, gehört das programmatische »Dymaxion House« (1944–45). Der Begriff »dymaxion« setzt sich zusammen aus Dynamik und Maximum und zielt auf maximale Effizienz. Fuller verfasste über zehn bedeutende Schriften zu Themen seiner Arbeit, darunter auch zum Prinzip der Synergie, das für Fuller wie McLuhan und Cage außerordentlich wichtig war und auch ihre positive Haltung gegenüber technischen Errungenschaften unterstreicht.

philosophies in accord with the acceptance of nature. These two tendencies met in America, producing a movement into the air, not bound to the past, traditions, or whatever.⁷³

Der Text ist Bestandteil des kontrovers aufgenommenen Vortrags »Die Geschichte der experimentellen Musik in den USA«, den Cage 1958 bei den Darmstädter Ferienkursen hielt. Cage behielt diese viel kritisierte Erklärung für die genuin amerikanische Leichtigkeit des Umgangs mit irgendeiner Tradition, sei sie nun asiatisch oder europäisch, zeitlebens bei. Er trifft mit ihr trotz der unwissenschaftlichen Darstellung wesentliche kulturelle Unterschiede der drei Kontinente.⁷⁴ Die Gewichtung von Ratio als dominantem Prinzip Europas und Intuition bzw. Kontemplation als dem Asiens leuchtet unmittelbar ein, wiewohl sie nicht ausschließend formuliert werden sollte. Daß beide Prinzipien, in diesem Sinn aufgefaßt, die amerikanische Kultur nachhaltig beeinflussten, ist beispielsweise am amerikanischen Transzendentalismus, insbesondere an Thoreau, nachvollziehbar.⁷⁵

Die experimentelle Avantgarde der fünfziger/sechziger Jahre war in vielen offenen gemeinschaftlichen Aktivitäten in den USA und in Deutschland verankert. Diese stiftete im Sinn Lorenzers eine positive Identität, die allen Beteiligten ermöglichte, besonders nachdrücklich gegen die problematischen Interaktionsformen und präsentativen Symbole der herrschenden Verhältnisse anzugehen. Diese Freundeskreise erfuhren für die Musiker in vielen Fällen ihre Initiation bei den Sommeraufenthalten in Darmstadt bei den Ferienkursen für neue Musik, beim Black Mountain College oder bei den Kursen der New School for Social Research. Sie wurden dann in den alltäglichen Sphären fortgesetzt, deren Teil zumindest in der BRD einige weitere Institutionen waren, vor allem Rundfunkanstalten und die Studios für elektronische Musik in Köln und Baden-Baden.⁷⁶

⁷³ J. Cage »History of Experimental Music in the United States«, in: ders. *Silence*, a.a.O., p. 73.

⁷⁴ Es ist frappierend, daß Fullers Darstellung so klar mit dem Bild vom »Engel der Geschichte« kongruiert, wie ihn Walter Benjamin in seinen *Geschichtsphilosophischen Thesen* bezugnehmend auf ein Bild von Paul Klee beschreibt. Dieser Engel bewegt sich mit großem Kraftaufwand scheinbar verzweifelt gegen den Wind der Geschichte und wird durch diesen vom Beschreiten des zukünftigen Weges abgehalten.

⁷⁵ »Thoreau, too, was influenced by Indian and Chinese philosophy. As Arthur Christy has said, »one could go through Thoreau's *Journal*, culling passage after passage to illustrate his fondness for Oriental books.« in: Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self*, a.a.O., p. 56.

⁷⁶ In diesem Kontext müssen die 1960–68 in Palermo stattfindenden »Settimane internazionale di nuova musica« und die zeitgleich erscheinende interdisziplinäre italienischsprachige Zeitschrift »Collage« erwähnt werden als eine der Aktivitäten außerhalb Deutschlands.

In den USA war ein Zentrum dieser Szene ab den frühen fünfziger Jahren »downtown« Manhattan. Die Gruppe der »Downtown School«, versammelt um Cage, ist nach der Gegend südlich der 23sten Straße, wo die New School for Social Research steht, und um Cages damaliges Loft an der 6th Avenue, benannt. Im New Yorker »SoHo« und »Greenwich Village« ließen sich ab etwa 1950 immer mehr Künstler verschiedenster Sparten nieder, die der damaligen experimentellen Avantgarde zuzurechnen sind und die in ihren geräumigen Lofts bis heute immer wieder zu multimedialen Performances und Happenings einladen. Es ist allerdings auffallend, daß sich nur wenige nicht amerikanische Personen darunter befanden. Sie lebten in regem Austausch miteinander. Unter ihnen waren/sind die Musiker der »Downtown School« Earle Brown, Cage, Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff, der Tänzer Merce Cunningham, die bildenden Künstler Philip Guston, Jasper Johns, Willem de Kooning, Claes Oldenburg, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg und Mark Rothko, der Dichter Dick Higgins, der Aktionskünstler Nam June Paik und die Schauspielerin Alison Knowles.

In Deutschland versammelten sich von 1960 bis 1962 die Aktiven der experimentellen Avantgarde vornehmlich im Kölner Atelier der bildenden Künstler Mary Bauermeister und Haro Lauhus.⁷⁷ Hier trafen sich in internationaler Besetzung u. a. der Aktions- und Konzept-Künstler George Brecht, Merce Cunningham und seine langjährige Tanzpartnerin Carolyn Brown, Sylvano Bussotti, Cage, Cornelius Cardew, der Schlagzeuger Christoph Caskel, der spätere Landart- und Verpackungskünstler Christo, der Schauspieler und spätere Hauptdarsteller in Kagels experimentellen Filmen Alfred Feussner, Hans G. Helms, Toshi Ichibanagi, Mauricio Kagel, Gottfried Michael König, George Maciunas, Metzger, der Sänger William Pearson, der Aktions- und spätere Video-Künstler Nam June Paik, der Maler Arnulf Rainer, die Musiker Frederick Rzewski, Schnebel, Stockhausen, David Tudor und der Bildende und Aktions-Künstler sowie Erfinder der »DéCollage« Wolf Vostell. Auch »Konzert«-Besuche von Adorno, Boulez und Lutosławski sind belegt.

Auch Schnebel fand sich dort mehrfach ein und veröffentlichte in der Zeitschrift. Unter anderem waren hier Heinz-Klaus Metzger und Sylvano Bussotti federführend. Vgl. G. Borio *Musikalische Avantgarde*, a.a.O., pp. 118–126.

⁷⁷ Diese Aktivitäten sind detailliert dokumentiert und kommentiert im Katalog *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960–62* (Historisches Archiv der Stadt Köln, Emons Verlag, Köln 1993).

Danach verstreuten sich die Aktivitäten in Deutschland vornehmlich in Köln, Düsseldorf (Joesph Beuys), Berlin (Galerie Block) und Wiesbaden. Von Wiesbaden, wo der Initiator der Fluxus-Bewegung George Maciunas als Mitglied der amerikanischen Armee stationiert war, gingen ab 1962 die Fluxus-Aktivitäten aus, deren musikalische den theatralischen oder bildnerischen Aktivitäten eher untergeordnet waren. Schnebel war 1962 bei einer NEODADA-Aufführung in Düsseldorf mit mehreren seiner »Visible Music«-Stücke vertreten.⁷⁸ Auch Beuys engagierte sich kurze Zeit in der Fluxus-Bewegung, bevor er sein Konzept der sozialen Plastik entwickelte, mit dem er seine Ideen von Kunst als Aktivität und Kunst als Lebensform auf einzigartige und überzeugende Weise umsetzte. Zwischen Beuys und Cage bestand reges gegenseitiges Interesse, wiewohl sie nie zusammen arbeiteten.⁷⁹

Zwei im musikalischen Bereich entwickelte Formen bzw. »Produktionsprozesse«, die aus den Aktivitäten dieser experimentellen Szenen resultierten, sind die »Sprachkomposition« und das »experimentelle Musiktheater«, zu denen *glossolalie*, *Glossolalie 61*, *Glossolalie 94* und *Song Books* zu zählen sind. Auf diese beiden Begriffe bzw. Phänomene bezieht sich das folgende Kapitel.

⁷⁸ Für 1981 und 1983 sind weitere Aufführungen Schnebelscher Kompositionen in Zusammenhang mit Fluxus-Veranstaltungen dokumentiert. Siehe: ebd., Ausstellungskatalog, pp. 14, 52 und 56.

⁷⁹ »Johannes Cladders: ›Beuys war sicherlich nicht unumstritten bei den Fluxuskünstlern, doch für jemanden wie Cage gab es bei Beuys eben vieles, das dem eigenen Denken entgegenkam. Zudem hatten die beiden wohl nicht zufällig so etwas wie gemeinsame ›Hobbys‹ im Bereich der Naturwissenschaften und ganz alternativer Lebens- und Denkformen. Der Pilzsammler schätzte eben den Bienenfachmann. Cage lag natürlich ein Mann wie Beuys, der ganz genau die Dosen der Homöopathie kannte und dergleichen. Er suchte den Kontakt. Als er z. B. Anfang der sechziger Jahre – zusammen mit Tudor – in Krefeld ein Konzert gab, holte ich ihn vom Flughafen Düsseldorf ab. Seine erste Frage galt nicht der Veranstaltung, sondern der Telefonnummer von Beuys. Noch am Flughafen setzte er sich mit ihm in Verbindung.‹ Knapstein: ›Und Beuys fand in Cage natürlich ein starkes Gegenüber in seinem Interesse am Musikalischen.‹« Interview von Gabi Knapstein mit Johannes Cladders, in: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*, Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen (IfA), Stuttgart 1995, Textband, p. 6 f.

II.3 Zugriffe auf das Material der Lebenssphären:

Produktionsprozesse zwischen Alltag und Kunst

Wird das Konventionelle also aus dem Geleise gestoßen, steht das bisher Unsichtbare, das von stillschweigender Übereinkunft wie mit einer Tarnkappe bedeckt war, plötzlich vor Augen. Die absurden Momente etwa des Zeremoniells: Verbeugungen, Aufstehen, Sich-Setzen erscheinen unversetzt.¹

Die Erscheinungsweisen der experimentellen Kunst der Sphäre Schnebel und Cages können unter dem Begriff des Produktionsprozesses zusammengefaßt werden. Der Begriff impliziert, indem er Unfertiges suggeriert, eine klare Abwendung von den Traditionen und Konventionen der europäischen Kunstmusik. In solchen Prozessen werden Materialien Medien interaktiver Verfahren, die den Rahmen des konventionellen abgeschlossenen Werks sprengen und ablösen. Indem sich diese Künstler vom konventionellen Regelwerk abwandten und alternative Organisationsformen für ihre schöpferische Arbeit suchten, bildeten sich offene rhizomatische Felder, die sie zur Inszenierung ihrer Materialien nutzten.

Der Begriff Produktionsprozeß wurde in diesem Kontext erstmals von Schnebel für eine Gruppe eigener experimenteller Kompositionen verwendet, die 1968 mit den *Maukwerken* begann. Ivanka Stoïanova griff ihn auf und verwendete ihn für offene musikalische Formen der sechziger Jahre.

Sera considéré comme énoncé musicale toute productivité sonore manifestée ou imaginée. [...] L'*énoncé processus*, *Produktionsprozess* (processus productif) de la pratique contemporaine s'identifie au procès même de la signifiante qui s'insère dans un espace-temps ouvert où toutes les inscriptions sont possibles. Un tel énoncé base sur la multiplicité et l'hétérogénéité de ses dispositifs – grafisme, verbe décomposé, geste, son, bruit, action, danse, lumière, couleur etc. – »se nourrit de soi-même« [Kagel] dans la pratique des opérations concrètes et des dépenses renouvelées. L'œuvre désœuvrée parce que décentrée, pulvérisée, éclatée, multivalente, l'œuvre – œuvre en débris et débris d'œuvre« [Schnebel: »Werk-Stücke – Stück-Werk«], l'*énoncé processus* de la pratique contemporaine, c'est le cheminement, l'exploration, l'expérimentation dans l'espace ouvert où se joue la *connotation discontinue*.²

¹ Dieter Schnebel »Sichtbare Musik«, in: ders. *DM*, p. 323.

² I. Stoïanova *Geste – texte – musique*, a.a.O., p. 10 f.

Sie benannte die multimedialen Komponenten, die Konkretheit und das Fragmentarische solcher Prozesse. Sich auf die Produktionsprozesse zu konzentrieren ermöglicht, die verwendeten Materialien innerhalb ihrer Gefüge symbolischer Interaktionsformen zu verorten und diese Interaktionsformen gezielt zu thematisieren, indem das Material in einem bestimmten neuen interaktiven Kontext inszeniert wird. Das bedeutet auch, künstlerisch größere Nähe zur alltäglichen Wirklichkeit zu gewinnen als mit konventionellen Verfahren und daher auch gezielter kritisch angreifen zu können.

Bedeutende Vorläufer dieser Verfahren waren die Collage- und Objektkunst, wie sie Duchamp und Picasso schon in den zehner Jahren begannen, das Theater und der Umgang mit Sprache der Dadaisten und Futuristen, die psychologisierende Malerei der Surrealisten sowie später der Vertreter des Tachismus und des Abstrakten Expressionismus. Musikalisch waren es die Entwicklung der elektronischen Klangerzeugung und -umformung, die mit dieser schon korrespondierende Farbigkeit und Form der Musik von Edgard Varèse sowie die Klangcollagen von Charles Ives.

In der Musik war der Prozeß des Komponierens neu zu definieren. Feldman, beeindruckt von den Spritz- und Tropf-Bildern eines Jackson Pollock und den monochromen Farbflächen eines Philip Guston, ging soweit, seine musikschöpferische Tätigkeit nicht mehr als Komponieren anzusehen. Dabei war für ihn auch die Unmittelbarkeit, mit der diese Maler ihre schöpferischen Kräfte auf die Leinwand brachten, wesentlich.

My desire here [bei einem von Feldmans ersten graphisch notierten Stücken *Projection No. 2*] was not to »compose«, but to project sounds into time, free from a compositional rhetoric that had no place here. [...] The new painting made me desirous of a sound world more direct, more immediate, more physical than anything that had existed heretofore.³

Auch Cage reagierte stark auf die Arbeiten seiner Maler-Freunde, insbesondere die monochromen stillen Flächen und die »combined paintings« von Rauschenberg und Jasper Johns und machte sich einiges daraus für seine klanglich-theatralischen Projekte zu eigen. Solche experimentellen szenischen Projekte korrespondieren dabei mit der »sozialen« Ereigniskunst, der »sozialen Plastik«, die etwa Rauschenberg in den USA sowie Beuys und Vostell in der BRD (der Beginn war auch hier zeitlich um einige Jahre später) entwickelten – für und mit Menschen in Bereichen öffentlichen

³ Morton Feldman »Autobiography« (Entstehung nicht genau datierbar, jedenfalls vor 1967), in: ders. *Essays*, hg. v. Walter Zimmermann, Kerpen 1985, p. 38.

Lebens, wo spontane interaktive Prozesse mit ausgewählten vorgefundenen alltäglichen Objekten gewissermaßen theatralisch stattfinden. In der Veranstaltung solcher »Happenings«⁴ kamen die verschiedensten Kunstgattungen zusammen. Sie reflektieren einen ereignis- und objektüberladenen Alltag, während die »stillen« Bilder bei Rauschenberg und bei Cage als eher abstrakte klangliche bzw. visuelle Zufluchtsräume wirken.

Darüber hinaus waren aber auch die wachsenden Möglichkeiten elektronischer Klangproduktion und -umformung bedeutend. Vornehmlich diese wirkte zunächst für die experimentellen Musikschaaffenden revolutionierend, da sie sich bis Ende der fünfziger Jahre nicht in einem vergleichbaren kunstübergreifenden Austausch mit experimentellen bildenden Künstlern, beispielsweise der informellen Malerei, befanden. Das experimentelle Musiktheater entwickelte sich so erst in den sechziger Jahren.

Die unendliche elektronische Modulationsfähigkeit von Klang im Spektrum zwischen Sinuston und weißem Rauschen, zwischen Leere und hoher Ereignisdichte und zwischen Stille und extremer Lautstärke lenkte die Aufmerksamkeit beiderseits des Atlantiks auf die Prozeßhaftigkeit von Klang, auf die Möglichkeit von nahtlosem Klangkontinuum und auf die frequenzabhängige Farbigkeit von Klängen. Auch die Bewegung von Klang im Raum wurde thematisiert, entwickelt und als genuiner Bestandteil elektronischer, später auch akustischer⁵ Klänge genutzt. Auf der anderen Seite waren collageartige Überlagerungen möglich, aus »vorgefundenen«, konkreten wie aus synthetischen Materialien. Bis dahin unbekannte »vibrierende« Schallwellen von Gegenständen wurden hörbar, die ohne elektronische Hilfsmittel für das menschliche Ohr nicht mehr wahrnehmbar sind. Sie faszinierten durch ihre klangmikroskopische Nähe und wurden z. B. von Cage und Stockhausen in Kompositionen einbezogen. Durch die Möglichkeiten elektronischer Klangformung veränderte sich der künstlerische Prozeß radikal. Auch von hier aus wurde das Verständnis von Musik als Tön-Kunst fundamental erschüttert, von hier aus wurden die Parameter des Zeit- und

4 Der Begriff des Happening als Bezeichnung für experimentelles Theater wurde erstmals 1959 von Allan Kaprow benutzt, als er ein Stück mit *18 Happenings in 6 Parts* betitelte.. (vgl. W. Fetterman *John Cage's*, a.a.O., p. 104). Richard Kostelanetz veröffentlichte 1967 sein Buch *The Theatre of Mixed Means*, wo er u. a. eine Systematisierung der Erscheinungsweisen des Happenings unternimmt. Dazu dient ihm eine kleine Übersicht von Zeitraum, Aktionsform und Bühnenraum zwischen »closed space« und »open space«: Sind alle drei Komponenten geschlossen, spricht er von einer »staged performance«, sind sie alle drei offen von einem »pure happening«. Vgl.: R. Kostelanetz *The Theatre of Mixed Means*, London 1970, p. 7.

5 Frühes Beispiel: *Gruppen für drei Orchester* (1956) von Stockhausen.

Raumverlaufs als wesentlicher für den klanglichen Prozeß aufgefaßt als die der herkömmlichen vorgegebenen Formen und der (wie auch immer erweiterten) Harmonielehre bzw. der Melodie, die bis dato in der europäischen Kunstmusik der vergangenen Jahrhunderte Geltung beanspruchen konnten. Die neuen synthetischen Möglichkeiten trugen zu einem schier unbegrenzten Feld für künstlerische Aktivitäten bei, erforderten aber auch neue Kriterien für ihre schöpferischen und rezeptiven Prozesse.

In diesem Bereich war man angewiesen auf den Austausch mit den technischen und psychologischen Nachbardisziplinen, die sich parallel ebenso schnell weiterentwickelten. Auch in den Wissenschaften schienen statische, zuständige Struktur und gesicherte Erkenntnis häufig ersetzt durch flüchtiges Sein, nichtlinearen Zeitablauf und dauernde Veränderung.⁶ Die hier stattfindenden Fragmentierungsprozesse korrespondierten mit den Erlebnissen im nunmehr alltäglich werdenden Umgang mit den florierenden Medien Radio, Film, Telefon und Fernsehen⁷ und trugen zu frappierenden Veränderungen der menschlichen Wahrnehmung, der Kunst, der Weltanschauung und wissenschaftlicher Prämissen bei. Immer wieder wurden überraschende Entdeckungen gemacht, die verunsicherten und begeisterten. Diese tiefgreifenden Veränderungen gipfeln heute in unserem Umgang mit einer immer umfassender von den Medien der Informationstechnologie bestimmten Gesellschaft.

Zwischen Objektkunst und elektronischer Klangformung spannen sich experimentelles Musiktheater und Sprachkomposition als wesentliche neue musikalische Prototypen dieser Produktionsprozesse. Schnebels *glossolalie* und *Glossolalie 61* sowie Cages *Song Books* sind ihnen zuzurechnen.

Sprachkompositionen, in den USA »Speech Music« oder »New Vocalism« genannt, sind zunächst vor allem ein europäisches Phänomen und bewegen sich teilweise im Grenzgebiet zum Szenischen-Theatralischen. Der Begriff Sprachkomposition wurde erstmals 1966 von Ulrich Dibelius verwendet:

6 »[...] sie [die moderne westliche Kultur] hat [...] darauf verzichtet, allgemeine Formeln auszuarbeiten, die den Anspruch erheben, die Gesamtheit der Welt in einfachen und endgültigen Termini zu bestimmen. Neue Kategorien haben in die modernen Sprachen Eingang gefunden: Ambiguität, Ungewißheit, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit.« Umberto Eco »Zen im Westen« (1959), in: ders. *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1996 (ital. zuerst 1962), p. 214.

7 Der Computer trat erst in den achtziger Jahren in diesen Prozeß ein und verdrängt inzwischen teilweise die übrigen Medien, insbesondere durch die rasante Entwicklung der interaktiven Möglichkeiten des Internet.

[Sprachkomposition] ist eine neue Form der Vokalkomposition, bei der Texte nicht nur gesungen werden, sondern – ausgehend vom alten Melodram – auch gesprochen, geflüstert, gerufen, gehaucht, gemurmelt oder mit angenäherter Tonhöhe, im Sprechgesang rezipiert vorkommen.⁸

Dibelius integrierte hier zwar ihre Vorgeschichte, verwies aber nicht auf ein wesentliches Merkmal von Sprachkompositionen, daß Sprache hier nämlich zugunsten ihrer klanglichen Dimensionen dekomponiert und fragmentiert wird. Die sinnlich-symbolischen Anteile von Sprache, die sich im wesentlichen, indem sie Klang, also gesprochen oder gesungen wird, erschließen, erhalten hier in gebrochener Spiegelung neue Facetten und lenken die Wahrnehmung auf den Bereich ihrer Bedeutungen, der oft nicht bewußt rezipiert wird, weil er hinter dem »eigentlichen«, dem sprachsymbolischen Gehalt von Worten oder Wortgefügen zurücksteht.

