

#### IV. Spiegelung multikulturell beeinflusster Lebensform: *Song Books* (1970) von John Cage

I have for many years accepted, and I still do, the doctrine about Art, occidental or oriental, set forth by Ananda Coomaraswamy in his book *The Transformation of Nature in Art*, that the function of Art is to imitate Nature in her manner of operation.<sup>1</sup>

*Song Books* kann zu dem Genre des Theaters gezählt werden, das Cage als die Kunstform schlechthin favorisierte, da es mit der Vielzahl von Medien theatralischer Aktion, seien es Bühnengestaltung, Bewegung, Raum, Gestik, Klang, Sprachgestaltung u. ä. eine nicht zu übertreffende Ausdruckspalette bereitstellt. Diese potentielle Vielschichtigkeit ermöglicht auch eine umfassende Gegenüberstellung von ästhetischer Aktivität und alltäglichem Leben im Verhältnis szenischen Verstehens.

Nach drei vorhergehenden Schaffensperioden – »Systematische Chromatik« bis ca. 1938, »Struktur, Methode, Material und Form« bis ca. 1951, Zufalls-Operationen bis ca. 1969 – setzte etwa 1970 eine neue und bis zu Cages Tod andauernde Phase ein. Diese ist geprägt durch den Einsatz bereits existierenden Materials, von Collage-Techniken und wieder verstärkt eingesetzter traditioneller Notation.<sup>2</sup> In *Song Books* griff er zudem erstmals nicht nur auf Stücke anderer Komponisten, sondern auch auf eigene zurück. Auch sein eigener Geschmack als Maß einiger kompositorischer Entscheidungen trat erstmals wieder deutlich zutage. Das über fast 20 Jahre von Cage ziemlich strikt eingehaltene Prinzip, die eigenen »Likes and Dislikes« durch konsequenten Einsatz I-Ching-bestimmter Zufallsoperationen<sup>3</sup> unwirksam zu machen, wurde in *Song Books* gelockert.<sup>4</sup> Für den besonderen Stellenwert von *Song Books* im Schaffen Cages und allgemein in der Musik dieser Zeit entscheidend ist nicht nur die reiche Palette an musikalischem,

1 Cage *Monday*, p. 31.

2 Diese einleuchtende Gliederung stammt von William Brooks und ist enthalten in seinem Text »Choice and change in Cage's recent music«, in: *A John Cage Reader* (in celebration of his 70th birthday), New York 1982, pp. 82–100.

3 Herkunft und Funktionsweise des I Ching sind in einem kurzen Exkurs in Kapitel II.4.2 dargestellt.

4 Schlüsselpositionen der gleichen Periode haben Cages Stücke *Cheap Imitation* (1969, Parodie in konventioneller Notation) und *HPSCHD* (1969, multimediales Ereignis).

sprachlichem und theatralischem Material, sondern ebenso, daß Cage in *Song Books* fast alle seine experimentellen Kompositionstechniken der vorangegangenen ca. 20 Jahre nutzte.

Immanente und externe Referenzen breiten sich in überwältigender Menge im schwer überschaubaren Netzwerk von *Song Books* aus. Die sukzessive Folge der in zwei fest gebundenen Büchern (Band I Solo 3–58, Band II: Solo 59–92) und einem Beiheft mit teilweise lose beigelegten »Instructions« veröffentlichten Solos bietet die Grundlage für daraus zusammenzustellende Aufführungen. Ihr fester Einband, eine Aufführungspartitur nahelegend, ist allerdings irreführend, da die gesamten Materialien eigentlich in Form loser Blätter vorliegen müßten, um sie in verschiedensten simultanen und sukzessiven Anordnungen aufführen zu können. Das Gesamtbild wird ebenso durch verschiedene Grade konkreter Ausarbeitungen in graphischer bis konventioneller Notation geprägt wie durch verbale Vorgaben, die entweder theatralisch unmittelbar umzusetzen sind oder eine zeitlich der Aufführung vorausgehende Aktion vorgeben, die für jene erforderlich ist. Hierzu zählt z.B. die Organisation und Nutzung von Kontaktmikrophonen, die Festlegung vokaler Farben bei den Aria-Solos oder die I-Ching-abhängige Bestimmung theatralischer Aktionen auf der Basis von Zahlenreihen der mit *Theatre Piece* verwandten Solos.

Die Solos sind für konkrete Aufführungen individuell zusammenzustellen. Dabei werden die Ausführenden mit einigen nicht, nur gering oder nicht übersichtlich bestimmten Vorgaben konfrontiert. Das Nicht-Vorhandensein einer Partitur verrät die intendierte nicht-hierarchische Form von *Song Books*. Die Zahl der Mitwirkenden, auch bezüglich der einzelnen Solos (mit wenigen Ausnahmen), ist ebenso frei bestimmbar wie die aufgeführte Anzahl der Solos und Ausschnitte daraus (»in whole or in part«).<sup>5</sup> Die zu lösenden Aufgaben implizieren die Bestimmung des Ablaufs sowie der Gesamtdauer, die Zahl der Mitwirkenden, die Ausstattung von Bühne (Beleuchtung, elektronische Hilfsmittel wie Kontaktmikrophone und Tonbandaufzeichnungen, Requisiten) und der Ausführenden (Kostüme, Masken) sowie die mögliche Kombination mit anderen Stücken von Cage (insbesondere *Rozart Mix* und *Concert for Piano and Orchestra*). Für Cage ist das Nicht-Vorhandensein einer Partitur eine Grundbedingung für anarchische Strukturen.<sup>6</sup> Das

<sup>5</sup> Cage *Song Books*, Legende.

<sup>6</sup> »We now have many musical examples of the practicality of anarchy. Music with indeterminate parts, no fixed relation of them (no score). Music without notation. Our rehearsals are not conducted.« in: Cage »The Future of Music« (1974), in: ders. *Empty Words*, a.a.O., p. 183.

Nicht-Vorhandensein einer Liste benötigter Requisiten sowie technischer und sonstiger Ausstattung bei der künstlerischen Vorbereitung eines so umfassenden Stücks schließt ein systematisches Vorgehen, wie ich es hier wissenschaftlich leisten konnte, nahezu aus. Es zwingt zum wandelnden Stöbern in der gesamten Landschaft von *Song Books* und verlagert den Prozeß des Auswählens seinerseits bis zu einem gewissen Punkt in die Bereiche spontaner »Likes and Dislikes« und des Assoziativen, wodurch sich dann allmählich mit zunehmender Kenntnis des Materials ein eigenes Konzept für die Zusammenstellung der Solos ergeben kann.

Mittels der erarbeiteten Festlegungen, die auch eine Simultaneisierung der Ereignisse verschiedener Solos ermöglichen, entsteht aus der sukzessiven Dispartheit der notierten Vorgaben eine imaginäre Partitur, die dann schriftlich allenfalls durch choreographische Skizzen oder ein »Regie-Buch« wie bei der *Glossolalie 94* dokumentiert wird. Diese nur in Aufführungen lebendige »Partitur« spiegelt in ihrer Simultaneität die netzwerkartige Konzeption der ursprünglichen, zur Ausarbeitung entwickelten Komponenten wider.



## IV.1 Kompositionsprozeß

*Song Books* ist ein Auftragswerk der »Gulbenkian Stiftung« (London) für die *Journées de Musique Contemporaine* 1970 in Paris. Der Auftrag kam wohl sehr kurzfristig. Es stand fest, daß Cathy Berberian an der Aufführung beteiligt sein würde, mit der Cage bereits 1958 für *Aria* intensiv zusammengearbeitet hatte. Kurze Zeit später wußte er von der Mitwirkung der Koloratur-Sopranistin Simone Rist.<sup>1</sup> Die Uraufführung fand am 26.10.1970 im Pariser Théâtre de la Ville statt: mit Cathy Berberian, Simone Rist und John Cage gleichzeitig mit einer Aufführung des *Concert for piano and orchestra* und von *Rozart Mix*.

Cage komponierte *Song Books* im wesentlichen von August bis Anfang Oktober 1970, also extrem schnell. In drei Tagen hatte Cage fast das ganze Werk entworfen.<sup>2</sup> Nachdem er entschieden hatte, die Reihe der Sologesangsstücke (Solos 1 und 2) fortzusetzen, befragte er das I Ching, um die noch zu komponierende Zahl der weiteren Solos festzulegen, und erhielt die ihn angesichts der knappen Zeit in Bedrängnis bringende Zahl 90. Nun war um so wichtiger, daß er zwar ein möglichst vielschichtiges Stück, dies aber mit möglichst effektiven Mitteln komponierte. Cage schuf zu diesem Zweck ein vielgliedriges Netzwerk aus verschiedenen Komponenten. Die drei übergeordneten Komponenten sind das »Genre«, der »Inhalt« und die »Kompositionstechnik«. Pro Solo waren folgende Entscheidungen zu treffen: 1) zwischen vier Typen der Genre-Bildung: Song, Theatre, Song with Electronics, Theatre with Electronics, 2) zwischen zwei Typen des Umgangs mit dem Inhalt: relevant oder irrelevant für den Satz »We connect Satie with Thoreau«; und 3) zwischen drei Typen des Umgangs mit der Kompositionstechnik: a) eine Technik wird eingeführt, b) eine bereits zuvor in *Song Books* verwendete Technik wird wiederholt, c) eine bereits zuvor in *Song Books* verwendete Technik wird variiert. Diese 4x2x3 Spielarten ermöglichen ein großes Spektrum von Materialien, die durch Variation derart miteinander verbunden sind, daß eine relativ konsistente Gesamtanlage entsteht. Dabei ist der Bezug zu Satie und Thoreau jeweils hergestellt durch entsprechende musikalische und sprachliche Materialien, den Ausdruck ihrer spezifischen weltanschaulichen Haltung sowie durch Einbeziehung von ihre Umgebung symbolisierenden bzw. widerspiegelnden Requisiten (z. B.

---

<sup>1</sup> Cage kannte diese Sängerin nicht, was ihn nach eigener Aussage beunruhigte (in: ders. *Für die Vögel*, p. 223).

<sup>2</sup> Vgl. ebd., p. 141.

ein Pariser Cognacglas für Satie und Feuer für Thoreau). Dies ermöglichte im wesentlichen eine thematische Begrenzung der konkreten Materialien. Das strukturelle Verhältnis von *Song Books* zu Satie und Thoreau funktioniert gewissermaßen nach dem Prinzip der »Manner of Operation«, das Cage von Coomaraswami als Grundsatz übernahm, und verlangt nicht nach einer tieferen philosophischen Auseinandersetzung.

Die I-Ching-Befragungen (für jedes einzelne Solo) bezüglich der drei Komponenten Genre, Inhalt und Kompositionstechnik brachten folgende Ergebnisse:

- 22 Songs mit 8 verschiedenen Kompositionstechniken und 5 Variantenbildungen
- 26 Songs mit Elektronik mit 11 Kompositionstechniken und 9 Variantenbildungen
- 23 Theater-Solos mit 9 Kompositionstechniken und 7 Variantenbildungen
- 19 Theater-Solos mit Elektronik mit 7 Kompositionstechniken und 2 Variantenbildungen
- 54 für Thoreau und Satie irrelevante und 36 relevante Solos.<sup>3</sup>

Mit Entscheidungen zu diesen drei übergeordneten Komponenten stand Cage zwar ein formales Gitternetz der Gesamtanlage zur Verfügung, das zu bearbeitende konkrete Material war aber noch nicht gewonnen. Auch welche Kompositionstechnik er im einzelnen an welchem Material durchführen würde, war hiermit noch nicht gesagt. Selbst die Beantwortung der Frage zur Relevanz von/für Satie/Thoreau brachte noch kein konkretes Material. Es läge auf den ersten Blick nahe, dieses im wesentlichen aus dem Schaffen von Satie und Thoreau zu gewinnen. Cage hatte auch soeben Thoreaus *Journals* anlässlich ihrer Wiederveröffentlichung neu entdeckt und setzte, geschmacksgelenkt – ohne das I Ching zu befragen –, durch die duale Kombination von Thoreau mit dem seit vielen Jahrzehnten von Cage geschätzten und soeben in *Cheap Imitation*<sup>4</sup> wiederentdeckten Satie als Referenz des Stücks einen entscheidenden Angelpunkt bezüglich der Materialebene. Dabei besteht die Einlösung des Verbuns »connect« im wesentlichen darin, daß Thoreau und Satie beide Teil des rhizomatischen Geflechts von *Song Books* sind und daher bei Aufführungen in verschiedensten (überraschenden) Weisen miteinander verwoben werden. Darüber hinaus griff er auf nahe-

<sup>3</sup> Diese Zusammenstellung ergibt sich aus einer Auswertung der Angaben von J. Petkus in ihrer Dissertation *The Songs*, a.a.O.

<sup>4</sup> für Klavier, 1969, eine I-Ching-bestimmte Bearbeitung des Satieschen Originals *Socrate* (1918), die u. a. von Cunningham choreographiert wurde (Titel: *Second Hand*).

liegende, bereits vorhandene Techniken und Materialien zurück, d. h. auf eigene und andere Musik – entsprechende Klänge und Notationsformen – sowie auf Texte und Gegenstände, die sich wie Texte von Thoreau sowie Musik und Texte von Satie im wesentlichen zur Zeit des kompositorischen Prozesses in Cages unmittelbarer alltäglicher Umgebung befanden. In *Song Books* wirkt deren Faktor zeitgeschichtlicher Gebundenheit und Relevanz weiter. Dabei setzte Cage die an Referenzen reiche »doppelte Weite« des vorgefundenen Materials im kompositorischen Prozedere gezielt ein.

In *Song Books* sind Texte und Musik einiger für Cage besonders wichtiger Künstler und Wissenschaftler vertreten, allen voran Satie und Thoreau, aber auch McLuhan fehlt nicht. Größtenteils wurden sie jedoch in einem solchen Ausmaß Aneignungs- bzw. Transformationsprozessen unterworfen, daß sie bei einer Aufführung selbst für Kenner nicht unbedingt zu identifizieren sind. Auch mit den Materialien, die Cage dem amerikanischen Alltagsleben entnahm, verfuhr er teilweise so radikal, daß sich die Quellen nur schwer assoziativ erschließen. Solche Transformationsprozesse neutralisieren gewissermaßen Cages Subjektivität bei der Auswahl des Materials. So erscheint auch die Komponente »Relevanz/Irrelevanz« für den Satz »We connect Satie with Thoreau«, die im kompositorischen Prozeß noch tragend war, im Erscheinungsbild der neunzig Solos verschwommen.

Die Transformationen beruhen auf Dekonstruktion, Verkehrung, Verfremdung, Isolierung, Überzeichnung und ähnlichem. Dies geschieht beispielsweise durch die Verkehrung bzw. Betonung alltäglicher Tätigkeiten bzw. Gesten in einer theatralischen Vorgabe oder durch den häufigen Einsatz von Kontaktmikrophonen, die vom menschlichen Ohr nicht mehr wahrnehmbare Schallwellen hörbar machen. Dahinter steht Cages Idee, daß alle Materie letztlich aus Schwingungen besteht, die er seit seinem Besuch im echoischen Raum der Harvard University um 1950 vertritt.<sup>5</sup> Durch die transformierten Strukturen hindurch sind die »originale« Musik, die »originale« Sprache, die »originale« körperliche Geste und die Szene, deren Teil sie sind, möglicherweise assoziativ erkennbar oder sie bilden eine neue, oft ebenfalls kollektiv symbolisch konnotierte Szene. Diese können, versetzt in *Song Books*, dann im Schutzraum des künstlerischen Ereignisses erlebt werden. In der Aufführung selbst wird die Verklammerung der an sich voneinander unabhängigen Darstellung der Solos durch ihr simultanes Geschehen zu einem weiteren, intendierten Aspekt der Transformation und der szenischen Wirkung.

<sup>5</sup> Cage »Autobiographical Statement«, in: *Robywholyover* Box, Philadelphia 1995.

Hinter diesem Netz von Ereignissen steht Cages synergetisches Konzept von künstlerischer Wirkung. Die Solos bilden zusammen ein interaktives Netz szenisch definierbarer Felder, das in den kleineren Feldern einzelner Solos verankert ist. Das strukturelle Konzept der Felder lehnt sich an die serielle Gruppenkomposition der späten fünfziger Jahre an, jedoch nicht mit der Gründlichkeit und Systematik wie in Schnebels *glossolalie*. Sowohl inhaltliche als auch strukturelle Entscheidungen traf Cage nicht wie jener in Hinblick auf eine vollständige Repräsentation möglicher Spielarten einer Vorgabe, sondern in eher spielerischen Prozessen. Die szenischen Felder beinhalten ein großes Spektrum klanglicher und gestischer Darstellungsweisen sowie symbolischer Bedeutungen, ergänzt durch entsprechende Requisiten, das seinerseits nur spielerisch durchdrungen werden kann und selten erlaubt, die immanenten Materialien und ihre symbolischen Interaktionsformen vollends zu entschlüsseln. Doch ist dieser Effekt verschiedener implizierter Bedeutungsebenen durchaus im Sinn eines Verständnisses vom »offenen Kunstwerk«, das eine individuell selektive Rezeption (ohne Gefühle des Ungenügens) ermöglicht, obwohl sich nicht jedem alle Materialebenen erschließen.

#### IV.1.1 *Notation*

Die Notation von Text, Musik und Regieanweisungen spiegelt die unterschiedlichen Stadien und Ausprägungen der transformierenden Prozesse, die das Material durchlief, ebenso wie die Zugehörigkeit der Solos zu bestimmten szenischen Feldern. Die Notation umfaßt ein breites Spektrum von in nahezu jeder Hinsicht freien theatralischen Vorgaben der »Disciplined Action«-Solos (z. B. Solo 8) bis zu Melodien im traditionellen Notensystem (z. B. in Solo 34 und 35). Cage nutzte die interpretatorische Bandbreite verschiedener graphischer Komponenten von Notation schon seit 1952. In *Song Books* findet Cages bis 1970 genutztes Notations-»Repertoire« in acht Notationsformen Anwendung. Innerhalb dieser Notationsformen gewährt jedes Solo gemäß Cages Intention eines befreiten Umgangs mit dem Material interpretatorische Spielräume.

Die Palette der traditionellen musikalischen Determinanten (Parameter) dieser Notationsformen, die überwiegend mit den weiter unten aufgeführten thematisch-kompositionstechnisch vernetzten Gruppen bzw. Feldern von Solos übereinstimmen, ist teilweise von der Konvention abweichend gewichtet und um neue Bereiche erweitert. Dies gilt vor allem da, wo es um



die kompositorische Arbeit mit dem vorgefundenen sprachlichen und klanglichen Material geht, aber auch bezüglich der live-elektronischen Eingriffe. Cage fixierte traditionelle Parameter wie die Dynamik teilweise nicht, definierte dafür aber andere neu, z. B. Artikulation.

- I. typographische Variabilität: typographisch variierte Schrift (z. B. Solo 4).
- II. Ziffernfolgen mit Plus- und Minus-Zeichen (z. B. Solo 6).
- III. frei gezeichnete symmetrische Verlaufslinien (z. B. Solo 21).
- IV. auf Landschafts- und Sternkarten beruhende Verlaufslinien (z. B. Solo 52).
- V. aus Sternkarten gewonnene Punktfelder (2 Spielarten z. B. Solo 11 + 22).
- VI. konventionelle musikalische Notation (z. B. Solo 18).
- VII. Aggregate, teilweise mikrotonale (nach Cages eigenem System) Tonhöhenpunkte und dynamische Verläufe entlang einem annähernd konventionellen Notensystem mit graphisch dargestellten Dauern (z. B. Solo 12 und alle weiteren »Newspaper«-Solos), auch als Aggregate (z. B. Solo 45), wie sie erstmals im *Concert for Piano and Orchestra* von Cage verwendet wurden.
- VIII. verbale Vorgaben, die zu Beginn jeden Solos stehen, daneben keine weiteren Angaben (alle reinen Theater-Solos, z. B. Solo 7).

Tab. 14: Cage Song Books, acht Notationsformen

Die in *Song Books* verwendeten Notationsformen können der von Erhard Karkoschka so bezeichneten »Aktionsschrift«<sup>6</sup> zugeordnet werden, d. h. daß das Dargestellte im Gegensatz zur Resultatnotation kaum vor dem inneren Ohr hörbar gemacht werden kann. Aktionsschrift ist ein notwendiges Mittel zur Darstellung von Strukturen, die weit über den Bedarf konventioneller Musik hinausgehen und reich sind an Verweisen und an vorgefundenen fragmentarischen Materialien. Darüber hinaus bedarf jedes szenische Stück choreographisch-dramaturgischer Kommentare (wie etwa bei Schnebels Glossolalien die Raumbewegung). Solche Vorgaben bedürfen weiterführender Ausarbeitung. Deren klanglich-gestisches Ergebnis ist absichtlich bei keiner Probe oder Aufführung quasi »identisch« wiederholbar wie dies von Interpretationen im konventionellen Konzert vertraut ist und durch Schallaufnahmen suggeriert wird. Selbst die in Anlehnung an konventionelle No-

<sup>6</sup> Erhard Karkoschka *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966, p. 3.

tenschrift dargestellten Solos werden durch dramaturgische Vorgaben bezüglich des Gesangsstils und insbesondere durch live-elektronische Eingriffe verfremdet und sind daher nur bedingt »vorstellbar«. Es erscheint nicht zufällig, welches Material welcher Notationsform und damit welcher klanglichen Form zugeordnet wurde. In *Song Books* insgesamt ist die Notation ein wesentliches Element der szenischen Felder, seien es nun die einzelner Solos oder die thematisch bzw. kompositionstechnisch verbundener Solo-Gruppen. Sie werden im folgenden kurz mit ihren grundlegenden Merkmalen charakterisiert und später im Rahmen der szenischen Analysen detaillierter erkundet.<sup>7</sup>

**phant's skin... saw the Arden minor walki ng along the s HOre, like a hen with long green legS. its**

Abb. 34: Cage *Song Books Solo 4*, typographische Variabilität (Notationsform I)<sup>8</sup>

Die typographische Variabilität (vgl. Abb. 34), welche Cage in elf Solos verwendete, hat Vorläufer in seinen eigenen Texten, deren graphisches Erscheinungsbild I-Ching-bestimmt ist. Auch für die hier vorliegenden Texte wurde hinsichtlich der Entscheidungen von Inhalt und Form das I Ching benutzt. Die Notation wird für die Song- und für die »Theatre-Piece«-Solos eingesetzt. Für die »Songs« gibt Cage in Solo 4 einen Hinweis, was mit dem variantenreichen Erscheinungsbild zu tun sei: »The different type-faces may be interpreted as changes in intensity, quality, dynamics.« Buchstabengröße, -form, -dicke und -dicke sollen auf ihren assoziativen Wert hin interpretiert werden. Damit verweisen sie zugleich auf die gedruckte Erscheinungsform von Sprache, wie sie aus der Medienwelt vertraut ist und zumeist passiv wahrgenommen wird. Indem diese Eindrücke klanglich umgesetzt werden, soll die solcher typographischen Darstellung immanente Energie freigegeben werden, die für jede/n Ausführende/n etwas anders konnotiert sein dürfte. Den typographisch notierten Solos ist häufig die Vorgabe beigelegt, daß mit Hilfe einer Landkarte (Concord map), eines Profils (Duchamp) oder eines gezeichneten Gesichts (Thoreau)<sup>9</sup> eine melodische

<sup>7</sup> Eine Aufstellung aller Solos mitsamt ihren Determinanten (Notation, Materialien, Requisiten etc.) liegt in Tabelle 15 vor.