Ligeti beschrieb 1975 die frühen Einflüsse auf die Sprachkomposition im Umfeld der »Darmstädter Schule« in bezug auf seine *Aventures & Nouvelles Aventures*:

Bereits in der ersten Hälfte der 50er Jahre beschäftigte mich der Gedanke der Lautkompositionen. Die Anregungen dazu kamen hauptsächlich von Joyce. Ich hatte aber auch Kenntnis über die Gedichte von Hugo Ball und Schwitters – allerdings nur die Kenntnis darüber, die Texte selber kannte ich damals nicht. Ich wußte auch von der Existenz der Lettristen in Paris. Als ich 1957 nach Köln kam, wurden diese Ideen realisationsreif. Ich plante damals ein phonetisches Stück für 5 bis 6 Vokal-Solisten, wobei der Text schon – wie später *Aventures* – nicht-semantisch, also eine reine Lautkomposition sein sollte. Da ich damals gerade im Studio für elektronische Musik in Köln gearbeitet habe, übertrug ich diese Pläne zunächst auf das rein elektronische Medium und komponierte *Artikulation*, das Stück für »lebendige« Vokal-Solisten auf später verschiebend. So ist *Artikulation* eindeutig ein Vorgänger von *Aventures*. 1957/58 in Köln hatte ich schon Kenntnis von den Pariser Lettristen. Dazu kam der Einfluß von Hans G. Helms, mit dem ich befreundet war, und der damals gerade an seinem *Fa:m Ahnieszgowow* arbeitete. Bei Helms versammelte sich damals wöchentlich eine kleine Gesellschaft – Koenig und Metzger waren regelmäßig dabei, manchmal auch Kagel – wobei wir *Finnegan's Wake* zusammen gelesen und kommentiert haben.⁹

Der Begriff der Lautkomposition ist hier im Sinn der Sprachkomposition sehr weit zu verstehen, denn Ligeti entwickelte in *Aventures & Nouvelles Aventures* ein komplexes Gefüge lautlich-gestisch verankerter Expresseme,

⁸ Ulrich Dibelius *Moderne Musik 1945–65*, München 2. Aufl. 1972 (1. Aufl. 1966), p. 345.

⁹ Brief von Ligeti an Klüppelholz vom 6.3.1975, veröffentl. in: W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 115.

die er klanglich-gestisch mit dem Material der mitwirkenden Instrumente abstimmte.¹⁰

Die Aktivitäten dieser Sprach-Komponisten richteten sich gegen die Depravierung des gesellschaftlichen Umgangs mit Sprache und Musik. Besonders groß wurde die Gefahr der Medien eingeschätzt.

Weil im selben Schmeichelton der darauf gedrillten Funk- und Fernsprecher über die Kontrapunktik bei Bach und gleich anschließend über den Krieg in Vietnam geredet wird, entsteht der Eindruck, diese seien wirklich qualitativ vergleichbare Erscheinungsformen desselben Ganzen, welches das Individuum in seinem Bewußtsein verankert glaubt. Im Endeffekt verschwimmen alle Unterscheidungsmerkmale [...].¹¹

Zum damaligen Kreis um Helms gehörte auch Schnebel, der seinerseits erheblich durch die Forschungsarbeit im Bereich der Phonologie beeinflusst war, die Helms, Gottfried Michael Koenig, Georg Heike und insbesondere Werner Meyer-Eppeler am Elektronischen Studio des WDR in Köln mit großem Einsatz betrieben.¹² Das wirkte sich beispielsweise dahingehend aus, daß er in seiner ersten Fassung der *Glossolalie 61* sprachliches Material ausschließlich in internationaler Lautschrift notierte. Zuvor komponierte er bereits drei der ersten Sprachkompositionen überhaupt, basierend auf geistlichen Texten für Stimmen a capella: *dt 31,6* (1956–58), *amn* (1958/66–67) und *:(madrasa 2)* (1958/67–68). Als weitere richtungweisende Sprachkompositionen seien hier auch Luciano Berios *Laborintus II* (1965/70), *Sequenza III* (1965), *Sinfonia* (1968), *Tema-Omaggio a Joyce* (1958) und sowie Kagels *Anagramma* (1957) genannt.

Experimentelle Dichtung und elektronische Klangsintese bzw. -analyse flossen in neuartiger elektronischer Musik zusammen. Sprachliche Bedeutungsfelder wurden nicht nur analysiert und durch permutative Prozesse von ihren teilweise klischeehaften Fixierungen befreit, sondern auch in elektronische Klangprozesse aufgenommen, in denen sie (erneut) zersetzt und kombiniert wurden. Dies dokumentiert z. B. die früheste Sprachkom-

¹⁰ Die Expresseme von *Aventures & Nouvelles Aventures* wurden empirisch an zwanzig Versuchspersonen auf ihre Wirksamkeit hin überprüft. Das Ergebnis wurde in einer »Verwechslungsmatrix intendierter und interpretierter Expresseme« aufgeführt. Vgl. Georg Heike »Musik und Sprache in der Neuen Musik«, in: *Berichte des Instituts für Phonetik der Universität zu Köln* Nr.4 1975, pp. 17–35, hier pp. 24–27.

¹¹ Hans G. Helms »Über die Entwicklung der Sprache im 20. Jahrhundert«, in: *Melos* Heft 10 Jhg. 35 Okt. 1968, p. 369.

¹² Vgl. zu dem Komplex »Sprache und Elektronische Klangumformung in den fünfziger Jahren«: Elena Ungeheuer *Wie die elektronische Musik »erfunden« wurde*, Mainz 1992.

position dieser Epoche, das Tonband-Stück *Gesang der Jünglinge* (1956) von Stockhausen, einem klanglichen Kontinuum in elektronischen Transmutationen, das nach sieben Verständlichkeitsgraden gegliedert ist. Das Material, ein Psalm-Fragment, wurde zuvor von einem Knaben gesungen und aufgenommen.

Für die Sprachkomposition ist programmatisch, was Schnebel im Introductionsteil der *Glossolalie 61* seinen ersten Sprecher beschreiben läßt. Dieser spricht über Phänomene, die seine Kollegen dann vorführen, während er zugleich wiederholt von ihnen unterbrochen wird, indem sie für jene Zeit typische ablehnende Kommentare wie »Dadaistischer Wahnsinn«, »kann man nicht ernst nehmen«, »Aphasie!« und ähnliches einwerfen.

Wie noch nicht gesagt, agieren die Ausführenden teils als Sprecher. Sprechen nämlich wird in diesem Stück als Musik genommen. Es fungiert sozusagen als Stimme eines musikalischen Zusammenhangs. An solcher Stimme sind etwa Höhe und Lautstärke wichtig. [...] Ebenso wichtig sind Tempo und Farbe. Diese fällt an weniger verständlichen Sprachen auf. Hören Sie die Musik einer fremden Sprache. [...] Auch die Bedeutungen verständlicher Wörter haben ihre Farbe. [...] Nimmt man die Stimme weg, entsteht Geflüster. [...] Man kann auch tief flüstern und hoch lallen.¹³

Schnebel geht hier auf die farblich-strukturellen Aspekte von erklingender Sprache ein, die einen wesentlichen Anteil am kommunizierten Inhalt haben. Musikalisierung von Sprache kann dann zum einen mitschwingende symbolische Konnotationen hervorbringen, sie erfahrbar machen und in Frage stellen, was mit bekannteren Sprachen möglich ist; auch die Redundanz verkürzter sprachlicher Äußerungen, sprachlicher Fragmente, wie sie beispielsweise Aphasiker äußern, wird thematisiert. Zum anderen kann die Musikalisierung von Sprache ungewohnte, neue klangliche Aspekte von Sprache zeigen, die ihre Semantik nicht mehr berücksichtigen, wohl aber die Frequenzgänge, wofür sich insbesondere fremde Sprachen eignen. Hier entstehen teilweise auch paradoxe klangliche Gebilde. In simultanen Anordnungen, möglicherweise im Raum verteilt, können solche sprachlichen Ereignisse Interaktionsformen, die aus der alltäglichen Umgebung bekannt sind, simulieren bzw. zumindest Assoziationen an diese auslösen.

In den USA entwickelte sich der »New Vocalism« erst ab etwa 1965. Er erreichte dann auch nicht die Intensität der europäischen Entwicklung jener Periode und blieb generell näher am gesprochenen als am musikalisch-

¹³ *Glossolalie 61*, Auszüge von pp. 8–18.

klanglichen Duktus wie in den Stücken des Kanadiers R. Murray Schafer.¹⁴ Wiewohl es eine experimentelle Literatur gab wie beispielsweise die Gedichte von Charles Olson und Dick Higgins, waren im musikalischen Bereich eher die multimedialen szenischen Aspekte des experimentellen Musiktheaters von Bedeutung. Dies könnte einerseits damit zusammenhängen, daß in den USA die visuelle die auditive Wahrnehmung dominiert(e).¹⁵ Andererseits bot das experimentelle Theater auch mehr Möglichkeiten, den gesellschaftlichen Verhältnissen produktiv entgegenzutreten.

In one respect the new theatre contributes to the contemporary cultural revolt against the predominance of the word; for it is definitely a theatre for the post-literate (which is not the same as illiterate) age, in which print will interact and compete with other media of communication.¹⁶

Eine der frühesten amerikanischen Sprachkompositionen nutzt das elektronische Medium: das Tonbandstück *it's gonna rain* (1965) von Steve Reich, wo diese kurze Textphrase unzählige Male in sich sehr langsam verschiebenden zeitlichen Abständen überlappend wiederholt wird.

John Cages Kompositionen sind im Rahmen der Geschichte des New Vocalism ungewöhnlich, denn schon seine frühesten »Lieder« sind nicht konventionell. Bereits *Forever and Sunsmell* (1942) und *A Flower* (1950) klingen mit entspanntem Duktus neuartig und sind mit kargen Schlagzeugklängen zu begleiten. Der »gesungene« Part von *A Flower* besteht nur aus »Vokalisierungen«, und das an sich schon brüchige und assoziative Gedicht von E. E. Cummings in *Forever and Sunsmell* demonstrierte Cage noch weiter. Die Melodik von *A Flower* ist zu improvisieren, die von *Forever and Sunsmell* erinnert an Lieder von Satie, die Cage hier als Vorlage verwendet haben dürfte. Beide Lieder sind »durchkomponiert« ohne konventionelle Form, der Verlauf von *Forever and Sunsmell* bewegt sich zwar am Text entlang, gliedert diesen jedoch weitgehend unabhängig von der Semantik. In jedem Fall ist oh-

¹⁴ In der heutigen Zeit dürfte die Neuentstehung von Sprachkompositionen weltweit nicht mehr als außergewöhnlich angesehen werden. Einige der damals entwickelten Techniken zählen heute zum allgemein verfügbaren Material, z.B. die gesamte klangliche Breite stimmlicher Äußerung. Es entstehen auch neue Vokalstücke, doch erscheinen sie selten mit der vormaligen kritischen und aufrührenden Haltung, sondern sind geprägt von einem eher spielerischen Umgang, auch mit den erweiterten medialen Möglichkeiten bis hin zur Klanginstallation.

¹⁵ Die These könnte noch provokanter lauten: Daß sinnlich-symbolische die spachsymbologischen Interaktionsformen dominierten, was auch das kollektive Bewußtsein in den USA beeinflusst, im Sinne Lorenzers sogar verringert.

¹⁶ R. Kostelanetz *The Theatre of Mixed Means*, a.a.O., p. 33.

ne Vibrato zu singen, die Stimmung und Dynamik der Lieder ist eher verhalten und ruhig. Mit diesen beiden Miniaturen fand Cage bereits seinen eigenen Vokalstil, den er in den beiden *Solos for Voice* 1958 und 1960 erweiterte und der in *Song Books* als seiner ersten größeren Komposition für Stimme kulminierte. Dieser Vokalstil kann der Sprachkomposition zugeordnet werden.

In den frühen siebziger Jahren avancierte John Cage darüber hinaus mit seinen Mesostichons im Bereich experimenteller Sprache auch zu einem der bedeutenden Poeten seiner Zeit. Diese sind aber nicht als Sprachkompositionen zu bezeichnen, da sie nur als Texte notiert sind und Cage sie bei Aufführungen vor allem durch den Sprachduktus, nicht aber durch deutliche Musikalisierungen gestaltete.

Cage ging von der Maxime Norman O. Browns aus, daß grammatisch korrekte Sprache militärisch und also ein Herrschaftsmittel sei.

Syntax, according to Norman O. Brown, is the arrangement of the army. As we move away from it, we demilitarize language. This demilitarization of language is conducted in many ways: a single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; etc. Translation becomes, if not impossible, unnecessary. Nonsense and silence are produced, familiar to lovers. We begin to actually live together, and the thought of separating doesn't enter our minds.¹⁷

Indem Cage seine Texte mit Hilfe des I Ching dekomponierte, entmilitarierte er aus seiner Sicht Sprache, wurde diese anarchistisch. Auch ihr gedrucktes Erscheinungsbild modifizierte er durch die teilweise weit übers Papier verstreute Kombination verschiedener Buchstaben-Typen und -Größen. Cages Mesostichons eignen sich durch die in der Mitte vertikal durchlaufenden Namen vornehmlich zum Lesen und erst in zweiter Linie zum Sprechen. Beim Vorlesen, wie es Cage selbst praktizierte, werden sie ebenso wie seine bekannten früheren Texte Teil seiner »stillen« Musik und bewegen sich bei solchen Aufführungen zwischen sinnlich-symbolischen Komponenten und semantisch abstrakter Lautlichkeit. Ein Vorleseabend Cages¹⁸ war wie kontemplatives monologisches Theater und ab dieser Zeit neben seinen Auftritten mit der Merce Cunningham Dance Company eine wesentliche theatralische Darstellungsweise.

¹⁷ J. Cage *M*, o.O. 1973, Vorwort o. Seitenzählung.

¹⁸ z.B. mit *Empty words* (1973–74), *Lecture on something* (1951 oder 1952) oder *Sonnekus* (1985).

Das **In-Szene-Setzen** war generell für die experimentelle Avantgarde der Nachkriegszeit ein wesentliches Ausdrucksmittel, da sie die Schwelle zwischen Kunst und Alltag überwinden wollte. Hermann Danuser faßte die entsprechenden Phänomene unter dem treffenden Begriff der »szenischen Komposition« zusammen:

Szenische Komposition [ist ein] Sammelbegriff für die experimentellen Richtungen des avantgardistischen Musiktheaters seit etwa 1960 [Er] umfaßt das Instrumentale Theater (Mauricio Kagel), die »sichtbare Musik« (Dieter Schnebel) und weitere Erscheinungen einer theatraisierten Musik bzw. eines musikalisierten Theaters.¹⁹

Es ging nicht um die herkömmlichen Strukturen handlungsorientierten Theaters, an denen entlang musikalisch zu arbeiten war, sondern um ein assoziativ sich durchdringendes Ensemble von Prozessen, das in direkten unmittelbaren, nicht durch Stilisierung oder Konvention vermittelten Zugriffen bewegt wurde. Eine Vielzahl an Materialien wurde bearbeitet und in einem offenen Ganzen zusammengeführt, das der Umgebung, aus der die Materialien stammten, stark ähneln konnte. Besonders am Rande liegende szenische Konstellationen, »Abfälle«, weckten das Interesse, wurden auf ihre semantischen Felder hin untersucht und in eine entschlackte redundante neue Umgebung verpflanzt, wo Requisiten, Kostüme und Masken, wenn überhaupt, äußerst sparsam und gezielt eingesetzt wurden. Simultane Prozesse von Klang, Sprache, Raum, Gestik und Licht fanden statt mit dem Ziel, nicht nur additiv, sondern synergetisch zu wirken. Die Elektronik wurde zur akustischen Verstärkung und Verfremdung von Schallwellen, zur Simulierung alltäglicher medialer Situationen, zur Vorführung von Bildern als Dias oder Film und für zunehmend differenziertere Beleuchtungs-Sequenzen eingesetzt.²⁰ Aus der disparaten Simultaneität der Prozesse resultierten auch Projekte individuell begehbare Räume oder ganzer Häuser, die aus verschiedenen Quellen beschallt wurden,²¹ und jene Klangskulpturen bzw. Klanginstallationen, durch die Objekte bildender Kunst plötzlich ihre zeitliche und räumliche Dimension artikulieren können.

¹⁹ H. Danuser *Musik 20. Jhdt.*, p. 426.

²⁰ Selbstverständlich wurden nicht in jedem experimentellen Musiktheaterstück alle Medien eingesetzt.

²¹ Frühe Beispiele: *Apartment House 1776* (1976) von Cage, *Dream House* (1962) von La Monte Young, *Musik für ein Haus* (1967) von Stockhausen, Klanginstallationen von Christina Kubisch.

Theater dieser Art enthielt unter den Künsten das größtmögliche Potential, symbolische Interaktionsformen umfassend zu behandeln und im Schutz eines künstlerischen Prozesses erlebbar zu machen.

Ein wichtiger Aspekt von musikalischer Theatralisierung etablierte sich im Instrumentalen Musiktheater,²² das vor allem Mauricio Kagel entwickelte, aber auch von einigen anderen – unter ihnen Schnebel – genutzt wurde. Dieses Theater erscheint als westeuropäisches Phänomen, insofern Konventionen gezielt thematisiert und kritisiert werden mit dem Ziel, sie aufzubrechen und zu verändern. Dieses Ziel verfolgten die Amerikaner kaum. Sie schufen sich im Experiment ihren eigenen, für alle offenen Raum und überließen dabei die konventionellen Verhältnisse sich selbst, ihren Zeitgenossen die Entscheidung überlassend, sich auch für die neuen Formen zu interessieren und an ihren Ereignissen teilzunehmen. So ist deren experimentelle Kunst zwar politisch kritisch und ästhetisch der europäischen verwandt, aber nicht kämpferisch, denn sie läßt im amerikanischen Sinn demokratisch Raum für alle, was aus europäischer Perspektive keine sehr effektive Methode ist. Die meisten Stücke des Instrumentalen Theaters stammen entsprechend von europäischen bzw. in Europa ansässigen Komponisten. Beispiele sind *Sur Scène* (1959/60)²³ und *Match* für zwei Cellisten und einen Schlagzeuger (1964) von Kagel oder *visible music I* für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten (1960–62), *Concert sans Orchestre* für einen Pianisten und Publikum (1964) und *Nostalgie* für einen Dirigenten von Schnebel.

Die Idee des Instrumentalen Theaters – als instrumentierte bzw. instrumentalisierte Aktion, als veranstalteter Klang verstanden – entzündet sich nicht an der realen Szene der Oper, sondern im szenischen Ritual des Konzerts, so daß Kagel nach eigener Aussage »bei einer Komposition von instrumentaler Musik nicht mehr unterscheiden kann, ob eine musikalische Idee bereits das Theatralische berührt oder im Bereich der ›absoluten‹ Musik bleibt.«²⁴

²² Dieser Begriff wurde erstmals von H.-K. Metzger in einer Diskussion anlässlich einer Aufführung von Cages *Music Walk* (1952) in Düsseldorf 1958 verwendet. Darauf wies Eckhard Roelcke in seiner Magisterarbeit *Mauricio Kagel und das Instrumentale Theater* (Hamburg 1986) hin (p.41, Anm.17).

²³ Kammermusikalisches Theaterstück in einem Akt für Sprecher, Mime, Sänger und drei Instrumentalisten.

²⁴ Wilfried Gruhn »Die instrumentale Inszenierung des Klanges bei Mauricio Kagel«, in: *Musik und Bildung* 9. Jhg. Heft XI, 1977, p. 610.

Szenisch verstanden weist Gruhns Beobachtung fließender Übergänge zwischen theatralischer und absoluter Musik darauf hin, daß er auch in der sogenannten absoluten Musik szenisch-symbolische Anteile wahrgenommen hat. Die von ihm indirekt benannte Irritation darüber zeigt, daß er von der Beobachtung überrascht wurde und sie sich nicht in seine bis dahin eingesetzten Kategorien fügt.

Im Instrumentalen Theater wurde gezielt all das für Rituale des konventionellen Konzertbetriebs charakteristische, im Hintergrund wirkende Interagieren von Musikaufführungen thematisiert. Dessen größtenteils unbewußte Anteile ermöglichen das Konzert als Ausnahmesituation, insofern sie das Publikum vor Assoziationen an alltägliches Geschehen schützen, was aber auch Bewußtwerdungsprozesse hinsichtlich seines zusehends unreflektierten und häufig oberflächlichen Konsumverhaltens im Konzert blockiert.

Latente Widersprüche darin [des Konzertrituals] kommen zum Vorschein, nachdem kaum mehr Einheit von außen, wie die eines autonomen musikalischen Zusammenhangs, sie noch bindet und besänftigt.²⁵

Fast noch mehr als im Bereich der Sprachkomposition geht es hier wie generell im experimentellen Musiktheater um einen politisch motivierten, oft psychologisch fundierten Angriff, der im übrigen auch die Ausführenden trifft. Auch für diese bieten solche Rituale einen Schutzraum, der nunmehr kritisch herausgearbeitet und damit in seiner Geschlossenheit gefährdet wurde. Schnebel beschrieb dies einmal für die Aktivitäten der Vokalist:innen, wobei das Wort »Vokalist:innen« in diesem Kontext auch ausgetauscht werden könnte durch »Ausführende«:

Die Vokalist:innen haben viel Ungewohntes zu tun: unprofessionell agieren, mehr in eigener Verantwortung handeln als bisher, selbst musikalisch aktiv werden. Jeder Sänger, der sich erstmals mit derartiger Musik befaßt, leistet zunächst Widerstand; wenn indes die Bewältigung des Geforderten gelingt, schlägt die feindselige Stimmung um; ja die Vokalist:innen beginnen im neuen Ton aktiv zu werden.²⁶

Schnebel spricht hier einen entscheidenden Aspekt des experimentellen Musiktheaters und der Sprachkomposition an: Die Interpreten wurden entweder durch völlig neuartige ungewohnte Materialien und/oder durch ebenso ungewohnte offene Formen dazu gebracht, aus sich selbst heraus

²⁵ D. Schnebel *Mauricio Kagel Musik – Theater – Film*, Köln 1970, p. 275.

²⁶ D. Schnebel »Sprech- und Gesangsschule (neue Vokalpraktiken)« (verschiedene Fassungen 1969–72, hier Fassung von 1970), in: ders. *DM*, p. 444.

eigene tiefsitzende ästhetische Vorstellungen zu überwinden oder den kompositorischen Prozeß fortzusetzen, um das vom »Komponisten« vorgegebene, konzipierte Material in einen aufführungsfähigen Zustand zu bringen. Viele Stücke wurden explizit für nicht-professionelle Akteure konzipiert. Ausführende wurden mehr in den Produktionsprozeß einbezogen und konnten im vergleichsweise herrschaftsfreien Material »Selbstbefreiung im künstlerischen Prozeß«²⁷ erleben. Auch gruppendynamische Prozesse wurden hier gefördert, indem Erarbeitungen solcher Aufführungen dezidiert Ensembles gleichberechtigter Mitwirkender ohne Leiter überstellt wurden. Hatte dies einerseits befreiende Wirkung, so war zugleich sehr viel Disziplin erforderlich, um die ungewohnten Vorgaben zu erfüllen, ein faires Miteinander zu praktizieren und sie nicht mit ungezügelter Beliebigkeit zu verfehlen.

Sprachkompositionen und experimentelles Musiktheater erscheinen in feldartigen statistischen Formen, häufig zurückgreifend auf Verfahren serieller Gruppenkomposition, also nicht diese sondern deren (vormals) konventionelle Materialien negierend, oder sie sind wie bei Cage Vorgänge systematisch gelenkten Zufalls, wie sie das I Ching erlaubt. Völlig freies, beliebiges Improvisieren ist selten vorgesehen, um spontane Klischeebildungen bei Aufführungen zu vermeiden.

Da diese beiden »Gattungen« in so vielen Hinsichten einerseits »Objets trouvés« thematisieren, andererseits Aktionen in offenen Feldern vorsehen, sind sie häufig graphisch und verbal notiert und nicht bis ins Detail festgelegt. Die Notationsformen ihrerseits bieten offene Felder für die Interpretierenden, so daß jede Aufführung zu einem anderen Ergebnis führt, was vielfach zur oftmals berechtigten Kritik an unpräzisen Darstellungen veranlaßte, ihren Graphiken andererseits aber mimetische Qualität ermöglichte, die seit vielen Jahrhunderten in der europäischen Kunstmusik erloschen war. Sie haben die Chance, unmittelbarer sichtbar zu machen, was klingen könnte. Daher wurden die in diesem Kontext entstandenen Partituren auch zu Objekten der bildenden Kunst.²⁸ Sie geben mehr Spielraum, weil sie klangliche, zeitliche, gestische und räumliche Abläufe nicht chronologisch präzise vorschreiben, keine »Resultatnotation«, sondern »Aktionsschrift«

²⁷ Hansjörg Pauli »Interview mit D. Schnebel«, in: ders. *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt a. M. 1971, p. 29.

²⁸ Vgl.: *Spartito Preso. La Musica da vedere* Katalog der Ausstellung musikalischer Partituren Florenz 1981, John Cage *Notations* (von Cage zusammengestellte graphische Partituren in Buchform) New York 1969, Dieter Schnebel *Mo-No. Musik zum Lesen*, Köln 1969.

sind.²⁹ Die verschiedenen interpretatorischen Umsetzungen können beobachtet werden:

Spiele mehrere Musiker miteinander, mögen alle den gleichen Text lesen und daraus doch, weil jeder eine andere Regel befolgt, oder auch bloß in seiner Weise interpretiert, höchst verschiedene Stimmen resultieren: die eine sichtbare Musik wird akustisch multipliziert und aufgefächert.³⁰

Graphische Notation erfährt in ihrer Interpretation ähnliches wie repräsentative Symbole. Von einem gemeinsamen Repräsentanten aus sind verschiedene Auffassungen und somit Interaktionsformen möglich, die dennoch durch ein symbolisches Objekt oder eine symbolische Darstellung ausgelöst werden.

Schnebel wies darauf hin, daß Interpretationen oft hinter dem zurückbleiben, was unter dem Notierten gerade im graphischen Bereich klanglich-szenisch vorstellbar wäre, häufig aus Nachlässigkeit, vielleicht aber auch wegen Überforderung der Interpreten und wegen qualitativer Mängel grafischer Darstellungen.³¹

Die mit entwickelte Symbolik verleitete zu befreiter – oft auch nachlässiger Interpretation. [...] Hat man sich im Lesen eine Vorstellung gebildet und weiß wie's klingen müßte, bleibt die akustische Realisation womöglich dahinter zurück: eine Figur, die nach der Partitur erschreckend auffahren müßte, kommt enttäuschend, weil die Instrumente halt nicht mehr hergeben; oder ein Akkord, der schneidend zu klingen hätte, tönt matt. Mitlesen und imaginatives Zurechthören hilft solcher Schwachheit auf. Derlei Einbildung könnte durch Beschäftigung mit musikalischer Grafik noch beflügelt werden, wozu ihre Ausstellungen dienen mögen.³²

Bei Interpretationen Cagescher Vorgaben kam es häufig zu ähnlichen Konflikten, doch er sah sich deshalb nicht veranlaßt, seine Notation zu verbessern oder seine Vorgaben detaillierter zu verfassen, sondern er verlangte vor allem immense Disziplin³³ seitens der Interpretierenden, die er mit sei-

²⁹ Diese Begriffe führte Erhard Karkoschka ein in seinem immer noch grundlegenden Buch *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Celle 1966).

³⁰ D. Schnebel »Sichtbare Musik« (1966/68, vorgetragen am 29.8.1966 bei den Darmstädter Ferienkursen, auszugsweise publiziert u.a. in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, hg. v. U. Dibelius, München 1969, erweitert u.a. in: *Collage 8*, Palermo 1968), hier zitiert nach: ders. *Anschläge – Ausschläge*, pp. 292 f.

³¹ Diese graphischen Mängel konstatierte Schnebel beispielsweise bei Aufführungen seiner ersten Fassung der *Glossolalie 61*, woraufhin er eine vollständig überarbeitete Neufassung erstellte.

³² D. Schnebel »Sichtbare Musik«, a.a.O., p. 330.

³³ Auf diesen Begriff komme ich in Kapitel II.4.1 zurück.

nen späteren virtuoson Stücken wie den *Freeman Etudes* auch zum äußersten trieb.

Sprachkompositionen und experimentelles Musiktheater bieten wenig Raum für solche Erwartungshaltungen, mit denen bei konventioneller Musik Ereignisse imaginativ vorausgenommen werden können, etwa weil der tonale und motivische Verlauf bestimmte Fortsetzungen verlangt und einlöst. Dieses Phänomen teilen sie mit anderer Musik, etwa streng serieller Musik und vielen der »New Complexity« zuzurechnenden Stücken jüngerer Datums. Eine der Hauptursachen liegt in ihrem unbekannten bzw. nicht vertrauten formalen Verlauf und dem Fehlen tradierter Muster.

[...], sondern man muß die neue Musik vielmehr in einer Art von Blick auf das Ganze hören, ohne sich anzumaßen, in jedem Augenblick nun von hier bis dorthin mitzukommen, mitzuvollziehen. Viel eher also etwas zu hören, wie man ein Bild betrachtet, ohne daß man in der Wahrnehmung in jedem Moment bei der Logik der Sache, wie Hegel das einmal genannt hat, anwesend, ohne daß man selber überall mit dabei wäre. Statt dessen läßt man in einer gewissen Distanz das Ganze, ohne in all seine Glieder sich hineinzusetzen, auf sich wirken, man überblickt es, man sieht es auch zusammen, aber man komponiert es gewissermaßen beim Hören nicht mehr selber so mit, wie es zumindest das Hörideal der traditionellen Musik vorausgesetzt hat.³⁴

Wahrnehmungsprozesse finden auf mehreren simultanen Ebenen statt, Assoziationen entstehen so spontaner und weniger kontrollierbar. In diesen rhizomatischen Strukturen sind die Eindrücke einerseits vielfältiger, so gehen einige davon wie in der täglichen Medienumgebung durchaus verloren, ihre mögliche Wirkung auch.

When you are first exposed to that kind of theatre, it seems to me, you might mistakenly think that you are supposed to give each element the same attention that you would be giving it if it were the only thing going on. And that can be very stressful. You have just to sort of let it roll over you, and not try to make sense of the individual threads.³⁵

Konzentriertes stilles Zuhören und Zuschauen wurde hier häufig abgelöst durch Aufführungsformen, in denen das Publikum entweder auch aktiv

³⁴ Th. W. Adorno »Der Widerstand gegen die Neue Musik« (Interview zwischen Adorno und Stockhausen 1960, Erstveröff. in NEULAND V), in: K. Stockhausen *Texte* 6, Köln 1989, p. 468.

³⁵ Mary Caroline Richards über Cages erstes »Happening« am Black Mountain College 1952 (Interview mit W. Fetterman vom 13.4.1989), in: William Fetterman *Cage's Theatre pieces*, a.a.O., p. 101.

werden sollte, beispielsweise indem es die angestammten Sitzplätze verläßt und sich frei im Raum bewegt, oder indem es in einer an meditative Erlebnisse erinnernden vertrauensvollen Passivität durchlässig sein sollte für die unvorhersehbaren Ereignisse.

In Richards' Kommentar schwingt auch Negatives mit, wenn sie davon spricht, daß derartiges einen irgendwie überrollen darf und Versuche, konzentriert wahrzunehmen, bei multimedialen Ereignissen Streß erzeugen. Eigentlich beschrieb sie eine bekannte Alltagssituation des heutigen Lebens, deren Gewalt und zugleich deren Umgebungscharakter. Schnebel sprach die problematische Dominanz des Optischen in Kombination mit Klängen aus der Randzone von Musik in multimedialen musiktheatralischen Strukturen an. Seine Einbindung in eine grundsätzliche Kritik am nicht konzentrierten Hören, einer Folge multimedialer Umgebungen, scheint dabei durch.

Wie sehr auch das Nebensächliche belustigt – es stört halt doch. Was Wunder, daß es dann drausbringt. Lenkt Optisches ohnehin ab, so hindert Musik der Randerscheinungen erst recht am Hören. Man blickt erstaunt – oder indigniert – hin, und schon ist dem Ohr einiges entgangen. Womöglich soll's das, zumal Überhören zuweilen gestattet wird; Musik sich also nicht mehr ganz so ernst nimmt. Aber auch wo dies nicht der Fall, absorbiert das Optische oft so sehr die Aufmerksamkeit, daß das zusammenhängende Mithören Überforderung zum Opfer fällt – oder unbewußt geschieht. Dermaßen mag sich einiges für die Erinnerung tun lassen, was vielleicht eine neue Art musikalischer Apperzeption kultiviert. Trotzdem abdizierte Musik, die sich des Anspruchs auf bewußtes Hören begäbe oder solches auch bloß sabotierte. Indem sie das wirklich tut, und sei's noch so unfreiwillig, sich demnach – ebenfalls ungewollt – als abdankende vorführt, dabei aber keineswegs abtritt, eher wiederkommt, demonstriert sie ihre Antagonismen.³⁶

Bei John Cage verlieren diese Zusammenhänge ihre paradoxe Dialektik; er führte sie in eine ganzheitliche Perspektive, die deutlich durch seine Rezeption fernöstlicher Philosophie beeinflusst ist:

Many composers no longer make musical structures. Instead they set processes going. A structure is like a piece of furniture, whereas a process is like the weather. In the case of a table, the beginning and end of the whole and each of its parts are known. In the case of the weather, though we notice changes in it, we have no clear knowledge of its beginning or ending. At a given moment we are when we are. The nowment. [...] Were a limit to be set to possible musical processes, a process outside the limit would surely be discovered. Since processes can include objects (be analogous, that is, to environment), we see there is no limit. For some time now, I have preferred porcesses to objects for just this reason: processes do

³⁶ D. Schnebel *Sichtbare Musik*, a.a.O., p. 334.

not exclude objects. It doesn't work the other way around. Within each object, of course, a lively molecular process is in operation. But if we are to hear it, we must isolate the object in a special chamber. To focus attention, one must ignore all the rest of creation. We have a history of doing precisely that. In changing our minds, therefore, we look for that attitude that is nonexclusive, that can include what we know together with what we do not yet imagine.³⁷

Mit diesen Äußerungen nähern wir uns den individuellen historisch-geographisch verankerten Lebensentwürfen von Schnebel und Cage, die auch ihre Produktionsprozesse prägen.

³⁷ J. Cage »The Future of Music« (1974), in: ders. *Empty Words*, a.a.O., pp. 178 f.

II.4 Schnebels und Cages Zugriffe auf die Lebenssphären

II.4.1 *Das weltanschauliche Umfeld zwischen Psychoanalyse und Zen-Buddhismus*

Zusammen mit weiteren aktuellen geisteswissenschaftlichen Theorien prägen Psychoanalyse und Zen-Buddhismus Schnebels und Cages Weltanschauungen, ohne die auch ihre künstlerischen Lebenswege nicht denkbar wären. Es fällt auf, daß beide mit Vertretern dieser Theorien bekannt oder sogar befreundet waren, diese also nicht nur in Interaktionen mit Texten, sondern im persönlichen Austausch erfahren haben. Dadurch vertieften und weiteten sich deren Erinnerungsspuren in ihren jeweiligen persönlichen Erfahrungsstrukturen. Durch ihren ausgiebigen Umgang mit diesen Denkweisen festigte sich beider Überzeugung vom großen Wirkungspotential ihrer Kunst.

In Westdeutschland und der späteren BRD wurden in Kreisen kritischer Intellektueller vor allem die Theorien der Psychoanalyse in der Nachfolge Freuds,¹ der Frankfurter Schule und Ernst Blochs rezipiert. Für Schnebel persönlich nannte ich bereits seinen Kontakt zur bekennenden Kirche, insbesondere zu Helmut Gollwitzer und zum Denken Dietrich Bonhoeffers und Karl Barths,² sowie seine Beschäftigung mit den Weltreligionen.

In den USA waren es vor allem, wie ebenfalls schon zuvor erwähnt, die Theorien der Psychoanalytiker Jung und Norman O. Brown, des Literaturwissenschaftlers und Medien-Soziologen McLuhan, des indischen Kunsthistorikers und Philosophen Ananda Coomaraswami und des Zen-Meisters und -Lehrers Daisetz Teitaro Suzuki. Für Cage waren außerdem die Arbeiten des mit ihm befreundeten Architekten Fuller und später des Transzendentalisten Thoreau bedeutend. Viele der zuvor genannten Theorien wie die Psychoanalyse, die traditionelle indische Philosophie und der Zen-Buddhismus waren schon vor 1933 einmal aktuell und erfuhren nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA und in Deutschland erneut eine Blütezeit.

Nicht zufällig bestehen gerade zwischen den für Schnebel und Cage damals einflußreichsten geistigen Strömungen der Psychoanalyse und des Zen-

1 C.G. Jung wurde zunächst kaum rezipiert, da er mit faschistischen Strömungen in Zusammenhang stand. Erst ab Ende der fünfziger Jahre wurde er rehabilitiert, wobei vor allem seine kulturpsychologische Perspektive auf Interesse stieß.

2 Barth und Bonhoeffer kannte Schnebel nicht persönlich. In Gollwitzers Kirche predigte er öfter, seitdem er in Berlin lebte. (Interview mit der Autorin vom 29.4.1997)

Buddhismus Querverbindungen, die das Gemeinsame und das Differierende der jeweiligen Zugriffsweisen gleichermaßen offenlegen. Ihre jeweiligen Haltungen und Denkweisen werden im folgenden näher beschrieben, bevor ich auf deren beiden (für mein Vorhaben) wichtigsten Komponenten Psychoanalyse und Zen-Buddhismus im dritten Teil des Kapitels detaillierter eingehe.

Schnebel sieht Musik ethisch im Weltgeschehen verankert und fragt so beständig nach ihren Möglichkeiten, in diesem Sinn zu wirken. Dieses Fragen war wiederholt geprägt von existentiellen Zweifeln an dem, was Musik, was Kunst überhaupt leisten kann. 1964 schrieb er über das Komponieren nach dem Zweiten Weltkrieg als einer paradoxen Situation, aus der eine experimentelle Musik hervorgehen muß.

Man bringt Musik hervor, die so ist, als gäbe es sie nicht mehr – Musik nach dem Ende der Musik. Wenn nun Kunst aus ihrer Negation lebt, läßt sie sich nimmer ungebrochen produzieren – wenn je das in großer Kunst ging –. Das heißt nicht, sie werde demnächst aufhören, weist aber darauf hin, unter welchen Schwierigkeiten sie zustandekommt.

Da ist noch anderes, das lähmt. Der gerade stattfindende Auschwitzprozeß machte altes Grauen wieder präsent; auch insofern, als die, die es erzeugten, ja höchst normal und bewährt unter uns existieren. Angesichts solchen Entsetzens mögen sich Hemmungen einstellen, überhaupt noch Musik zu schreiben. Muß es ihr nicht die Töne verschlagen? Oder wird sie nicht etwas Läppisches bekommen? Jedenfalls läßt sich schwer weiter komponieren, als ob nichts geschehen wäre. Adorno hat einmal gefordert, neue Kunst müsse durch die Erfahrungen von Auschwitz und Majdanek hindurchgegangen sein. Wenn man also zu komponieren fortfährt, hätte man die Hemmungen, Musik zu machen, einzubeziehen, wie jenes Stigma des Läppischen zu tragen. Und es möchte nicht abwegig sein, nachdem im sogenannten Normalen der Wahnsinn zutage kam, Vernunft im Absurden zu suchen. Begibt man sich dahin, gilt es, den Sinn von Kunst preiszugeben, wobei die Preisgabe selber keineswegs des Sinns entbehrte. So ist noch die Aporie auszuhalten, Absurdes zu machen, als wäre es dies nicht. Die Hoffnung solcher Kunst ohne Sinn: es sei ihr Unsinn nicht ohne.³

Der paradoxen gesellschaftlichen Situation begegnete Schnebel nicht nur künstlerisch, sondern auch in seiner theologischen Arbeit und Aktivist der bekennenden Kirche mit Experimentierfreudigkeit. Barth und Bonhoeffer, der eine – Autor der Barmer Erklärung 1934 und sogar auch von seinesgleichen, d. h. Mitbegründern der »bekennenden Kirche« ins Exil getrieben

³ D. Schnebel »Übers Drum und Dran der Musik« (1964), in: ders. *DM*, p. 293.

– und der andere – nach anderthalb Jahren im Militärgefängnis Berlin Tegel (1943–45) und grauenvollen Tagen ungewissen Reisens durch Deutschland schließlich am 9.4.1945 im KZ Flossenbürg ermordet –, boten über ihr beispielhaftes Schicksal hinaus Gedankengut, das einer auch unabhängig von der Naziherrschaft längst in Gang gesetzten Entwicklung eines kritischen Christentums entsprach. Sie hatten in linken christlichen Kreisen, zu denen Schnebel zu zählen ist, enormes Gewicht.

Barth und Bonhoeffer artikulierten beide auf ihre Weise, wie sinnentleert der christliche Glauben, ja Religion generell und wie erneuerungsbedürftig sie damals waren. Sie sprachen in diesem Kontext von Säkularisierung und Entmythologisierung, denn je weniger greifbar Glauben erscheine, um so weitgehender suche Religion Anschluß und Integration in der profanen Welt und beschreite dazu u. a. die Wege der Kunst. Von diesem Denken konnte Schnebel beginnen, seine eigene experimentelle Haltung zu entwickeln. Er schrieb 1967 in Anlehnung an Barth über die wesentliche Bedeutung von Musik als Faktor und Indikator menschlichen Lebens.

Bei Karl Barth heißt es in einer denkwürdigen Passage über die Engel: »Die ganze biblische Geschichte drängt – indem sie wirkliche Geschichte im Raum und in der Zeit sein will und ist – fortwährend hinüber in den Bereich, wo sie als solche nicht nach den bekannten Analogien des Weltgeschehens verifizierbar, sondern nur in der Auffassungsweise der Phantasie anschaulich und begreiflich, nur in der Gestalt der Dichtung darstellbar ist.«⁴ Vielleicht dürfte man hinzufügen: auch in der Musik. Kunst ist geistliche Ergänzung – das bedeutete, daß Musik das auszuführen hätte, was Sprache aus sich nicht zu leisten vermag: akustische Figuration, Symbolisierung und also eine Art Sakramentalisierung. Das wäre bei Verkündigung, die ja zusprechen will, etwa dynamisierte Sprechgestikulation, welche zu Musik wird; beim Gebet eher reduzierte, monoton musikalisierte Sprache, die zum Tönen schrumpft oder zum Ruf; beim Lobpreis, da Sprache nicht ausreicht, die Metamorphose in Musik.⁵

Hier wird ersichtlich, was Schnebel unter anderem zutiefst dazu bewegt haben dürfte, Musik auch während seiner Tätigkeit als Theologe als einen wichtigen Arbeitsbereich aufrechtzuerhalten, und wie er es schaffte, eine so weitreichende Durchdringung seiner verschiedenen Arbeitsgebiete zu erreichen. An anderer Stelle des gleichen Texts schrieb Schnebel, daß auch Musik durch Säkularisierungsprozesse gefährdet sei und bezog sich diesmal auf Bonhoeffer.

⁴ K. Barth *Kirchliche Dogmatik III*/3, Zürich 1961², p. 433.

⁵ D. Schnebel »Geistliche Musik heute« (1967), in: ders. *DM*, p. 429.