<sup>8</sup> Cage *Song Books*, C.F. Peters Corp. Henmar Press Inc., New York 1970, Bd. 1 p.9 obere Zeile.

<sup>9</sup> Alle drei sind in den »Instructions« mitgeliefert.

Linie (»melodic line«) zu ermitteln sei. Dies zeigt, daß hier die klangliche Umsetzung gegenüber dem semantischen Gehalt im Vordergrund steht, was durch die I-Ching-bestimmte unzusammenhängende Aneinanderreihung von Worten und Satzfragmenten unterstützt wird. Die »melodische« Erscheinungsweise steht nicht in konkreten Sinn stiftendem Austausch mit der Semantik des ihr zugeordneten Texts. Die Umsetzung solcher Solos bietet dem Publikum also ziemlich abstrakte Erfahrungen, bei denen die semantische Verständlichkeit der Texte kaum gegeben ist, wohl aber die melodischen Verläufe sinnlich-symbolisch Assoziationen auslösen können. Allenfalls treten dabei einzelne Worte zufällig hervor und können dann entsprechende sprachsymbolische Assoziationen bewirken.

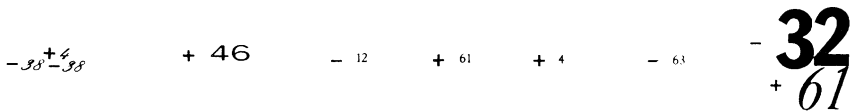


Abb. 35: Cage Song Books Solo 6, Ziffernfolgen (Notationsform II)<sup>10</sup>

Für die mit Ziffernfolgen operierenden »Theatre Piece«-Solos (vgl. Abb. 35) ist die typographische Variabilität nur von spielerischem Reiz. Die Anordnung der Ziffern ist jedoch für die Aufführung wesentlich.<sup>11</sup> I-Ching-bestimmte Ziffernfolgen (Notationsform II) dienen in vier Solos dazu, Substantive und Verben zu bestimmen, die gestisch-theatralische Aktionen bezeichnen. Die Bedeutung der Plus- und Minus-Zeichen haben die Ausführenden festzulegen. Größe, Erscheinungsbild und räumliche Anordnung der Ziffern (außer ihr unmittelbares Übereinanderstehen als Zeichen ihrer Simultaneität) werden von Cage nicht explizit erklärt; ihnen steht demnach im Gegensatz zur Buchstaben-Typographie keine spezifische Qualität bezüglich einer Aufführung zu. Die Ausführenden sollen konkrete theatralische Aktionen bestimmen, indem sie den Ziffern kategorisch entsprechende, von ihnen subjektiv zu bestimmende Vorgaben zuordnen. Ähnliches führte Cage in anderen Solos wie z. B. in weiteren Theatre-Solos selbst durch, wenn er die durchs I Ching gewonnenen Ziffern mit bestimmten Texten und typographischen Erscheinungsweisen verband. Das scheinbar zusammenhanglose (im übrigen das gesamte Konzept von *Song Books* bestimmende) Neben-

<sup>10</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 28 Ausschnitt.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu die folgenden Ausführungen zur Ziffern-Notation und die Analyse der Theatre-Piece-Solos in Kap. IV.2.2.

und Nacheinander der zuvor determinierten auszuführenden Aktionen wird so unverhofften assoziativen Kräften der Ausführenden sowie des Publikums ausgesetzt. Diese führen im positiven Fall zu kreativer, produktiver geistiger und spielerischer Aktivität. Im negativen Fall wird die Aufführung eines Ziffern-Solos und der meisten typographisch notierten Solos das Publikum nicht berühren, langweilen, abstoßen. Die Ziffern-Solos sind also besonders angewiesen auf die innovativen Kräfte und die Offenheit der teilnehmenden Personen, der Ausführenden und des Publikums. Das zufällige Zusammenwirken der Solos mit ihnen äußeren Faktoren wie z. B. gleichzeitig ablaufenden weiteren Solos, anderer Musik, Aktivitäten im Publikum oder auch mit mentalen Prozessen der am Ereignis Teilhabenden kann dabei synergetische Energien freisetzen und daher besonders belebend sein.

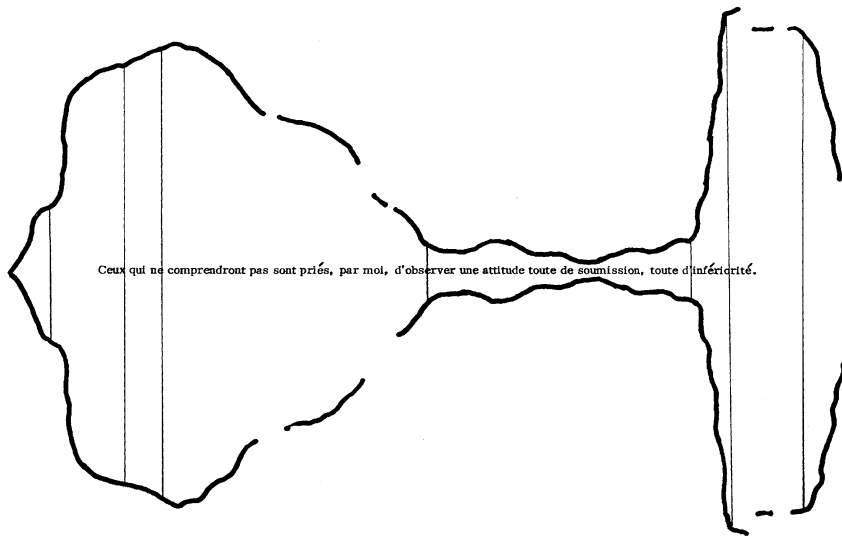


Abb. 36: Cage Song Books Solo 2 I, frei gezeichnete symmetrische Linien (Notationsform III)<sup>12</sup>

Die frei gezeichneten symmetrischen Linien (Notationsform III) von drei Solos beruhen auf I-Ching-Entscheidungen und folgen<sup>13</sup> annähernd dem für Aktionsschrift typischen Prinzip graphischer Visualisierung von Ton-

<sup>12</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 84.

<sup>13</sup> Wie die auf Landschafts- und Sternkarten rekurrierenden Solos der Notationsgruppen IV und V.

höhenverläufen und Zeitgliederung. In der Vertikalen zeigen die Linien, als Melodien aufgefaßt, den relativen Verlauf der Tonhöhen an. Horizontal ist eine Zeitleiste zu denken, die, unterteilt durch »structural points« in Form vertikaler Geraden, diese Linien ins Verhältnis zum zeitlichen Ablauf setzt. Im aktuellen Moment ausgeführt werden soll immer nur eine der beiden symmetrischen Linien. Die kaum wahrnehmbare Relevanz der drei so notierten Solos für die Vorgabe »we connect Satie with Thoreau« war im kompositorischen Prozeß durchaus aktuell: Sie ist nicht nur am französischen (im übrigen von den Ausführenden zu demontierenden) Text Saties erkennbar, sondern es finden sich in einem der beiden Regency Notizblöcke<sup>14</sup> zu diesen Solos diese beiden Angaben: »Symmetrical Shapes (reflections in Water T. [also Thoreau]) (rhythmic structures S. [also Satie])«. <sup>15</sup>

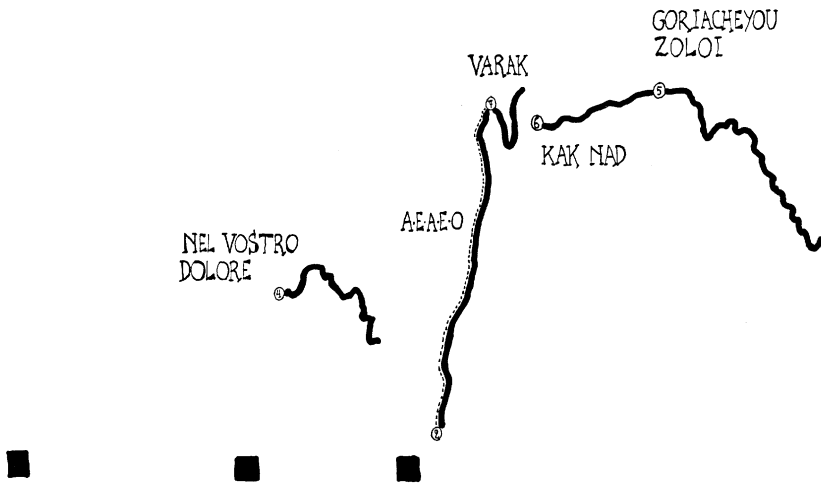


Abb. 37: Cage Song Books Solo 52, auf Landschafts- und Sternkarten beruhende Verlaufslinien (Notationsform IV)<sup>16</sup>

<sup>14</sup> New York Public Library, Signatur JPB 94-24, Kovolute 314 und 320.

<sup>15</sup> T. = Thoreau, S. = Satie. An gleicher Stelle in diesem Notizblock sind auch die Ergebnisse der I-Ching-bestimmten Entscheidungsprozesse, z.B. den jeweiligen Beginn und den jeweiligen Schluß der symmetrischen Linien betreffend, aufgeführt.

<sup>16</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 187.

Die auf Landschafts- und Sternkarten zurückgehenden Verlaufslinien und Punktfelder (Notationsformen IV und V) einiger Solos (vgl. Abb. 37) sind Beispiele dafür, wie frei Cage mit Assoziationen umging, sie aber mit bestimmten Regeln bzw. Gesetzmäßigkeiten verband und damit die Gefahren vermied, die aus einer bloß intuitiven Vorgabe zur Improvisation resultieren.<sup>17</sup> In diesem auf *Aria* (1958) basierenden Solo 52 der vierten Notationsgruppe wurde der Bereich »Artikulation«/»Gesangsstil« in einem parameterartigen Feld von zehn »Farben« organisiert. Diese sind durch kleine Ziffern und ihnen folgende verschiedene Linienarten gekennzeichnet. Die Farb-Palette ist von den Ausführenden selbst zu bestimmen und richtet sich nach den Möglichkeiten ihrer Stimmen. Die Palette sollte auch unkonventionelle Vortragsarten wie beispielsweise krächzende oder meckernde Tongebung und dynamische Abstufungen enthalten.<sup>18</sup> Die Artikulationen sind den entsprechend gekennzeichneten durchbrochenen, verschieden steilen, Details von Land- bzw. Sternkarten nachzeichnenden und quasi glissandierenden Linien zuzuordnen. Bezüglich der Verlaufslinien der Solos in der vierten Notationsform (40, 52, 53) wies Janetta Petkus darauf hin, daß auch sie auf Sternkarten beruhen,<sup>19</sup> doch teilweise sind die Linien einigen Flußverläufen auf der in den »Instructions« beigelegten Karte von Concord/Massachusetts und Umgebung dermaßen ähnlich, daß diese und andere Karten hier als Vorlagen gedient haben könnten.<sup>20</sup>

In den Solos der fünften Notationsgruppe (vgl. Abb. 38) besteht die Darstellung aus Gruppen bzw. »Aggregaten« verschieden dicker Punkte, die Cage aus Sternkarten gewann. Diese vermitteln in einer von Cage entwickelten und häufig eingesetzten Weise nicht nur wie in den Solos der vierten Notationsgruppe (11, 16, 17, 22, 69, 84) mikrotonale Tonhöhen, sondern suggerieren auch durch die unterschiedlichen Größen die jeweiligen dynamischen Werte. Diese sind durch horizontale Balken visuell bezüglich des Tonumfangs gegliedert. Sind den Verlaufslinien der vierten Notationsform bei der Aufführung durchaus verständliche Worte zugeordnet, so sollen die Punktfelder mit freier Stimmgebung (»free vocalise«) ausgeführt werden, wo-

17 Vinko Globokar kommentierte diese Problematik treffend: Vinko Globokar *Il's* »improvise...improvise...improvise...«, in: *Musique en Jeu* No.6, 1975, pp. 13–19.

18 Darauf komme ich in Kap. IV.2.1 zurück.

19 Vgl. J. Petkus *The Songs of John Cage*, a.a.O., pp. 205 und 216.

20 Im übrigen ist das Verfahren, musikalische Verläufe aus Landkarten zu gewinnen, in *Song Books* mehrfach vertreten, u. a. eindeutig nachvollziehbar in den Skizzen zu Solo 67, wo den Verlaufslinien eine Landkarte der Gegend von Piombino und Spoleto, den Punkten jedoch Sternkarten zugrundeliegen. (NYPL JPB 94–24 [Konvolut 316])

durch gewissermaßen die Sternbilder erklingen. In einigen Solos hat Cage die soeben beschriebene lineare und die punktuelle Darstellung gleichzeitig verwendet (z.B. in Solo 67). In diesen Fällen sind beide Darstellungen zwischen horizontalen Balken eingefügt. Ziffern über den Balken wie in Abb. 38 beziehen sich auf live-elektronische Manipulationen.

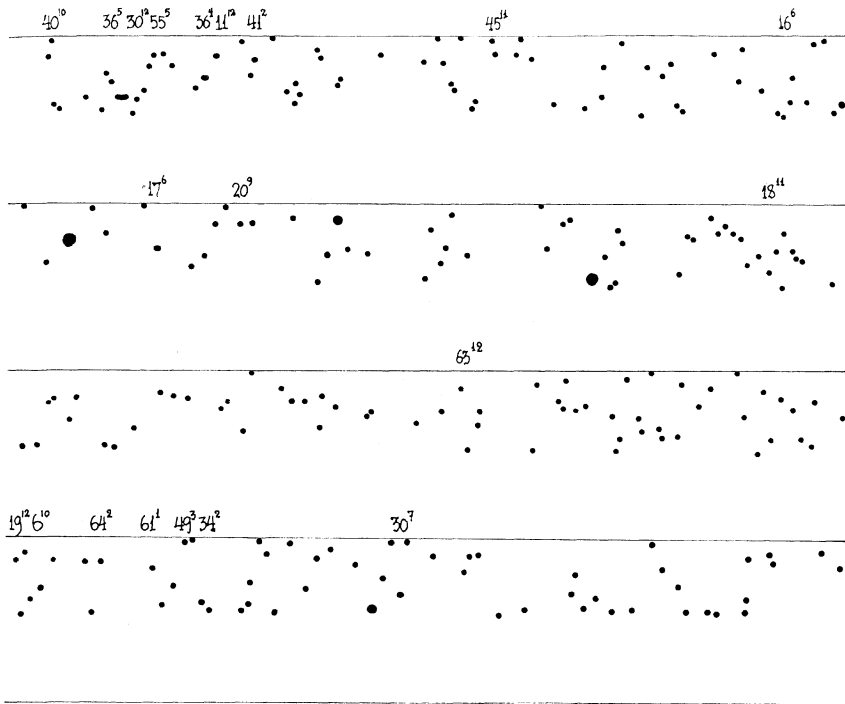


Abb. 38: Cage Song Books Solo I I, aus Sternkarten gewonnene Punktfelder (Notationsform V)<sup>21</sup>

Zwei Notationsformen, die »konventionelle« (Notationsform VI) und die von »Aggregaten« (Notationsform VII), setzte Cage in *Song Books* ein, wenn die semantische Bedeutung des Materials vorrangig war. In »konventioneller Notation« (Notationsform VI) dargestellt sind z. B. die für *Song Books* zentralen Sätze aus Thoreaus *Essay on Civil Disobedience* (1849), auf deren semantische Verständlichkeit Cage größten Wert legte (vgl. Abb. 39 und 40).

<sup>21</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 39.

VERY SLOW  
THESE GOVERNMENTS BEST WHICH GOVERN NOT AT ALL

MODERATE  
AND WHEN MEN ARE PREPARED FOR IT, THAT WILL BE THE KIND OF GOVERNMENT WHICH THEY WILL HAVE.

FAST  
NOT AT ALL (GOVERNMENTS NOT AT ALL)

GOING ALONG  
THAT GOVERNMENT IS BEST WHICH GOVERNMENTS NOT AT ALL

NOT TOO SLOW  
THAT WILL BE THE KIND AND WHEN? THAT WILL BE THE KIND AND WHEN? THAT WILL BE AND WHEN?

Abb. 39: Cage Song Books Solo 34, konventionelle musikalische Notation (Notationsform VI)<sup>22</sup>

9 The be- e - e - est form of go-ov-ern-ment is no- o- o gov-ern-ment at all.

10 The best form of gov-ern-ment is no gov-ern-ment.

Abb. 40: Cage Song Books Solo 35, konventionelle musikalische Notation (Notationsform VI)<sup>23</sup>

Das melodische Material erscheint allerdings demontiert und kommt dermaßen einfältig daher, daß der Effekt des Thoreau-Texts nicht ungebrochen bleibt.<sup>24</sup> Zu konventioneller musikalischer Notation setzte Cage allerdings

<sup>22</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 112 unten.

<sup>23</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 116 unten.

<sup>24</sup> Auf den Bezug dieser simplen Strukturen zu den Chorälen von Satie gehe ich in Kap. IV.2.1 näher ein.



auch vollends demontierten Text wie z. B. in Solo 47, die persiflierte Arie der Königin der Nacht. Dies fällt in diesem Kontext, wenn auch mit einer sarkastischen Komponente, besonders auf, da das Original als Koloratur-Arie für Sopran auch nur einen geringen semantischen Verständlichkeitsgrad hat und so die Aussage bereits am originalen Ort eher durch klanglich transportierte emotionale (sinnlich-symbolische) Gehalte vermittelt wird.<sup>25</sup> Insgesamt zeigt die Wahrnehmung und Assoziationen öffnende Wirkung, die selbst bei herkömmlich notierten Melodien zu konstatieren ist, daß auch in diesem Bereich Aspekte szenischen Verstehens und symbolischer Interaktionsformen aktiv sind.

Der Aggregat-Notationsform VII (vgl. Abb. 41 und 42) liegen wieder abhängig vom I Ching ausgewählte, in Punkten dargestellte Sternkonstellationen zugrunde, die in konventionellen Notensystemen entweder wie in Abb. 41 zu »Aggregaten« zusammengefaßt sind oder wie in den »Newspaper-Solos« (vgl. Abb. 42) auf vier bis fünf Notensystemen pro Seite als Einzelpunkte notiert wurden. In den Aggregaten (vgl. Abb. 41) ist jedem Ton ein Buchstabe zugeordnet. Miteinander verbunden ergeben die klingenden Folgen teilweise assoziationsreiche Wortgebilde (wie gleich zuoberst in der Abb. 41 zu sehen: »a-i-u-t-d-o«). Das entspricht dem Wort »aiuto«, italienisch für »Hilfe«), die so vorgetragen (mit extremen Tonhöhenschwankungen) persifliert wirken. Die Dauern sind hier durch die oberhalb jeden Aggregats notierten beiden Zahlen angegeben, die erste für kurze, die zweite für lange Dauern. Cage gab hier keine Angaben zum dynamischen Aspekt, auch nicht in seinem *Solo for Voice 2*, auf dessen Legende er hier verweist. Bei den Newspaper-Solos (vgl. Abb. 41) hingegen ist die Grunddynamik jedes Tons durch seine Dicke und der dynamische Verlauf durch hinzugefügte »Gabeln« (>, <, <>, <x>) angegeben. Den Notenpunkten der Variante in Abb. 41 sind entsprechend viele Silben zugeordnet, den Einzelpunkten wie in Abb. 42 ordnete Cage teilweise erstaunlich viel fragmentierten Text aus internationalen Zeitungen zu. Die Einzelpunkte fungieren also

<sup>25</sup> Cage demonstrierte die tonale Vorlage nach dem von ihm entwickelten Prinzip der »Cheap Imitation«, d. h. daß er im wesentlichen die Intervallstrukturen angriff und die rhythmische Struktur wegen ihres hohen Erkennungswerts nicht antastete. Daraus resultiert ein Klang, der zwar offenbar von der originalen »Szene« entfernt ist, aber dennoch, insbesondere aufgrund der erhaltenen rhythmischen Struktur, aus dieser Ferne auf die originale Szene verweist. Eine solche billige Imitation soll in Solo 80 (»Valse Chantée«) auch von den Ausführenden selbst nach genau beschriebenen Prozeduren mit vorgefertigtem manipuliertem Material selbst durchgeführt werden. Darauf komme ich in der szenischen Analyse (Kap. IV.2.1) zurück.

wie Gefäße für das jeweilige Sprachereignis. So auf jeweils einem Ton, aber dynamisch bewegt, deklamiert können die Fragmente je nach Sprachkenntnis des einzelnen schlaglichtartig semantisch verständlich aufscheinen. Dabei sind verblüffend viele »laute« Punkte vorgegeben, die die Penetranz auf einem Ton zu deklamierenden Materials noch unterstützen. Sie wecken Assoziationen, z. B. an Ausrufe von Zeitungsverkäufern, die so ihre Produkte im öffentlichen Raum marktschreierisch mit den neuesten Schlagzeilen anpreisen oder an die penetrante Präsenz von Werbung und Kurznachrichten im Alltag.



Abb. 41: Cage Song Books Solo 45, Aggregat-Notation (Notationsform VII)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 155 Ausschnitt.

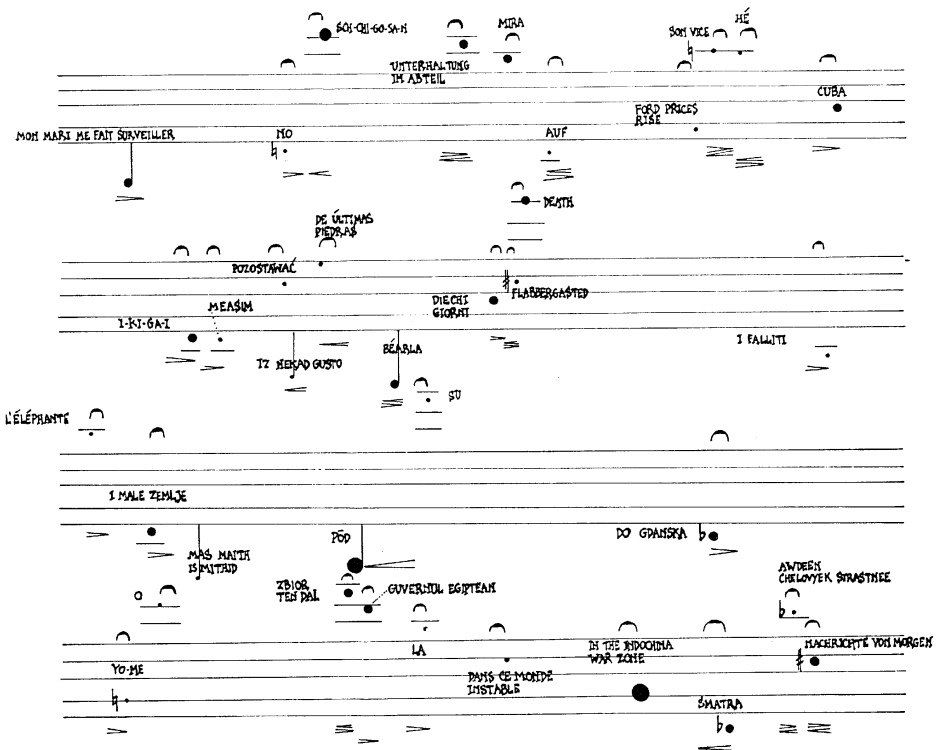


Abb. 42: Cage Song Books Solo 14, Aggregat-Notation (Notationsform VII)<sup>27</sup>

Schließlich bilden auch die verbalen Vorgaben, die allen Solos vorangestellt sind, eine eigene Notationsform (Notationsform VIII). Es handelt sich um Hinweise zum dramaturgischen Ablauf, zum Einsatz von Elektronik, zum Ausführen einer bestimmten Handlung und zum benutzten Material (z. B. sind die verwendeten Texte hier teilweise identifiziert). Nur auf der Basis dieser über alle Solos verstreuten Vorgaben ist es möglich, eine Liste benötigter Requisiten, der Bühnenaustattung, der elektronischen Ausstattung und der Instrumente zu erstellen. Cage selbst liefert wie oben angesprochen keine solche Liste mit.

Durch alle Solos mit Elektronik ziehen sich außerdem verbale und graphische Angaben zu live-elektronischen Manipulationen, deren Eingriffsarten, abgesehen von der Grundausstattung mit Kontaktmikrophonen, normalen

<sup>27</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 53.

Mikrofonen und Kehlkopfmikrofonen, bei den meisten Solos<sup>28</sup> von den Ausführenden festzulegen ist, da Cage sie nicht vorgab. Solche Manipulationen erweitern das für alle Solos relevante Parameterfeld der Klangfarben und -verläufe, zu dem auch alle herkömmlichen Parameter beitragen.

Eine weitere nicht ganz einfach zu lösende Aufgabe von *Song Books* ist der Umgang mit Zeit. Cage rät, von vornherein die Dauer des Gesamtverlaufs einer Ausarbeitung festzulegen, doch ist der Faktor Zeit in vielen Solos nicht oder ungenau angegeben. Beispielsweise ist der Parameter Zeit, der in allen nicht konventionell notierten Solos an die Stelle von Rhythmus tritt, überwiegend nicht genau determiniert. Auch sind Tempo-Angaben bei konventionell notierten Solos die Ausnahme, so daß sie von den Ausführenden bestimmt werden müssen. In wenigen Fällen wie in Solo 67 sind die Dauern der Zeilen in einem von Cage vorgegebenen Rahmen festzulegen. Die Dauern, so sie nicht vorgegeben sind, entstehen jedoch oft als Resultat der Zeit, die die ganze oder teilweise Umsetzung eines Solos individuell erfordert, so daß fehlende Vorgaben nicht in einer unbegrenzten, sondern in einer quasi »natürlich« begrenzten, immer leicht variierenden Dauer der aktuellen Ausführung resultieren.<sup>29</sup>

Aus dieser eingehenden Begutachtung der in *Song Books* genutzten Notationsformen kann das Fazit gezogen werden, daß Cage hier schon von der Notation her ein Netzwerk entwickelte, das die visuelle und auditive Wahrnehmung für Assoziationen öffnet und so seinem umfassenden Anspruch ans Szenische entspricht. Die Komplexität der Inhalte und deren szenische Einbindung, wie Cage sie versteht, spiegelt sich deutlich in den Notationen wider.

#### IV.1.2 Thematisches Bezugssystem

Zwischen dem in der Umgebung vorgefundenen Material und den drei Grundkomponenten Genre und Kompositionstechnik besteht ein thematisches Bezugssystem, das 65 der 90 Solos entgegen der veröffentlichten durchnummerierten Ordnung der Seiten seinerseits verklammert.<sup>30</sup> Es ist

<sup>28</sup> Ausnahmen: z. B. Solo 17, 21 und 47.

<sup>29</sup> »Not establishing time allows tempo to become naturally constant.« John Cage *Empty Words*, a.a.O., p. 51.

<sup>30</sup> Den Bezugspunkt Relevanz für Thoreau oder Satie bzw. »we connect Thoreau with Satie« spielt hier keine explizite Rolle, vermutlich weil er einem weit früheren Kompositionsstadium angehört. Dies ist also ein Aspekt mehr, der für eine relativ späte Datierung des Bezugssystems spricht.

heute in einem separaten Konvolut des Skizzen-Fundus dokumentiert.<sup>31</sup> Cage faßte sie in 25 ein bis sechs Solos enthaltenden Gruppen zusammen, mit wenigen Ausnahmen immer innerhalb eines der vier Genres nach Materialien und formalen Gesichtspunkten, die sich aus dem vorgefundenen Material ergeben. Diese Gruppen tragen aufschlußreiche Überschriften, die, obwohl in einer früheren Fassung noch über den jeweils ersten Solos einer Gruppe notiert,<sup>32</sup> in der veröffentlichten Fassung nicht mehr enthalten sind. Dort hätten sie allenfalls dem Aufführungsmaterial erläuternd vorangestellt werden können, da die hier verwendete sukzessive Zählung der Solos nicht mit ihrer Zugehörigkeit zur jeweiligen Titel-Gruppe der Skizzen kongruiert. Es ist aber möglich, daß Cage erwogen hatte, die Solos neu nach Titel-Gruppen zu sortieren, z. B. um sie der Druckfassung zugrunde zulegen.<sup>33</sup> Dafür spricht die sorgfältige maschinengeschriebene Darstellung (zwei Seiten) mit der abschließenden Notiz: »NOTE: THE TITLE OF THE COMPLETE WORK IS SONG BOOKS (SOLOS FOR VOICE 3–92) [...]«. Wahrscheinlich wurde dieses Verzeichnis als eine Art Inhaltsübersicht angelegt, bevor die Vorlage für die letztlich veröffentlichte Fassung von Cage komplettiert wurde. In diesem Verzeichnis genannte Materialien und Stimmlagen sind in der »Reinschrift« der veröffentlichten Fassung nicht mehr enthalten.<sup>34</sup> Daß Cage die veröffentlichte Fassung evtl. von diesem Verzeichnis aus überarbeitet hat, legen die in dieser Übersicht aufgeführten Seitenzahlen nahe, die mit denen der veröffentlichten Fassung kongruieren. Im Gegensatz zur veröffentlichten Fassung zeigt das thematische Verzeichnis angesichts der doch sehr großen Zahl an Solos ein Bezugssystem, das die Inhalte übersichtlicher ordnet und daher bei einer Überarbeitung des Materials hilfreich ist. Für eine szenische Analyse gilt dies ebenso. Möglicherweise störten Cage letztlich die vielen konkreten Verweise auf Materialien außerhalb von *Song Books*, die entweder in den Solos keine prominente Rolle mehr spielen oder im Prozeß des Dekomponierens ohnehin absichtsvoll untergegangen sind. Indem er die Titel eliminierte, verlagerte

<sup>31</sup> NYPL JPB 94-24 Konvolut 314.

<sup>32</sup> Vgl. Skizzen-Material in Konvolut 314 der Signatur JPB 94-24 der New York Public Library Music Research Division. Dort sind 25 lose transparente Bögen enthalten, die Informationen zu Titel, Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Stücken, möglichen Instrumentierungen, dem Umfang der Stimme und zur Entstehungszeit (August und/oder/ bis September, Oktober 1970) enthalten. Sie wurden in der endgültigen, ohne diese Angaben publizierten Fassung weggelassen.

<sup>33</sup> Diese Konvolut wurde mit [rejected title pages] betitelt.

<sup>34</sup> Darauf komme ich am Ende dieses Kapitels nochmals zurück.

Cage eine beeinflussende Schicht der Solos in untergründige Sphären des Geschehens. Sie bleiben dadurch zwar wirksam, werden aber nicht unbedingt erkannt und führen vor allem nicht auf möglicherweise irreführende Fährten. Auch bleiben die Solos eher als solche bestehen, da sie ohne das in den Titel-Gruppen gegebene Bezugssystem viel disparater wirken und erst bei der Einstudierung durch die Ausführenden vernetzt werden. Für eine Analyse von *Song Books* hingegen ist dieses Bezugssystem erhellend.

I. [S. 2] MAP AND FACE AND TELEGRAPH HARP SONGS, to be accompanied by various tape recordings, Any range (Solos for Voice 3, 4, 5, 17, 20), Aug. NYC

II. [S. 27] THEATRE PIECES II AND III, for one or more performers, (Solos for Voice 6, 7, 9, 10, 19, 31, 61, 76, 77, 87), Aug.–Oct. Stony Point + NYC

III. [S. 38] COLORATURA SONGS, for use with any music by this composer or any other music in the public domain, Any range (Solos for Voice 11, 16, 84), Sept. NYC

IV. [S. 46] FOUR SOLOS FOR VOICE, for use with any parts of Concert for Piano and Orchestra and/or Fontana Mix etc., Any range (Solos for Voice 13, 59, 66, 73), Sept. NYC

V. [S. 51] SIX SOLOS FOR VOICE, for use with percussion parts of Atlas Eclipticalis and/or Cartridge Music, etc., Soprano or Octave lower, (Solos for Voice 14, 29, 60, 75, 83, 92), Sept. NYC

VI. [S. 83] THREE SYMMETRIES, for unaccompanied singer with electronics, Any range, (Solos for Voice 21, 33, 56), Sept. NYC

VII. [S. 85] TWO BREATHERS, Any range, (Solos for Voice 22 and 79), Sept. NYC

VIII. [S. 92] GREEN MASS, (unaccompanied), Any range, (Solo for Voice 27), Aug. NYC

IX. [S. 98, Solo 30] CHEAP IMITATION FOR VOICE, for use with Cheap Imitation for Orchestra, or alone [not with piano] by two singers (contralto, soprano), (Solos for Voice 30 and 18), Aug., Sept. NYC Stony Point

X. [S. 108] EXITS AND ENTRANCES, for theatre activity, (Solos for Voice 32, 37, 44, 54, 55, 88), Aug. Stony Point

XI. [S. 111] ANARCHIST CHORALES, for unaccompanied voice, Range: middle (to F octave and  $\frac{1}{4}$  above or octave lower), (Solo for Voice 34), Aug. NYC

XII. [S. 113] THE BEST FORM OF GOVERNMENT IS NO GOVERNMENT, for more than one singer with amplification and electronics, Any range, (Solos for Voice 35, 50), Sept. NYC and Stony Point

XIII. [S. 137] BLAME MUSIC, song with two tape machines, Any range (Solo for Voice 43), Sept. NYC

XIV. [S. 143] WINTER MUSIC FOR VOICE, Any range, (Solos for Voice 45 and 48), Aug.–Oct. NYC and Stony Point

XV. [S. 163] QUEEN OF THUNDER, to be accompanied with a tape recording of thunderstorm, Soprano (Solo for Voice 47), Aug. NYC

XVI. [S. 176] THE YEAR IS RIPE, for singer with microphone; table or drum with contact microphone, Any range, (Solo for Voice 49), Aug.–Oct. NYC and Stony Point<sup>35</sup>

XVII. [S. 186] ARIAS, Any range, (Solos for Voice 52 and 53), Aug.–Oct. Stony Point and NYC

XVIII. [S. 208] RALATAGAS OR THE DUCHAMP FREIGHT TRAIN, material for improvisation by singer(s) and drummer (s), Any range, (Solo for Voice 58), Oct NYC

XIX. [S. 233] EVERY DAY IS A BEAUTIFUL DAY, for shouter with amplification, table with contact microphones, (Solo for Voice 64), Oct NYC

XX. [S. 235] TWO PROFILE SONGS, Any range, to be accompanied by a tape recording of plumbing noises, (Solos 65, 70), Sept. NYC

XXI. [S. 243] CHAY-BI-YI, Any range extremes (falsetto and grunting), (Solos for Voice 67, 72, and 90), Oct. NYC

XXII. [S. 246] THE ASK AUTO SONGS, to be accompanied by an improvising oriental musician, Middle A to E octave and 1/5 above or octave lower or higher, (Solos for Voice 68, 74), Sept. NYC

XXIII. [S. 248] VALSE CHANTEE, for singer with type writer, hats and electronics (simple amplification), Soprano or Mezzo-soprano or octave lower than written: tenor, barytone, (Solos for Voice 69 and 80), Sept. NYC

XXIV. [S. 288] RUBBING, (Unaccompanied microtonal chorales), Any range, (Solo for Voice 85), Oct. NYC

XXV. [S. 307] FIFTEEN SHORT SONGS RE AND NOT RE DUCHAMP, (unaccompanied or accompanied by a tape of automobile sounds), Any range, (Solo for Voice 91), Sept. NYC

Abb. 43: Abschrift der Titelseiten zu Song Books<sup>36</sup>, »Thematische Liste«

<sup>35</sup> Hier ist bezüglich einer chronologischen Bestimmung der Ausarbeitung interessant, daß Cage hier im veröffentlichten Text zu diesem Solo 49 auf den in dieser veröffentlichten Fassung nicht mehr enthaltenen Titel verweist: »This solo may be performed as a song in a recital not using the other solos for voice, in which case use the title given above it.« (Song Books, Vol. I, p. 176) Dieser Satz wurde also geschrieben, als der (ursprüngliche) Titel noch da war. Leider sind aus diesem Stadium der Niederschrift keine Skizzen der veröffentlichten Fassung dokumentiert.

In diesem Verzeichnis, das hier erstmals veröffentlicht ist und im folgenden »Thematische Liste« genannt wird, sind lediglich 65 der 90 Solos zusammengefaßt. Sechs der fehlenden Solos können den bestehenden 25 Gruppen zugeordnet werden, beispielsweise Solo 12 der Gruppe IV, in der verschiedene anspruchsvollere Texte, kompositionstechnisch *Solo for Voice 1* folgend, demontiert wurden. Die übrigen 19 fehlenden Solos sind Theater-Solos mit und ohne Elektronik, die außer der verbalen choreographischen Vorgabe keinerlei Notation aufweisen. Sie könnten u. a. hier nicht enthalten sein, weil die Gruppierungen wahrscheinlich auf der Basis des textlichen und musikalischen Materials vorgenommen wurden, das über die Anfangsbemerkungen hinausgeht. Auch kompositionstechnische Gesichtspunkte waren relevant. Eventuell hat Cage, unter Zeitdruck stehend, im übrigen selbst nicht bemerkt, daß die Liste »unvollständig« ist.<sup>37</sup> Da die Theater-Solos aus der Perspektive kompositionstechnischer Bezüge die geringste Aussagekraft haben, schmälert ihr Fehlen die Bedeutung der Liste nicht.

Bereits nach einer ersten Durchsicht lassen sich die acht folgenden Gruppen unmittelbar auf vorhergehende Kompositionen zurückführen, die Cage durch entsprechende Titel kenntlich machte: »Theatre Pieces II and III«<sup>38</sup>, »Four Solos for Voice« und »Six Solos for Voice«<sup>39</sup>, »Cheap Imitation for Voice«<sup>40</sup>, »Winter Music for Voice«<sup>41</sup>, »Arias«<sup>42</sup>, »Valse Chantée«<sup>43</sup>, und »Fifteen Short Songs Re and Not Re Duchamp«<sup>44</sup>.

Im Verhältnis zu der nach Titelseiten geordneten erscheint die veröffentlichte Version von *Song Books* in zweierlei Hinsichten entschlackt und dadurch auch konsistenter. Auf der thematischen Liste noch genannte Musik und

<sup>36</sup> Cage Skizzen zu *Song Books* New York Public Library Music Research Division Sign. JPB 94–24 Konvolut 314. Am Ende der Einträge I bis XXV stehen Entstehungszeit und -ort. Sie beziehen sich alle auf das Jahr 1970. In eckigen Klammern wurde jeweils die Seite vermerkt, auf denen das Material erstmals erscheint.

<sup>37</sup> Die Partitur erschien bereits im Kontext der UA.

<sup>38</sup> Theatre Piece No. I ist Cages *Theatre Piece* (1960).

<sup>39</sup> Diese Solos beziehen sich auf *Solo for Voice 1* (1957/58).

<sup>40</sup> Diese Solos beziehen sich auf *Cheap Imitation* (1969, Fassung für Klavier).

<sup>41</sup> Dieses Solo bezieht sich auf *Winter Music* (1956/57, für ein bis zwanzig Klaviere), das Stück, dessen Aufführung in Düsseldorf im Herbst 1958 H.-K. Metzger zur Bildung des Begriffs vom »Instrumentalen Theater« inspirierte.

<sup>42</sup> Das Aria-Solo aus *Song Books* beruht auf der Komposition *Aria* (1958).

<sup>43</sup> Dies ist in der »Thematischen Liste« der einzige direkte Verweis auf ein nicht von Cage komponiertes Stück, sondern auf einen Gesangsstil der Jahrhundertwende. Cage nimmt einen »Valse Chantée« von Satie.

<sup>44</sup> Dieses Solo bezieht sich auf Cages gerade entstandenen *36 Mesostics Re and not Re Duchamp* (1970).



Tonbandklänge sind in der veröffentlichten Fassung teilweise nicht mehr vorgesehen. Möglicherweise erachtete Cage die Vorgaben als überfrachtend und einschränkend. Von diesen Angaben sind folgende in der veröffentlichten Fassung nicht enthalten: die Schlagzeugstimmen aus *Atlas Eclipticalis* bei den »Six Solos for Voice« (Gruppe V), die *Cheap Imitation for Orchestra* zu »Cheap Imitation for Voice« (Gruppe IX), die Tonbandklänge eines Unwetters zu »Queen of Thunder«<sup>45</sup> (Nr. XV), die Geräusche aus Rohren vom Tonband zu »Two Profile Songs« (Gruppe XX), die Begleitung durch einen fernöstlichen Musiker zu »The Ask Auto Songs« (Gruppe XXII) und die Tonband-Geräusche von Automobilen zu »Fifteen Short Songs Re and not Re Duchamp« (Gruppe XXV). Anstattdessen sieht Cage in seiner Einleitung zur veröffentlichten Fassung den fakultativen simultanen Einsatz weiterer Kompositionen für Aufführungen jeglicher Solos vor, so wie er dies bei der Uraufführung in Paris auch selbst tat.

Auch die Angaben zum Stimmumfang sind in der veröffentlichten Fassung nur in wenigen Fällen enthalten. Sie stammen ziemlich sicher aus einem früheren kompositorischen Stadium, wo auch die Stimmlagen von Cathy Berberian und Simone Rist noch leitend gewesen dürften. Auch könnte Cage sich zunächst spezifische stimmliche Farben vorgestellt haben, auf die einzuwirken er später verzichtete (zu viel »Likes and Dislikes«). Diese Angaben wurden im Verlauf der endgültigen Niederschrift auch angesichts der Notationsformen von *Song Books* größtenteils irrelevant. In den konventionell notierten Solos räumte Cage explizit die stimmलगengerechte Transposition ein.

Ein Vergleich der Kompositionstechniken der 25 Gruppen zeigt, daß sie nicht ebenso viele verschiedene Techniken repräsentieren, sondern daß diese überlappen und somit auf dieser Ebene die Gruppen untereinander vernetzen. Dies trägt zwar zur analytischen Klärung inhaltlicher Beziehungen unter den Solos und zwischen den thematischen Gruppen bei, diese Kenntnisse würden aber das Auswahlverfahren von Solos für eine Aufführung stark »thematisch« steuern. Beispielsweise griff Cage für die »Map and Face and Telegraph Harp Solos« (Gruppe I) und die »Two Profile Songs« (Gruppe XX) auf graphische Vorlagen für den musikalischen Ablauf zurück, und die vier und sechs »Solos for Voice« (Gruppe IV und V) gehen auf die mikrotonale Notation von *Solo for Voice 1* (1958) zurück. Die parodierend transformierenden, konventionell notierten Veränderungsprinzipien der »billigen

<sup>45</sup> Persiflage der Arie der Königin der Nacht »Der Hölle Rache« aus: W.A. Mozart *Die Zauberflöte*.

Imitation« wurden nicht nur in der Gruppe »Cheap Imitation for Voice« (IX), sondern auch in »Anarchist Chorales« (XI), »Queen of Thunder« (XV), »The Best Form of Government« (XII), »The Year is Ripe« (XVI) und »Valse Chantée« (XXIII) eingesetzt.

Im folgenden sollen nun die bisherigen Entdeckungen zu *Song Books* der Methode szenischen Verstehens konkreter unterworfen werden.

Da die Disparatheit von *Song Books* auch den analytischen Zugriff erschwert, ist zum Zweck der Überschaubarkeit und als Referenz eine umfassende Tabelle erforderlich (siehe Tab. 15). Dort sind Fakten und Querverweise des Aufführungsmaterials ebenso ausgewertet wie Erkenntnisse, die aus der Forschungsarbeit an den Skizzen resultieren. Es fließen auch Informationen aus den Veröffentlichungen von William Brooks<sup>46</sup> und Janetta Petkus<sup>47</sup> mit ein. In der Tabelle sind alle Solos nach den acht Kriterien »Genre/Relevanz« für »We connect Satie with Thoreau«, »Relevanz für andere Solos«, »Notation – Dauer«, verwendete »Texte«, verwendete »Musik/Tonbandklänge«, »(Alltags-)Gegenstände/Requisiten«, »Bilder« und »Dramaturgische Vorgaben/Raubewegung« geordnet. Möglicherweise weicht die Art und Zahl der Requisiten sowie die gesamte Ausstattung einer Aufführung möglicherweise stark von dem durch diese Tabelle vermittelten Gesamteindruck ab, da über die Bestimmung der Inhalte zu den Ziffern-Solos (vgl. Kap. IV.2.2) Etliches hinzukommen darf. Auf diese Tabelle (Tab. 15) kann und sollte auch im Rahmen der szenischen Analysen zurückgegriffen werden.

<sup>46</sup> W. Brooks »Choice and change«, a.a.O.

<sup>47</sup> J. Petkus *The Songs*, a.a.O.

*Legende zur folgenden Tabelle 15*

Genre/Relevanz: Diese beiden Angaben stehen erstens für die Zuordnung der Solos zu den vier Genre-Kategorien Song (= s), Song with electronics (= se), Theatre (= t), Theatre with electronics (= te) sowie für die Zuordnung zum Satz »we connect Satie with Thoreau«: r = relevant und i = irrelevant für Thoreau/Satie.

Notation/Dauer: Es können acht Notationsformen in *Song Books* unterschieden werden. Die Klang-Prozesse jedes Solos sind immer auf der ersten Seite als »Regie-Anweisungen« verbal vorgegeben. Auf den folgenden Seiten ist häufig das Klangmaterial notiert, in folgenden Spielarten: typographisch variierte Schrift (= typ), Ziffernfolgen mit Plus- und Minus-Zeichen (= Ziffern), frei gezeichnete symmetrische Verlaufslinien (= symmetrisch), aus Landschafts- oder Sternkarten gewonnene Verlaufslinien (= Verlaufslinien), aus Sternkarten gewonnene Punktfelder (= Punkte), konventionelle Notation (= konventionell), Aggregate aus Tonhöhenpunkten + dynamische Verläufe + Notensystem mit mikrotonalen Verläufen und graphisch dargestellten Dauern (= Aggregat), keine weiteren Materialien (= keine). Sofern hier keine Dauern angegeben sind, wurden sie von Cage nicht festgelegt. Sie ergeben sich dann aus dem vorhandenen Material der einzelnen Solos.