»Die Zeit, in der man alles den Menschen durch Worte – seien es theologische oder fromme Worte – sagen konnte, ist vorüber; ebenso die Zeit der Innerlichkeit und des Gewissens, und das heißt eben die Zeit der Religion überhaupt. Wir gehen einer völlig religionslosen Zeit entgegen.« Die von Bonhoeffer präzise diagnostizierte Situation ist die Folge eines umfassenden Säkularisierungsprozesses, der sich in jenem der Musik spiegelt. [...] Um der Verständigung willen gilt es, sich religiöser Sprache zu entschlagen. Bonhoeffers Aversion gegen Religiosität, die viel weiter geht als die Barthsche, hat das genau notiert: er scheut sich gerade »Religiösen gegenüber den Namen Gottes zu nennen«, weil es ihm hier »irgendwie falsch zu klingen scheint« und er sich selbst »etwas unehrlich« vorkommt; und bei religiöser Terminologie verstummt er, weil ihm »schwül und unbehaglich« wird.⁶

Auch Bonhoeffer wehrte sich schon gegen das Festhalten an Konventionen und Traditionen, dessen Verkrampfung und Sinnentleertheit ihm offenbar physisches Unwohlsein bereitete. Schnebel griff diese Haltung auf und ging dabei auf die mediale Verwandtschaft von Religion und Musik ein, machte ihre Stärken und Schwächen bewußt. Das half ihm, das Wirkungspotential seiner Kunst, seiner Pädagogik und seines Predigens besser einzusetzen als viele seiner Kollegen.

Musik vermochte sich leicht mit Geistlichem zu verbinden, weil beider Meinen die Fixierung scheut, freilich aus verschiedenem Grund: der geistliche Inhalt sucht sich der Festlegung zu entziehen, weil er dabei sein eigentliches Element, die Bewegung, einbüßt und als Geronnenes falsch werden könnte; der musikalische Inhalt aber vermag per se das bestimmte Meinen nicht zu leisten, und wo es ihm – etwa durch zugefügte Sprache – angetan wird, befreit er sich davon: noch die genaueste musikalische Verdeutlichung könnte immer auch ein anderes bedeuten. [...] Schon in der frühchristlichen Gemeinde beargwöhnte man allzu christliche Phänomene, wie etwa die Glossolalie, weil sie sich gerne verselbständigten oder zu weit hinauswagten. In der Liaison des Geistlichen mit Musik, da diese sich schließlich all seiner Formen bemächtigte, aber wird es weltlich getauft – weil die in Musik angelegte Entmythologisierung auch die geistliche Komponente befällt –: Lobpreis gerät zum Jubilus, Gebet zur Klage oder zum Ruf, Verkündigung zum Drama. In dermaßen doppeldeutiger Gestalt kann der säkuläre Aspekt leicht den geistlichen Inhalt verdecken; die Musik, die ihm entwuchs, wuchert ihn zu.⁷

Unter anderem ist es diese Idee von Musik als entmythologisiertem bzw. entmythologisierendem Vorgang, die Schnebel auch mit Adorno verbindet. Dieser schrieb 1956:

6 D. Schnebel »Geistliche Musik«, in: ders. *DM*, pp. 424 und 425. Bonhoeffer-Zitate: ders. *Widerstand und Ergebung* (Zusammenstellung von Notizen und Briefen aus B.s Haft im Tegeler Militärgefängnis 5.4.43–8.10.44), 1956⁷, pp. 278, 215, 181, 183.

7 Ebd., p. 423.

Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr logischer Aspekt. Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche Versuch, den Namen selbst zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.⁸

Adorno rührte hier mit dem Hinweis auf den »vergeblichen Versuch, den Namen selbst zu nennen« an den starken Wunsch der Avantgarde um Schnebel und um Cage, das in ihrer Kunst Thematisierte unmittelbar und unverstellt durch Konventionen wirken lassen zu können.

Snebel kannte zahlreiche Texte Adornos und auch ihn persönlich. Ein Text beschäftigte ihn offenbar besonders: *Vers une musique informelle*,⁹ aus dem er sich einiges im Denken und Komponieren zunutze machte, wenn auch nicht immer mit Adorno übereinstimmend, insbesondere, wo er sie mit für ihn ebenso bedeutenden Ansätzen Ernst Blochs durchmischte. Daß Adorno die experimentelle Musik als eine wesentliche und spezifische Ausprägung der »Musique informelle« ansah, war ein entscheidender und befreiender Anknüpfungspunkt für Schnebel.

Experimentelle Musik soll nicht länger nur solche sein, die nicht mit geprägten Münzen haushält, sondern eine, die im Produktionsprozeß selbst sich nicht absehen läßt. [und einige Seiten zuvor:] Es ist das bittere Glück des Denkens, daß es, wenn anders es seinen Namen verdient, über sich selbst hinaus denken kann, daß es weiter reicht als die eigene Nase; beinahe entscheidet das über die Authentizität des Gedankens. In solchem Geist spricht jemand, der nicht der Jüngste ist, über einen der exponiertesten Begriffe, den einer informellen oder, wie Metzger es nannte, aseriellen Musik.¹⁰

Borio kritisierte Schnebels Adaption dieses Texts und warf ihm vor, daß Schnebel die »Haltung Cages mit der Position Adornos«¹¹ gleichsetze. Wiewohl Schnebel sich mehrere Theorien zunutze machte, mißversteht Borio doch Schnebels Zugriff auf Adornos »Musique informelle«.¹² Borio bezog sich u. a. auf folgende Passage:

⁸ Th. W. Adorno »Fragment über Musik und Sprache« (1956), in: ders. *Schriften* Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, p. 252.

⁹ Es handelt sich um einen Vortrag, den Adorno 1961 nach vierjähriger Abwesenheit bei den Darmstädter Ferienkursen hielt.

¹⁰ Th. W. Adorno »Vers une musique informelle« (1961), in: ders. *Schriften* Bd. 16, a.a.O., pp. 523 und 495.

¹¹ Vgl. G. Borio *Musikalische Avantgarde*, a.a.O., p. 115.

¹² Adorno verlieh (durchaus auch selbstkritisch) seinem zwiespältigen Verhältnis zu Cage Ausdruck. Z. B. in: »Vers une musique informelle«, a.a.O., pp. 494 und 505.

Einmal schreibt er [Adorno] – wiederum in »Vers une musique informelle« –, daß es produktiv sei, »wenn die Komposition als ihr Prinzip einverleibt, was früher bloß gegen ihren Willen widerfuhr, die Überraschung des vorstellenden Ohrs durchs klingende Phänomen.« Solches Prinzip waltet in den neueren Werken Cages wie auch in solchen von Kagel.¹³

Schnebel brachte hier eine Passage aus »Musique informelle« in Kontext mit dem, was in der Interaktion mit einem von Cages oder Kagels experimentellen Stücken erlebt werden kann. Er ging hier jedoch nicht – wie Borio meint – davon aus, daß Cage so denke wie Adorno, sondern daß ein von Adorno benanntes, Schnebel selbst offenbar sympathisches Prinzip in der Musik Cages wirksam sei. Dies mißt er den Stücken unabhängig von Cages eigener Intention bei, setzt also mit seiner Folgerung die Denkweisen Adornos und Cages nicht ineins.

Schnebels Interesse für derartige Wirkungs-Potentiale dürfte, worauf auch Borio hinwies, durch seine Beschäftigung mit dem Denken Ernst Blochs entstanden sein. Blochs Idee einer konkreten Utopie und sein dynamischer Materialbegriff wirkten auf Schnebel ermutigend. Sie halfen zu vermitteln zwischen der Herausforderung der negativen Utopie Adornos, den hiermit verbundenen hohen ästhetisch-politischen Ansprüchen an das, was sich berechtigterweise Kunst bzw. Musik nennen darf, seinen theologischen Ansprüchen und seiner kreativen künstlerischen Umsetzung.

Der kritischen Beobachtung des jeweils zu Erreichenden ist das Nach-Möglichkeit-Seiende vorgeordnet, der fundierten Erwartung der Erreichbarkeit selber das In-Möglichkeit-Seiende der Materie.¹⁴

Schnebels konzeptuelle und kreative Möglichkeiten wurden schließlich seit Beginn der fünfziger Jahre komplettiert durch seinen regen Kontakt mit der Psychoanalyse, zunächst durch Lektüre und Diskussionen,¹⁵ später durch seine beiden selbst durchlaufenen Analysen¹⁶ und seine Erfahrungen als Lehrer.

Wie ein Fazit dieser in Schnebel zu einer Weltanschauung legierten Denkweisen und Erkenntnisse erscheint seine folgende Äußerung:

¹³ D. Schnebel »Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk« (Nachruf/Grabrede 1969/70), in: ders. *DM*, p. 469.

¹⁴ E. Bloch *Das Prinzip Hoffnung* [1959], Frankfurt a. M. 1993⁵, p. 238.

¹⁵ Auch Adornos Denken war stark beeinflusst durch seine Rezeption Freuds.

¹⁶ Frankfurt a. M. 1968–70 und München 1982–85.

Mir scheint wichtiger, daß man solche verhärteten Kommunikationssysteme aufbricht, daß man zu Systemen kommt, die losgelöst sind von jeglicher Dogmatik, Dogmatik des Materials, des Vokabulars, der Syntax, was auch immer. Denn wenn wir auf eine *Sprache der Freiheit* hinauswollen, und darauf sollten wir hinauswollen, dann doch nur so, daß wir uns keinem der vorhandenen Kommunikationssysteme verschreiben. Daß wir also das Kommunikationssystem selber zum Gegenstand eines Prozesses machen, in dessen Verlauf es aufgeweicht wird, dynamisiert wird und damit weitergebracht. [...] Wir müssen uns davor hüten, unsere Werke den vorhandenen Vermittlungsformen anzupassen. Wir müssen sie sperrig machen, so daß sie in die alten Kanäle nicht mehr recht rein wollen, oder, wenn sie schon mal da rein geraten, sie beschädigen.¹⁷

Diese »Sprache der Freiheit« zu erreichen war das Ziel von Schnebels Arbeit, die er als Komponist, Interpret, Pfarrer, Hochschullehrer und Ensembleleiter bis heute verfolgt. Vielleicht liegt in Schnebels besonders ausgeprägtem Wirkungsbedarf begründet, daß er die Wort-Sprache einige Zeit sehr oft als zentrales musikalisches Material einsetzte.

Die große Bedeutung seiner pädagogischen, oder besser seiner zwischenmenschlichen Arbeit für die, die sie erfahren haben, wurde vielfach bezeugt. Teilnehmer und Teilnehmerinnen von den Frankfurter Schulklassen über die Münchner Schule, aus den vielen Jahre mit dem Ensemble für experimentelle Musik an der Hochschule der Künste in Berlin, aus dem das nunmehr professionelle Ensemble »Die Maulwerker« hervorging, bis hin zu verschiedenen Ferien- und »Meister«-Kursen in Japan und in Südamerika verfaßten dazu mehrfach Berichte, aus denen im Folgenden vier Passagen zitiert werden.

Er [Schnebel] möchte – und zeigt sich darin als den ausgehenden sechziger Jahren verpflichtet – niemanden unterwerfen, schon gar nicht den Interpreten. Weit- aus wichtiger und seinem pädagogischen wie ästhetischen Denken entsprechender erscheint ihm, Menschen zu freier und eigenverantwortlicher Tätigkeit zu bringen, ihnen Rahmen zu geben, in denen sie sich kreativ entfalten und erfahren können. [...] Auch in der Improvisation fordert er größte Konzentration und betont immer wieder, daß Offenheit und Sensibilität füreinander und für das vielleicht ungewohnte musikalische Material in begrenztem Umfang durchaus erlernbar seien. So probten wir lang und intensiv an den schlicht und einfach wirkenden *Stones* von Christian Wolff¹⁸, bis Gespür und Gehör da war auch für Leises und Subtiles, bis die Interaktionen klar erkennbar waren und doch phantasievoll das Vor-

¹⁷ H. Pauli »Interview mit Dieter Schnebel«, a.a.O., p.25, Hervorhebung durch die Autorin.

¹⁸ Dieses verbal notierte Stück war fester Bestandteil von Schnebels Kursen für experimentelle Musik.

gegebene variierten [...] Und Schnebel macht mit, wenn es ihm Spaß macht. In Wolffs Konzepten schlägt er Steine und zerbricht Stöcke, in Cages Radio Music leiert er am alten Radioempfänger, und in Riedls Paper Music läßt er sich gar in Papier einwickeln. Er torpediert dadurch feste Erwartungshaltungen in einem hierarchisch strukturierten Kulturbetrieb und überwindet gewohnte Arbeitsteilung. Ihm fehlt das Abgehobene und Distanzierte der Haltungen vieler seiner Kollegen, die damit ihre Bedeutung unterstreichen zu müssen glauben.¹⁹

Ich entdeckte ihn [Schnebel] in seiner Bescheidenheit, in seiner Wärme und Hingabe an die Lernenden, in seinem Humor, in seiner entschlossenen Bereitschaft, die Kommunikationsbarrieren zu durchbrechen, die durch die Sprache und die Abneigung gegen bestimmte Denkweisen errichtet werden, in seiner Fähigkeit, Kritik zu akzeptieren und bescheiden den Argumenten desjenigen standzuhalten, der seine Position angriff, besonders wenn dieser jünger war als er. [...] Aber das wichtigste, was ich an diesem Dieter Schnebel in Itapira entdeckte, war eine enorme Fähigkeit, das Andersartige zu verstehen. Es gibt sehr wenige Komponisten der ersten Welt, die es interessiert, was über die erste Welt hinaus geschieht. [...] Wenn Schnebel und ein »exotischer« Lateinamerikaner über Musik sprechen, scheinen Erklärungen unnötig zu sein, und das Selbstverständliche nimmt sofort zwischen ihnen Platz. Und das ist sehr außergewöhnlich.²⁰

Montag nachmittag war für mich am interessantesten, weil es bei seiner Vorlesung [an der HdK Berlin] über experimentelles Theater eine praktische Übung gab, eine Einstudierung eines Stückes von John Cage. Ich erinnere mich, daß ich damals ohne Scheu singen, schreien, mich bewegen konnte, frei war, wie ein Mensch nur sein kann. Das erste Mal hatte ich diesen Eindruck in Tokio, als er im Goethe-Institut selbst seine STIMMEN-Werke aufführte! Sein Auftreten war natürlich wie das eines Kindes, ohne künstliches Benehmen, ohne Übertreibung, und wie ein Kind hat er mit seiner unverstellten Stimme gesprochen und war *er selbst*.²¹

Offenbar interagierte Schnebel in einer Vertrauen weckenden, Selbstvertrauen fördernden, dem Gegenüber geduldig zugewandten Art, ohne aufdringlich zu sein. Selbst eine professionelle Solistin wie Carla Henius bestätigte dies wiederholt. Schnebels Persönlichkeit scheint hier auf merkwürdige Weise mit der von Cage zu korrespondieren, könnte in dieser Hinsicht gewissermaßen als dessen deutsches Pendant angesehen werden.

19 Florian Tieleber-Langenscheidt »Der Schulhof als konkrete Utopie. Erfahrungen in Schnebels Arbeitsgemeinschaft Neue Musik München«, in: *Dieter Schnebel* (Musikkonzepte), a.a.O., pp. 80, 81 und 77.

20 Coriún Ahorian »Schnebel in Lateinamerika. Ein Bericht I« (zum 9. Lateinamerikanischen Kurs für zeitgenössische Musik, Itapira, Brasilien, 8.–22.1.1980) aus dem Spanischen von Gustavo La Cruz und Elisabeth Götting, in: *Schnebel 60*, a.a.O., pp. 275 f.

21 Minako Tokuyama Tanahashi »Dieter Schnebel als Lehrer« (aus dem Japanischen von Mayako Kubo), in: ebd. p. 264.

Henius bezeugte mehrfach die sie offenbar faszinierende »therapeutische« und inspirierende Ausstrahlung Schnebels und die tiefenpsychologisch wirkenden Komponenten seiner experimentellen Stücke. Zu Schnebels sechzigstem Geburtstag schrieb sie für seine Festschrift:

Dieter Schnebel, der die Psychoanalyse in die musikalische Arbeitspraxis übertragen konnte und uns mit so viel Freundlichkeit und Geduld an den Rand unserer eigenen Abgründe führte, und wir haben's nicht einmal gemerkt!, so behutsam ging er vor. Viel, viel später erst wurden diese Erfahrungen bewußt.²²

In bezug auf eine Einstudierung der *Maulwerke*²³ mit Laien und Professionellen unter der Leitung Schnebels am Städtischen Theater in Freiburg schrieb sie rückblickend:

Es war erstaunlich, wie leicht sich Schnebel der Laiengruppe vermittelte, und wieviel diese in kurzer Zeit sich aneignen und umsetzen konnte. Die Münchner Studenten triumphierten, strahlend durch Witz, Spiellaune und ausschweifende musikalische Phantasie. Was da mit schlacksigen Gliedern und entfesselter Mimik durch unser Theater tobte, machte manchem Zuhörer Lust und Mut, sich auf solche hintersinnigen Spiele einzulassen. [...] Jeder, der sich auf dieses »Maulwerk« eingelassen hatte, merkte, daß nicht Theaterleute das Stück gespielt und das Publikum dieses gehört und gesehen hatte, sondern daß das Stück mit uns spielte: Nur die eigenen Träume, Ängste und Konflikte waren es, die das Stück in sich aufnahm wie ein geduldiges Ohr und diese in seinem sprachlosen Körper bewahrte, in den man Fragen hineintragen konnte, die helfen, immer neue Antworten zu finden. »Das seelische Instrument ist nicht gar leicht zu spielen«, schrieb Freud einmal. Ich glaube, Dieter Schnebel konnte es.²⁴

Wiewohl **Cage** in vielen Hinsichten weltanschauliche Grundsätze mit Schnebel teilte, sind sie doch ihren Lebenssphären gemäß zugleich sehr verschieden. Schon die Region Südkalifornien, wo Cage aufwuchs, war sehr weit weg von den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs in Europa. Von Europa aus gesehen wuchs Cage in einem fremden Land auf und kannte seinerseits wenig von abendländischer Kunst und Tradition, wiewohl die europäische Tradition z. B. im Bereich der ernsten Musik noch anerkannte

²² D. Schnebel und C. Henius »Geistliche Ansprache und Weltliche Replik« (1989), in: ebd., p. 289.

²³ Für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968–74).

²⁴ Carla Henius »Im Pakt mit der Zukunft. Experimentelles Musiktheater seit 1946« (1991 u. 92/93), in: dies. *Snebel, Nono, Schönberg oder Die wirkliche und die erdachte Musik. Essays und Autobiographisches*, Hamburg 1993, p. 25.

Maßstäbe setzte. Doch Cage interessierte sich ohnehin nicht nur für Musik, er schrieb und malte auch, war einige Zeit unsicher, welchen künstlerischen Beruf er ergreifen sollte und ergriff im Lauf seines Erwachsenenlebens schließlich alle drei (Musik, Literatur und bildende Kunst).

Andererseits kannte Cage Europa von einer etwa anderthalbjährigen Reise 1930/31, während der er sich im wesentlichen in Paris, auf Mallorca und in Berlin aufhielt. Das nächste Mal reiste er 1949 mit der Cunningham-Tanzgruppe nach Europa, wo er u. a. Boulez kennenlernte. Beide Male zeigte er sich von dem, was die Europäer an ihrem eigenen Kontinent so aufrührt, kaum betroffen.

Ab 1942 lebte Cage in New York. Die ersten 30 Jahre seines Lebens aber verbrachte er im wesentlichen in Kalifornien, vor allem in seiner Geburtsstadt Los Angeles und in San Francisco. Schnebel beschrieb 1992 Cages daraus resultierende »Fremdheit« aus eurozentristischer Perspektive und aktiviert mit seinen historisch und lebenssphärisch beladenen Bildern unsere Assoziationen.

Der fremde Cage –
einer aus Californien, wo vor hundert Jahren noch
wildester Westen, Goldgräberland – der fast
jüngste Staat der USA, nicht mit einer schon
jahrhundertealten Kultur wie in den New England-Ländern –
das einzige Ältere sind die spanischen Missionsstationen.²⁵
Ein Landstrich wo schon New York fern im Osten
liegt und hinter einem großen Ozean erst das alte Europa
kommt; wo man aber, wenn der Blick über den Pazifik
nach Westen geht, Japan, China, Indonesien ahnen kann.²⁶

Cage scheint vom Zweiten Weltkrieg merkwürdig unberührt,²⁷ wiewohl ihm soziale und politische Fragen wichtig waren, doch in einem völlig anderen Kontext als für Schnebel. Er bleibt trotz diverser Reisen ins zerstörte Europa ganz stark den davon vergleichsweise wenig betroffenen Bedingungen seines eigenen Landes verhaftet. Cage sah Mißstände vor allem in verkommenen Kommunikationsformen, zwischen Menschen bzw. zwischen

²⁵ Hier übergeht Schnebel die Kultur der Indianer, die bei der Entwicklung der nationalen Musik in den USA in unserem Jahrhundert wichtig war.

²⁶ Dieter Schnebel »John Cage auf der Suche nach Tradition« (1992) in: *Die Neue Musik in Amerika*, Wien/Graz 1994 (»StudWert« Bd. 27), p. 32.

²⁷ Es ist auffallend, daß es dazu weder Äußerungen Cages gibt noch daß seine diesbezügliche Haltung erforscht wurde.

Mensch und Natur, und engagierte sich in seinem Bereich dafür, diese aufzubrechen. Er sah sie als Teil eines sozialen Herrschaftssystems, das er ablehnen mußte, wenn er sich für offene und sinnvolle Lebensformen einsetzte. Er suchte alternative Konzepte und fand einige nicht nur in der fernöstlichen Philosophie, in Jungs Analytischer Psychologie, in musikalischen und theatralischen Experimenten usw., sondern auch in einer alternativen Lebensform und Ernährung.

Cage wollte die demokratische Tradition seines Landes überwinden und engagierte sich für anarchistische Lebensformen, wobei er sich auf Thoreau bezog.