Solo <sup>1</sup>	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos <sup>2</sup>	Notation – Dauer	Texte	Musik, Ton- bandklänge	(Alltags-) Gegenstän- de, Requisiten	Bilder <sup>3</sup>	Dramaturgische Vor- gaben, Raumbewegung
3	se/r		typographisch – frei	Worte, Thoreau p. 143 <sup>4</sup>	hawk sounds		concord map	
4	se/r	3	typographisch – Zeitenheiten	Worte, Thoreau, p. 54	bird sounds		concord map	
5	se/r		typographisch – frei	Buchstaben + Silben, Thoreau, p. 182, Englische Ausssprache	sounds of wind, rain, thunder, etc.		portrait of Thoreau	
6	t/i		Ziffern – frei					»perform impassively«
7	t/r	6	Typographisch – bis 2'14", individuelle Aktionen innerhalb dieser Zeit frei	Thoreau		optional: Zahnsto- cher, Kleenex o.ä.: Materialien um 1 Wigwam zu bauen		
8	te/i		Keine		5			disciplined action
9	t/r	7	typographisch – bis 4'32"	Substantive Satzfragmente, Thoreau, Satire		optional: »un cha- peau haut de forme, une large lavallière«		
10	t/i	6	Ziffern					

1 Die Numerierung beginnt bei 3, da bereits zwei einzeln veröffentlichte, 1958 und 1960 komponierte Solos existieren.

2 Die hier aufgeführten Referenzen wurden nach folgenden Kriterien benannt: grundsätzlich sind sie kompositorischer oder konzeptueller Art und beziehen sich immer auf die Numerierung der dem jeweiligen Solo bereits vorangegangener Solos. Cage gab diese Hinweise auf frühere Solos selbst, um etwa Regieanweisungen nicht zu wiederholen, außerdem ergaben sich Verweise durch die Auswertung der kompositionstechnischen Verhältnisse, die die Solos miteinander verbinden. Die Liste der Referenzen ist unvollständig, da sie lediglich exemplarische Soli benennt. Beispielsweise steht Solo 8 als Bezugs-Solo für alle »Disciplined Action«-Solos. Die Zuordnung zu den bislang unveröffentlichten 25 Gruppen der thematischen Liste (Abb. 42) wird hier nicht wiedergegeben.

3 Die Vorlagen sind im Teil »Instructions« von *Song Books* enthalten.

4 Henry David Thoreau, *Journal* Bd. III aus: *Complete Works*, Nachdruck Boston 1949. Soweit nicht anders vermerkt, sind alle in *Song Books* verwendeten Textfragmente Thoreaus aus diesem Band.

5 Solo 8 ist identisch mit 0'00" (1962, auch 4'33" No.2 genannt, für einen Ausführenden mit elektrischer Verstärkung)

11	se/i	22	Punkte						
12	s/i		Aggregate – frei zu bestimmen	»letters, words, and phrases in three languages <sup>6</sup>					
13	s/i	12	Aggregate	»various books on music <sup>7</sup>					
14	s/i	12	Aggregate	»words from International newspapers« (9/1970)					
15	te/r		keine	Satie		Schreibmasch.			
16	se/i	11	Punkte						
17	se/r	11, 16	Punkte	Satzfragmente, Thoreau, Vol.II–IV <sup>7</sup>	»telegraph wire sounds«, <sup>8</sup>				
18	se/r		konventionell	Syllabische Mixtur des Texts zu <i>Socrate</i> (Satie/1918) <sup>9</sup> , »use French pronunciation«	»Cheap Imitation No.1/3« <sup>10</sup>				
19	t/i	6, 10	Ziffern						
20	se/r	3	typographisch	Thoreau, p. 377			map <sup>11</sup>		
21	se/r		symmetrisch – Dauer festgelegt: 40"	zusammenhängender Text zum Demontieren, Satie			Stopuhr		
22	te/r		Punkte (+Atmung)						

6 ... (English, French, German) from Gerard Manley Hopkins, Friedrick Schnack, Louis Dufour, Huang Po, Goethe, E.E. Cummings, James Joyce, Lankavatara Sutra.«

7 »Mix of remarks on the »telegraph harp«

8 ... or an improvisation on a musical saw equipped with microphone.«

9 Der Text von *Socrate* besteht aus Zitaten aus Platons *Symposium*, *Phaedrus* und *Phaedo* in der Übersetzung von Viktor Cousin.

10 »Billige« Bearbeitung des 3. Satzes von Cages *Cheap Imitation* (für Klavier, 1969), der Saties *Socrate* (1918) zugrundeliegt. Die Informationen zu den musikalischen Quellen stammen teilweise aus meiner Duchsicht der Skizzen und teilweise von Martin Erdmann (*Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, a.a.O., pp.156–158).

11 Teil der mitgelieferten »Instructions«.

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Ton- bandklänge	(Alltags-) Gegenstän- de, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vor- gaben, Raumbewegung
23	te/i	8, 15	keine			Brettspiele <sup>12</sup> ; Tisch, Stühle		»play a game...« Referenz an <i>Reunion</i> (1968)
24	te/i	8, 15, 23	keine					disciplined action
25	se/r	18	konventionell	Silben-Mix aus Satie »La Grenouille Américaine« <sup>13</sup>	»Cheap Imitation No. 2« <sup>14</sup>			
26	te/i	23	keine		0'00"	Solitaire (Spiel)		»play a game.«
27	s/r	18, 25	konventionell	Satz-Mix aus Thoreau <sup>15</sup>	»Cheap Imitation No. 5« <sup>16</sup>			
28	te/i	8, 24	keine					disciplined action
29	s/i	12, 14	Aggregate	words and phrases from international newspapers collage from Thoreau				
30	s/r		konventionell		»Cheap Imitation No. 1/2« <sup>17</sup>			
31	t/i	6, 10, 19	Ziffern					
32	t/i	7, 8, 15	keine					»Go off stage at a certain speed, hurrying back somewhat later.«
33	se/r	21	symmetrisch – 2'30"	Satie		Stopuhr		
34	s/r	27	konventionell	Sätze, Thoreau Essay <sup>18</sup>	»Cheap Imitation No. 6« <sup>19</sup>			

12 z.B. Schach, Domino, Scrabble oder Bridge.

13 J. Petkus identifizierte diesen Text unkorrekt als auf Saties *Sorrate* zurückgehend (vergl. Petkus, a.a.O., p. 190).

14 Diese »billige Imitation« geht auf das 3. Lied von Saties Zyklus *Ludions* (1923) »La Grenouille Américaine« zurück.

15 Zumindest die sechste Zeile muß aus Band IV der Journals sein, da aus dem text die Jahreszahl 1853 hervorgeht.

16 Diese Bearbeitung geht zurück auf den 1. und 2. Satz von Saties *Messe des Pauvres* (1895) für Orgel oder Klavier mit Gesang ad lib.

17 Hier liegt musikalisch der 2. Satz von Cage's *Cheap Imitation* zugrunde.

18 on *Civil Disobedience*, portion of the first paragraph.

19 Der Musik in Solo 34 liegen die Choräle Nr. 6(1), 6(2), 7, 1 und 8 aus den *Dance Petits Chords* von Satie zugrunde.

35	se/r		konventionell	"	Satie	black flag <sup>20</sup>	»raise the flag«
36	t/i		keine		0'00"	Essen (3fach)	unklar
37	t/i	32	keine				»Leave the stage at a normal speed by going up (flying) or by <sup>21</sup>
38	t/i	36	Ziffern			Essen	
39	se/i		konventionell	deutsches Gedicht: Hoff- nung (F. Schiller) <sup>22</sup>	»Cheap Imitation No. 3.« <sup>23</sup>		
40	se/i	22	Verlaufslinien	»list of Indo-European roots«			
41	te/i	8	keine		feedback three times	Mikrophon (?)	
42	te/i	8 – 41	keine		feedback twice	Mikrophon (?)	
43	te/r		typographisch – ca. 2'51"	französischer Satz, Satie <sup>24</sup>		Aufnahmegerät, Stopuhr	aufnehmen und abspielen
44	t/i	32, 37	keine				»Go off-stage at a normal speed <sup>25</sup>
45	s/i		Aggregate (2 bis 8–12 Min. pro Zeile)	vowels and consonants, vocalise <sup>26</sup>	Winter Music (1956/57), <i>Atlas Eclipticlis</i> (1961/62)	(Sternkarten)	1–18 Ausführende <sup>27</sup>

<sup>20</sup> ... or the flag of the whole earth.«

<sup>21</sup> ... going down through a trap door: Return in the opposite way very quickly.«

<sup>22</sup> »A few words are omitted.«

<sup>23</sup> Hier wurde Schuberts Vertonung des Schiller-Gedichtes (1819) dem Prinzip der »billigen Imitation« unterworfen.

<sup>24</sup> *Mémoires d'un Amnésique* (publ. 1953).

<sup>25</sup> ... returning somewhat later at a normal speed.«

<sup>26</sup> ausgearbeitet auf der Grundlage der Klarsichtfolien von *Solo for Voice No. 2* (1960).

<sup>27</sup> »In general, a performance should be planned in advance and the music rennotated to free the performer from its obscurities.«

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Ton- bandklänge	(Alltags-) Gegenstän- de, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vor- gaben, Raumbewegung
46	t/i	36, 38	keine Konventionell	words + syllables mixed Joyce <i>Finnegans Wake</i>	»Cheap Initiation No. 4« <sup>28</sup>	Essen		»prepare something to eat«
47	se/i			Satie (2 pp.) + Thoreau Journals ? (6 pp.)	<i>Winter Music</i> (1956/57), <i>Atlas Eclipticalis</i> (1961/62)			1–8 Ausführende
49	se/r		konventionell	Zusammenhängender Text: Thoreau	<i>The wonderful widow of eighteen springs</i> (1942)	»drum or table«, »ordinary air-microphone«		»Sing without vibrato and using electronics (ordinary air microphone) in the popular hi-fi manner.«
50	se/i	22, 35	konventionell		Satie			»Vocalize and/or hum the melodies (Solo 35) <sup>29</sup>
51	te/r		keine		»forest fire«			
52	s/r		Verlaufslinien	vowels, consonants, and words <sup>30</sup>	<i>Avia</i> (1958), <i>Fon- tana Mix</i> (1958), <i>Concert for piano and orch.</i> (1957/58), etc.	Buntstifte		
53	s/r	52	Verlaufslinien	wie Solo 52	wie Solo 52	wie Solo 52		
54	t/r	32, 37, 44	keine				Tier-Kopf	»Leave the stage by going« <sup>31</sup>

28 J. Pekus entdeckte, daß Mozarts berühmte Arie der Königin der Nacht »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen« aus der *Zauberflöte* nicht nur innerhalb ihres Tonmaterials »billig initiiert« wurde, sondern auch mithilfe von Tonhöhen aus *Soracte*.

29 ... as though you were busy doing something else or as though you had forgotten the words. Do not read the pitches as written: use any transposition.«

30 ... from five languages: Armenian, Russian, Italian, French (Satie), and English (Thoreau).«

31 ... up (flying) or by going down through a trap door. Return in the same way wearing an animal's head.«



55	t/i	32, 37, 44, 54	keine				Skates, kleines Auto		»Leave the stage and <sup>32</sup>
56	se/r	21, 33	symmetrisch – genau 1'46"	aus einem Brief Saties <sup>33</sup>			Stoppuhr		
57	t/r	6	keine	»vocalise: friend's names and famous names as words <sup>34</sup>	»commonly known tunes«				
58	s/i	14 (Notation)	Aggregate		Indian ragas		Optional: Trommel		»singing and drumming. Think of the morning, the <sup>35</sup>
59	s/i	1, 12	Aggregate	words from <sup>36</sup>					
60	s/i	12, 14	Aggregate	International newspapers					
61	t/r	6, 7	typographisch – bis 9'28"	words and phrases from Satie and Thoreau			Stoppuhr, optional: 1 Glas, ein Behälter mit Wasser, etwas zur Raucherzeug.		
62	te/i	8, 24, 28	keine						disciplined act.
63	te/i	8, 24, 28, 62	keine						disciplined act.
64	se/i	21, 35	keine (nur der zu sprechende Text)	japanisch: »Every day is a beautiful day«			Text, Tisch, Stift	Landkarte Piombono/Spoleto <sup>37</sup>	»shout [...]. Jlike a football cheer-leader«

32 ... return by wheels (e.g. skates, small auto). Let speed of exit and entrance be »normal.«

33 Briefkopf, Datum und Anrede eines Briefes von Satie an Saint-Saëns vom 17.5.1894, in dem er dagegen protestiert, nicht als Nachfolger Ch. Gounods an die französische Akademie der Schönen Künste berufen worden zu sein.

34 for any commonly known tune such as »Merrily we roll along, »America the Beautiful, etc, the tunes repeated many times, varying the words and sometimes inventing cadences.«

35 ... afternoon or the evening, giving a description or account of recent pleasures or beauties noticed.«

36 *Nine Chans to the Moon* (R.B. Fuller), *Understanding Media* (M. McLuhan), and *Love's Body* (Norman O. Brown).«

37 »from the 36 Acrostics with the map Piombino-Spoleto.« (Notiz in Cages Skizzen)

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Ton- bandklänge	(Alltags-) Gegenstän- de, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vor- gaben, Raumbewegung
65	se/i	35	typographisch	Buchst. + Silb., Duchamp <sup>38</sup> engl. und franz. Aussprache			Duchamps Profil <sup>39</sup>	
66	s/i	12, 13	Aggregate	mushroom books [?]				
67	se/i	11	Verlaufslinien, Punkte	words »from a Glos- sary of Engl. and Foreign Geographical terms«	recording of a pile driver			
68	s/i	27	konventionell	»Acrostic for James Klosty«				
69	te/i	80	Punkte	the solo creates one for 80		Schreibmasch.		typewriting
70	se/i	65	typographisch	Buchstaben + Silben, Duchamp, wie Solo 65			Duchamps Profil	
71	t/r		keine	the solo creates one		Papier oder Postkarte, Tinte		»Write a card or note with sketch in ink.«
72	se/i	22, 67	Punkte, Verlaufslinien	»names of constellations and Earth population cen- ters«				
73	s/i	12	Aggregate	M. Cunningham Changes, <i>Notes on Choreography</i>				
74	s/i	68	konventionell	Text ident. Mit dem in Solo 68				
75	s/i	12, 14	Aggregate	Internationale Zeitungen				
76	t/i	6	keine					
77	t/i	6	keine					

38 *La Mariée Mise a Nu Par ses Calibataires, Meme*, »typographic version by Richard Hamilton, translated into English by George Heard Hamilton.«

39 Das Profil ist Teil der »Instructions«.

78	t/i	36, 38	keine	»I can take off my shoes and put them on.« <sup>40</sup>				siehe Text
79	te/r	22	Verlaufslinien/Punkte + Atmung – Zeit festlegen					
80	te/r	15, 69	konventionell	Nonsense-Text von Solo 69	Satie /e te veux (1902) <sup>41</sup>	Schere, 3 Hüte o. Umschläge. Stift	Notenblätter (aus den »Instructions«)	schneiden, sammeln, schreiben
81	te/r	41, 42 <sup>42</sup>	keine				4 Dias (relev. für Thoreau)	
82	te/r	36, 38	keine			Pariser Cognac-glas, Getränk		Trinken (mit Kontaktmik.)
83	s/i	12, 14	Aggregate	internationale Zeitungen				
84	se/i	22, Zeit bestim.	Punkte	Joyce <i>Finnegans Wake</i> <sup>43</sup>				
85	s/r		Aggregate	Silben aus Thoreau	Satie <i>Chorales</i>			
86	te/r	81	keine				22 Dias relevant für Thoreau	

40 Dieser Satz stammt laut W. Fetterman (*Cage's Theatre Pieces...*, a.a.O., p.163) von Gertrude Stein. Es ist unklar, ob er gesprochen oder lediglich ausgeführt wird.

41 *Je te veux* trägt den Untertitel »Valse Chantée«, womit ein bestimmter Gesangstil um 1900 benannt ist. Cage verwendete diesen Chanson auch in seinem späteren Gesangsstück *Somnecus* (1985) in der Originalfassung, eingebaut zwischen Teile mit fragmentierter Sprache und freier, deklamatorischer Melodik.

42 Diese Referenzen nennt J. Petkus (*The Songs of John Cage*, p.231), da Solo 81 (und später 86) wie die Solos 41+42 (, die Feedback-Solos) nur Technik auf der Bühne hätte. Ihre Anmerkung trifft nicht ganz die Situation, da in den Solos nicht gesagt wird, WO die jeweilige Aktion stattfindet. Es ist möglich, die Feedbacks AUF der Bühne handelnd zu erzeugen. Ebenso ist denkbar, einen Dia-Projektor auf der Bühne einzusetzen, die Ausführenden also bei der Aktion auf der Bühne zu beobachten. Zudem unterstellt Petkus, daß sich das gesamte Geschehen des Stücks auf einer abgeschlossenen Bühne abspielt, was Cage nirgends eindeutig festlegt.

43 Buchstaben und Silben der letzten 64 Zeilen.

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Ton- bandklänge	(Alltags-) Gegenstän- de, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vor- gaben, Raumbewegung
87	t/r	6, 7	typographisch–bis 9'24"	Worte + Satzfragmente v. Satie und Thoreau		Stopuhr optional: Buch, 12 Dinge		
88	t/i		keine					»Leave the stage through <sup>44</sup>
89	t/r	46	keine			Apfel od. Preisel- beeren, Sitzplan des Theaters	Folie: 2 sich durchkreu- zen-de Ge- raden <sup>45</sup>	mit Folie Sitzplatz bzw. Per- son bestimmen, <sup>46</sup>
90	se/i	22, 67	Verlaufslinien + Punkte	Namen: Sternkonstellatio- nen				
91	se/i	22	konventionell	15 von 36 <i>Acrostics Re and not Re Duchamp</i>	Satie?			
92	s/i	12, 14	Aggregate	internationale Zeitungen				

Tab. 15: John Cage Song Books, Übersicht der Materialien

44 ... through the audience returning to the stage without leaving the theatre. Do this very slowly.«

45 Teil der »Instructions«.

46 dorthin das Obst als Geschenk bringen.





## IV.2 Szenische Analyse

Für die szenische Analyse wurden aus folgenden Gruppen der thematischen Liste Solos ausgewählt: in Kapitel IV.2.1 Cheap-Imitation-Solos (39 und 47), Newspaper-Solos (Genre: Song, Solo 14), Solos mit typographischer Notation von Thoreau-Texten (Genre: Song with electronics, Solo 17), Aria-Solos (Genre: Song, Solo 52), Chai-Bi-Yi-Solos (Genre: Song with electronics, Solo 67), Aggregat-Solos (Genre: Song), Valse-Chantée-Solos (Solo 69 und 80, beide Genre: Theatre with electronics) als miteinander direkt verbundene Solos, Atem-Solos (»Two Breathers«, Genre: Theatre with electronics, Solo 22), und in Kapitel IV.2.2 die theatralischen Disciplined-Action- und Theatre-Piece-Solos (Genre: Theatre und Theatre with electronics).

Cage komponierte in *Song Books* multidimensionale Phänomene aus sprachlichen, klanglichen und gestischen Bereichen, deren Potential niemand genau abschätzen kann. Seine Vorgaben erlauben erst im akuten Moment einer Aufführung, daß ein mögliches multidimensionales Gefüge Realität wird, eine theatralische Realität zwar, die aber über die Grenzen üblichen Theaterspiels weit hinausgeht. Sobald eine solche akute Situation vorbei ist, leben einige ihrer Dimensionen in der Erinnerung derer, die daran teilhatten, weiter. Das Zusammenwirken aller aktiven Faktoren dieses Augenblicks ist nicht wiederholbar. Das mögliche Zusammenwirken aller potentiellen Faktoren dieses Augenblicks ist unvorstellbar. Da das Zusammenwirken dieser Faktoren nicht bis ins Detail geplant ist,<sup>1</sup> können sich bei der Aufführung der gleichen Solos verschiedenste Prozesse abspielen. *Song Books* bietet durch die stark fragmentierte, simultane und zufällige Anlage der Prozesse einen sehr breiten potentiellen Assoziationsraum für Ausführende und Publikum. Diesen breiten Assoziationsraum bindet Cage an theatralisch wenig komplexe, quasi alltägliche Situationen, vorwiegend stark demonitierte, größtenteils englische und französische Sprache, die teilweise auf die aktuelle Zeitschichte verweist, desgleichen demonitierte Musik sowie optional einsetzbare stark assoziative Tonbandklänge vorwiegend mit Naturgeräuschen. Für *Song Books* ist essentiell, daß alle Solos bis auf wenige Ausnahmen solistisch sind; kommunikative Prozesse unter den Mitwirkenden sind explizit

---

<sup>1</sup> Dies ist auch in *glassolalie* und *Glossolalie 61* von Schnebel nicht der Fall, wirkt jedoch, auch im Konzept, wesentlich stärker als in *Song Books* von Cage.

zu vermeiden.<sup>2</sup> Der weitgehende Verzicht auf Instrumentalbegleitung (außer beispielsweise die Selbstbegleitung auf Tisch oder Trommel in Solo 49) unterstreicht den Aspekt der Isolierung der Solistinnen und Solisten. Auch die Erweiterung des Aktionsraums in den Zuschauerraum hinein als eine weitere Komponente kommunikativer Interaktion, ein von Cage häufig in anderen experimentellen Stücken, Performances und Happenings erprobtes Verfahren, ist, abgesehen von den um den Zuschauerraum herum aufgestellten Lautsprechern,<sup>3</sup> lediglich in drei Theater-Solos vorgesehen.<sup>4</sup> Zwischenmenschliche Kommunikation ist zwar als (unvermeidbarer) Bestandteil menschlichen Erlebens impliziert, wird aber im Theater der *Song Books* nur indirekt thematisiert. Sämtliche symbolische Interaktionsformen, die in den Solos aufgegriffen werden, sind also um diese Dimension gewissermaßen reduziert. Daraus ergibt sich eine zusätzliche Brechung der Wahrnehmung, zumal zwischenmenschliches Handeln normalerweise wesentlicher Bestandteil von Theatergeschehen ist. Cage erreicht durch diese Reduktion bzw. Konzentration eine einzigartige szenische Verquickung von – zumeist einfach konzipiertem – direkt erlebbarem Material aus »harmlosen« Situationen, deren Interaktionsformen allgemein bekannt sind, etwa in den Alltag nachstellenden Spiel- und Eß-Solos und in den Naturerlebnisse wach rufenden Tonbandaufnahmen von Vogelstimmen, mit einer weiteren Materialebene, die sich auf innere Vorgänge des Nacherlebens und Probehandelns im Bereich mentaler Vorstellungen und des Träumens konzentriert. Derart rücken die Darstellung und die Selbstwahrnehmung in die Nähe einer typischen therapeutischen Situation, in der die Darsteller den Patienten entsprechen, wie diese gerade Erlebtes in Worten, Gesten und kreativen Aktivitäten wieder erwachen lassen, rekonstruieren. Durch diese zweite Materialebene hat Cage auch komplexere Vorgänge der zwischenmenschlichen Kommunikation nicht nur integriert, sondern in einer Weise zugänglich gemacht, die viel mehr Spielarten zulässt, als eine »real« (realitätsnah) nachge-

<sup>2</sup> Ausnahmen: eines der »Disciplined Action«-Solos (»Fulfilling in whole or in part an obligation to others.«), Solos 23 und 26 (Brettspiele), 45 und 48 (Aggregate), 89 (»Make a gift...«)

<sup>3</sup> Diese ergibt sich aus den Vorgaben zu den Solos 15, 22, 26, 40, 50, 67, 72, 84, 90 und 91.

<sup>4</sup> Im schon erwähnten Solo 89 wird per Zufallsoperation ein Sitz im Publikum bestimmt, wohin ein Apfel oder Preiselbeeren als Geschenk zu überbringen sind. In Solo 88 findet die vorgesehene Raumbewegung in sehr langsamem Tempo durch das Publikum hindurch statt, ohne daß aktiv Kontakt mit dem Publikum aufzunehmen wäre. In Solo 80 ist nach dem langen Schneiden, Mischen und Schreiben von Text und Musik die so gewonnene Persiflage des »Valse Chantée« aufzuführen. Sollte es dann Applaus geben, soll darauf durch Wiederholung des persiflierten »Valse Chantée« reagiert werden.



stellte kommunikative Situation ermöglichen würde. Der Assoziationsraum wurde derart stark vergrößert und, was für eine szenische Analyse mehr wiegt, als imaginäres Terrain szenischen Verstehens begebar gemacht. Bei jeder Aufführung von *Song Books* entstehen durch das zufällige Zusammenwirken der solistischen Darstellungen Eindrücke der Interaktion der Solisten, die auch durchaus Assoziationen freisetzen können, ohne daß ihre Auswirkungen auf symbolische Interaktionsformen von vornherein bestimmbar sind. Cage scheint damit beabsichtigt zu haben, daß sich die Zuschauer mit diesen schauspielenden und singenden Darstellern in ihren Rollen wie seltsam autarke Einzelwesen als Teil einer bestimmten globalen Situation identifizieren.