I heartily accept the motto – 'That government is best which governs least'²⁸ [...] and I should like to see it acted up to more rapidly and systematically. Carried out it finally amounts to this, which also I believe, – 'That government is best which governs not at all; and when men are prepared for it, that will be the kind of government which they will have. [...] The government itself, which is only the mode which the people have chosen to execute their will, is equally liable to be abused and perverted before the people can act through it.'²⁹

Cage war bewußt, daß die Freizügigkeit des Anarchismus bestimmter noch zu schaffender Voraussetzungen bedarf, insbesondere die Eigenverantwortlichkeit und Offenheit aller beteiligten Personen. Er prägte hierfür einen Schlüsselbegriff: »Openmindedness«.³⁰

Cages Idee der Openmindedness steht im Kontext seiner amerikanisch geprägten Lebenssphäre. Die USA waren als Einwanderungsland traditionell ethnisch gemischt bevölkert. Die mitgebrachte »exotische« Kultur wurde im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts einhergehend mit der zunehmenden Globalisierung mehr als zuvor ein genuiner Bestandteil des amerikanischen Alltags. Diese Phänomene multikultureller Lebensform und die Errungenschaften technologischer Forschung, die der Allgemeinheit zugänglich waren – wie z. B. die elektronischen Medien, Haushaltsgeräte und Fahrzeuge – wurden wissenschaftlich erforscht und in verschiedenen soziologisch-psychologischen Theorien u. a. von McLuhan, N. O. Brown und Fuller thematisiert, die teilweise unabhängig von europäischen waren und eher asiatische

²⁸ Zitat aus *United States Magazine and Democratic Review*, einer monatlichen literarisch-politischen Zeitschrift.

²⁹ Henry David Thoreau *Civil Disobedience*, (Nachdruck der Erstausgabe Boston 1849, dort war der Titel *Resistance to Civil Government*) New York 1966, p. 224.

³⁰ Dieser Terminus ist kaum angemessen zu übersetzen, am ehesten vielleicht mit »offene Einstellung« oder »Aufgeschlossenheit«.

Denkansätze integrierten. Im Kontakt mit diesen entwickelte Cage seine Begeisterung für die Errungenschaften der Medien, für elektronische Klänge sowie multikulturelle Lebensformen und fühlte sich bestärkt in seiner Überzeugung, daß Kunst als Teil dieser Kultur – sinnvoll eingesetzt – Entscheidendes bewirken kann. Er bezog Openmindedness auf die Öffnungsprozesse in allen Bereichen menschlichen Lebens. Speziell für den musikalischen benannte Cage 1974 vier Gründe ihrer Entstehung: 1) das schon durch Persönlichkeiten wie Cowell und Varèse³¹ gewonnene innovative Terrain, 2) die im kompositorischen und klanglichen Prozeß einsetzbare Technologie, 3) die zunehmende Vermischung von Kulturen, auch solcher die früher sehr weit voneinander entfernt waren, sowie 4) die enorm vereinfachte Kommunikation (Telefon, Medien, Flugreisen).³² Damals ging Cage davon aus, daß musikalische Openmindedness bereits mit wenigen Ausnahmen ein weltweites Phänomen war.³³

Openmindedness im Sinne Cages trägt dem Umstand Rechnung, daß sich alles in rhizomatischer Vernetzung befindet und sich dabei ständig gegenseitig durchdringt und verändert.

Thus such habits as ›...differentiation, classification. And the single point of view‹ as were spawned by the print culture were being replaced by those of the culture of electronics, i.e. interpenetration of elements, experiential ›all-at-oncedness‹, and the new sort of multiple, or inclusive, point of view that comes from constant exposure to simultaneous, parallel modalities.³⁴

Cage sah in der Perspektive auf die »All-at-Oncedness« eine Chance, sich zu besinnen und ein kollektives Bewußtsein für die globale Situation zu schaffen. Dies zu erreichen trat er sozusagen einen Schritt zurück und kultivierte unter anderem die Stille, um inneren und äußeren Raum für durchlässige Wahrnehmung zu schaffen:

In the late forties I found out by experiment (I went into the anechoic chamber at Harvard University) that silence is not acoustic. It is a change of mind, a turning around. I devoted my music to it. My work became an exploration of non-intention. To carry it out faithfully I have developed a complicated composing

³¹ Also durch Vertreter der »American Experimental Tradition«.

³² In: J. Cage *Empty Words*, a.a.O., p. 180.

³³ Ebd., p. 179. Er nahm lediglich Indien, Indonesien und Afrika aus. Diese Klassifizierung ist problematisch.

³⁴ L. Kuhn *John Cage's Europeras 1 & 2...*, a.a.O., p. 144. Die Zitate in ihrem Text sind von McLuhan.

means using I Ching chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices.³⁵

Es muß sehr eindrücklich sein, im schalltoten Raum immer noch etwas zu hören, nämlich die permanent selbst produzierten lebensnotwendigen Geräusche der Atmung, des Herzschlags etc. Alles klingt, das war für Cage eine ausschlaggebende Entdeckung, wenn es auch nicht immer und überall für das menschliche Ohr wahrnehmbar ist, sondern dazu verschiedener Hilfsmittel bedarf. Die Entdeckung der klingenden Stille war essentiell für seine Auffassung, daß sich alles im Leben durchdringt und trotz Gegensätzlichkeiten eins ist, eine Idee, die wiederum aus der fernöstlichen Philosophie stammt. Durch traditionelle indische Philosophie fand Cage zudem eine akzeptable Antwort auf die Frage, warum Musik zu machen sinnvoll sein kann. »The purpose of Music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences.«³⁶ Die »Durchlässigkeit« (»Interpenetration«) von Musik und Kunst hatte für Cage eine bedeutende spirituelle Komponente. Auch diese verbindet seine Arbeit mit der Schnebels.

Als grundlegendes Wirkungsprinzip in dieser bewegten Ganzheit entdeckte Cage die Synergie. Sie waltet in sich bei gemeinschaftlicher Aktion potenzierenden und nicht nur addierenden Kräften. Fuller brachte Cage darauf, denn er thematisierte Synergie wiederholt und verwies darauf, daß in der Natur fast alles nach diesem Prinzip abläuft, etwa daß eine bestimmte Metall-Legierung stabiler und tragfähiger ist als dieselben Metalle einzeln.³⁷

³⁵ »Vorlesung beim Commemorative Lecture Meeting« (1989) (als »Autobiographical Statement« in: *Rolywholyover* Katalog-Box, a.a.O.), deutsche Version in: *DU* Heft 5, Mai 1991 *John Cage. Konzepte wider den Zwang*, p. 20: »In den späten 40er Jahren entdeckte ich experimentell (ich ging in den echolosen Raum der Harvard University), daß das Schweigen, die Stille, *silence*, nicht akustisch ist. Es ist eine Bewußtseinsveränderung, eine Wandlung. Dem habe ich meine Musik gewidmet. Meine Arbeit wurde zu einer Erkundung des Absichtslosen. Um ihr konsequent nachzukommen, habe ich eine komplizierte Kompositionsmethode entwickelt, indem ich mich der Zufallsoperationen des I Ging bediente, wobei ich es als Aufgabe ansah, Fragen zu stellen und nicht Entscheidungen zu treffen.«

³⁶ J. Cage »Autobiographical Statement«, in: *Rolywholyover* Katalog-Box, a.a.O., keine Seitenangabe.

³⁷ Laura Kuhn führte in ihrer Dissertation aus, daß offenen collageartigen Formen das synergetische Potential schon immanent ist. Cage kannte und nutzte dieses Potential. Synergetisch können auch kreative Prozesse verlaufen: »But synergy is no less evident in art's performative dimensions. Any actor will admit to the mysterious collusion of events and activities taking place during performance; it is perhaps this mysterious collusion – the unanticipated collaborations taking place between and among performers, between performer(s) and space, between performer(s) and audience, etc., in the presentational moment – that is meant by the ›magic‹ of theater or the ›brilliance‹ of its players. [...] At

Mit einem gewissen Reformgeist setzte sich Fuller dafür ein, daß synergetische Kräfte genutzt werden, vor allem in ökologischen Prinzipien des Bauens, Produzierens, Lebens und der Kunst, als Gegenbewegung zu den zerstörerischen Tendenzen der Technologisierung. Seinen Glauben an die synergetische und befreiende Wirkung der Kunst in gesellschaftlichen Prozessen teilte er im übrigen nicht nur mit Moholy-Nagy und Thoreau, sondern auch mit McLuhan. Dieser »Kulturoptimismus« beeinflusste Cage.

For it was [...] Fullers's emphasis upon applications of technology to social good, through, for example, technology's unique distributive capabilities (fully exploited in his Comprehensive Anticipatory Design Science), which formed both Cage's confidence in technology as an »essential project« for the future and the essence of what Cage found in Fuller's ideas to be such fitting material for substantiation in art.³⁸

Cage thematisierte nur wenige Gefahren durch Technologisierung, darunter die der Vereinzelung von Menschen, beispielsweise als Folge von Schallplattenkonsum: »The popularity of recordings is unfortunate, not only for musical reasons, but for social reasons: it permits the listener to isolate himself from other people.«³⁹ Die interaktiven und weiterführenden Aspekte von »Conviviality« (Zusammenleben) hatten in Cages Weltanschauung zentrale Bedeutung. Cage schienen sie hier nicht gewährleistet, sondern beim Konsumenten von Schallplatten verdeckt durch dessen Illusion, beteiligt zu sein an jenem reproduzierten Ereignis, das um wesentliche gestisch-klanglich-auratische Aspekte der originalen Situation reduziert wurde. Die Möglichkeiten (live-)elektronischer Klangerzeugung, -verstärkung und -verfremdung jedoch, eingesetzt als Bestandteil von klanglich umfassenden Ereignissen, sah Cage positiv, nämlich als essentielle Hilfsmittel zur Auflösung von Grenzen, auch zwischen konventionellen Rollen wie denen von Komponist, Interpret und Publikum oder zwischen Kunstsparten, analog zur Auflösung von Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen.

Cage führte einen Parameter ein, um diese offenen, wenig abgesicherten Felder sinnvoll nutzen zu können: Disziplin. Disziplin ist für Cage ein her-

the same time that art may be said to be synergetic with respect to observation and performance, however, it may also be that certain art forms and/or works embody the phenomenon in their very design and structure, making synergetic dynamics, in observation and/or performance, not only possible but inevitable, given the way the art is made to work.« In: L. Kuhn *John Cage's Europeas 1 & 2*, a.a.O., pp. 274 f.

³⁸ Ebd., p. 195.

³⁹ Ebd., p. 181.

ausfordernder, aber positiv besetzter Begriff, seine Auffassung kongruiert stark mit der des Zen-Buddhismus.⁴⁰ Disziplinierung erschien ihm erforderlich, um das eigene »verschlossene Ego«⁴¹ für diese Prozesse zugänglich zu machen.

I wished when I first used chance operation to make a music in which I would not expect my feelings or my ideas but in which the sounds themselves would change me. They would change in particular my likes and dislikes. I did discover through the use of chance operations done faithfully and conscientiously that things that I have thought I didn't like that I actually liked them. So that rather than becoming a more and more refined musician I would become more and more open to the various possibilities of sounds. This has actually happened so that my preference as an individual in terms of musical esthetic experience is not any of my music and not any of the music of any other composer but rather the sound and noises of every day life.⁴²

Die Kunstform, die aus Cages Sicht dem alltäglichen Leben am nächsten kommt, ist das Theater. Tägliches Leben ist als szenisches Geschehen selbst Theater. Cages Auffassung von Theater ist verankert in seiner Rezeption fernöstlichen Denkens:

I have for many years accepted, and I still do, the doctrine about art, occidental or oriental, set forth by Ananda K. Coomaraswamy in his book *The Transformation of Nature in Art*, that the function of Art is to imitate Nature in her manner of operation. Our understanding of 'her manner of operation' changes according to advances in sciences. [...] Theater is obligatory eventually because it resembles life more closely than other arts do, requiring for its appreciation the use of both eyes and ears, space and time.⁴³

Als Imitation der Natur ist keineswegs das bloße möglichst »naturgetreue« Kopieren zu verstehen, vielmehr bezieht sie sich auf ihre Funktionsweise, die »Manner of Operation«. Das netzwerkartige Zusammenwirken natürlicher Prozesse mit seinen Konnotationen und Auswirkungen ist das Thema von Cages Kunst.

⁴⁰ Vgl. die Ausführungen zum Zen-Buddhismus später in diesem Kapitel.

⁴¹ »Ein Ego ohne Disziplin ist verschlossen, es neigt dazu, sich in die eigenen Gefühle einzuschließen. Disziplin ist das einzige, was diese Verschlossenheit verhindert. Mit ihr kann man sich dem äußeren wie dem inneren öffnen.« In: *Für die Vögel*, S.60.

⁴² *John Cage talking to Hans G. Helms on Music and Politics*, Interview New York 1972, Musikkassette, p. 1.

⁴³ J. Cage »Happy New Ears« (1963), in: ders. *A Year from Monday*, a.a.O., p. 31 u. 32.

I have attempted briefly here to set forth a view of the arts which does not separate them from the rest of life, but rather confuses the difference between Art and Life, just as it diminishes the distinctions between space and time. Many of the ideas involved come from the Orient, particularly China and Japan. However, what with the printing press, the airplane, telegraphy, and nowadays Telstar, the distinctions between Occident and Orient are fast disappearing. We live in one world.⁴⁴

Cage griff zum Theater als dem Medium, wo die meisten künstlerischen Gattungen simultan und im gegenseitigen Austausch eingesetzt werden können ohne die endgültigen Festlegungen, die etwa die Produktion eines Films mit sich brächte. Aber auch hinsichtlich seiner rein klanglichen Stücke sprach er von Theater, seit seinem »Happening« 1952 am Black Mountain College.⁴⁵ Imitation von natürlichen Prozessen verlangt einerseits nach einer gewissen Regelmäßigkeit, enthält aber auch die Aspekte des Zufälligen und Unwiederbringlichen, des ständigen Im-Fluß-Seins. Cage bevorzugte bei seinen Darstellungen derartiger Prozesse in *Song Books*, aber auch generell in seinen Kompositionen, kontemplative Komponenten, was ein Blick auf Tempo und Dynamik ebenso zeigt wie auf die Dichte und Vernetzung von Ereignissen. Cage vertrat seine Ideen auch als Lehrer, wiewohl er diesen Beruf nur kurze Zeit institutionell ausübte und für viele eher als Mentor fungierte. Seine Ausstrahlung war geprägt von zugleich zurückgenommenem, Raum gebendem und dennoch aktiv handelndem Fließen, wie es auch für das Verhalten asiatischer Menschen charakteristisch erscheint.⁴⁶

[What was your teaching method at the New School?]

The principle of my teaching was not to teach – not to teach a body of information, but simply to lead the students, to tell them who I was in terms of what we were studying, which was composition – then the rest of the time would be spent with what they were doing – so there was a conversation. [...] I was trying to encourage the students to find their own way of doing things.⁴⁷

⁴⁴ Ebd., p. 32.

⁴⁵ »Cage stated on several occasions that ever since the Black Mountain Piece, he considered all of his works »theater« in: D. Patterson *Appraising the catchwords*, a.a.O., p. 184. Patterson benennt als eine Quelle das Interview, das Kostelanetz 1967 mit Cage führte, wiederveröffentlicht in: *John Cage. An Anthology*, hg. v. R. Kostelanetz, New York 1991, p. 27.

⁴⁶ Ein früheres chinesisches Mitglied der experimentellen Berliner Gruppe »Maulwerker«, berichtete mir am 10.5.1998 von einer persönlichen Begegnung mit Cage als jemandem, dessen Aura und Verhalten ihm extrem vertraut waren. Er erklärte dies mit der großen Verwandtschaft dieses Verhaltens zu dem in seiner chinesischen Heimat.

⁴⁷ »John Cage on Teaching«, Appendix 1 in: W. Fetterman *John Cage's Theatre Pieces*, a.a.O., p. 231.

Eigentlich lehrte bzw. vermittelte Cage seine Auffassung einer friedvollen, erfüllten anarchistischen Lebensform, in der Kunst Teil des Lebensganzen ist.

For Cage, ›living anarchistically‹ was not equatable to the generally-understood dictionary definition, i. e. living unlawfully, turbulently, etc. It meant, rather, rejecting external authority and living in a society free of unnecessary government and creating and/or maintaining material inequality. It meant people being allowed to ›...have their own lives rather than lives that society has given them secondhand.‹⁴⁸

In Lorenzers Terminologie war auch für Cage ein kollektiver (gesellschaftlicher) Lebensentwurf als Ausdruck von Herrschaft nicht akzeptabel, sondern er setzte sich für einen radikalen Entwurf eines Zusammenlebens ein, der von einer jeweils positiv bestimmten Identität aller Beteiligten geprägt ist.

Kritische Haltungen bezüglich der herrschenden kollektiven Lebensentwürfe in den fünfziger/sechziger Jahren, wie sie Schnebel und Cage vertraten, waren gesellschaftlich weitgehend negativ konnotiert. Es war erforderlich, die fragwürdigen und zerstörten symbolischen Interaktionsformen, auf denen diese Lebensentwürfe basierten, zu verstehen, um diese Verhältnisse wenn nicht zu verbessern so doch wenigstens in sinnvoller Weise angreifen zu können. Die »doppelte Weite« der künstlerischen Mittel erlaubte Schnebel und Cage besondere Einflußnahme, da sie wie gesagt vor allem im sinnlich-symbolischen und emotionalen Terrain wirken und weniger im sprachlichen Medium, das von rational gesteuerter Argumentation dominiert wird, wiewohl sie Sprache verwenden.

Im folgenden werden nun die beiden geistigen Strömungen **Psychoanalyse und Zen-Buddhismus** eingehender dargestellt, gegenübergestellt und hilfreiche Aspekte für die folgende Analyse der Kompositionen Schnebels und Cages herausgefiltert. Im dann anschließenden Kapitel werden die Auswirkungen des bisher Erörterten auf diese Kompositionen untersucht.

Die damalige Aktualität von Psychoanalyse und Zen-Buddhismus ist in zweierlei Hinsicht erklärbar: erstens entsprachen ihre Verstehensmodelle dem allgemeinen Interesse am Prozeßhaften und Interaktiven. Zweitens hatten diese Theorien praktischen Nutzen, da sie darauf zielten, unbewußte und immaterielle Komponenten der menschlichen Wahrnehmung – wieder – erfahrbar zu machen; mit ihrer Hilfe konnten – nicht nur künstlerische – Produktionsprozesse konzipiert werden, die das Potential hatten, Bewußt-

⁴⁸ L. Kuhn *John Cage's Europeras*, a.a.O., p. 246. Das Cage-Zitat ist aus: R. Kostelanetz *John Cage*, engl. Ed., p. 8.

seinsprozesse zu stimulieren, d.h. möglicherweise Veränderungen zu bewirken. Da die Verstehens- und Erfahrungsmodelle von Psychoanalyse und Zen-Buddhismus teilweise verwandt sind, wirkten sie mitunter gemeinsam in einer Art synergetischer Legierung.

Exkurs: Anmerkungen zu Psychoanalyse und Zen-Buddhismus

Die Geschichte der *Psychoanalyse* reicht mehr als 100 Jahre zurück. Ihr Begründer Sigmund Freud entdeckte im Rahmen seiner ärztlichen Tätigkeit, daß somatische Krankheiten in großem Maß Folge seelischer Konflikte sind, und begann, sich für die »Lebensszenen«, die den Alltag seiner Patienten prägten, zu interessieren, um bestimmte Krankheitssymptome besser behandeln zu können. Konflikte lokalisierte er zwischen der individuellen Triebmatrix und den sozialen Geboten, wobei er die Persönlichkeitsstrukturen in der bekannten Dreiteilung von Es, Ich und Überich begriff. Offensichtlich sprengte Freud die Grenzen rationalen Erkennens am entscheidenden Punkt, denn er erfuhr mit seiner Theorie ein sensationelles Echo. Bald entwickelte nicht nur er sie weiter, sondern auch einige Schülerinnen und Schüler beteiligten sich an der rapiden Ausfaltung psychoanalytischen Denkens und Therapierens. Sein Schüler C. G. Jung sah sich in den zehner Jahren veranlaßt, Freuds Libido-Konstrukt durch seine eigene Archetypen-Lehre zu ersetzen, was sie entzweite, da ihre Theorien und Methoden sich nunmehr in grundsätzlich verschiedene Richtungen entwickelten. Dabei spielte auch die Frage, was das Unbewußte sei und wie es wirke, eine entscheidende Rolle. Insbesondere Jungs Vertrauen auf irrationale Kräfte und sinnliche Komponenten im Erkenntnisprozeß und in der Therapie legt für seine Theorie mehr Austauschmöglichkeiten mit dem Zen nahe als für die Freuds.

Die Geschichte des Zen begann vor etwa 1500 Jahren mit einer buddhistischen Bewegung in China, die sich im zwölften Jahrhundert n. Chr. auch in Japan etablierte und seit dem frühen 19. Jahrhundert auch schubweise in den USA (z. B. Thoreau!) und in Europa (z. B. Nietzsche) Einfluß hatte. Zen ist eine geistige Haltung und eine Lebensform, deren Ziel Erleuchtung ist, ohne daß sie, da kein Gott angeboten wird, als religiöse Praxis im engeren Sinn verstanden werden kann, auch nicht als Philosophie, weil dem Zen gezielte Abstraktion, Moralisierung und Konzeptualisierung fern sind. Das Ziel der Erleuchtung teilt der Zen mit allen Meditationsformen der Welt. Das Besondere der Zen-Praxis ist, daß die Erleuchtung, »Satori«, über einen wortfernen wenn nicht sogar wortfeindlichen Weg der Kontemplation erstrebt wird. Erleuchtung tritt ein, wenn diese durchlässig für das Nicht-mehr-Sagbare, für nicht mehr in Worte faßbare Seins-Qualitäten macht. Das nicht in Worte faßbare Satori könnte als Lebenshaltung oder Weltanschauung bezeichnet werden. Der Weg dieser Kontemplation bedarf großer Geduld, Selbstdisziplin und der Fähigkeit, sich von der linearen Logik des Intellekts zu lösen.