In a general sense, what Cage was working toward in his art was an enhancement of the perceptual abilities of his audiences by encouraging them to pay close attention to the magic that is not only the substance of art but what one usually thinks of as ›ordinary life‹. Cage's working principles invariably strived to accommodate such daily experiential phenomena as multiplicity, complexity, non-linearity, and randomness as normal, even welcome occurrences in music.<sup>5</sup>

Dieser Position von »Einzelwesen« ist eine bestimmte Perspektive auf die Multiplizität, Komplexität, Nichtlinearität und Zufälligkeit/Absichtslosigkeit eigen, die stark an Haltungen des Zen erinnert und der in *Song Books* simulierten Situation nahezu alle Aspekte bedrohlichen Hineingeworfenseins nimmt. Es geht Cage offenbar weniger um die Simulierung dieses Gefühls, das unsere Alltagserfahrung doch entscheidend prägt, als um die Schaffung einer offenen Situation. Diese kann einen dennoch aufgrund der unvorhersehbaren Faktoren und der mehrfachen Schichtung nichtlinearer simultaner Ereignisse des Aufführungsgeschehens und der Aufstellung der Lautsprecher um den gesamten Publikumsraum herum ganz einnehmen und herausfordern und kann durch den quasi natürlichen Rhythmus und die quasi natürliche Dynamik und eventuell auch durch die zufällige lockere Vernetzung mehrerer Solos Raum geben für ein neugieriges angstfreies Erleben ungewohnter, jedoch nicht gänzlich fremder Zusammenhänge.<sup>6</sup> Auch hier drängt sich der Gedanke an Prinzipien des Zen auf.

<sup>5</sup> L. Kuhn *John Cage in the Social Realm*, a.a.O.

<sup>6</sup> Diese Prozesse würde der Einsatz von konventionellen Musikinstrumenten aufgrund ihrer starken (zeit-)geschichtlichen Konnotation und ihrer begrenzten spieltechnisch-klanglichen Flexibilität (ohne künstlich zu wirken oder durch paradoxe Gesten und Klänge die Aufmerksamkeit unangebrachterweise auf sich zu konzentrieren) höchstwahrscheinlich stören, was ein weiterer Grund für ihre Aussparung in *Song Books* sein könnte.

Zen teaches us not merely to hear, but to listen; not just to look, but to see; not only to think, but to experience; and above all not to cling to what we know, but to accept and rejoice in as much of the world as we may encounter.<sup>7</sup>

Das natürliche, ja »friedvolle« Fließen der Ereignisse durchbrechen nur wenige Solos. Am ehesten sind dies bezeichnenderweise die Newspaper-Solos. Sie strahlen auch Aspekte der Bedrohlichkeit, der Schnellebigkeit bzw. Hektik und des Hineingeworfenseins des zeitgenössischen, städtischen Alltags aus. Die Newspaper-Solos gehören vom dynamischen Verlauf und vom sprachlichen Material her zu den aggressivsten überhaupt. Hektik könnte auch die Raumbewegung in zwei der Theater-Solos ausstrahlen (Solo 32: »hurrying back somewhat later«, Solo 37 »Return in the opposite way very quickly«).

In einem weiteren Solo, Solo 64, ist eine extreme Ironisierung mit penetranter Lautstärke vorgesehen. Dort soll der an sich beschauliche, aber auch beschwörende japanische Satz (der also bei den meisten Aufführungen den meisten Teilnehmern nicht verständlich sein wird) »Nichi Nichi Kore Ko Nichi« (»Jeder Tag ist ein schöner Tag«) in bis zu 127facher Wiederholung wie von einem Anführer einer Gruppe Fußball-Fans<sup>8</sup> skandiert werden. Dieser Satz ist auch rhythmisch auffallend gleichmäßig und erhält dadurch eine bei Cage seltene gerichtete Qualität, durch die das gewaltsam Eindringliche des Vortrags stark unterstützt wird. Das beschwörende Element des Originalsatzes ist in Solo 64 transformiert in eine übertriebene, fast verzweifelte Darstellung, die zudem unterstützt wird durch die elektronische Verstärkung (per Kontaktmikrofon) des Hantierens mit dem Blatt, auf dem eine Strichliste zu führen ist (immer für vier zu schreiende Sätze vertikale Striche, bei jedem fünften ein Strich durch die vorherigen vier). Die dramatische Dimension dieser Szene dürfte jedoch aufgrund der semantischen Unverständlichkeit des Satzes bei den meisten Aufführungen kaum

<sup>7</sup> Stephen Addiss *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600–1925*, (New York, 1989), p. 6, in: Julie Lazar *nothingtoseen*, in: *Robywholyover* Katalogbox, a.a.O.

<sup>8</sup> Hier sollte darauf hingewiesen werden, daß »cheer leaders« Leiter des organisierten Beifalls bei (College-)Sportwettkämpfen sind. Damit hat ihr Brüllen etwas von militärischem Drill. Dieses Solo zählt übrigens zu Schnebels Lieblings-Solos aus *Song Books* (Telefon-Interview vom 29.4.1997). In der bei Wergo erschienenen Aufnahme von *Song Books* durch die Schola Cantorum Stuttgart unter Clytus Gottwald läßt ausgerechnet dieses Solo alle Schärfe, rhythmische und dynamische Dringlichkeit vermissen. Es ist statt dessen im zweiten Teil der Aufnahme integriert als eine Zeitlang mitlaufendes, leicht stereotypes, verhaltenes Sprechen im Hintergrund. Von der per Kontaktmikrofon geführten Strichliste ist nichts zu hören.

wahrgenommen werden und einer amüsierten Reaktion Raum geben, so daß eine Verweisebene und damit auch die mentale Rekonstruktion der mit dem beschwörenden Inhalt des Satzes verbundenen ironisierten sprach-symbolischen Interaktionsform verloren geht. Was bleibt, ist ein Gefühl der Penetranz und Intensität als einer sinnlich-symbolischen Ebene, die generell vertraut ist, jedoch bei jedem etwas anders konnotiert sein dürfte.

Ansonsten sind die multidimensionalen Erfahrungen in *Song Books* jedoch in den geschützten Raum fast meditativer, auffallend ruhiger oder entspannt spielerischer Verläufe verlegt. Es sei denn, gewisse Solos würden extrem hektisch aufgeführt, was Cage weder vorschrieb noch untersagte. Es ist jedoch anzunehmen, daß er generell von einem sich im Umgang mit dem Material der Solos natürlich ergebenden, d. h. von einem nicht linearen, unregelmäßigen, »lebensnahen« Tempo und einer daran orientierten unregelmäßig wellenartigen Dynamik ausging.<sup>9</sup> Es ist sogar möglich zu sagen, daß eine betont schnelle oder laute Umsetzung von Solos, die dies aufgrund ihres Materials zwar zulassen, jedoch nicht explizit fordern, als unsinnige Überzeichnung des ohnehin schon Transformierten nur ein Mißverständnis sein kann.

Invade areas where nothing is definite (areas – micro and macro – adjacent the one we know in). It won't sound like music – serial or electronic. It'll sound like what we hear when we're not hearing *music*, just hearing whatever wherever we happen to be. But to accomplish this our technological means must be constantly changing.<sup>10</sup>

Da für Cage die vornehmliche Aufgabe von Kunst und insbesondere Theater ohnehin die Nachahmung der »Manner of Operation« der Natur ist (und von dieser hat er offensichtlich eine ziemlich weit gefaßte Vorstellung), überrascht es nicht, daß er auf die unausweichliche lineare Gerichtetheit, wie sie im »Nichi Nichi Kore Ko Nichi«-Solo gebraucht wird, in *Song Books* weitgehend verzichtet.

Für einen »natürlichen«, d. h. sich zwanglos aus dem Aufführungsmaterial ergebenden Umgang mit Tempo und Dynamik als Ausdrucksmittel spricht auch die starke Präsenz sprachlichen Materials, das auf natürliche Phänomene verweist: aus den *Journals* von Thoreau, Sternkonstellationen, Pilzbücher. Insbesondere Thoreaus Textfragmente lösen, und damit sind sie Teil von Cages Programm der Öffnung der Sinne, starke Assoziationen an

<sup>9</sup> Vgl. »Not establishing time allows tempo to become naturally constant.« in: Cage *Empty Words*, p. 51.

<sup>10</sup> Cage »SERIOUSLY COMMA« (1966), in: ders. *Monday*, p. 27.

Naturereignisse aus, die durch Schönheit, Vollkommenheit oder Kraft überwältigen. Teilweise werden diese Assoziationen durch die optional abzuspielenden Naturgeräusche vom Tonband über die um das Publikum verteilten vier Lautsprecher<sup>11</sup> unterstützt.

Neben dem Abspielen von Tonbandklängen ist in *Song Books* wie gesagt auch der Einsatz live-elektronischer Mittel vorgesehen. Die Live-Elektronik bietet zwei wesentliche Komponenten der Ver- bzw. Entschlüsselung der in den Solos kreierten szenischen Felder. Live-elektronische Eingriffe bieten ein breites Spektrum an Verwandlungsmöglichkeiten und der Wiedergabe akustischer, aber auch physischer Ereignisse. Zum einen gewinnen live-elektronisch verstärkte Klänge sonst nicht hörbarer Vorgänge mittels Kontaktmikrophonen, gleichsam wie durch das Zoom-Objektiv einer Kamera herangeholt, plötzlich größte auditive Präsenz. Sie verbinden sich mit dem Eindruck der auslösenden einfachen physischen Bewegungen, z. B. in Solo 23 (Brettspiel), Solo 38 (Schreibmaschine schreiben) oder Solo 82 (aus einem Pariser Cognacglas trinken), die visuell wahrnehmbar sind. Die alltäglichsten Selbstverständlichkeiten erlangen dadurch einen Bewußtseinsgrad, den sie sonst nicht erreichen. Sie werden auf diese Weise neu entdeckt und daraufhin im Netz symbolischer Interaktionsformen neu positionierbar. Zum anderen rücken sprachliche und klangliche Vorgänge durch live-elektronische Klangumwandlungen in fernste Gegenden, werden noch fremder oder überraschend fremd, verlassen den Bereich üblicher Assoziationen, dehnen ihn aus, entfernen soeben noch semantisch Faßbares in assoziative Bereiche des Klanglichen, geben dieser möglicherweise ein neues Gewicht, lösen überraschende Emotionen und Vorstellungen aus.

Die assoziative Weite der Bereiche Klang, Sprache und räumlich-körperliche Gestik ist ausschlaggebend, soll die sinnlich-symbolische oder sprach-symbolische Bedeutung der Solos (und von Kunst generell) bestimmt werden. Die szenische Konstruktion von *Song Books*, die sprach- und sinnlich-symbolische Interaktionsformen in neuen Kontext stellt und als Ansatz szenischen Verstehens wirkt, wird im folgenden anhand einiger Solos detaillierter auf ihre Vernetzung und Umsetzung symbolischer Interaktionsformen hin untersucht. Dafür bietet sich eine Teilung des Materials in das vorwiegend sprachlich-klangliche und das vorwiegend theatralische an, wobei in beiden Fällen die elektronischen »Eingriffe« mitbetrachtet werden.

<sup>11</sup> Siehe Solo 15.

### IV.2.1 Szenischer Umgang mit Sprache und Klang

Der Titel *Song Books* wurde nicht von Cage erfunden, sondern verweist auf eine bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition des Singens und Sammelns von in der Regel a capella vorzutragenden Psalm-Gesängen unter den amerikanischen Siedlern. Dieses Singen war bis Ende des 18. Jahrhunderts die wesentliche musikalische Aktivität auf dem »neuen« Kontinent. Diese äußerst populären Sammlungen<sup>12</sup> wurden allgemein als »Song Books« bzw. volkstümlich »Songsters« bezeichnet. Der Begriff ist bis heute verbreitet, erweitert um Sammlungen anderer populärer »Songs« wie beispielsweise das *Real Book*.<sup>13</sup> Diese Songs können durch ein Akkordinstrument, vornehmlich die (immerhin räumlich mobile) Gitarre, begleitet werden. Darin, daß die Solos von Cages *Song Books* nicht instrumental begleitet sind, ist ein weiterer programmatischer Verweis auf die Tradition der Pocket Songsters zu erkennen, denn sie ermöglichten das Singen der Lieder an jedem beliebigen Ort, allein oder gemeinsam.

Für Amerikaner verweist also allein der Titel »Song Books« bereits auf bestimmte von ihnen erlebte Szenen, in denen solche populären, vorwiegend christlichen Texte auf einfache Melodien gesungen werden. Cage schuf über den Titel hinaus durch die Herausgabe einer »Sammlung« von Solos, durch seine Wahl einfacher Melodien in den Solos mit konventioneller Notation<sup>14</sup> und durch die zahlreichen englischen Texte ein besonders großes Feld von Referenzen an symbolische Interaktionsformen und damit möglicher Assoziationen für seine Landsleute. Es gibt keine Beweise dafür, daß Cage bei der Konzeption von *Song Books* mit diesen Referenzen an eine auch ihm vertraute Tradition gezielt umzugehen plante. Vermutlich traf Cage seine Entscheidung für die englische und französische Sprache als Hauptkomponenten semantisch verständlicher Sprache, weil sie ihm selbst

<sup>12</sup> H. Wiley Hitchcock schrieb in seinem Buch *Music in the United States: A Historical Introduction* (o. O. 1969), daß von ca. 1770 bis 1820 etwa 500 verschiedene Editionen der »Songsters« im praktischen Taschenbuchformat erhältlich waren. Diese enthielten jedoch im Gegensatz zu einigen früheren Editionen ausschließlich die Texte, was u. a. damit zu erklären ist, daß die Zahl der den Texten unterlegten »Tunes« auf etwa 15 von vormals etwa 40 geschrumpft war (beklagt und bekämpft von zeitgenössischen Protagonisten einer niveauvollen Musikpflege), so daß die Melodien als bekannt vorausgesetzt werden konnten bzw. vielfach als nicht wesentlich eingeschätzt wurden.

<sup>13</sup> Eine weit verbreitete Sammlung bekannter Texte mit Melodien und Akkordsymbolen von den Rolling Stones, den Beatles und anderen sowie Jazz-Standards.

<sup>14</sup> Ausnahmen: Solo 39 = »billige Imitation« eines Liedes von Schubert, Solo 47 = »billige Imitation« einer Arie von Mozart.

vertraut und als solche zudem die Sprachen seiner Protagonisten Satie und Thoreau sind. Dennoch dürfte es ihm mittels dieser Referenzen gelingen sein, bei seinen Landsleuten von vornherein eine gewisse Bereitschaft zu erzeugen, sich auf das einzulassen, was bei einer Aufführung der *Song Books* von Cage dann »wirklich« geschieht und sich von den szenischen Determinanten des »Originals« Lichtjahre zu entfernen scheint. Im Gegensatz dazu haftet *Song Books* aus der Sicht anderer Nationalitäten eher die Aura des Unbekannten, Fremdsprachigen und Exotischen an. Cage grenzte also mit *Song Books* ein sprachräumlich-geographisch determiniertes Feld symbolischer Interaktionsformen ab, das in unterschiedlichen Ausschnitten semantisch verständlich ist, je nach Nationalität oder besser je nach Sprachkenntnissen der an einer Aufführung Teilnehmenden sowie abhängig von der Auswahl und Anordnung der aufgeführten Solos.

Cage wollte Sprache in *Song Books*, wie er selbst schreibt, mit dem von Norman O. Brown übernommenen Ziel einer »Demilitarisierung« (= »Language free of Syntax.«)<sup>15</sup> einsetzen. Dazu unterteilte er sie in fünf Gruppen: Buchstaben, Silben, Worte, Satzteile (»phrases«) und Sätze, also zunächst rein quantitativ, nicht mit ihren Bedeutungsfeldern (semantischen Feldern) hantierend. Dies richtete er einmal mehr quantitativ aus, um das Wirken seiner eigenen Intention auf die kompositorischen Ergebnisse zu mindern. Der Bedeutungsfelder war er sich jedoch bewußt und beeinflusste einige I-Ching-abhängige Entscheidungsprozesse durch entsprechende Fragestellungen derart, daß Sprache teilweise in direktem Verhältnis zu diesen Bedeutungsfeldern demontiert und komponiert erscheint. Cage steuerte so ihr Verweis-Potential auf symbolische Interaktionsformen. Die wichtigsten Erscheinungsformen derart umgeformter und fragmentierter Sprache sind aphoristischer und paradoxer Art.<sup>16</sup> Die Skala der Grade sprachlicher Demontage in der gesamten Komposition *Song Books* reicht von syllabischen Strukturen und Buchstaben-Folgen über Worte und Satzfragmente in einer bis mehreren Sprachen bis hin zu zusammenhängenden Sätzen einer Sprache.

Die klangliche Komposition betreffend griff Cage wenig auf bereits vorhandene Musik zurück, vornehmlich in den Cheap-Imitation-Solos. Nur in zwei Fällen stammen die »Originale« aus der Sphäre konventioneller europäischer Kunstmusik (Schubert/Solo 39 und Mozart/Solo 47); sonst ist die Musik von auffallend einfacher bis populärer Struktur (z. B. »any other music in the public domain«/Solo 11, »commonly known tunes«/Solo 57),

<sup>15</sup> Cage *Empty Words*, p. 11.

<sup>16</sup> Vgl. Ausführungen zu diesen beiden Begriffen in Kapitel II.4.2.

die wie schon gesagt u. a. auf Saties Choräle verweist. Daneben wurden viele klangliche Prozesse neu komponiert und notiert, allerdings basierend auf graphischen Vorlagen (Stern- und Landkarten, Portrait-Zeichnungen). Gerade dieses Material führt aus der Perspektive konventionellen Musizierens zu absurden schriftlichen und klanglichen Resultaten, die sich mit den paradoxen und aphoristischen Erscheinungsformen der Sprache ergänzen. Die Skala der Grade klanglicher Demontage reicht vom quasi zusammenhängenden »Zitat« im Schubert-Solo über fragmentierte Passagen aus Werken von Satie, Reminiszenzen anderer Kulturen (Indische Ragas), mikrotonale Notenpunkte als Grundlage für den klanglich-dynamischen Verlauf sprachlicher Äußerungen (z. B. in den Newspaper-Solos) bis hin zur Neuschöpfung von klanglichen Verläufen, die jedoch Assoziationen an konventionelle Musik entstehen lassen (die Aria-Solos).

Cage verbindet Klanglichkeit und Sprachlichkeit auf verschiedene Weisen. Das Spektrum reicht von der »konventionellen« melodischen Unterlegung von Text beispielsweise in einigen Cheap-Imitation-Solos bis zum zumeist durch live-eklektronische Eingriffe intensivierten synergetischen Effekt eines gemeinsamen Gestus, z. B. in den Solos 40 (Indogermanische Wortstämme) und 67 (Liste englischer und ausländischer geographischer Begriffe), wo Sprachlichkeit selbst zum klanglichen Aspekt des unkonventionellen Klanggeschehens wird. »Dealing with language (while waiting for something else than syntax) as though it's a sound source that can be transformed into gibberish.«<sup>17</sup>

Das Bedürfnis nach ungewohntem Umgang mit Gewohntem und nach neuen Gedanken und Erfahrungen vorausgesetzt, können Interpreten mental und emotional durchaus produktiv mit diesen Materialien möglich umgehen. Ihre als Ausführende aktive Rezeption dieser Materialien kann auch durch Überraschungseffekte vieler Situationen, wie sie bei einer Aufführung von *Song Books* entstehen, verstärkt oder sogar plötzlich verändert werden.

Die fragmentarische Gestaltung des Materials läßt ohnehin mehr Reaktionsweisen zu als konsistente, geschlossene Verläufe. Diese Gestaltung hat vermutlich weniger ihren Grund in der vermutlich hinsichtlich ihrer Wirkung nicht bewußt von Cage entwickelten aphoristischen beziehungsweise paradoxen Qualität als vielmehr darin, daß sie zeitgenössische alltägliche interaktive Erfahrungen spiegelt, insbesondere im Umgang mit Medien – auch Kunst ist in diesem Kontext als medialer Bereich anzusehen. Als zen-

<sup>17</sup> Cage »SERIOUSLY COMMA« (1966), a.a.O., p. 28.



trales Element derartiger Erfahrungen beschrieb Cage 1966 die Sprunghaftigkeit der menschlichen Wahrnehmung und verweist hier auf McLuhan: »McLuhan insists on the newspaper front-page as the present existence type. Reading, we no longer read systematically (concluding each column, or even turning the page to conclude the article): we jump.«<sup>18</sup> McLuhan experimentierte selbst in Sach-Texten oder solchen mit wissenschaftlichem Anspruch mit ihrem typographischen Erscheinungsbild und der Kontextualisierung von Sprache durch Abbildungen,<sup>19</sup> weswegen er nachhaltig mit Vorwürfen mangelnder Sachlichkeit, mangelnder Übersichtlichkeit und dem attackiert wurde, daß er selbst in seiner Kritik den Erscheinungsformen der kritisierten Medien verfallte. Diese Argumente legen Wert auf den Erhalt der sprachsymbolischen Qualität in Sachtexten und greifen bezüglich künstlerischer Arbeit weitgehend nicht. Inwiefern aber etwa in *Song Books* die »sprunghafte« Struktur semantische Inhalte noch transportiert, d. h. auf sprachsymbolischer Ebene wirkt, ist auch hier von Interesse. Da Cage die verarbeiteten Texte alle einem ihm nahestehenden Bereich – seiner eigenen Bibliothek – entnahm, entsteht der Eindruck, daß er einen bestimmten Radius inhaltlicher Verknüpfungen nutzen wollte.<sup>20</sup> Dies mag bei Cage überraschen und ist damit zu erklären, daß Cage die sprachliche Kommunizierbarkeit von Ideen und damit der sprachsymbolische Zugriff auf Interaktionsformen immer sehr wichtig war. Cage selbst konstatierte in einem seiner Gespräche mit Daniel Charles,<sup>21</sup> daß er die Musikalisierbarkeit von Sprache (und damit den Verlust ihrer semantischen Präzision in Kauf nehmend) erst spät, nämlich etwa 1970 kurz vor Entstehung der *Song Books*, entdeckte. Sabine Sanio verwies darauf, daß Cage, auch nachdem er begann, Texte systematisch nach musikalischen Kriterien zu demontieren, sachliche Texte und Vorträge formulierte:

Offensichtlich ist für Cage die Kommunikation und die Vermittlung von Ideen bei seinen Texten eine wichtige Motivation. [...] Auch nach der Auflösung des sprachlichen – syntaktischen wie semantischen – Zusammenhangs hält Cage weiterhin Vorträge, die unmittelbar der Erläuterung seiner Musik dienen.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Ebd., p. 26.

<sup>19</sup> Am bekanntesten wurde sein Buch *The Medium is the Message* (1967).

<sup>20</sup> Auch J. Petkus verwies auf den offensichtlichen intentionalen Anteil der auf die Textauswahl für *Song Books* bezogenen Entscheidungen.

<sup>21</sup> *Für die Vögel*, p. 133 (engl. Version p. 113).

<sup>22</sup> S. Sanio *Alternativen zur Werkästhetik*, a.a.O., p. 71.



Zwar wurden die Texte in *Song Books* stark dekonstruiert, doch ist sicher, daß jedwede durchscheinende Semantik auf einen bestimmten Bereich weist.

Die folgende Aufstellung der in *Song Books* verwendeten Sprache spiegelt diesen Bereich als Cages unmittelbares Umfeld, sagt aber nichts aus über die – auch I-Ching-bestimmten – Prozesse, denen die Texte für die Komposition der Solos von *Song Books* unterworfen wurden. Sie zeigt, daß Sprache in mehr als der Hälfte der Solos benutzt wurde und daß auch einige Theater-Solos mit Text umgehen, da nur 48 der Solos den Kategorien »Song« oder »Song with electronics«, die übrigen aber dem Theater zugeordnet sind. Es ist davon auszugehen, daß Cage durch die Text-Entscheidungen ein semantisches Feld erfassen wollte, dessen Aussagen und Ideen auch am neuen Ort in *Song Books* in gewissem Umfang trotz der I-Ching-beeinflußten Demontage deutlich durchscheinen und Assoziationen hervorrufen sollen.

<b>Zahl der Solos</b>	<b>Sprache/Text</b> (sofern nicht ausdrücklich erwähnt immer fragmentiert in Silben, Worte und Wortgruppen/Satzteile)
1	Gertrude Stein (1 Satz)
1	M. Cunningham
1	F. Schiller
1	japanischer Satz
1	geographische Begriffe (engl. und fremdspr.)
1	N. O. Brown, B. Fuller, McLuhan
1	Friends' and famous people's names
1	indogermanische Wortstämme
1	nur Vokale und Konsonanten
2	M. Duchamp
2	vermischte, relativ verbreitete Sprachen
2	J. Joyce
2	Sternkonstellationen
3	Cage <i>Acrostics</i>
3	internationale Pilz-Bücher
6	internationale Zeitungen
9	E. Satie
14	H. D. Thoreau
Insgesamt <b>52</b>	

Tab. 16: Cage *Song Books*, *Materialfeld der verwendeten Sprache*<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Die genaue Verteilung des Materials ist anhand der Tabelle 15 (p. 322 ff.) nachvollziehbar.

In diesem Materialfeld sind einige für Cage damals wichtige Personen genannt. Ihre englische und französische Sprache macht mit 30 Solos den größten Teil des Materials aus. Darüber hinaus nutzte er fremdsprachige Wortgruppen bzw. Fach-Termini in 15 Solos und die Gruppe der Namen sowie der Vokale und Konsonanten in jeweils einem Solo.

Für die Demontage von Klang griff Cage auf wesentlich weniger konventionell notiertes Material zurück als bezüglich der Sprache. Das bedeutet jedoch nicht, daß nicht einige unkonventionell notierte Soli klangliche Verläufe vorschreiben, die auf konventionell notierte Musik persiflierend verweisen wie beispielsweise die Artikulation und der stimmliche Verlauf der auf *Aria* basierenden Solos 52 und 53. Die Demontage- oder auch Umwandlungs-Prozesse richteten sich wie schon gesagt nach dem zugrundeliegenden Material und erbrachten daher sehr verschiedene Ergebnisse. Die Demontage-Prinzipien für die konventionell notierten Vorlagen<sup>24</sup> bleiben ziemlich dicht am Original. Experimentelle Klänge entstehen also vornehmlich auf der Basis unkonventioneller Vorgaben wie Sternkarten u. ä. beziehungsweise beruhen auf in früheren eigenen Kompositionen durch Cage bereits entwickelten experimentellen Notationsformen wie der Aggregatnotation von *Winter Music*, *Concert for piano and orchestra* und *Atlas Eclipticalis* oder der Verlaufsnotation von *Aria*. Dazu kommt der wie schon gesagt viel Assoziationsraum bietende, allerdings optionale Einsatz von über Tonband reproduzierten Klängen und Geräuschen aus der Natur (Vögel, Unwetter, Wind, Buschfeuer), harfenartiges »Singen« von Hochspannungskabeln (nach Thoreau) und von Geräuschen eines Gabelstaplers. Auf diesem Hintergrund ist die geringe Zahl konventionell notierter Vorlagen verständlich.

Zahl der Solos	Musik
9	E. Satie <i>Je te veux</i> , <i>La grenouille Américaine</i> , <i>Messe des Pauvres</i> , <i>Petits Choraes</i> , <i>Socrate</i>
1	J. Cage <i>The wonderful widow of eighteen springs</i>
1	F. Schubert: <i>Lied Hoffnung</i> (Text von F. Schiller)
1	W.A. Mozart <i>Arie der Königin der Nacht (Zauberflöte)</i>
1	»commonly known tunes«
insgesamt 13	

Tab. 17: Cage Song Books, Materialfeld der verwendeten Musik<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Hauptsächlich das Prinzip der »billigen Imitation«.

<sup>25</sup> Sie ist bis auf die »Commonly known Tunes« am originalen und am neuen Ort in *Song Books* konventionell notiert. Auch hier kann die Tabelle 15 zur genauen Verortung der Materialien herangezogen werden.

Alle diese musikalischen Originale sind Kompositionen mit Gesang. Deren melodisches Material der Gesangsstimmen wurde in den Solos nicht nur von der Musik der begleitenden Instrumente,<sup>26</sup> sondern auch vom Text getrennt. Instrumentale Begleitung findet in *Song Books* prinzipiell nicht statt; anstelle dessen ereignen sich live-elektronische Aktionen und Klänge vom Tonband. Die Texte wurden vollständig eliminiert, erscheinen also auch nicht etwa in einem anderen Solo, wodurch lediglich die sinnlich-symbolische Ebene der Originale erhalten bleibt. Es gibt wenige Ausnahmen, bei denen entsprechend die sprachlich-symbolische Ebene wirken kann: zum einen die Solos 18 und 25, wo Text und Musik aus Saties *Socrate* verarbeitet sind, und zum anderen das Solo 39, wo Schuberts Melodie mit dem originalen Text von Schiller benutzt wurde.

In **Solo 39** bleibt die demontierte Melodie des Schubert-Lieds<sup>27</sup> *Hoffnung* mit dem originalen, von Friedrich Schiller stammenden, weitgehend intakten Text verbunden. Er wurde lediglich punktuell wegen der eliminierten Auftakten der Melodie leicht verkürzt. Die Erhaltung des Texts in Solo 39 zeigt einmal mehr, daß Cage Verfremdung intentional einsetzte, denn in Schillers Text geht es kritisch um die utopische Qualität von Hoffnung als der menschlichen Empfindung, die über die Wellen des Werdens und Vergehens hinaus Kraft gibt, aber auch dauernd mißverstanden wird. Es ist davon auszugehen, daß Cage den Text weitgehend verstand,<sup>28</sup> ihn die programmatische Aussage über die etwas unzeitgemäße Formulierung hinweg überzeugte und er sie daher als semantisch verständliches Material einsetzte, dessen historisch überholter Gestus in Sprache und Musik durch die relativ geringen Demontierungen hindurch allerdings bei einer Aufführung hörbar und spürbar sein dürfte.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Ausnahme: Solo 49, wo das im Original begleitende perkussive Spiel auf dem geschlossenen Klavierdeckel nicht eliminiert, sondern ersetzt wird durch die Nutzung einer Trommel oder eines Tisches.

<sup>27</sup> Es zählt im übrigen nicht zum gängigen Lied-Repertoire, befand sich aber offenbar 1970 in Cages Besitz. Die Vorlage befindet sich in Konvolut 307 Sign. JPB 94–24 NYPL.

<sup>28</sup> Kleine Schreibfehler lassen darauf schließen, daß die Abschrift für die Veröffentlichung in Eile hergestellt wurde, da sinnverändernde Schreibfehler in den Skizzen (2 Fassungen: NYPL JPB 94–24, Konvolut 308) nicht vorkommen.

<sup>29</sup> Auch J. Petkus ging davon aus, daß Cage die Vorlage nicht zufällig auswählte: »Cage has said that he had to write the *Song Books* very quickly, and when needed a text that didn't relate to Satie or Thoreau he merely looked for some authors different from them. Be that as it may, Cage managed to choose an author and a text for this solo very much keeping with earlier solos. Schiller's revolutionary political attitude makes him a suitable



Abb. 44: Cage Song Books Solo 39, Beginn<sup>30</sup>

Dieses Solo ist für Deutschsprachige das einzige in *Song Books*, in dem zusammenhängender Text in ihrer Muttersprache erscheint. Schubert und Schiller sind im deutschsprachigen Raum u. a. historisch relevant, insofern sie gegen die restaurativen Tendenzen ihrer Zeit dachten, lebten und schrieben. Zugleich handelt es sich hier um den ältesten in *Song Books* verwendeten zusammenhängenden Text überhaupt. Als solcher hat er eine Sonderstellung, da er so nicht nur per se präsentativer Bedeutungsträger deutschen Kulturguts ist, sondern auch auf eine Zeit und ein bürgerlich geprägtes Kunstverständnis verweist, von dessen befrachteter Tradition und den damit einhergehenden Lebensentwürfen sich experimentell Denkende in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg dringend befreien wollten. Es dürfte daher kein Zufall sein, daß das Solo 39 nicht Bestandteil der Aufführung der Schola Cantorum Stuttgart ist, dokumentiert auf der Wergo-Aufnahme.<sup>31</sup> Auch bei den Berliner Aufführungen unter Schnebels Leitung in den 70er und 80er Jahren war Solo 39 nicht vertreten. Hierin kann sich zwar schlicht die Unlust eines deutschen Ensembles auf ein deutsches Lied ausdrücken, doch kann es auch als ein eventuell bewußtes Abweisen derartiger Traditionsbezüge gesehen werden. Das Material des Solos wäre somit im Lebensentwurf dieser Personengruppe negativ konnotiert wenn nicht sogar desymbolisiert. Die wegen des erhalten bleibenden Texts und der wenig verfremdeten klanglichen Gestalt vergleichsweise ungebrochene Er-

substitute for Thoreau. The optimism of the poem aptly describes Cage's own ›sunny disposition‹ in: Petkus *The Songs*, a.a.O., p. 204.

<sup>30</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 130.

<sup>31</sup> *Song Books* (1970), Schallplatte/CD mit der Schola Cantorum Stuttgart unter Clytus Gottwald (Konzertmitschnitt von 1975).

scheinung des Materials von Schubert und Schiller in Solo 39 kann in entsprechend kritischen deutschen Kreisen Widerstände hervorrufen, die derartig stark sind und den Assoziationsraum verengen, daß die daraus resultierenden Reaktionsweisen zwanghaft gerichtet sind und einen freien, spielerischen Umgang mit dem Erlebten stark beeinträchtigen. Daß hier auch live-elektronische Mutationen vorgesehen sind, die die Wirkung des Originals durch diese zusätzlichen Verfremdungseffekte entschärfen, könnte das Solo für den beschriebenen Personenkreis wiederum interessant machen. Die dekonstruierende Qualität der live-elektronischen Effekte könnte dem Bedürfnis entsprechen, das Schubert-Lied als symbolischen Bedeutungsträger deutscher Kultur anzugreifen und somit eigenen kritischen Bedeutungszuweisungen gefügig zu machen. Die live-elektronischen Mutationen stünden dann für Prozesse des Aufbrechens der herkömmlicherweise mit dem Bedeutungskomplex »Schiller und Schubert« verbundenen symbolischen Werte. So aufgefaßt kann die live-elektronische Aufführung des Solos auch für diesen Personenkreis imaginären Raum bieten, wo die Ablehnung dieses kollektiven Bedeutungsträgers probenhalber durchlebbar ist.

Solo 39 gehört zu den insgesamt sieben Cheap-Imitation-Solos, von denen nur noch das Mozart-Solo nicht auf Saties Musik basiert. Die außer in Solo 39 verwendeten Texte sind Demontagen aus Texten von Platon, Satie, Thoreau und Joyce.

Cheap Imit.	Solo <sup>32</sup>	Text-Original	Musik-Original
No. 1/3	18 se,r	Platon <i>Socrate</i> (übersetzt v. V. Cousin)	Satie: Musik zu diesem Text <i>Socrate</i> (3. »Mort de Socrates«)
No. 1/2	25 se,r	Léon-P. Fargues <i>La Grenouille Américaine</i>	Satie: Vertonung v. »La Grenouille...« für Stimme und Klavier ( <i>Ludions</i> , 1923)
No. 2	27 s,r	Thoreau <i>Journals</i>	Satie »Kyrie« aus: <i>Messe des Pauvres</i>
No. 3	30 s,r	Thoreau <i>Journals</i>	Satie: <i>Socrate</i> (2. »Bords de l'Illissus«)
No. 4	34 s,r	Thoreau <i>Essay on Civil Disobedience</i>	Satie aus: <i>Douze Petits Chords</i>
No. 5	39 se,i	F. Schiller <i>Hoffnung</i>	F. Schubert: gleichnam. Lied (1819)
No. 6	47 se,i	J. Joyce <i>Finnegans Wake</i>	W. A. Mozart: Arie <i>Der Hölle Rache</i> <sup>33</sup>

Tab. 18: Cage Song Books, Materialfeld der »Cheap Imitations«

<sup>32</sup> Die Abkürzungen entsprechen denen der Tabelle 15: se = Song with Electronics und s = Song, r = relevant und i = irrelevant für die Verbindung zu Satie bzw. Thoreau.

<sup>33</sup> Aus: W. A. Mozart *Die Zauberflöte*.

Die musikalischen Ergebnisse der Demontagen (Bearbeitungen) spiegeln die Verschiedenheit der Originale: von der »einfachen« Musik etwa aus Saties *Messe des Pauvres*, die leicht fragmentarisch anmutet, stark an Gesang der frühen Mehrstimmigkeit erinnert und metrisch unregelmäßig erscheint, oder aus dessen zwölf Chorälen über die leicht bizarren Melodien aus *Socrate* und *Ludions* bis hin zum schwingenden Schubert-Lied und der hochvirtuosen Mozart-Arie.

Bei Mozarts Melodie in **Solo 47** (»Queen of Thunder«)<sup>34</sup> (Abb. 45) trieb Cage die »Cheap Imitation« durch den häufigen Einsatz (im 4/4-Takt des Allegro assai durchschnittlich alle fünf bis sechs Takte) von elektronischen Amplituden-Manipulationen und Modulationen am weitesten. Dennoch wird sie mit großer Sicherheit aufgrund ihrer bei der Demontage weitgehend erhaltenen prägnanten Rhythmik und Koloraturen sowie des Ablaufs – Cage folgte der Originalgestalt der Arie linear von Anfang bis Ende – bei Aufführungen des Solos erkannt, sie darf sogar als das bekannteste »Zitat« der *Song Books* überhaupt gelten. Cages Umgang mit dem Material ist szenisch erklärbar als ein Akt systematischer Zerstörung ihrer weitreichenden symbolischen Bedeutung als der möglicherweise bekanntesten Arie einer der bekanntesten Opern überhaupt, die ein großer heterogener Personenkreis sehr unterschiedlicher Bildung schätzt. Ihren hohen Bekanntheitsgrad konnte sie vor allem wegen ihrer hohen Virtuosität erreichen, die zu meistern stark beeindrucken kann, mit der aber auch der Sänger-Star-Kult verbunden ist. Anspruchsvollere kann diese »abgenutzte« Arie gerade wegen ihres Status als weitreichendem repräsentativem Bedeutungsträger außerordentlich unangenehm berühren. Dieser Status wirkt reduziert, wird er doch der Oper und der anspruchsvollen Komposition der Arie nicht gerecht und beruht teilweise auf der Rezeption von Musik über Tonträger sowie der Integration von »klassischen Schlagern« in Vermarktungsstrategien. Daß gerade ihr faszinierendster Aspekt, ihre Virtuosität, hier demontiert wurde, noch dazu mit Hilfe des elektronischen Mediums, über das die Arie wie andere »Schlager« teilweise ihre große Verbreitung und damit manifeste symbolische Bedeutung erlangte, trifft mitten in den zentralen interaktiven Bedeutungsbereich der Arie.<sup>35</sup> Eine derartige Demontage<sup>36</sup> des depravier-

<sup>34</sup> Titel des thematischen Verzeichnisses, der in der veröffentlichten Partitur eliminiert wurde.

<sup>35</sup> Die interpretatorische Umsetzung dieses Solos durch die Schola Cantorum Stuttgart auf der genannten Wergo-CD halte ich für gelungen, da die elektronischen Verfremdungen, sich sehr weit vom notierten Verlauf des Solos entfernen, auditiv in eine Art All tragen, dessen schwindelerregende Halt-(Schwere-)Losigkeit spürbar ist. Sie tragen den an sich

ten Materials sorgt bei der Gruppe aktiver, auf das Ungewohnte im Gewohnten neugierigen Rezipientinnen und Rezipienten für heitere Erfahrungen und wirkt damit befreiend.

Allegro assai

EX- GAO- LY Loo- MAR- IND H- AS HER CR- IX DL YK- LY-  
DI- GA OD- AD PA UB- GA- CMA PAPP AD FALIT DE!  
THOR ASHT UONI- ONI UK- O- VAR- H- H- TU HUKB AAR BUN-  
GENS LI- FAI GO KUN UND HUN Loo- ANS- OR TURN RU  
LLC UKS PRNU UNT BO MST RUMT AH RA BAB- TO ENT ODERR- ON ARA  
RAGHT A-

Abb. 45: Cage Song Books Solo 47<sup>37</sup>

Der originale Text spielt bereits bei der Rezeption des Originals wie bei vielen hochvirtuosen Arien keine nennenswerte Rolle und dürfte den meisten unbekannt sein.<sup>38</sup> So wurde sie konsequenterweise durch ein Gemisch aus

leicht ungezähmten Klang in eine auditive Welt, die wahrzunehmen an stark assoziative Traumerfahrungen erinnert und sie auf diese Weise zum Teil wieder durchlebbar werden lässt.

<sup>36</sup> Das Hauptprinzip der Demontage beruht wie weiter oben schon gesagt auf Eingriffen in die Intervallstruktur und auf dem weitgehenden Erhalt der rhythmischen Struktur, wodurch das Original erkennbar bleibt. Das Kompositionsprinzip des »billigen Komponierens« bei Cage wurde wie schon gesagt bereits von Martin Erdmann in seiner Arbeit *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, a.a.O., eingehend untersucht.

<sup>37</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 164.

<sup>38</sup> Im Gegensatz etwa zu der ebenfalls ziemlich bekannten Arie des Tamino »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« aus der gleichen Oper, bei dem Tempo und Melodik auf eine höhere semantische Verständlichkeit zielen.

kaum assoziativen Silben und Wörtern von Joyce ersetzt,<sup>39</sup> wodurch die Klangfarbe der einzige Aspekt der sprachlichen Partikel ist, der sich auf den Gesamteindruck auswirkt. In allen anderen »Cheap Imitations« hingegen ist der Spielraum für Assoziationen durch semantische Zusammenhänge ziemlich groß, wenn auch kein Solo außer dem mit Schuberts Vertonung von Schillers Text ganze originale Textzusammenhänge wahrt.

Ließ sich beim Mozart-Solo ein breiter, stark assoziativer Anteil im klanglichen Bereich erkennen, so ist er dort im sprachlichen Bereich nahezu nicht vorhanden. In den Cheap-Imitation-Solos mit Thoreau-Texten hingegen ist der sprachliche Bereich sprunghaft entweder wenig oder ziemlich stark assoziativ, abhängig vom Grad der Demontage. In Solo 30 beispielsweise sind der liedartigen Satie-Melodie vorwiegend ganze semantisch verständliche Sätze unterlegt, von denen einige durchaus programmatischen Charakter haben, wie »What to do, what may a man do and not be ashamed of it?« oder »It is worth while to hear the wind roar in [sic!] woods today.«<sup>40</sup> oder »Shall not [sic!] voice of man express as much content as the note of a bird?«.<sup>41</sup> Derartige einigermaßen komplette Sätze (mit Subjekt, Objekt und Prädikat), sollten sie im Kontext einer Aufführung akustisch zu verstehen sein, entfalten aphoristische Qualität, da in ihrer Sprachkurze Denken konzentriert ist und sie damit potentiell weite Bereiche mentaler und emotionaler Prozesse freigeben, die aufzugreifen einem aufmerksam Teilnehmenden möglich ist. Doch auch die fragmentierte Darstellung von Silben, Worten und Satzteilen kann solche Gebiete teilweise erschließen, zumeist weniger gezielt, anstatt dessen aber offener, wie ich weiter unten am Beispiel der Newspaper-Solos zeigen werde. Um dieses mental-emotionale Terrain erweitern sich im günstigen Fall auch die übrigen symbolisch-interaktiven Verweisebenen. Auch Versuche, das implizierte szenische Verstehen eines Solos bewußt wahrzunehmen, werden durch die semantischen Komponenten unterstützt.

39 Allenfalls könnte die starke Präsenz des Vokals »a« sowie der Endungen »pp« und »rr« im Kontext der »Höllen«-Arie belustigen. Nicht ganz zufällig mag auch sein, daß Cage hier Material aus dem Teil »Ten Thunderclaps« von »Finnegans Wake« verwendete, wodurch sich eine Verbindung zum thematischen Titel »Queen of Thunder« und zu den ursprünglich vorgesehenen Tonbandgeräuschen eines Unwetters ergibt. Auf diese Verweisebene zwischen der »Höllen«-Arie, Joyces Text und den Unwetterklängen hat Cage letztlich verzichtet. Dies ließe sich als eine Entscheidung für die Verweisebene des Solos auf den Stellenwert der Arie als präsentativer Bedeutungsträger im öffentlichen Leben und gegen eine assoziative Behandlung des klanglichen Materials der Arie Richtung Naturklänge beschreiben.

40 Beide Sätze: *Song Books*, a.a.O., p. 104.

41 Ebd., p. 102.



Nicht zufällig sind einige Solos mit semantisch verständlicher Sprache, insbesondere das zentrale **Solo 35**, akustisch exponiert. Weitere Soli, die das szenische Geschehen akustisch dominieren können, sind: Solo 64 (»Nichi Nichi...«), verschiedene Einzelaktionen der Newspaper-Solos, die meisten akustisch über Kontaktmikrofon oder normales Mikrofon verstärkten Solos und die Solos mit Geräuschen vom Tonband. Das Solo 35 bildet den programmatischen Kern von *Song Books*, insofern es die anarchistische Grundidee im Text propagiert. Der Satz aus Thoreaus *Essay on Civil Disobedience* (1848) »The best form of government is no government at all and that will be the kind of government they will have when they are ready for it.« ist 32 rhythmisch und melodisch verschiedenen A- und B-Teilen unterlegt. Sie wurden im Stil Satiescher Choräle von Cage neu komponiert, d. h. sie sind mit kleinem Tonvorrat schlicht aber unregelmäßig gebaut. Es haftet ihnen etwas von einfachen Volks- oder gar Kinderliedern an. Die Zahl der Noten sowie die Bestimmung der Tönhöhen durchlief I-Ching-abhängige Entscheidungsprozesse, die teilweise auf einem der Skizzenblöcke Cages dokumentiert sind.