Die Erleuchtung des Zen, »Satori«, kann stufenweise durch Schulung mit Hilfe von »Koans« erreicht werden. Koans sind Fragestellungen oder aphoristisch gefaßte Aussagen, deren Inhalt und Aussage sich der verstandesmäßigen Logik verschließen oder dieser gar widersprechen. Die Mittel der rationalen Logik, der Abstraktion und der Konzeptualisierung versagen. Um ein Koan zu lösen wählt der Zen-Buddhist die Meditation als ein schweigendes »Ausharren« vor der Fragestellung bzw. Aussage, bis er so weit leer geworden ist, daß sich diese durch Eingebung offenbart. Suzuki betonte vielfach, daß die Lehre des Zen jedoch nicht nihilistisch sei, da im Augenblick des Koans nicht sinnlose Leere herrsche, sondern eine, wenn auch nicht in Worte faßbare, Fülle. Auf diese Weise wird bei genügender Ausdauer und Übung der Weg frei gegeben für eine andere, durch die Ratio unverstellte intuitive Wahrnehmung und Weisheit. Um diese Fähigkeiten zu kultivieren, ändern sich Lebenshaltung und Lebensform der Zen Übenden fundamental. Zen hat, ohne Religion zu sein, ethische Konsequenzen, indem eine Balance des Wohlbefindens im Einklang mit der Natur höchstes Ziel ist, ohne Gier, Allmachtsphantasien, Narzißmus und Selbstentfremdung. Zen ist in Japan von jeher gesellschaftlich präsent und anerkannt und ging im Prozeß der »Europäisierung« Japans im Gegensatz zur traditionellen Kunst (Musik, Theater, Tanz) nicht dem allgemeinen Bewußtsein verloren, sondern blieb fundamental mit der Lebenssphäre verknüpft.

Erich Fromm zählt zu den wenigen europäischen Intellektuellen nach dem Zweiten Weltkrieg, die schon in den frühen fünfziger Jahren den Zen-Buddhismus in ihre Arbeit einbezogen. Er formulierte seine Perspektive auf die »Krisis des Westens« in dem 1957 gehaltenen Vortrag über *Psychoanalyse und Zen-Buddhismus*,⁴⁹ wobei er dabei teilweise auf die Terminologie der Frankfurter Schule zurückgriff.

Obwohl die meisten im Westen lebenden Menschen nicht das Gefühl haben, in einer Krise der westlichen Kultur zu leben (wahrscheinlich war sich die Mehrzahl in einer wirklich kritischen Situation niemals der Krise bewußt), sind sich zumindest eine Anzahl kritischer Beobachter über das Vorhandensein und das Wesen dieser Krise einig. Es ist die Krise, die man als »malaise«, »ennui«, als »Krankheit des Jahrhunderts«, als Abstumpfung des Lebens, Automation des Menschen und seine Entfremdung von sich selbst, seinen Mitmenschen und von der Natur bezeichnet hat.⁵⁰

Fromm maß einigen sich stetig weiter entwickelnden Mitteln der Psychoanalyse entscheidende Bedeutung zu, um kollektive und individuelle Prozesse bewußt zu machen, damit Krisensituationen abzuwehren, immaterielle

⁴⁹ Anlässlich des schon in Kapitel I.1 erwähnten bedeutenden gleichnamigen Kongresses in Mexiko.

⁵⁰ In: *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. ¹1971 (zuerst amerikanisch 1960), p. 102.

Werte zu erneuern und diese wieder zu tragfähigen Elementen menschlichen Lebens zu machen. Er sah diesbezüglich fundamentale Verbindungen zwischen den Grundsätzen und Vorgehensweisen des Zen und der Entwicklung der Psychoanalyse, womit er der Welle des europäischen Interesses am Zen voraus war, die in Europa Ende der fünfziger Jahre einsetzte und inzwischen etliche psychotherapeutische und medizinische Methoden in unseren Breiten beeinflusst.⁵¹

In den USA setzte die Rezeption des Zen-Buddhismus – den dortigen kulturellen Bedingungen gemäß – früher ein, nämlich Ende der vierziger Jahre, als Suzuki in den USA zu lehren begann. Zuvor – etwa seit den frühen dreißiger Jahren – löste bereits die Analytische Psychologie C. G. Jungs großes Interesse aus, an dem auch Cage teilhatte. Insbesondere wurde das Wirkungs-Potential des Unbewußten thematisiert. Aufschlußreich ist in diesem Kontext die Gründung eines C. G.-Jung-Instituts, der heute weltbekannten »Bollingen Foundation«, durch die beiden den Abstrakten Expressionisten nahestehenden Galeristen Mary und Paul Mellon, 1941 veranlaßt durch die Kriegserklärung Hitlers. Zu den Aktivitäten dieser Stiftung zählte auch eine eigene Publikationsreihe in Kooperation mit dem Verlag von Kurt Wolff, des Vaters von Christian Wolff, mit bis dato nicht in englischer Übersetzung zugänglichen Werken aus den Bereichen der vergleichenden Religionswissenschaft, Mythologie, Philosophie, Psychologie, Sozialanthropologie, Archäologie, Kulturgeschichte, Literaturwissenschaft und Ästhetik.⁵² Nr. 19 der Reihe ist die erste, von der Jung-Schülerin Cary F. Baynes besorgte englische Übersetzung des I Ching, zu der Jung sein bekanntes Vorwort schrieb, und die Christian Wolff gleich nach ihrem Erscheinen 1950 Cage mitbrachte. Mit Nr. 20 startet die englischsprachige Jung-Ausgabe in 18 Bänden.

M. und P. Mellon gingen mit Jung von der These aus, daß eine radikale Umstrukturierung der Welt nur mit einer Umstrukturierung des Bewußtseins einhergehen könne. Sie bezogen sich dabei auf Jungs Auffassung, daß Bewußtsein nicht nur kollektive, sondern auch archaische Komponenten

⁵¹ An dieser Stelle möchte ich der Vollständigkeit halber darauf hinweisen, daß die Psychoanalyse schon im frühen 20. Jahrhundert in Europa blühte. Diese der zweiten Phase nach dem Zweiten Weltkrieg vorausgehende mentalitätsgeschichtliche Welle ging einher mit einer nachhaltigen Begeisterung für die indische Philosophie. Einer der bekanntesten Vertreter ist Hermann Hesse.

⁵² Diese Liste entstammt dem folgenden Buch: *Bollingen Foundation Incorporated. A Report of its Activities from its Establishment in December 1945 through December 31, 1951*, New York 1954, p. 8.

enthält, die im Verlauf der Jahrtausende Anteile eines kollektiven Unbewußten bilden konnten und als solche, häufig ohne erkannt zu werden, auch in unseren Gesellschaften wirken.⁵³ Auf dieser Basis formulierte M. Mellon in ihrem Gründungs-Programm der Bollingen Foundation:

While man is busy killing himself he has no time for why he is doing it – who he is, or who he may become for so doing. But, for this very reason [...] the few who are concerned with consciousness are forced to make even more manifest their belief in the part of Man which is ever nourishing and renewing force; and without which he cannot live. [...] It is a mistaken concept that Philosophy and Religion are the two main channels for this inquiry. Consciousness is the endeavour [...] to bring together within us those several parts which are at odds with one another. [...] Man can only be explained in all his parts, and can only become conscious by admitting all sides of himself and giving them their due – in order that they may fall into place & work in harmony together. Anger and hatred, for example – if realized in their proper place – can obviate war.⁵⁴

Neuartige Zugriffe auf das Unbewußte nährten die Hoffnung, der »ewigen Krise des Menschen«⁵⁵ doch entgegentreten zu können. In diesem Kontext erlangten in den USA neben den psychoanalytischen Ansätzen Jungs auch die Denkweisen und die Lebenshaltung fernöstlicher Philosophie, insbesondere des Zen-Buddhismus, nachhaltige Wirkung. Psychoanalytische und zenbuddhistische Perspektiven wurden zusehends als sich ergänzende erkannt, erforscht und eingesetzt.

So frappierend wie in den USA wirkte der Zen-Buddhismus in Westeuropa nicht. Hier walteten weiterhin Skepsis gegenüber emotional-sinnlichen Aspekten von Erfahrung sowie gegenüber der hohen Bedeutung des Unbewußten in der psychologischen Forschung, Vertrauen auf rationale Kräfte und ihre Kontrollfunktionen und nicht zuletzt auch eine tief verankerte kulturelle Tradition, die auch die Erschütterungen der Nazi-Herrschaft zunächst überdauerten.⁵⁶ Einen positiven Text zur Rezeption des Zen in Westeuropa und in den USA verfaßte 1959 Umberto Eco.

⁵³ C. G. Jung war – im Gegensatz zu Freud – auf diesem Gebiet des »kollektiven Unbewußten« spezialisiert, da er sich viel mit Mythologie, Alchemie, Okkultismus und Religion als spirituellen kollektiven Phänomenen befaßte und in diesem Kontext mehrere Expeditionen zur Erforschung primitiver Kulturen beispielsweise in Arizona und Ostafrika unternahm.

⁵⁴ In: Stephen Polcari *Abstract Impressionism and the Modern Experience*, o.O. 1991, p. 46.

⁵⁵ Umberto Eco »Zen und der Westen« (1959), in: ders. *Das offene Kunstwerk*, 1996 (ital. zuerst 1962), p. 215.

⁵⁶ Bzw. auch in pervertierter Form gegen Erinnerungen an sie eingesetzt wurden.

Man findet im Zen eine fundamental antiintellektualistische Haltung, ein elementares, entschiedenes Akzeptieren des Lebens in seiner Unmittelbarkeit, ohne den Versuch, ihm Erklärungen zu überlagern, die es starr machen und abtöten und uns hindern würden, es in seinem freien Fließen, in seiner positiven Diskontinuität zu erfassen. Das ist vielleicht das richtige Wort. Die Diskontinuität ist, in den Wissenschaften wie in den Alltagsbeziehungen, die Kategorie unserer Zeit: Die moderne westliche Kultur hat die klassischen Begriffe von Kontinuität, universellen Gesetzen, Kausalbeziehungen, Vorhersehbarkeit der Phänomene endgültig aufgelöst.⁵⁷

Für die zweite Auflage seines Buches *Das offene Kunstwerk* (1967), zu dem der zitierte Text »Zen und der Westen« gehört, sah Eco sich gezwungen, diesem einen Kommentar voranzustellen, um der ihm widerfahrenen »kollektiven«, negativ wertenden Einordnung seines Texts als »Manifest« des Zen-Buddhismus zu widersprechen. Dem Essay an sich liegt in der Tat das Manifestartige fern, wiewohl Ecos Einschätzung der für das Aufkommen der »Zen-Mode« wesentlichen Komponenten des Zen-Buddhismus durchaus positiv ist, jedoch sicher nicht dogmatisch, sondern mit gewisser Distanz wahrgenommen. Eco mußte sich also offenbar gegen emotional verzerrte, wohl aus zeitgeschichtlich relevanten Kontroversen um die Thematik hervorgegangene Reaktionen zur Wehr setzen.⁵⁸

Mit Begriffen wie »Unmittelbarkeit«, »positive Diskontinuität« und »freies Fließen« nannte Eco entscheidende Elemente, die viele durch die Zen-Rezeption beeinflusst sahen. Sie zeichneten sich Ende der fünfziger Jahre durch die zunehmende Technologisierung, Medialisierung und Globalisierung bereits als allgemeine gesellschaftliche Veränderungen ab und sind heute

⁵⁷ Ebd., p. 214.

⁵⁸ »Dieser Aufsatz entstand 1959, als sich in Italien das erste Interesse am Zen regte. Wir schwankten aus zwei Gründen, ob er in diese zweite Auflage aufgenommen werden sollte:

1. Die Zen-Welle hat außerhalb Amerikas keine bemerkenswerten Spuren hinterlassen, und das Thema ist heute weniger aktuell als vor acht Jahren [also 1959].

2. Obwohl unser Aufsatz die Zen-Erfahrung sehr deutlich unter die Erscheinungsformen einer kulturellen »Mode« einordnete und die Gründe dafür nicht propagierte, sondern erforschte, haben flüchtige (oder böswillige) Leser ihn als Manifest, den unvorsichtigen Versuch einer Verpflanzung dieses unserer Kultur fremden Systems kritisiert – ein Vorgehen, das im letzten Abschnitt des Aufsatzes doch in aller Klarheit verurteilt wird.

Wir haben dieses Kapitel dennoch beibehalten, denn:

1. existieren die kulturellen Phänomene, die die Zen-Mode symbolisierte, immer noch in den USA – und überall, wo es zu einer a-ideologischen, mystisch-erotischen Reaktion auf die industrielle Zivilisation kommt (auch über die Verwendung von Halluzinogenen);

2. soll man sich durch die Dummheit anderer nicht erpressen lassen.« in: U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., p. 212.

Bestandteil alltäglicher Realität. Sie haben Ecos Denken immerhin insoweit beeinflusst, als diese Elemente seinem Konzept einer freiheitlichen, offenen Kultur entsprechen, welches er in *Das offene Kunstwerk* darlegte.⁵⁹

Bezüglich der Methodik, auf das Unbewußte und auf Formen der Symbolisierung und Repräsentation von unbewußten Inhalten im individuellen und gesellschaftlichen Leben zuzugreifen, näherte sich die Psychoanalyse dem Zen-Buddhismus und ließ sich teilweise von ihm inspirieren.

Jung beispielsweise bezog sich wiederholt auf den Zen-Buddhismus. In seinem Vorwort zu Suzukis bereits erwähneter, erstmals 1934 erschienenen Aufsatzsammlung *An Introduction to Zen Buddhism* beleuchtete er aus bewußt »westlicher« Perspektive die Phänomenologie und die Wirkungsweise des Zen. Sein vordringliches Anliegen war, analoges in der westlichen Sphäre aufzuzeigen. Dabei entdeckte er die christlichen Mystiker, insbesondere Meister Eckhart, der als höchstes Ziel der Meditation auch die völlige, offene Leere (»letting oneself go«, »emptying of images«⁶⁰) benannte, im Gegensatz zu vielen anderen christlichen Mystikern, die an vergleichbarem Ort von einer personifizierten oder vergegenständlichten Gotteserscheinung berichten. Neben der mystischen Erfahrung im Sinn Meister Eckharts benannte er als einzige weitere Verwandtschaft zum Zen-Buddhismus die der Psychotherapie seines Zuschnitts, insbesondere den Umgang mit dem Unbewußten betreffend.

Suzuki ging in seinem Beitrag für jenen Kongreß in Mexiko 1957, an dem auch Fromm teilnahm, auf die weltanschaulichen Unterschiede im »Westen« und im »Osten« ein und provozierte mit verschiedenen negativen Einschätzungen der »westlichen«, d. h. der europäischen, Kultur unter anderem mit der These, daß sich der Westen durch seinen Hang zur »verstandesmäßigen« Erkenntnis den Weg zur wirklichen Erkenntnis, »Satori«, verschließe.

Der Verstand mag alle möglichen Fragen aufwerfen – und es ist völlig richtig, daß er das tut –, aber vom Verstand irgendeine endgültige Antwort zu erwarten, hieße ihn überfordern, denn das liegt nicht in seiner Natur. Die Antwort liegt tief unter der untersten Schicht begraben. Sie aufzubrechen erfordert die elementarste Willensanspannung. Wenn man dies fühlt, öffnen sich die Tore des Begreifens, und es bietet sich ein neuer Ausblick, wie man ihn bisher sich nicht träumen ließ. Der Verstand denkt, und was lenkt, ist nicht der Denkende selbst. Was wir auch über den Verstand sagen mögen, er ist schließlich nur oberflächlich, er ist etwas, das auf der Oberfläche des Bewußtseins dahintreibt. Die Oberfläche muß durchbro-

⁵⁹ Dieses Konzept wurde nach Ecos eigener Aussage nachhaltig durch seine Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik, vermittelt durch Luciano Berio, geprägt.

⁶⁰ C. G. Jung »Foreword«, in: D. T. Suzuki *Introduction to Zen Buddhism*, a.a.O., p. 19.

chen werden, um das Unbewußte zu erreichen. Aber solange dieses Unbewußte in das Gebiet der Psychologie gehört, kann es keinen Satori des Zen geben. Man muß über die Psychologie hinausgehen und das »ontologische Unbewußte«, wie man es nennen könnte, anzapfen.⁶¹

Fromm ging damals auf die Auswirkungen ein, die die von Suzuki beschriebenen Potentiale des Zen in der Psychoanalyse verursachen können.

So verschieden die Methode des Zen auch von der der Psychoanalyse ist, kann doch das Zen den Blick schärfen, neues Licht auf das Wesen der Einsicht werfen und das Gefühl dafür vertiefen, was es bedeutet, zu sehen, schöpferisch zu sein und die affektiven Verseuchungen und falschen Intellektualisierungen zu überwinden [...].⁶²

Die Berührungspunkte zwischen Fromm, Jung und Suzuki sind offensichtlich. Sie gingen davon aus, daß die Tätigkeit der Ratio den Zugang zum Unbewußten, welches aber seinerseits Vorgänge entscheidend lenkt, verstellen kann, daß aber Intuition, sofern sie wirklich über die Grenzen des Verstandes gelangt, nicht nur Unbewußtes bewußt machen, sondern auch ungeahnte Energien und Prozesse freisetzen kann. Dieser Gedanke faszinierte und überzeugte nicht nur immer mehr Psychoanalytiker und Psychotherapeuten, sondern auch Vertreter verschiedenster anderer Bereiche.

In der jüngeren Psychoanalyse setzte sich inzwischen, unter anderem durch den Zen-Buddhismus beeinflusst, das Ziel durch, Menschen nicht mehr vornehmlich ihrer Umgebung anzupassen, was oftmals nur mit Zwang durchsetzbar war und ist. Sondern sie sollten vor allem wieder an ihre natürlichen Quellen und in eine »ökologische« Balance geleitet werden, von wo aus sie kritisch, klarer, ganzheitlicher, reaktionsfähiger und stabiler den Erfordernissen ihrer Umwelt begegnen können. Die Bereiche nicht-sprachlichen Zugriffs auf Phänomene und Konflikte werden gezielt genutzt. Viele emanzipierten sich von Freuds ursprünglichem Ansatz, der der Wortsprache und dem Analytiker autoritäre Funktionen zuwies. Das Mittel der (freien) Assoziation wird verstärkt eingesetzt und die Rolle und Wirkung des Analytikers bzw. der Analytikerin im wechselseitigen, szenischen Gesamtgeschehen der Analyse als Teil von Heilungs- und Erkenntnis-Prozessen überdacht und akzeptiert. Nicht zuletzt und ganz wesentlich dokumentieren auch Lorenzers Theorie psychoanalytischer Sozialforschung und seine Methode des szenischen Verstehens gerade diese Entwicklungen.

⁶¹ Ebd., p. 67.

⁶² E. Fromm »Psychoanalyse und Zen-Buddhismus«, a.a.O., p. 178 f.

Hinsichtlich dessen, worum es sich beim Unbewußte handle und wie daher mit ihm umzugehen sei, ist wie schon angedeutet ein maßgeblicher Unterschied zwischen Freud und C. G. Jung festzustellen. Zwar ging auch Freud davon aus, daß das Unbewußte auf das menschliche Leben immensen Einfluß hat und daher zugänglich gemacht werden muß, wenn sich die Verhältnisse wandeln sollen. Sein Verständnis des Unbewußten als Ort der Irrationalität und des Lasterhaften wurde jedoch von vielen nicht mit dieser negativen Konnotation übernommen. Der Bereich des Unbewußten wird längst als ein wesentlicher Bestandteil menschlichen Lebens akzeptiert, dem schöpferische Kräfte ebenso innewohnen wie – auch negativ konnotiertes – instinktives Verhalten. C. G. Jung begründete indes sogar die Theorie, daß das Unbewußte die »tiefste Quelle der Weisheit«⁶³ sei und pflegte es mit ähnlicher Hochachtung wie der Zen. In seiner Theorie ist Bewußtsein begrenzt, da die menschliche Aufnahme- und Wahrnehmungsfähigkeit begrenzt ist, das Unbewußte hingegen ist völlig offen.

The unconscious is an unglimsable completeness of all subliminal psychic factors, a »total exhibition« of potential nature. It constitutes the entire disposition from which consciousness takes fragments from time to time.⁶⁴

Jung warnte nachdrücklich davor, den Zustand des »Satori« zu unterschätzen. Für ihn hatte die Welt des Unbewußten mit all ihren Haltlosigkeiten ungeheure Kraft, die bei der Bewußtwerdung das jeweilige Ich weit übersteigen und erweitern kann. Das Vorgehen des Zen, etwa um ein Koan zu lösen, betrachtete Jung daher mit einer gewissen Faszination:

Conscious supposition is thereby excluded as far as possible, but not unconscious supposition; that is, the existing but unperceived psychological disposition, which is anything but emptiness and lack of supposition. It is a nature-given factor, and when it answers – as is obviously the *satori* experience – it is an answer of Nature, who was succeeded in conveying her reactions direct to the consciousness.⁶⁵

Die »Antworten« des Unbewußten haben häufig wie die Situationen, über die sie Aufschlüsse geben können, paradoxen Charakter und rufen ihrerseits Fragen auf, insofern sie simultane Erfahrungsstränge und szenische Bilder wachrufen, deren Zusammenhang unklar erscheinen kann. Wie auch immer die daraus resultierende Erkenntnis, das daraus resultierende »Wis-

⁶³ Ebd., p. 124.

⁶⁴ C. G. Jung »Foreword«, a.a.O., p. 22.

⁶⁵ Ebd., p. 20.

sen« erscheint, es zeichnet sich im Zen wie in der Psychotherapie durch Wandlung aus.