Daß dieses Skizzenblatt (Abb. 46) auf Solo 35 bezogen ist, zeigt sein in der Abbildung nicht nachvollziehbarer Ort im Notizblock. Es sind folgende Informationen und Entscheidungen erkennbar: Der Tonambitus ist auf höchstens sechs Töne beschränkt (oben links: »6 Tones max.«). Diese sechs Töne sind: g, gis, a, ais, h und c (unterste Zeile). Für alle zweiunddreißig ABs ist der Tonvorrat tabellarisch aufgeführt. Er stimmt mit der Ausarbeitung in der veröffentlichten Version von Solo 35 überein. Es ist zudem charakteristisch für diese Melodien, daß sie metrisch leicht unregelmäßig und dadurch unsymmetrisch gebaut sind, und daß ihr Tonhöhenverlauf durch das Kreisen im eng begrenzten Tonraum sowie durch häufiges Repetieren eine betont deklamatorische Interpretation des Materials nahelegt. In weiteren Skizzen findet sich sogar vor einer repetitiven Passage<sup>42</sup> der Hinweis »stuttering«,<sup>43</sup> wodurch der für das Stottern typische Ausdruck leicht unsicheren Auftretens entstehen kann. Da der Hinweis in der veröffentlichten Partitur fehlt, kann die entsprechende Zeile auch wesentlich dichter und gesanglicher gestaltet werden, wodurch sie den unsicheren Ausdruck verlieren würde.

<sup>42</sup> In der veröffentl. Partitur p. 116 Zif. 9.

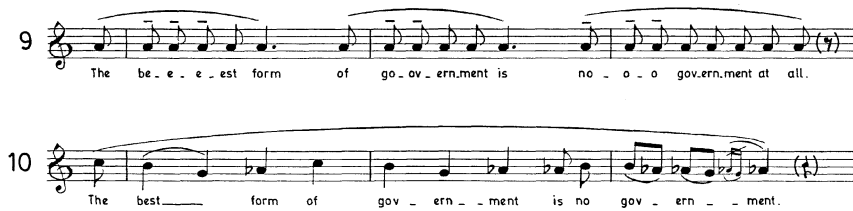
<sup>43</sup> »Penworthy Music Book«, NYPL Sign. JPB 94–24, Konvolut 308.

- 6 tones max ✓
- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| ✓ 1 5 tones omit G <sup>#</sup>      | ✓ 17 2 tones: G B <sup>b</sup>                    |
| ✓ 2 3 tones: A, C, A <sup>#</sup>    | ✓ 18 1 tone: C ✓                                  |
| ✓ 3 3 tones: C, G <sup>#</sup> , B   | ✓ 19 all tones                                    |
| ✓ 4 all                              | ✓ 20 1 tone: C ✓                                  |
| ✓ 5 2 tones: C, G <sup>#</sup>       | ✓ 21 5 tones: omit B <sup>b</sup>                 |
| ✓ 6 4 tones: omit A & C.             | ✓ 22 3 tones: B, G, A <sup>b</sup>                |
| ✓ 7 5 " : omit B                     | ✓ 23 1 tone: C ✓                                  |
| ✓ 8 2 tones: B <sup>b</sup> & G      | ✓ 24 1 tone: C ✓                                  |
| ✓ 9 1 tone: A                        | ✓ 25 4 tones: omit G <sup>#</sup> , C.            |
| ✓ 10 all                             | ✓ 26 5 tones: omit B <sup>b</sup>                 |
| ✓ 11 all                             | ✓ 27 3 tones: G <sup>#</sup> , A <sup>#</sup> , A |
| ✓ 12 5 tones: omit B <sup>b</sup>    | ✓ 28 all tones                                    |
| ✓ 13 4 tones: omit C, G <sup>#</sup> | ✓ 29 one tone: A                                  |
| ✓ 14 3 tones: G <sup>#</sup> , A, B. | 30 4 tones: omit G, A?                            |
| ✓ 15 3 tones: B <sup>b</sup> , B, C  | ✓ 31 2 tones: G <sup>#</sup> , C.                 |
| ✓ 16 5 tones: omit: G                | 32 all  |

G G<sup>#</sup> A A<sup>#</sup> B C

Abb. 46: Cage Song Books, Skizzen-Blatt zu Solo 35<sup>44</sup>

44 Aus dem roten »Regency«-Notizblock: NYPL Sign. JPB 94-24, Konvolut 316.

Abb. 47: *Cage Song Books Solo 35 Struktur A*<sup>45</sup>Abb. 48: *Cage Song Books Solo 35 Struktur B*<sup>46</sup>

Die Wirkung der Komponenten dieses Solos ist genauer kalkuliert als in allen anderen Solos: 1. Das Material soll wenn irgend möglich in der Muttersprache des Landes gesungen werden, wo es aufgeführt wird. 2. Bevor das Solo gesungen wird, muß die Flagge der Anarchie gehißt werden und von diesem Zeitpunkt an gehißt auf der Bühne bleiben, möglicherweise können mehrere Flaggen gehißt werden. 3. Der Gesang soll von optimistischer Laune (»Spirit«) und vom Glauben des Ausführenden an die Sache der Anarchie zeugen. 4. Es soll der Eindruck erweckt werden, daß die Stimme der Ausführenden nicht ausgebildet ist, indem beispielsweise die Tonhöhenverläufe verschmiert (»blur«) werden. 5. Das Solo soll als ein unregelmäßiger »Refrain« im Lauf einer Aufführung mehrfach genutzt werden. 6. In einem weiteren Solo, Solo 50, soll das gleiche melodische Material ohne Text wie aus der Erinnerung »vokalisiert« oder gesummt werden, während eine andere Tätigkeit ausgeführt wird (wofür sich einige der Theater-Solos, etwa das Koch-Solo 46, eignen), dadurch die Ferne des Erinnernten verstärkend. Zudem enthält auch Solo 34 den Text in leicht abgewandelter Form: »That government's best which governs not at all. And when men

<sup>45</sup> *Song Books*, a.a.O., pp. 116 Zeile 9 und 10.

<sup>46</sup> *Song Books*, a.a.O., pp. 117 Zeile 9 und 10.

are prepared for it, that will be the kind of government they will have.«<sup>47</sup> Hier begegnen wir auch wieder unregelmäßiger Struktur von Metrik und Phrasierung, wie sie auch für Saties Choräle typisch ist.

Durch alle diese Faktoren wird der Text (in den Solos 35 und 50) zwischen zwei komplementäre Sphären und damit deren symbolische Interaktionsformen gespannt, die einer tatsächlichen Demonstration bzw. einer anarchistischen politischen Veranstaltung, deren wesentliche präsentative Bedeutungsträger (Flagge, einfaches, wenn auch deklamatorisch unregelmäßig strukturiertes Lied, anarchistischer Text) nachgestellt sind, und die häusliche, derartige Ereignisse mental nachspielende Situation, die durch den sinnlich-symbolischen Gestus des – im Singen/Summen zugleich nahen und fernen – Erinnernten gekennzeichnet ist. Die Aufforderung zur Wiederholung einzelner Teile bzw. zur Aufteilung des Solos in mehrere zeitlich getrennte Abschnitte zielt auf eine starke Präsenz des Solos im Gesamtgeschehen von *Song Books*. Auch das Hissen einer schwarzen Flagge zieht enorme Aufmerksamkeit auf sich, werden doch – wie zumeist bei Aufführungen von *Song Books* – nur wenige Requisiten eingesetzt.

Der Satz »Die beste Regierungsform ist keine Regierung, und wenn die Menschen bereit für sie sind, wird es die Regierungsform sein, die sie haben werden.« regt zum Nachdenken an und läßt durch wiederholte Platzierung und die Darbietungsweisen das Publikum wahrscheinlich nicht los, wodurch der assoziative Effekt erhöht wird. Wesentlich für seine Wirkung ist der Nachsatz »wenn Menschen bereit dafür sind«, denn durch ihn unterscheidet er sich von bloßen politischen Parolen. Durch ihn wird ein fragen-des Reflektieren angeregt, ein erneutes Besinnen auf die Qualitäten von Anarchie, werden möglicherweise sogar tief verankerte Vorurteile – d. h. Urteile, denen in Lorenzers Terminologie desymbolisierte Interaktionsformen zugrundeliegen – aufgefangen, die sich gegen Anarchismus bzw. Vertreter des Anarchismus richten. Dadurch könnte sich für einige die bisherige Funktion des Satzes als präsentativer Bedeutungsträger wandeln. Der Gedanke der Anarchie als gesellschaftspolitischer Alternative könnte sich als Teil dieser szenisch erneuerten symbolischen Bedeutung etablieren und somit auch Teil der damit verbundenen und sich auf diese Weise öffnenden (sowohl sinnlichen als auch sprachlichen) symbolischen Interaktionsformen

<sup>47</sup> Die sechs Melodien basieren rhythmisch und intervallisch leicht abgewandelt auf der Oberstimme von sechs Chorälen aus Saties *Douze Petits Chorals*: (von oben nach unten) No. 6/1, No. 6/2, No. 7, No. 1 und No. 8.

(29) (S. 619)		4 Jugos 16 pgs.
4 <sup>6</sup> on pg. 5	BAGELONES	2 Jugoslav 14 pgs.
2 <sup>6</sup> on pg. 12	SYA KOG UBIJENOG	3 German 28 pgs.
7 <sup>6</sup> pg. 12	Regardig, voile	✓ 4 Spanish 24 pgs.
2 <sup>6</sup> pg. 1	TEMPIRANIH BOMBI	✓ 5 Italian 18 pgs.
3 <sup>6</sup> pg. 5	BLACKFREIE WOLLEN	✓ 6 Polish 12 pgs.
8 <sup>6</sup> pg. 1	<del>CON</del> MCLIND NIVE VORBADE	✓ 7 French 24 pgs.
2 <sup>6</sup> pg. 2	STARIH PRIJATELJA	✓ 8 Rumanian 24 pgs.
1 <sup>7</sup> pg. 128	CIAL/NÓ RIACHTANAS	✓ 9 Russian 4 pgs.
3 <sup>2</sup> pg. 1	ERSTE	✓ 10 English 26 pgs.
4 <sup>2</sup> pg. 17	JUNTA	✓ 11 American 18-24 pgs.
8 <sup>5</sup> pg. 5	inteligenta	✓ 12 Japanese.
6 <sup>7</sup> pg. 1	W skuzbie polskie	
8 <sup>8</sup> pg. 1	ostas ucis si anal	i-12 below 10 to page - words
9 <sup>10</sup>	So	above : syll.
1- <sup>3</sup> pg. 1	Ó THAOBH	
12 <sup>10</sup>	<del>TOO</del> hiwotkuk	
1 <sup>1</sup> pg. 1	NA	
5 <sup>4</sup> pg. 1	BARRICATE	
7 <sup>7</sup> pg. 9	avec Lakshmi Toul est trouble	
3 <sup>7</sup> pg. 16	WISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG	
7 <sup>1</sup> pg. 16	damis	
7 <sup>5</sup> pg. 7	Que peut-on faire	
3 <sup>7</sup> pg. 3	POLITISCHE PAROLEN	

Abb. 49: Cage Song Books, Skizzenblatt zu den Newspaper-Solos<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Notizblock, NYPL Sign. JPB 94-24, Konvolut 319.

werden. Es kann als sicher gelten, daß Inhalt und Form der Präsentation der Solos 35, 50 und 34 (Rangfolge) sich in die Erinnerung eingraben und mit dem Gesamterlebnis der Aufführung von *Song Books* verbunden bleiben. Dadurch kann die Aussage dieses Solos im Nachdenken über politische Probleme Präsenz erreichen. Damit kann sie als Alternative mitgedacht werden, somit symbolische Interaktionsformen beeinflussen bzw. sogar von desymbolisierten Anteilen befreien, womit der Satz einen Teil seiner von Cage intendierten utopischen Qualität entfalten würde. Nicht zuletzt spiegelt der Satz auch das Programm des Cageschen Komponierens in seiner Konkretion *Song Books* und bietet somit einen Schlüssel zum Verständnis und ein Mittel zur Bündelung der Erfahrungen mit der disparaten Erscheinung von *Song Books*.

Die Aufführung der »Government«-Solos könnte zum Reflektieren über die unmittelbare zeitgeschichtliche Situation führen. Dieses Nachdenken könnte in Interaktion treten mit der Wirkung der **Newspaper-Solos**. In den Newspaper-Solos (14, 29, 60, 75, 83, 92) verarbeitete Cage Material aus Zeitungen vom September 1970 in zwölf Sprachen: ?, jugoslawisch, deutsch, spanisch, italienisch, polnisch, französisch, rumänisch, russisch, englisch, armenisch und japanisch. Die Solos bestehen sprachlich aus per I-Ching-Entscheidungen ausgewählten Worten und Satzfragmenten dieser Zeitungen und übernehmen musikalisch I-Ching-bestimmte Konstellationen bzw. einzelne Sternpunkte von Sternkarten. Auf diesem Skizzenblatt (Abb. 49) ist links von oben nach unten die Liste der Sprachen und der Seitenzahlen der zu verwendenden Zeitungsausschnitte aufgeführt. Rechts ist von oben nach unten eine für die Skizzen zu *Song Books* charakteristische Aufstellung zu sehen, nach deren Listenprinzip das gesamte »zitierte« sprachliche Material geordnet ist. Es beginnt hier die Liste zu verwendender Worte und Wortgruppen für Solo 14. Die eingekreiste Zahl 29 bezeichnet die Seite im Notizblock. Darunter sind ganz links – chiffriert in I-Ching-bestimmten Ziffern – jeweils die Zeitungen bzw. Sprachen ausgewählt, aus denen das zu wählende »Zitat« stammen soll, also hier die Ziffern von 1 bis 12. Gleich rechts davon stehen hochgestellt die Zahlen, die sich entweder auf die Zeile oder das Wort beziehen. Direkt danach ist die zu benutzende Seite (»pg.« = page) angegeben. Die Worte sind im Aufführungsmaterial auf Seite 52, der ersten Materialseite von Solo 14 (vgl. Abb. 50) wieder auffindbar.

52

Abb. 50: Cage Song Books Solo I 4<sup>9</sup>

Es seien nochmals kurz die wesentlichen Aspekte der Notation erklärt: Die Sternpunkte sind in ein konventionelles, handgezeichnetes Notensystem integriert. Die Tonhöhen sind, sofern sie keine Vorzeichen haben, mikrotonal zu verstehen. Ihr dynamischer Wert ist einerseits durch die Dicke der Notenspunkte suggeriert, d. h. je kleiner um so leiser und umgekehrt. Zusätzlich steht unter einigen Punkten ein dynamischer Verlaufsrahmen, angezeigt durch die üblichen dynamischen Gabeln, der ausgeschöpft werden kann aber nicht muß. Darüber hinaus geben kleine halbe Kreise über den Noten an, wann je nach Positionierung vor, über oder hinter dem Ton seine exakte Höhe erreicht sein soll: gleich zu Beginn, in der Mitte oder am Ende. Der zeitliche Ablauf entsteht dadurch, daß alle Zeilen von den Ausführenden einer jeweils bestimmten Dauer zugeordnet werden, die dann als grobe

49 *Song Books*, a.a.O., p. 52.

Zeitleiste dient. Diese Notation verwendete Cage bereits im *Solo for Voice 1*.<sup>50</sup> Der Text wurde in allen der mikrotonalen Varianten der Aggregat-Notationsform zuzurechnenden veröffentlichten Solos von Cage selbst in Blockschrift unter die Noten geschrieben. Während in den eigentlichen Aggregat-Solos (45 und 48) Sprache einer Gruppe von Tönen zugeordnet ist, steht in den Newspaper-Solos jeder Text, auch mehrere Worte, im Verhältnis zu einem Ton. Dieser bietet durch seine verschiedenen Parameter quasi einen klanglichen Aktionsrahmen (inklusive Geräuschproduktion, die durch einen Notenhals mit kleinem Kopf außerhalb der Notensysteme angezeigt ist). Die Spanne verschiedener Gesangsstile bis hin zum Sprechen wollte Cage genutzt wissen und verwies darauf explizit in zwei Anmerkungen: »A virtuoso performance will include a wide variety of styles and vocal production.« und »Sprechstimme may be used where the text has some length.«. Im Rahmen dieser Vorgaben sind sämtliche musikalischen und interpretatorischen Determinanten relativ frei gestaltbar, solange eine variantenreiche, unkonventionelle Interpretation angeboten wird. Cage wählte diese alternativen Notationsformen vermutlich, um dem konventionellen Klang zu entkommen und fließende Übergänge von Sprache und Klang zu installieren. Auch für die Newspaper-Solos bringt Sprachkürze Denkweite, da Cage die sprachlichen Vorlagen in Worte und Satzteile fragmentierte und I-Ching-bestimmt in Kontext mit den Sternpunkten plazierte. Für die sechs Solos bedeutet dies jeweils etwas unterschiedliche Grade des assoziativen Potentials, welches letztlich den szenischen Verweisen jedes Solos unterschiedliche Qualität zumißt. Grundsätzlich löst bereits die lose Präsentation der Fragmente Assoziationen an den eigenen (sinnlich-symbolischen) Umgang mit Zeitungstexten und Nachrichten aus, dem die Sprunghaftigkeit eigen ist, die McLuhan beschrieb und die auch zu einer tendenziell oberflächlichen Wahrnehmung führt.<sup>51</sup> Im übrigen ist der erreichbare assoziative Grad meßbar an der semantischen Verständlichkeit der Sprachfragmente und somit ihres sprachsymbolischen Anteils. Diese ist abhängig von der Sprachkenntnis der Teilnehmenden sowie von der quantitativen und dynamischen Präsenz im jeweiligen Solo, die wiederum auch abhängig ist etwa vom gewähl-

<sup>50</sup> Es sei daran erinnert, daß das Solo 12 aus *Song Books* identisch ist mit Cages *Solo for Voice 1* (siehe Tabelle 15). Dort gehen die Notenpunkte jedoch im wesentlichen auf Unregelmäßigkeiten im Papier zurück. Die Textquellen sind u. a. das Lankavatara Sutra, von Huang Po und James Joyce, also keine Unbekannten, sondern Konstanten im Werk Cages.

<sup>51</sup> Cage fügte den Hinweis auf die Zeitungsquelle offensichtlich erst nachträglich in seine Anleitung zu Solo 14 (p.14) ein! Er wollte sie also zunächst nicht angeben, sondern dem Zufall überlassen, welchem Idiom diese Texte zuzuordnen sind.



ten Tempo einer Aufführung und möglichen Überlagerungen mit anderen Solos. In der Interpretation der Schola Cantorum Stuttgart beispielsweise wurde nur sehr wenig, vornehmlich semantisch verständliches Material (»Vietnamisierung« – »Unsere Finanzen stehen nicht gut« – »New York, wieder fester« – »Primavera« – »Schlüssel«) aus den Zeitungs-Solos ausgewählt. Dies wurde in einem sehr langsamen Tempo zumeist laut, an die barsche Art von Markt- oder Zeitungsschreiern erinnernd, und selten in bedenklichem Ton eingeworfen. So wurde der Grad der assoziativen Wirkung zwar gezielt manipuliert, aber eine breite Streuung verhindert. Wenn auch bei solchen Aufführungen die individuellen mentalen Prozesse im Kontext des Materials kaum meßbar sind, so bieten gerade die Fragmente aus aktuellen, und damit zeitgeschichtlich relevanten Zeitungen einen gesicherten Fundus, von dem aus ein reiches kollektives assoziatives Spektrum aktiviert werden kann.

Die Szene, die Cage mit diesem Material kreierte, isoliert und verfremdet den kollektiven Umgang mit den Informations-Medien Fernsehen, Radio und Zeitungen. An »originalen« alltäglichen Orten findet, indem diese Informationen konsumiert werden, ein Gemisch aus sinnlichen und sprachlich symbolischen Interaktionsformen statt. Durch die Isolierung des Materials aus der vertrauten alltäglichen Umgebung werden Konnotationen dieses Ortes zerstört und möglicherweise bewußt. Die Anteile sinnlich-symbolischer Interaktionsformen sind erkennbar im alltäglichen Umgang mit Nachrichten, Spielfilmen und Werbung, aber auch mit Zeitungen als einer nebensächlichen Tätigkeit, die normalerweise gleichzeitig mit anderen wie Essen, Telefonieren, Bügeln, Einkaufen etc. ausgeführt wird. In den Newspaper-Solos erscheinen die Nachrichten plötzlich akkumuliert, noch dazu mit einer gewissen dynamischen Aufdringlichkeit, wie ein klanglich isoliertes Konzentrat vertrauter sinnlich-symbolischer Interaktionsformen. Der Knopf zum Leiserdrehen, in diesem Kontext symbolischer Bedeutungsträger von Selbstbestimmung, kann nicht benutzt werden, da er nicht – wie im privaten Umfeld – vorhanden ist. Bei einer Aufführung der Newspaper-Solos kann sich niemand von deren Wirkung befreien, es sei denn, man verlasse den Raum der Aufführung, wie man zuweilen ein Kaufhaus oder ein Restaurant verläßt, um der ständigen Beschallung zu entkommen. Das Material, das gleichzeitig sehr vertraut und sehr fremd ist, dringt aufgrund seines relativ hohen assoziativen Grads, seiner Akkumulation und seiner dynamischen Intensität unmittelbar in unsere mentalen und emotionalen Gehirn-Landschaften vor. Diese Landschaften, wo die Interaktion mit Information durch Medien eingeschrieben ist, dürften bei einem Publikum,

das einer Aufführung von *Song Books* beiwohnen sollte, relativ groß sein.<sup>52</sup> Die Newspaper-Solos treffen also auf ziemlich aktive mentale Strukturen. Bewußtseinsprozesse können so vergleichsweise leicht in Gang kommen, etwa indem die genannten symbolischen Interaktionsformen sich mit der Bedeutung von Nachrichten als ernstzunehmender Informationsquelle verknüpft erweisen, die zudem in ein komplexes, weltweites Wirkungsgeflecht integriert ist. Über die Wahrnehmung des Wirkungsgeflechts kann die Interaktion mit dem sprachsymbolischen Anteil des Interagierens mit Informationsmedien aktiviert werden. So kann das latente, gewissermaßen desymbolisierte Wissen um die hier wirkenden manipulierenden Kräfte vordringen und bewußt machen, daß diese Kräfte nur durch einen weniger oberflächlichen, d. h. durch einen sprachsymbolisch bewußten Umgang mit den Informationsmedien aufspürbar und abwehrbar sind. Die Verwendung der vielen Sprachen löst zusätzlich Assoziationen dazu aus, wie weitreichend Medien Informationen verbreiten und daß sie alle Menschen auf der Erde, die auf diese Medien Zugriff haben, betreffen.

Möglicherweise bewirkt die Erfahrung eines Newspaper-Solos so einen perspektivischen Wechsel bezüglich der Bedeutung von Interaktion mit Information. Vielleicht wandelt sie sich von einer ziemlich »bewußtlosen«, »kritiklosen« Interaktionsform, deren symbolischer Gehalt sich (in Desymbolisierungs-Prozessen) längst abgelöst hat von der eigentlichen Bedeutung von Information, hin zum bewußten Interagieren, das dem Einfluß der Medien durch entsprechende Fokussierung der Wahrnehmung Rechnung trägt. Zumindest könnte aber auf unbewußter Ebene ein vorsichtigerer Umgang mit den Medien ausgelöst werden. Konzept und Wirkung der Newspaper-Solos sind übertragbar auf das auch mikrotonal notierte Solo 59, wo die Texte von Fuller, McLuhan und N. O. Brown verarbeitet sind. Da sie zeitgeschichtlich relevante Bereiche behandeln, verweisen sie auch auf aktuelle Themen der Informationsmedien, sich hauptsächlich darin von den Newspaper-Solos unterscheidend, daß der gesamte Text englischsprachig ist.