Die analogen Strukturen von Koans im Zen und Paradoxen in der Psychoanalyse beschrieb John R. Suler. Davon ausgehend, daß andauernd verschiedenste Erlebniskomponenten und reale Ereignisse in der menschlichen Wahrnehmung simultan geschichtet sind, erklärt er diese als paradoxe Szenen, die unserem täglichen Leben immanent sind.

The resolution of the personal paradox, like that of the koan, springs from this condition of merging [realities, ways to be]. One must enter that transitional space where separation is a form of union, where the subjective and the objective are interpenetrated – an intermediate zone of me-and-not-me that encompasses both external reality and one's own internal capacity to create.⁶⁶

Das Paradox als Normalität des Alltags zu erkennen heißt, Widersprüchliches zulassen zu können und nicht dem Drang zu erliegen, nur einen Anteil solcher widersprüchlicher Situationen zu rechtfertigen und gegen den oder die anderen vorzugehen. Künstlerisch dargestellt wirken gerade diese Paradoxe oft erheiternd und befreiend und in der Folge eventuell klärend. Suler verweist auf die immer wieder beängstigende Leere und Unbegrenztheit, die bei Versuchen entsteht, Paradoxe zu begreifen. Darüber hinaus beschreibt er aber auch die überwältigenden Erfolgserlebnisse, wenn diese Leere, vergleichbar den meditativen Zen-Übungen mit Koans, ertragen wird, bis sie umschlägt in eine fast magische Klarheit, die Veränderungen in Persönlichkeitsstrukturen bewirken kann.

Many therapists describe how their patients often contact an inner emptiness, oblivion, or boundlessness. Dangling over the abyss, frightened by it, they may at first attempt to fill the void with talking, acting out, materialism, or more symptoms; but eventually they discover that the dive into emptiness reveals it as the source of insight, possibility, and spontaneity. When asked to show your true self, giving the answer means letting go and falling into this emptiness.⁶⁷

Das Paradox enthält also von sich aus bereits ein großes Erkenntnispotential. Es fordert dieses naturgemäß heraus. Seine immanente Widersprüchlichkeit schafft Bewegung, aktiviert, stimuliert. Der Philosoph, Psychotherapeut und Aphorismenforscher Thomas Stölzel befaßte sich eingehend mit diesem Potential: »Ein wichtiger Wert von Widersprüchen besteht in der

⁶⁶ John R. Suler *Contemporary Psychoanalysis and Eastern Thought*, Albany 1993, pp. 91 f.

⁶⁷ Ebd., p. 91.

Skepsis gegenüber Eindeutigkeiten; in der Schaffung von Alternativen und im Bewußtsein von Alternativen.«⁶⁸ Aphoristischen Texten, unter denen die paradoxen häufig anzutreffen sind, wies Stölzel hohe stimulierende Wirkung zu, da sie grundsätzlich irritieren und zum Widerspruch und zur Neubestimmung reizen.

Das besondere Wirkungspotential aphoristischer Texte zeigt sich u. a. darin, daß sie mehr als andere Texte die oft unbewußten Vorverständnisse und Wissens-erwartungen im Leser sichtbar machen. Denn faßt ein Leser den apodiktischen Duktus eines aphoristischen Textes wörtlich auf, dann dokumentiert er damit Wissensverhalten, das Texte primär nach Bestätigungs- und Orientierungssignalen abtastet und dadurch nicht nur den Text ideologisiert, sondern das Wirkungspotential eines aphoristischen Textes in geradezu absurder Weise verkehrt. Während hingegen Leser, die an aphoristischen Texten Gefallen finden und ihnen deswegen verstärkt zusprechen, nicht selten von einer gegenteiligen Motivation geleitet sind: Sie suchen, was viele ergiebige aphoristische Texte bieten, nämlich nicht nur einen vordergründigen Widerspruch, sondern einen Widerspruch, der das Nachdenken in einer spezifischen Weise stimuliert.⁶⁹

Das Paradox in Form fragmentarischer Schichtungen bekannter klanglicher und gestischer Materialien, wie sie für viele Stücke des experimentellen Musiktheater charakteristisch sind, erscheint in seiner Disparatheit aphoristisch. Wir können also davon ausgehen, daß sie vielfach ähnlich den aphoristischen Strukturen wirken.⁷⁰

Wie schon im Lorenzer-Kapitel beschrieben, ist das Assoziieren wesentlich an den Prozessen beteiligt, die Unbewußtes zugänglich machen. Es ist unabdingbar, um Paradoxes zu begreifen. »Freie Assoziation«⁷¹ kommt den meditativen Techniken des Zen nahe. Im Gegensatz zum Zen, wo die Methode der Erkenntnis im »Frontalangriff auf die entfremdete Art der Wahrnehmung mit Hilfe des »Sitzens«, des Koan und der Autorität des Meisters«⁷² besteht, ist die psychoanalytische Methode systematisch-empirisch,

68 Thomas Stölzel *Rohe und polierte Gedanken. Studien zur Wirkungsweise aphoristischer Texte*, Freiburg 1998, p. 232.

69 Ebd., p. 276.

70 Ich werde daher in den folgenden Analysen darauf zurückkommen.

71 »Freie Assoziation ist der nicht mit Absicht gelenkte Ablauf der Gedanken, Vorstellungen und Erinnerungen, wie er im Traum, in Tagträumen und freien Phantasien, in der Psychotherapie und in der Psychoanalyse vorkommt. Aus den f. A.en kann der Betreffende oder der Beobachter (der Psychotherapeut) die Motive und Wünsche erkennen, die diese Assoziationen ohne sein Zutun und seine Absicht steuern.« *Lexikon der Psychologie*, hg. v. W. Arnold, H.J. Eysenck und R. Meili, Augsburg 1996, Bd. 1, p. 162.

72 E. Fromm »Psychoanalyse und Zenbuddhimus«, a.a.O., p. 177.

indem sie Verzerrungen und »falsche Intellektualisierungen«⁷³ durch die Untersuchung der psychischen Entwicklung eines Menschen von seiner Kindheit an aufzudecken versucht. Diese »Technik« der freien Assoziation bedarf einer sorgfältigen Strukturierung der Reize, auf die sie reagieren soll, denn diesbezüglich sind die menschlichen Fähigkeiten begrenzt.

Jung wies darauf hin, daß der Transfer zwischen Unterbewußtem und Bewußtem schonend gewählt werden muß.

No consciousness can harbour more than a very small number of simultaneous conceptions. All else must lie in shadow, withdrawn from sight. To increase the simultaneous content creates immediately a dimming of consciousness; confusion, in fact, to the point of disorientation.⁷⁴

Schon 1906 begann er zusammen mit Eugen Bleuler, Experimente zu »Assoziationen Gesunder« durchzuführen, die noch heute in der jüngeren neurologisch-psychologischen Forschung relevant sind.⁷⁵ Er diagnostizierte damals in Versuchsanordnungen zu Assoziationen von Personen, die er erst mit einem und dann mit zwei und noch mehr Begriffen konfrontierte, daß für die Versuchspersonen ihre assoziativen Felder bei zunehmender Reizung durch einen bis mehrere Begriffe immer weniger kontrollierbar wurden, stark anwuchsen und immer weniger in unmittelbar erkennbarem Zusammenhang mit den auslösenden Begriffen standen, also Impulse in entlegeneren zerebralen Feldern auslösten. Ähnliches stellte er bei diesen Versuchspersonen im Zustand der Ermüdung fest. Er fand thematische Felder, in denen sich die Assoziationen bewegten, von denen man heute weiß, daß sie auch hirnpfysiologisch entsprechend benachbart in assoziativen Netzwerken gespeichert sind.⁷⁶ Jungs und Bleulers Beobachtungen zur Überreizung menschlicher Wahrnehmungskapazitäten sind auch hinsichtlich der heutigen reizüberfluteten Alltagsstrukturen erhellend und helfen, einen Teil der damit zusammenhängenden Neurosen und anderer Krankheiten zu erklären.

Auch bei Simultan-Ereignissen wie Aufführungen des experimentellen Musiktheaters wird häufig eine wahre Flut an Assoziationen ausgelöst. Diese sind nicht mehr kontrollierbar, rühren aber spielerisch an sonst kaum erreichbare unbewußte Inhalte, dies jedoch etwas ziellos und deshalb teil-

⁷³ Ebd., p. 179.

⁷⁴ Jung »Foreword«, a.a.O., p. 21.

⁷⁵ Vgl. M. Spitzer *Geist im Netz*, a.a.O., p. 240 ff.

⁷⁶ Ebd., p. 243 ff.

weise effektivlos. Nur eine sorgfältige Konzeption der Stücke kann hier gegenhalten.

Wie und ob Schnebel und Cage mit diesen und den anderen aufgezeigten psychologischen, wirkungsästhetischen und weltanschaulichen Komponenten umgehen, wird hinsichtlich *glossolalie*, *Glossolalie 61* und *Song Books* im folgenden Kapitel vergleichend dargestellt. Dieses ist zugleich das letzte vor den detaillierten »szenischen Analysen« dieser Stücke.

II.4.2 *Zur Materialisierung der Lebenssphären von Schnebel und Cage in glossolalie, Glossolalie 61 und Song Books*

Cages *Song Books* und Schnebels *glossolalie* sowie *Glossolalie 61* markieren Kulminations- und Wendepunkte in ihrem Schaffen. *Glossolalie 61* und *glossolalie* schließen jedoch nicht nur eine Phase in Schnebels kompositorischer Biographie ab, sondern weisen vor allem voraus auf viele spätere musiktheatralische und sprachnahe Kompositionen Schnebels. Darin unterscheiden sie sich grundsätzlich von der Position der *Song Books* im Schaffen Cages, der seine kompositorische Arbeit hier zu einem vorläufigen Abschluß führte, um sich danach neu zu orientieren. Viele Methoden, ästhetische Maximen und Materialien aus den vergangenen Jahrzehnten setzte er in *Song Books* wieder ein. Im folgenden greife ich für meine Ausführungen teilweise auf Ergebnisse der Analysen vor, die in den eigentlichen Analysekapiteln vertieft dargestellt sind.

Beide nutzten hier nicht nur Materialien, die in direktem Verhältnis zu ihrer unmittelbaren Alltagssphäre stehen, sondern bezogen darüber hinaus Texte sowie Musik bzw. musikalische Idiome von ihnen geschätzter geistiger und musikalischer Strömungen ein. Die jeweils in den Stücken enthaltenen Sphären sind zwar vielfältig gemischt zwischen einfachsten und – besonders bei Schnebel – anspruchsvollen Szenen, doch ist die jeweilige Autorenschaft deutlich erkennbar. Schnebels und Cages Umgang mit der Psychoanalyse bzw. dem Zen-Buddhismus hinterließ dabei Spuren bis in die kompositorischen Verfahren hinein. Sie dienen so u. a. dazu, die weltanschaulichen Perspektiven und Maximen von Schnebel und Cage in ihre künstlerische Arbeit aufzunehmen. Dabei unterscheiden sich die künstlerischen Ausdrucksweisen Schnebels und Cages charaktrevoll.

Die kompositionstechnischen und inhaltlichen szenischen Felder, aus denen *Song Books* sowie *glossolalie* und *Glossolalie 61* bestehen, reflektieren »reale« symbolische Interaktionsformen aus den beiden Lebenssphären von Cage

und Schnebel in einer Weise, die als Form szenischen Verstehens im Sinn Lorenzers gesehen werden kann. Die szenischen Felder differieren nicht nur durch die verschiedenen unmittelbaren Kontexte der beiden Komponisten, sondern auch durch ihren unterschiedlichen Umgang mit dem Material. Die beiden folgenden Zitate können diese Differenzen veranschaulichen:

Die Anstöße neuer Kunst, die dann in den verschiedensten Kunstformen weitergehen, beruhen letzten Endes darin, daß sie bei der Erschließung der emotionalen Welt an die peinlichen Stellen rührt, an die Gefühle, deren Bewältigung noch nicht gelang, und daß sie zuweilen jene Regungen entbindet, deren Überschwang unfreien Verhältnissen gefährlich werden kann.⁷⁷

Chance operations are not mysterious sources of the 'right answer.' They are a means of locating a single one among a multiplicity of answers, and, at the same time, of freeing the ego from its taste and memory, its concern for profit and power, of silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego's own experience whether that be outside or inside.⁷⁸

Schon das Vokabular verweist auf die weltanschaulichen Hintergründe. Bei Schnebel verweist es auf die Bedeutung der Psychoanalyse für seine Arbeit, wenn er diese direkt auf problematische Bereiche ausrichtet, um zerstörte oder vernachlässigte Emotionen zu thematisieren und die Lebensqualität zu verbessern. Schnebel setzte zu diesem Zweck seine Mittel, ohne zwingen zu wollen, aber sich der Wirkung versichernd, intentional ein. Cage hingegen bringt zum Ausdruck, daß ihm Durchlässigkeit und friedvolle Besonnenheit (»silencing the ego«) der Menschen sehr wichtig sind, womit er grundlegende Vorstellungen aus dem Zen-Buddhismus artikuliert. Cage lebte nicht nur nach diesen Prinzipien, sondern machte sie auch zum grundlegenden Bestandteil seiner Kompositionen. Schnebel und Cage verbindet, daß sie mit ihren Kompositionen befreiend wirken wollten und in den offenen Strukturen experimenteller Kunst essentielle Möglichkeiten erkannten, dies zu erreichen. Davon ausgehend strukturierten sie ihre Materialien aber verschieden.

Sowohl in Schnebels *glossolalie* und *Glossolalie 61* als auch in Cages *Song Books* wirken interaktive Netze szenischer Felder, die sich auf verschiedenen Ebenen sowohl in einzelnen Solos als auch in Gruppen von Solos manifestieren. Ihr strukturelles Konzept arbeitete Cage jedoch nicht so gründlich und systematisch aus wie Schnebel.

⁷⁷ D. Schnebel »Autonome Kunst politisch. Über einige Sprachbarrieren«, in: ders. *DM*, p. 477.

⁷⁸ J. Cage *Empty Words*, p. 5.

Schnebel strukturierte in der *glossolalie* die Bereiche der Sprachverwendung und der Musikverwendung aus seiner Umgebung systematisch nach seriellen Prinzipien, um auf diese Weise ein möglichst differenziertes Spektrum klanglicher und semantischer Aspekte von Sprache, d. h. von Interaktionen mit Sprache und Klang zu erfassen. Musikalische Phänomene integrierte er in dieses Spektrum. Dabei orientierte er sich an psychologischen Erkenntnissen, die ihm erlaubten, die Wirkungsfelder der verwendeten Materialien auf ihre symbolisch-interaktiven Implikationen hin zu untersuchen, bevor er sie im neuen, künstlerischen, Kontext intentional einsetzte.⁷⁹ Im Verlauf des kompositorischen Prozesses entwickelte er ein Netzwerk von klanglich-gestischen Feldern möglicher stimmlich-instrumentaler Verläufe, die jeweils Strukturen symbolischer Interaktionsformen beinhalten. Die Methode der seriellen Gruppen-Komposition erlaubte ihm, diese Strukturen systematisch zu ordnen. Ihre mathematisch-naturwissenschaftliche Komponente scheint in einigen Graphiken der Materialien von *glossolalie* durch. Als Zufallsfaktoren können hier lediglich die Assoziationen, durch die sich Schnebel inspirieren ließ, sowie intuitive Entscheidungen angesehen werden. In *Glossolalie 61* stellte Schnebel konkrete Materialien und Verläufe zu allen 29 detaillierten Konzept-Blättern von *glossolalie* zusammen, denen ebenfalls eine simultane rhizomatische Qualität eigen ist. Dabei organisierte Schnebel sie in Anlehnung an die vier Satztypen einer klassischen Sinfonie.

Cage hingegen übergab in *Song Books* sein Material im wesentlichen I-Ching-bestimmten Prozessen und damit in hohem Maß dem Zufall. Dabei entstanden allerdings dennoch Materialfelder, die denen serieller Gruppenorganisation ähneln. Gemäß seiner vom Zen-Buddhismus beeinflussten Grundhaltung, daß nur die Zurücknahme des eigenen Egos Erlebnispotentiale und Veränderungen eröffnet, zog Cage seinen persönlichen Geschmack mittels der I-Ching-Operationen weitgehend aus dem Entstehungsprozeß heraus. Allerdings, und das betonte auch Cage wiederholt, wirken sich Inhalt und Form der an das I Ching gestellten Fragen auf Material und Verlauf der Kompositionen maßgeblich aus. Dieser »Gefahr« begegnete Cage durch eine sorgfältige Auswahl der Fragen, die unausweichlich einem gewissen Maß an Intention unterworfen ist. Dadurch ergab sich beispielsweise im Fall von *Song Books* dessen Bezug auf Satie und Thoreau.

⁷⁹ »Insofern aber Semantik und Pragmatik sowohl von Musik als auch von Sprache hier unter dem Aspekt einer ›Ideologiekritik‹ thematisiert sind, ist die Sprachkomposition *Glossolalie 61* auch ein Dokument einer kritischen Cage-Rezeption, die an Positionen der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule festhält.« H. Danuser *Musik 20. Jhdt.*, p. 380.

Exkurs: I Ching

Das I Ching ist ein sehr altes chinesisches Orakelbuch, das folgendermaßen genutzt wird: Um eine Antwort auf eine gestellte Frage zu erzielen, werden drei gleiche Münzen geworfen. Jeder Wurf führt entweder zu einer durchgezogenen oder zu durchbrochenen Linie.

Die Regel ist:

3 Köpfe:	durchgezogene Linie und folgende Veränderung
2 Köpfe + 1 Zahl:	durchgezogene Linie und keine folgende Veränderung
3 Zahlen:	nicht durchgezogene Linie und folgende Veränderung
2 Zahlen + 1 Kopf:	nicht durchgezogene Linie und keine folgende Veränderung

Sechsmaliges Werfen ergibt ein aus zwei Trigrammen, also jeweils drei übereinander geschichteten Linien zusammengefügtes Hexagramm von dann sechs übereinander geschichteten Linien, dessen Zusammenstellung fest mit einer von vierundsechzig Ziffern verbunden ist. Z. B. ergeben ein Trigramm aus zwei durchgezogenen und einer darüberliegenden durchbrochenen Linie (»Lake«) mit einem darauf zu schichtenden Trigramm aus drei durchgezogenen Linien (»Sky«) das Hexagramm mit der Zahl zehn. Die Kombinationsmöglichkeiten der Hexagramme sind in einem Koordinatensystem, einer »Karte« (»Chart«), graphisch als Feld angeordnet, wobei die Anordnung der Trigramme und damit der Zahlen, nicht aber der Zuordnung von Trigrammen zu den Zahlen von Karte zu Karte differieren kann.

Die beim Wurf der Münzen entstehende Indikation »Veränderung« ist in der Karte nicht enthalten. Sie bedeutet, daß durch Umwandlung der zu verändernden Linie in ihr Gegenteil ein weiteres Hexagramm entstehen kann. Beispielsweise könnte sich die oberste durchgezogene Linie des oberen »Sky«-Trigramms ändern, wenn für sie drei Köpfe geworfen wurden. Daraus entstünde dann das zweite Hexagramm aus gleichen Trigrammen (»Lake«+»Lake«), das der Zahl »58« zugeordnet ist. Was das Orakel sagt, läßt sich in Texten nachschlagen, auf die die Zahlen der beiden Trigramme und die Zahl des Hexagramms verweisen. Auch diese Texte variieren, sie sind Auszüge aus einem jahrtausendlang gewachsenen großen Fundus von Deutungsversionen.

Cage interessierte beim I Ching hauptsächlich die Tafel der 64 Ziffern, mit deren Hilfe er Entscheidungen traf. Er entwickelte auch ein System, um größere Zahlen unter diesen 64 Möglichkeiten zu subsumieren, wie es auch in *Song Books* eingesetzt wurde.⁸⁰ Cage benutzte das I Ching fast ausschließlich pragmatisch und konsultierte die symbolischen Bedeutungen der Tri-

⁸⁰ Teil der »Instructions«.

TRIGRAMS				
UPPER 				
LOWER 	Sky	Lake	Thunder	
 Sky	1	43	34	
 Lake	10	58	54	
 Thunder	25	17	51	
 Fire	13	49	55	
 Earth	12	45	16	
 Mountain	33	31	62	
 Water	6	47	40	
 Wind	44	28	32	
168				

TRIGRAMS				
				
Fire	Earth	Mountain	Water	Wind
14	11	26	5	9
38	19	41	60	61
21	24	27	3	42
30	36	22	63	37
35	2	23	8	20
56	15	52	39	53
64	7	4	29	59
50	46	18	48	57
169				

Abb. 1: I-Ching-Karte⁸¹

gramme und die kommentierenden Texte zu den Ziffern nur selten. Cage setzte das I Ching seit Anfang der fünfziger Jahre bis zu seinem Tod kompositorisch ein. Seit Ende der siebziger Jahre nutzte er Computerprogramme, um sich das zeitraubende Münzenwerfen zu ersparen.

Cage und Schnebel gingen beide bewußt mit dem Problem offener Formen um, daß die Ausführenden im improvisierenden Gestus spontan nur zum Naheliegenden, Klischeehaften und Gewohnten greifen, insbesondere wenn die Notation nicht präzise ist. Die von beiden getroffene Lösung, gerade diesen assoziativen, häufig depravierten Nahbereich zu gestalten, ist effektiv. Sie bauten besonders viele entsprechende präsentative Bedeutungsträger und szenische Komponenten symbolischer Interaktionsformen an geeigneter Stelle in gestische Anweisungen, Musik, Klänge und Sprache ein. Dies geschah allerdings nie »unverfälscht«, sondern gebrochen durch verfremdende, ironisierende und überzeichnende Eingriffe. Beide gingen auch ent-

⁸¹ *I Ching. The Book of Changes*, übersetzt von Thomas Cleary, Boston/London 1992, pp. 116f., © Thomas Cleary.

sprechend sorgfältig mit dem assoziativen Gehalt ihrer vor allem graphischen Notation sowie jenen der verbalen Vorgaben um. Dieses trifft zu, wie wohl *glossolalie* und *Song Books* keine Aufführungspartituren sind, sondern »lose« Sammlungen von Materialien, die erst durch Zugriffe der Ausführenden in den Zustand der Aufführbarkeit versetzt werden können. Durch ihre disparate Vielschichtigkeit entstehen in der Notation und in Aufführungen Parallelen zu Erfahrungsstrukturen einer multimedialen Alltagsumgebung. Selbst die Aufführungspartitur von *Glossolalie 61* ist aufgrund ihrer auch hier noch hohen graphischen Anteile immer noch sehr weit entfernt von einer konventionellen Partitur.⁸²

Viele der Verweise auf symbolische Interaktionsformen sind in Cages *Song Books* subtiler als in Schnebels *glossolalie* und *Glossolalie 61*. Dafür könnte es zwei Gründe geben: erstens ist in vielen Fällen das von Cage verwendete Material weniger bekannt als das von Schnebel. Zweitens könnte auch der systematische Umgang Schnebels mit dem Material nicht nur beim Konzipieren der *glossolalie*, sondern auch in seiner Ausarbeitung durch die vielen inhaltlichen und strukturellen Querverbindungen die assoziative Wirkung erhöhen.

Die doppelte Weite von *Song Books* ruft im wesentlichen Reaktionen im Bereich sinnlich-symbolischer Interaktionsformen hervor. Um auch den Bereich sprachsymbolischer Interaktionsformen nachhaltiger beeinflussen zu können, sind in *Song Books* im sprachlichen und klanglichen Material klare, semantisch erkennbare zeitgeschichtliche Zusammenhänge und die detailierte Strukturierung verschiedener »Tonfälle« kommunikativer Situationen durch Rhythmus, Dynamik, Instrumentierung und Ausarbeitung interaktiver sozialer Komponenten wohl nicht gezielt genug ausgearbeitet und damit nicht präsent genug. Es ist aber möglich, daß im Nachwirken einer erfahrenen Aufführung von *Song Books* zunächst sinnlich-symbolisch wirksame Impulse aufgrund ihres weiten Assoziationsgrads in den sprachsymbolischen Bereich gelangen und auch dort Prozesse auslösen. Letztlich leben aber die Stücke beider Komponisten von den hohen klanglich-gestischen Anteilen der sprachlichen Interaktionen, die semantische Qualität sprachsymbolischer Interaktion mitbestimmen.

Die Annahme, daß diese Stücke schon wegen ihrer vielen mit dem alltäglichen Leben verbundenen Materialschichten stark wirken, kann unterstützt werden durch einen Argumentationsstrang aus Thomas Stölzels im voran-

⁸² Es ist hier aufschlußreich, die frühere und die spätere Fassung zu vergleichen, denn die spätere ist wesentlich konkreter und anschaulicher (vgl. Kapitel III.2).

gegangenen Kapitel schon herangezogener Aphorismus-Untersuchung.⁸³ Er beschrieb dort nämlich auch die »Rezeptionstiefe« im Gegensatz zur »Rezeptionsweite« aphoristischer Texte, welche durch deren Kürze und ihre wiederholte Lesbarkeit bzw. die mehrfache Versenkung in sie möglich ist.⁸⁴ Die Rezeptionsweite korrespondiert mit dem konzentrierten, oftmals paradoxen Gehalt von Aphorismen, die weite assoziative Felder aktiviert. Ein ähnliches Wirkungspotential haben auch die hier diskutierten Stücke Schnebels und Cages. Die Rezeptionstiefe betreffend scheint dieser Wiederholungs- bzw. Versenkungs-Effekt auf den ersten Blick in den fragmentarischen Repräsentationen von Sprache und Musik bei Cage und Schnebel nicht gegeben. Genauer betrachtet wird jedoch erkennbar, daß sich die Rezeptionstiefe – weniger auf der Ebene inhaltlicher als der struktureller Wiederholung – möglicherweise doch einstellt, indem beispielsweise in *Song Books* die identisch strukturierten Newspaper-Solos zwar nicht mit gleichem Inhalt, wohl aber im gleichen klanglichen Idiom erscheinen, dieses also wiederholen.⁸⁵

Wiewohl Schnebel und Cage beide mit den interaktiven Anteilen ihrer Alltagsumgebung arbeiten, binden sie die Ebene zwischenmenschlicher Kommunikation in ihren Stücken konträr zueinander ein. Schnebel komponierte in *glossolalie* und *Glossolalie 61* dezidiert zwischenmenschliche Interaktion und setzte entsprechend viele soziale und gesellschaftliche Komponenten dieser Interaktionen klanglich und theatralisch um. Cage hingegen griff bei *Song Books* zu Vorgaben für solistische Aktionen, denen allerdings zwischenmenschliche Kommunikation als imaginäre Dimension immanent ist. (*Song Books* kann entsprechend im Gegensatz zu Schnebels Glossolalie-Projekt auch von einem Solisten aufgeführt werden.⁸⁶) Das ist für monologische Strukturen bei Text-Rezitationen und Gesang auf der Bühne zwar nicht ungewöhnlich. Doch dies auch auf Aktionen im Bereich gestischen Agierens und der Raumbewegung, die zudem alltäglichen Interaktionsformen ähneln, ohne klangliche Elemente⁸⁷ und unter Nichtbeachtung anderer gleichzeitig tätiger *Song-Books*-Akteure anzuwenden, verschafft ihnen einen szenischen »Mangel«. Dadurch wirken sie, an paradoxe Koans erinnernd, gewissermaßen unreal beziehungsweise fast abstrakt und als solche fragwürdig.

⁸³ Vgl. Kapitel II.3.

⁸⁴ T. Stölzel *Rohe und polierte Gedanken*, a.a.O., p. 89.

⁸⁵ Vgl. die Analyse dieser Solos in Kapitel IV.2.1.

⁸⁶ Einige Interpreten wie Joan La Barbara haben sogar einzelne Solos in ihrem Repertoire und führen sie als Teil ihrer Konzertprogramme auf.

⁸⁷ Wie in den Disciplined-Action-Solos und den Raumbewegungs-Solos.

Da viele dieser Abläufe aber zugleich vertraut sind und so als Komponenten symbolischer Interaktionsformen Bedeutung haben, erreichen sie gerade durch die Kombination der simplen Strukturen mit ihrer »Abstraktheit« ein relativ weites assoziatives Spektrum.

Jedenfalls »amalgamiert« das Material in diesen experimentellen Stücken, es gerät in eine synergetische Verbindung. Michael Hirsch drückte dies bezüglich Schnebel mit Hilfe des »europäischen« Begriffs der Dialektik aus, wo mit Fuller von Synergie gesprochen würde.

Vom Materialaspekt her gesehen definiert sich das Theatrale in Opposition zur Musik durch die Präsenz von optisch-gestischen Mitteln und durch die Präsenz des Raumes über die akustische Funktion des Klangraums hinaus. [...] Musiktheater ist bei Schnebel [...] nicht bloße Addition der spezifischen Mittel von Musik und Theater (wie in der Oper), sondern ist ein Prozeß, in dem Musik und Theater durch die ihnen innewohnenden dialektischen Potentiale eins werden.⁸⁸

Bezüglich der *glossolalie* äußerte Hirsch wenig später:

Obwohl gerade die Besetzung mit Sprechern und Instrumentalisten [der *glossolalie*] eine noch striktere Trennung der additiven Elemente von Musik und Theater bzw. Sprache suggeriert, als sie in der Oper der Fall ist, wo doch wenigstens der Sänger zwischen Sprache und Musik vermitteln soll, lebt Schnebels *glossolalie* insbesondere aus der Identifikation beider Materialbereiche durch den Austausch ihrer Ausdrucksbereiche: »Hören Sie die Sprechverläufe wie sonst Musik, die instrumentalischen Ereignisse wie Gesprochenes«, [...].⁸⁹

Die Trennung von Instrumentalisten und Sprechern – eine professionelle Besetzung ist übrigens nicht Bedingung – im szenischen Gesamtgeschehen der *glossolalie*, auf die Hirsch nicht näher eingeht und die Schnebel in *Glossolalie* 61 beibehielt, verringert den synergetischen Effekt der szenisch angenäherten Bereiche Sprache und Musik. Zudem stellt sich ein psychologisches Ungleichgewicht zwischen den Aufgabenbereichen der Vokalistinnen und der Instrumentalisten ein.

In Cages *Song Books* hingegen sind keine begleitenden Instrumentalisten vorgesehen: Instrumente werden, sofern sie überhaupt gebraucht werden, von den Solisten, professionellen Sängern, selbst gespielt. Auch hier findet also keine »Kommunikation« statt. Alle Aktionen, auch wenn mehrere Sänger *Song Books* gemeinsam aufführen, bleiben solistisch, bleiben Tätigkeiten

⁸⁸ M. Hirsch »Der Komponist als Menschendarsteller«, in: *Schnebel* 60, a.a.O., pp. 347 u. 349.

⁸⁹ Ebd., p. 350.

einzelner, was teilweise auch ihre spielerisch-kontemplative Grundstruktur erklären könnte.

In Schnebels Glossolalien werden auch erregte Szenen oft mit allen Implikationen, wenn auch teilweise durch die künstlerische Darstellung geschützt, durchlebt, während einem in Cages *Song Books* die dramatischen Komponenten des Lebens nur sehr selten begegnen, und dann eher als unwillkürlich und nicht dezidiert geplant. Schnebel zeigt die vielschichtig vernetzten Phänomene täglicher Erfahrung in der *Glossolie 61* teilweise in ihrer unmittelbaren Gewalt. Das entspricht einerseits wieder seinem psychoanalytisch geschulten Zugriff auf problematische Bereiche, dem Grundsatz, diese für Bewußtseinsprozesse gerade nicht auszusparen. Andererseits entwirft Schnebel hier auch mit einem Spektrum von ziemlich aggressiven bis zu sehr stillen sprachlichen Interaktionen deren fast vollständiges Panorama. In *Song Books* hingegen herrschen dem zenbuddhistischen Hintergrund entsprechend fast meditative, friedvolle Stimmungen vor, denen häufig eine gewisse betrachtende kontemplative Distanz oder eine starke vernügt spielerische Komponente eigen ist.⁹⁰

Auch der teilweise reziproke Umgang mit Fremdheit und Vertrautheit als gegensätzlichen Wesensmerkmalen von Interaktionsformen unterscheidet Schnebel und Cage. Schnebel wählte mit Glossolie ein Fremdwort zum Titel, das entsprechende abwehrende oder aber neugierige Reaktionen auslösen könnte, das also auf Unerwartetes vorbereitet, um aber auch mit den wiederentdeckten vertrauten Alltagsmaterialien zu überraschen. Cage suggeriert mit *Song Books* im Titel zumindest für seine englischsprachigen Zeitgenossen Vertrautheit, der er in dem multimedialen fragmentarisch

⁹⁰ Schnebel war das kontemplative und disziplinierte Element natürlich nicht fremd, und er setzte es auch in einigen eigenen Stücken ein. Oft nutzte er die meditative Ruhe ähnlich wie Cage, um besonders nah, fast mikroskopisch an eine Sache oder eine Situation heranzukommen. Fast alle seine nach *glossolie* entstandenen sprachexperimentellen und reinen Lautkompositionen haben dieses Element, beispielsweise *Maukwerke* und *Zeichensprache*: »Diese Musik will nicht mehr sein als Musik und ist doch Musiktheater. Eine Kopfbewegung nach der Seite wird immer auch Blick sein, eine Armbewegung nach oben immer noch Gruß. Es ist Komposition aus Spurenelementen des Theaters, die sich in ihrer Synthese zu neuem Theater verdichten. [...] Die Ausführung dieser Stücke erfordert eine geradezu puritanische Strenge in den eigenen Mitteln, da jede ungewollte Aufladung mit zusätzlichen Assoziationselementen die Balance zerstören würde.« (M. Hirsch »Der Komponist als Menschendarsteller«, a.a.O., p.355.) In diesen Stücken kommt Schnebels Fähigkeit, psychoanalytisch zu denken und seine Erkenntnisse in Kompositionen künstlerisch umzusetzen, noch stärker zum Tragen. In Stücken wie *Maukwerke* oder *Zeichensprache* wirkt er eher individualpsychologisch, in Stücken wie *glossolie* eher sozialpsychologisch.

wirkenden Stück aber klanglich nicht entspricht, wiewohl Komponenten des Alltags vor allem im körperlich-gestischen Bereich wiedererkennbar sind.

Schnebel und Cage legten im übrigen beide genuin theatralische Parameter wie die Beleuchtung, das Bühnenbild und die Kostümierung nicht fest. Die Gründe dafür sind unklar. Ihr gemeinsamer Nenner ist wohl, daß ihnen diese Aspekte nicht so wichtig waren. Andererseits schließen ihre auditiv-gestischen Materialien auch bestimmte Ausstattungen ein bzw. aus. Schnebel listet in der *Glossolalie 61* darüber hinaus zumindest alle für die klanglichen Prozesse erforderlichen Requisiten auf. In der *glossolalie* sind diese weit weniger konkret, in *Song Books* sind sie nicht vorhanden; die klanglich-gestischen Vorgaben suggerieren aber bestimmte Requisiten. Im Fall von *Song Books* läßt sich eine umfangreiche Liste in einzelnen Solos vorgegebener Requisiten zusammenstellen, die Cage nicht in einer Legende aufführte, womit er der anarchistischen offenen Struktur des Stücks entspricht.⁹¹

Aufführungen von *glossolalie*, *Glossolalie 61* und *Song Books* sind aufwendig. Ein Hauptgrund ist das unkonventionelle Material, mit dem sich jeder erst allmählich vertraut machen muß und das über das übliche Maß hinaus szenisch, klanglich und persönlich Fähigkeiten seitens der Musiker fordert. Dazu kommt, daß bei der *glossolalie* und bei *Song Books* zunächst eine Aufführungsfassung entwickelt werden muß, die teilweise – besonders bei der *glossolalie* – auch eine intensive Materialsuche mit sich bringt. Dadurch erhält das ganze allerdings auch eine deutliche Prägung durch die Interpretierenden, und es atmet die zuvor durchlebten Prozesse, die solche Aufführungen stark mit der alltäglichen Sphäre, aus der viele Materialien stammen, verbindet. Die *glossolalie* enthält lediglich detaillierte Anweisungen, um Aufführungsmaterial zu erstellen. In *Song Books* sind auf annähernd 300 Seiten Aufführungsmaterialien quasi ohne Gliederungshilfen bereitgestellt. Bei der zwar unkonventionellen aber genauen Partitur von *Glossolalie 61* ist die Interpretation noch verhältnismäßig einfach. In allen drei Fällen sind aber die Spuren des jeweiligen Kompositionsprozesses verwischt, die zu einem Überblick verhelfen könnten, ein weiterer Grund, warum bei Ausarbeitungs- bzw. Einstudierungsprozessen viel Zuwendung und viel Zeit gebraucht wird.

Immerhin ist auf den 29 Blättern des Konzepts *glossolalie*, den sogenannten Materialpräparationen, ein strukturelles Gitter noch offensichtlich erkennbar. Das liegt vor allem an der identischen graphisch-inhaltlichen Vorlage

⁹¹ Diese Requisiten sind Teil von Tabelle 15 zu *Song Books* in Kapitel IV.1.

aller Materialpräparationen, aber auch in der Konsistenz des Materials.⁹² Wenn die Ausführenden wollen, können sie bei dessen Ausarbeitung ebenso systematisch vorgehen wie es die Vorgaben suggerieren. In Cages *Song Books* hingegen ist das strukturelle Gitter nur noch rudimentär nachvollziehbar. Hilfreich sind hier die Skizzen, die jedoch nur ein annähernd vollständiges Bild ermöglichen. Auch in Schnebels eigener Ausarbeitung *Glossolalie 61* wären viele Spuren unwiederbringlich verschüttet, könnten nicht er selbst oder seine Skizzen und Reinschriften noch dazu befragt werden.

Die Ausarbeitung der *glossolalie* ist als ein gemeinschaftlicher, also gewissermaßen gruppendynamischer Prozeß intendiert.⁹³ Vergleichbares ist von Cage für *Song Books* nicht explizit vorgesehen. Seine Idee ist eher – und sie entspricht dem bereitgestellten Material –, daß bei einer Ensemble-Produktion einzelne die von ihnen selbst gewählten Solos vorbereiten, eventuell abstimmen, welches Ensemble-Mitglied welche Solos ausarbeitet, und erst kurz vor einer Aufführung mit denen der übrigen zusammenbringen. Er erreicht so eine möglichst große Vielfalt unterschiedlichster Versionen und Darstellungen, die oft farbiger als eine gemeinschaftliche Ausarbeitung sein dürfte. Ein systematisches Vorgehen ist mit Cages *Song Books* nahezu unvorstellbar, da sie wegen ihrer (absichtsvoll) unübersichtlichen Erscheinungsformen nur weit spielerischere, assoziative Umgangsformen zulassen. In diesem Kontext sind für Schnebel daher Intention und Identifikation nicht negativ und einschränkend wie für Cage, sondern notwendige Bedingungen für sein Ziel, Menschen zu erreichen und befreiend auf sie einwirken zu können, und zwar auf die Interpreten und das Publikum gleichermaßen.

Snebel schätzte die Aufführungsbedingungen experimenteller Musiktheaterstücke generell als schwierig ein, wobei er von einer konzertbezogenen Arbeitsweise ausgeht, denn im Theater sind große lange Zeiträume für die Einstudierung Standard. Für ein Theater stellt sich also vor allem die Frage, ob experimentelles Musiktheater auf den Spielplan soll. Im Zusammenhang mit seinen Einstudierungen von *Song Books* schrieb Schnebel:

Von den gegenwärtigen Aufführungsbedingungen her gesehen ist Cage's Konzeption Utopie, mit Maßen realisierbar nur unter Bedingungen, die selbst schon ge-

⁹² Beispielsweise entdeckten die Mitwirkenden des Glossolalie-Projekts vom Ensemble Recherche in einem sehr frühen Stadium ihrer Ausarbeitung von sich aus, daß die MPen in Paaren geordnet sind. Interview mit Mitgliedern des Ensemble Recherche am 29.8.1997 in Freiburg i. Br.

⁹³ Ein weiterer Hinweis auf die psychoanalytische Konnotation der Arbeit Schnebels.

nügend Freiräume enthalten, wo über Wochen, gar Monate hinweg geduldig studiert und geprobt werden kann – wie etwa in Kursen an Schule, Hochschulen, Volkshochschulen, oder in freien Gruppen. Insofern solche Aufführungsbedingungen im Musikleben kaum zu haben sind, geht die Cage'sche Musik an eben diesem vorbei, und wenn sie da gespielt wird, läuft sie in der Regel schief.⁹⁴

Was Schnebel hier beschreibt, gilt auch für seine eigenen experimentellen Stücke und entspricht dem enormen Zeitaufwand, den das Ensemble Recherche auf seine *Glossolalie 94* verwandte. Solche Projekte füllen für den Zeitraum ihrer Entstehung das Leben der Beteiligten weitgehend aus. Damit würde Kunst auch für die Interpreten zumindest vorübergehend zur Lebensform.⁹⁵ Bei Stücken wie *Song Books* oder *glossolalie* wäre es jedoch auch möglich, lediglich Teile umzusetzen. Darauf sollte vielleicht häufiger zurückgegriffen werden, den traditionellen Gedanken abschüttelnd, daß ein »Werk« nur als Gesamtheit »authentisch« ist.

Bevor sich in den nächsten Kapiteln die szenischen Analysen anschließen, möchte ich hier eine kurze Zwischenbilanz zum Begriff des szenischen Verstehens ziehen und knüpfe damit an die abschließenden Ausführungen des Lorenzer-Kapitels (I.2) an. Um das Feld szenischen Verstehens beschreiben zu können, kristallisieren sich anhand der Thematik des Buchs folgende teilweise paarigen Begriffe heraus. Sie bezeichnen die Art des Umgangs mit dem Material der symbolischen Interaktionsformen und der präsentativen Symbole: aktiv – passiv, auch teilnehmen und nicht nur wahrnehmen, angewandt – deskriptiv, kreativ – systematisch, künstlerisch – wissenschaftlich – therapeutisch, Identifikation – Distanzierung, unmittelbar, assoziativ, offen, überraschend, geplant/zielgerichtet, Brechung der Wahrnehmung, Verfremdung, Schutzraum für unmittelbares Erleben schaffen, Paradox, Spiel mit Rezeptionstiefe und Rezeptionsweite. Die Wirkung szenischen Verstehens kann folgendermaßen zusammengefaßt werden: Verbinden und Vernetzen getrennter Wahrnehmungen, Bewußtwerdung, Blockaden lösen, unverhoffte und nützliche Erkenntnisse finden, Verlebendigung. Die szenische Analyse von künstlerischer Arbeit ist eine Herausforderung, denn es wirken bereits verschiedene vorhandene Ebenen szenischen Verstehens, bevor sie beispielsweise von einem Musikforscher analysiert werden. Diese sind die zugrundeliegenden symbolischen Interaktionsformen und präsentativen Symbole, die neue Verwendung dieses Repertoires im künstlerischen Geschehen, dessen Verbindung zum Lebensentwurf seines Schöpfers, dessen

⁹⁴ D. Schnebel »Wie ich das schaffe?« (1978), in: *John Cage II*, a.a.O., pp. 54f.

⁹⁵ Auf diesen Aspekt komme ich bezüglich der *Glossolalie 94* (Kapitel III.3) zurück.

Wirkung auf die Ausführenden und das Publikum und die Perspektive der analysierenden Person auf diese Zusammenhänge. In bezug zu diesem Netzwerk von bereits fünf Ebenen, die nicht immer problemlos unterscheidbar sind, entsteht dann die szenische Analyse. Wenn sie gelingt, hat sie als ultimativer Kreuzungsbereich aller Ebenen Schlüsselfunktion.