Die Assoziationsbreite und den Assoziationsgrad der Newspaper-Solos erreichen auch einige **Solos mit typographischer Notation von Thoreau-Texten**, allerdings auf die Natur verweisend und dadurch Lebensentwürfe

<sup>52</sup> Es sei daran erinnert, daß die Größe der Engramm-Felder sich nach der alltäglichen Häufigkeit, also nicht nach der Qualität von Interaktionen richtet, und daß sie sich nur sehr langsam verändern.

aus der Interaktion mit der Natur ansprechend. Sie bilden dramaturgisch ein starkes Gegenwicht zu den Solos mit Verweisen auf die Zeitgeschichte. Die hervorgerufenen Assoziationen beziehen sich alle auf grundlegende Naturphänomene, die in irgendeiner Weise Geräusche verursachen, wie Wind, Wasser, Wald, Feuer, Regen und Vögel. Sie erschließen Qualitäten von Naturerlebnissen, die vielen Menschen in zivilisierten Ländern fern bis fremd sein dürften, also im Landkartensystem des Gehirns zumeist wenig Platz beanspruchen. Das Wiederkehren verwandter Assoziationsreize kann hier die Wirkung vertiefen.

Eine besondere Situation liegt in **Solo 17** vor, dessen (bislang noch nicht näher angesprochene) punktuelle Notation entlang von in gleichen Abständen horizontal gezogenen Einzellinien läuft, woraus sich eine Art Sprechgesang mit sehr kleinem Tonambitus ergibt. Der Notation ist ein ziemlich gut verständlicher Text in nahezu kompletten Sätzen aus Thoreaus drittem Band der *Journals* zugeordnet. Es handelt sich um vergleichsweise leicht auffindbare Abschnitte zur »Telegraphen-Harfe«,<sup>53</sup> wo Thoreau seine Auffassung von Hochspannungskabeln als musikalischem Instrument darlegte, da er Klänge wahrnahm, die durch ihr Schwingen im Wind entstehen. Diese Texte dürfte Cage gezielt ausgewählt haben, zu gut passen sie in sein eigenes Konzept von Klang und einer interaktiven Verbindung zwischen Naturerlebnissen und dem Umgang mit Technik. Thoreaus Bezeichnung »Telegraphen-Harfe« könnte angesichts der negativen Folgen der Technologisierung als ein unserer Zeit nicht gerecht werdender Euphemismus, als Anachronismus oder Naivität aufgefaßt werden. Das hat Cage möglicherweise nicht interessiert, aber wohl auch nicht kalkuliert, denn er sieht hier eine durchaus ernsthafte Begegnung mit den Klängen dieser »Harfe« vom Tonband ebenso vor wie die live-elektronische Klangumformung der gesungenen Sprache, der stimmlichen Äußerungen den klanglichen Resultaten des unregelmäßigen Schwingens solcher Kabel im Wind angenähert werden sollen. In einem solchen Fall wäre allerdings nur ein sehr kleiner Teil des andererseits auch Inhalte wiederholenden Texts verständlich. Die von Cage vorgeschlagene mögliche Alternative zu den elektronischen Mitteln sorgt für Amusement: Geräusche der musikalischen Säge klingen recht ähnlich. Die Erweiterung der Hörerfahrung ist gewiß. Wie stark gerade dieses Thoreau-Solo darüber hinaus mit der verwendeten, leicht paradoxen Sprache, die Wendungen enthält wie »What more wonderful than a wire stretched between two posts?« oder »The poetry of the rail road.«, auf na-

<sup>53</sup> Identifiziert wurden Zitate von den Seiten 12, 14, 235 und 342 des dritten Bands.

turbefogene Lebensentwürfe zugreifen kann, hängt von seiner Plazierung im Gesamt ereignis und den elektronischen Verfremdungen der Texte ab.

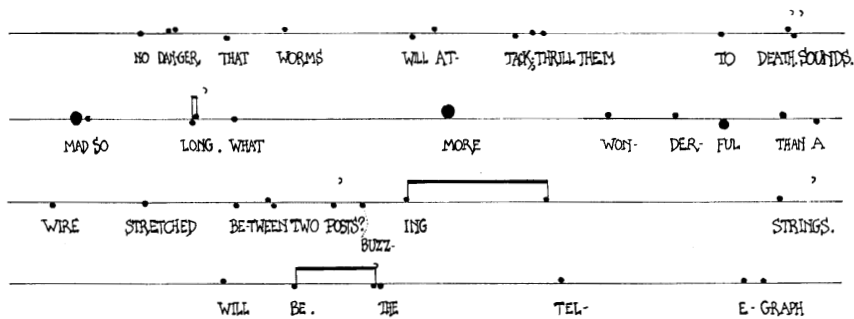


Abb 51: Cage Song Books Solo 17, Ausschnitt<sup>54</sup>

Alle weiteren sprachlich-klanglich dominierten Solos transportieren wesentlich weniger semantische Bedeutungen als die bisher besprochenen und stellen daher auch weniger sprachsymbolische Bezüge her. Die beiden **Aria-Solos** 52 und 53 sind diesbezüglich noch relativ reichhaltig, doch ist hier bereits der durch klangliche Komponenten aktivierte Bereich auf sinnlich-symbolische Interaktionsformen bezogener Assoziationen dominierend. Cage fordert mit der Aufgabe, zehn verschiedene Artikulationsformen für die Ausführung unregelmäßiger Verlaufslinien zu skurrilen Texten festzulegen und zu benutzen, die Experimentierfreudigkeit und Phantasie der Interpretierenden ebenso heraus wie ihre stimmliche Ausbildung. Im Prozeß dieser Festlegungen entsteht nicht nur eine bunte Partitur, da die gewählten Artikulationen, numeriert von 1 bis 10, den entsprechend numerierten Abschnitten der Verlaufslinien farblich zuzuordnen sind, sondern auch eine Persiflage virtuoser Gesangstechnik, die Eindrücke aus der Persiflage der Arie der Königin der Nacht in Solo 47 ergänzt. Neben englischen und französischen Textpartikeln (Thoreau und Satie) erscheinen auch armenische, russische und italienische. Teilweise können starke Assoziationen entstehen, die überraschende Verbindungen zu ansonsten in *Song Books* nicht so explizit berührten Bereichen herstellen können wie durch »nel vostro dolore«, das aus einer italienischen Oper (oder einem italienischen Film) stammen könnte, oder »Le Prince ne sera pas riche, le pauvre«, was mich an Saint-Exupérys Geschichte vom kleinen Prinzen erinnert. Darüber hinaus sind

<sup>54</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 63.

hier verschiedene Satzmelodien durch den Verlauf der Linien erfaßt, wie die des Fragens (»O; sans sauce«),<sup>55</sup> des Vor-sich-hin-Sprechens (»Moy Gehnee, Moy Ahngehl, Moy druge«),<sup>56</sup> oder der entschiedenen Feststellung (»Incessantly moving their heads and bodies«<sup>57</sup> oder »I – U – E – C'est même certain«<sup>58</sup> mit imaginären Ausrufezeichen), so daß auch nicht assoziative Sprache durch die melodischen Komponenten, Gestik und Tonfall zumindest Expresseme vorführt.

Die Auswahl der Artikulationsformen bestimmt mit, welche Assoziationen an bestimmte Szenen sprachlicher Interaktion ausgelöst werden. Beispielsweise wählte Joan La Barbara für ihre CD mit Sologesangsstücken von Cage,<sup>59</sup> wofür sie unter anderem die Solos 49, 52 und 67 aus *Song Books* aufgenommen hat, für das Aria-Solo als zweite Artikulationsform ein schnarrendes, eher leises, unterdrücktes Sprechen, das wie die Ausdrucksweise eines Menschen wirkt, der sich aus dem Bereich offenen Kommunizierens zurückgezogen hat und mangels Austausch vor sich hin »brabbelt«, leicht aggressiv wirkend durch den geräuschhaften Anteil des Schnarrens, welches auch leise stark wahrnehmbar ist. Als dritte Artikulationsform wählte sie eine Art Falsett, das den stimmlichen Äußerungen einer hysterischen, ebenso mal übermäßig begeisterten wie mal furchtbar aufgeregten Amerikanerin ähnelt. Zuweilen ergibt sich so eher zufällig eine synergetische Konstellation von sprachlichem Material und klanglicher Darstellung. Die Aria-Solos bieten ein spielerisches Konglomerat aus Verweisen auf kommunikative Situationen und Gesangsstile, dessen symbolisches, interaktives Potential zu nutzen jedem weitgehend individuell überlassen wird.

Wie bei allen nicht konventionell notierten Solos ist der Zeitrahmen in Solo 52 visuell kongruent zur horizontal zu lesenden graphischen Darstellung. Es gehört zu den Solos, auf deren Vorlage für die Veröffentlichung die feinen blauen Spurlinien zu sehen sind, mit denen Cage auf mehreren Seiten probenhalber eine Zeitrasterung einzeichnete, eine Darstellungsform, die Cage verwarf, außer in den drei Symmetrie-Solos (vgl. Abb. 35), wo sie in der veröffentlichten Fassung zu sehen sind.<sup>60</sup>

<sup>55</sup> Ebd., p. 192.

<sup>56</sup> Ebd., p. 193.

<sup>57</sup> Ebd., p. 200.

<sup>58</sup> Ebd., p. 193.

<sup>59</sup> Joan La Barbara *Singing through John Cage*, New Albion Records (NA 035) San Francisco 1990.

<sup>60</sup> *Song Books*, a.a.O., pp. 84, 110 und 206.



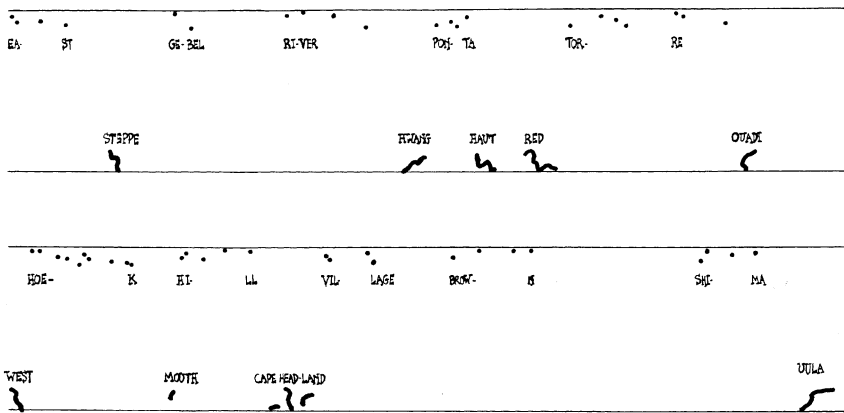


Abb. 53: Cage Song Books Solo 67, zwei »Zeilen«<sup>62</sup>

Die beiden stimmlichen Pole, die in den Aria-Solos den Rahmen bilden könnten, existieren in den **Chai-Bi-Yi-Solos** (67, 72 und 90, thematische Gruppe XXI) in unmittelbarer Gegenüberstellung: das Falsett auf der Grundlage von Sternkarten und tiefste »grummelnde« Stimmlage (»grunt-ing« der Navajo-Indianer, auch die Folge »Chai Bi Yi« oder »Yei Bi Chi« entstammt dieser Sprache). Die Verläufe entstanden auf der Grundlage einer Landkarte der Gegend von Spoleto/Piombino. Zwar ist Text vorgegeben (internationale geographische Terminologie), doch Cage schreibt hier explizit vor: »Let text not be understandable«. Er instrumentalisiert ihn vollständig, wenn auch durch die Textwahl eine subtile Verbindung zu den ihm sympathischen Bereichen Weltmusik und Weltsprachen gezogen ist. Mag sie für die Interpretierenden noch immanent wirken, da Cage seine Textwahl verrät, so geht diese jedoch für das Publikum vollständig verloren.<sup>63</sup> Klangliches Ergebnis ist ein äußerst virtuoses, technisch extrem anspruchsvolles Springen zwischen den beiden Extremen. Joan La Barbara bietet auf ihrer CD eine interessante Interpretation. Durch ihre Umsetzung der klanglichen Gegensätze im Zusammenwirken mit einer gezielt eingesetzten Einspielung von lauten, polternden Gabelstapler-Geräuschen entsteht eine interaktive Situation, die geprägt ist von einer gescheuchten, schwankend angstvollen Gestik. Diese wechselt zuweilen in drohenden Ton

<sup>62</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 244.

<sup>63</sup> Ähnliches geschieht in *Song Books* oft mit Eigenheiten graphischer Notation.

und drückt damit auch Widerstand gegen die anscheinend empfundene Bedrohung (gewissermaßen symbolisiert durch den immer wieder überraschend lärmenden Gabelstapler) aus. Das ganze Solo durchläuft bei Joan La Barbara eine Dramatisierung der Situation, so daß man gegen Ende zwei völlig verstörte Hundestimmen, zuvor zuweilen auch eine ängstliche Vogelstimme zu hören glaubt. Szenisch betrachtet könnte die Überzeichnung im erheiternden Effekt Angstgefühle und damit eine allen Teilnehmenden in verschiedenen Graden vertraute emotionale Komponente täglichen Interagierens lösen.

Die bislang noch nicht eingehender dargestellten »Songs« (mit und ohne Elektronik) entbehren nahezu jeder semantischen Verständlichkeit. Allenfalls die durch ihre Aufführung projizierte Stimmung, der Tonfall und ähnliches stellen Verbindungen zu sprachsymbolischen Interaktionsformen her. Auch Verweise auf sinnlich symbolische Interaktionsformen sind seltener. Eine Aufführung der **Aggregat-Solos** (45 und 48)<sup>64</sup> etwa kann zwar von bis zu 18 Mitwirkenden ausgeführt werden, doch sollten sie nicht gezielt miteinander singen oder sonst kommunizieren. Da pro Zeile bis zu zwölf Minuten Dauer möglich sind, die Länge, Klangfarbe und Dynamik der Töne einzelner Aggregate<sup>65</sup> jedoch nicht bzw. allenfalls durch die zugeordneten Buchstaben (Solo 45), Silben und Worte (wenig assoziativ, aus Texten von Satie und Thoreau, Solo 48)<sup>66</sup> festgelegt ist, kann hier eine einige Minuten liegende Klangfläche mit längeren Dauern ebenso entstehen wie eine schnelle Abfolge virtuosen Charakters. In der Einspielung der Schola Cantorum Stuttgart beispielsweise legt sich Material aus den Aggregaten von Solo 45 im mehrstimmigen, wohlklingenden Gesang vornehmlich von Frauenstimmen wie ein permanenter, sphärischer raumfüllender Klang um punktuelleres Geschehen.

Auch in den **Coloratura-Solos** (11, 16 und 84), wo die Sternpunkte nicht in Aggregaten oder konventionellen Notensystemen zusammengefaßt sind, wird Klang als räumliches Geschehen thematisiert, indem die punktuellen Ereignisse, die als auditive Anverwandlung der sonst visuell wahrgenomme-

<sup>64</sup> Siehe Abbildung 40 (p. 310).

<sup>65</sup> Für die Aggregate anderer Kompositionen wie *Atlas Eclipticalis* legte Cage auch die Parameter Dauer und Dynamik fest.

<sup>66</sup> Die Zuordnung der Buchstaben in Solo 45 geschah auf der Basis der Ermittlungsprozesse (durch das Werfen und Auswerten von Klarsichtfolien) eines sprachlich-klanglichen Ablaufs in *Solo for Voice 2*.



nen Sternbilder erlebt werden können.<sup>67</sup> Durch die häufig vorgesehenen elektronischen Manipulationen über das den Aufführungsraum umgebende Lautsprechersystem breitet sich dieser imaginäre Sternenhimmel als Raumklang aus und kann so Assoziationen an die »originale« Erfahrung des nächtlichen Sternenhimmels auslösen, sich damit in die Gruppe der Solos fügend, die auf Interaktionen mit Naturphänomenen verweist.

Die beiden **Solos 69 und 80**, in Cages nicht veröffentlichter thematischer Liste mit »Valse Chantée« betitelt, bilden Übergänge zwischen theatralisch-körperlichen Tätigkeiten und Gesang. Sie zählen zusammen zu den komplexesten Solos überhaupt und sind die einzige Konstellation in *Song Books*, deren Ablauf aufeinanderfolgend festgelegt ist. Die Ausführung von Solo 80 erfordert, daß Solo 69 zuvor gespielt wurde, da in dessen Verlauf der Text für Solo 80 kreiert wird.

Solo 69 ist ein »reines« Theater-Solo (mit Elektronik): an einer mechanischen Schreibmaschine wird nach graphischer Vorgabe von Sternpunkten Nonsense-Text geschrieben. Der Vorgang des Schreibens wird per Kontaktmikrophon verstärkt und erhält dadurch mehr räumliche Präsenz. Wer schon Texte an Schreibmaschinen verfaßte, kennt das angenehme Gefühl der Produktivität, das mit dem Schreiben des mechanisch aufs Papier gebannten Texts entstehen kann. Insbesondere das Rattern eines mechanischen Geräts löst (heute um so mehr) geradezu nostalgische Erinnerungen an solche Situationen aus. Auf diese Interaktionsform verweisend, rettet das Solo 69 die damit verbundenen mentalen Engramme vor ihrem endgültigen Versinken in minder bis nicht mehr frequentierte Regionen. Im Gegensatz zum geschriebenen Produkt des anderen Schreibmaschinen-Solos (15) wird der Text hier später verwendet und in einen weiteren nostalgischen Kontext gebracht.

Auch Solo 80 ist ein Theater-Solo mit Elektronik, obwohl am Schluß der Aufführung, sofern das Solo ganz gespielt wird, gesungen wird. Mit den Aktivitäten auf einem Tisch im ersten Teil korrespondiert es mit den Eß- und Spiel-Solos, auf die ich im folgenden Kapitel IV.2.2 eingehe. Der in Solo 69 entstandene Text wird zerschnitten und den Notensystemen von Solo 80 unterlegt, kongruent zu der über den Notensystemen plazierten, mittels Legato-Bögen angezeigten Phrasierung und dem unter den Notensystemen notierten Rhythmen. Beide (Phrasierung und Rhythmus) entsprechen dem

<sup>67</sup> In der originalen Situation am klaren nächtlichen Himmel, übertragen auf die punktuelle Notation in *Song Books* und somit zu Zeichen umfunktioniert.

zugrundeliegenden Original »Valse Chantée« von Satie. Um den noch fehlenden Tonhöhenverlauf zu erstellen, bedarf es ebenfalls einer theatralischen Aktion: Material aus den »Instructions«. Das dort enthaltene Blatt mit einzelnen Noten, nämlich 33 Viertelnoten, 13 punktierte Halbe und 9 halbe Noten, aus denen der originale Valse besteht, werden zerschnitten, in drei Umschläge oder Hüte gesteckt, dann entlang den rhythmischen Verläufen »blind« gezogen und in die Notensysteme eingeklebt. Alle diese Tätigkeiten werden per Kontaktmikrophon verstärkt und ziehen daher Aufmerksamkeit auf sich, die sie sonst nicht bekämen. So erinnern sie einerseits, wenn auch durch die »Nahaufnahme« in leicht grotesker Weise, an kollektiv bekannte Tätigkeiten des Zerschneidens, Sammels, Wählens und Einklebens. Andererseits gewinnen diese Tätigkeiten ungewohnte klangliche Dimensionen. Überraschenderweise zeigen diese Gegenstände in ihrer auditiven Verwandlung, die simultan »in gewohnter Weise« visuell verfolgt werden kann (was synergetisch wirkt), Leben, d. h. entgegen ihrer gewohnten statischen Erscheinung Prozeßhaftigkeit. Gewohnte sinnlich-symbolische Interaktionsformen werden erweitert, und die Durchlässigkeit und Vergänglichkeit auch vertrauter Materie wie Papier kann ins Bewußtsein gehoben werden.



Abb. 54: Cage Song Books Solo 80<sup>68</sup>

<sup>68</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 278.

Prozeßhaftigkeit wird in Solo 80 (Abb. 54) auch beim Vorgang des Singens demonstriert, indem die nun komplettierte, völlig neue, nicht vertraute Melodie auf der Bühne geübt werden soll. Cage kalkuliert, daß der Prozeß des Übens auf der Bühne möglicherweise zu unangenehm oder zu langwierig verläuft, weshalb er abgebrochen werden darf. Im besten Fall resultiert als Abschluß eine komplette Vorführung des »neuen« Lieds. In Solo 80 ist wie schon die theatralisierte Darstellung der vorbereitenden Tätigkeit zur Erstellung des Texts auch das Üben gezielt Teil der Aufführung, indem die üblicherweise dem Publikum ersparten Arbeitsprozesse, die einer Aufführung vorausgehen, selbst zum theatralischen Ereignis werden. Es entsteht instrumentales Theater, das dem üblichen musikalischen Ereignis seine nicht berührbare, sichere Erhabenheit raubt und es in Kontext nicht kalkulierbarer, auch üblicherweise als allzu banal eingestufte Prozesse stellt, die zum erhabenen Ergebnis führen können, aber dieses Ziel möglicherweise auch verfehlen. Die Fehlbarkeit einer solchen Tätigkeit nimmt ihr die erhabene Aura, macht sie greifbar, berührbar. Quasi nebenbei können derartige individuelle Erfahrungen des Publikums, möglicherweise in ganz anderen Bereichen (etwa ihres Berufslebens), berührt werden. Abhängig davon, wie virulent sie jeweils sind, stoßen Impulse solcher instrumentalisierte Vorgänge auf einen Bereich, der von Desymbolsierungs-Prozessen bedroht oder bereits betroffen ist. Diese können ihre Wirkung dort möglicherweise entfalten.<sup>69</sup> Sollte es im Anschluß an die theatralischen Prozesse zu einer einigermaßen souveränen Interpretation der Melodie kommen, so wird eine weitere Verweisebene aktiviert, denn spätestens dann sollte das Solo als ein deformierter »Valse Chantée« erkennbar sein. Der »Valse Chantée« gehört wie schon gesagt zu den Stereotypen in *Song Books*, die einer etwas heruntergekommenen musikalischen, sentimental, gleichwohl höchst beliebten und verbreiteten Lebenssphäre zuzurechnen sind. Ohne Instrumentalbegleitung vorgelesen, verstärkt sich bei diesem deformierten Valse der Eindruck eines innernden Vortrags wie er vor dem inneren Auge etwa im Traum oder in

<sup>69</sup> Im übrigen griff Cage mit der Vorschrift dieser Aktivitäten auf ein Ereignis zurück, das vielfach als das erste aleatorisch-musikalische kategorisiert wurde. Marcel Duchamp, den Cage sehr schätzte und der in *Song Books* mehrfach einbezogen wurde, stellte es unter dem Titel *Musical Erratum* erstmals 1913 vor:

»Duchamp zerriß Karton in kleine Karten und notierte auf jeder eine Note. Dann mischte er alle Karten in einem Hut und zog sie einzeln heraus. Die Noten wurden in der gezogenen Reihenfolge aufgeschrieben. Die Partitur war dreistimmig angelegt (für seine beiden Schwestern und für ihn selbst). Als Text lag ihr eine Beschreibung des Wortes »drucken« in einem französischen Lexikon zugrunde.« aus: R. Block *Fluxus Musik*, in: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten*, Ausstellungskatalog, a.a.O., Textband, p. 55.

einer nicht ausgesprochenen bildhaften Vorstellung oder leise vor sich hin summend bei vielen ablaufen könnte. Als Teil einer Aufführung von *Song Books* wird der Gesang zum befreienden Schutzraum, in dem provozierte Assoziationen durchlebt werden können, die in »realer« Umgebung zu artikulieren bedrohlich sein könnte oder die an realem Ort wieder zu erleben sich (gerade) keine Gelegenheit bietet.

Auch die **Atem-Solos** (22 und 79, »Two Breathers«, vgl. Abb. 55) sind als Theater-Solos kategorisiert, obwohl sie im wesentlichen klangliche Parameter vorschreiben. Theatralische Aspekte ergeben sich kaum deutlicher als bei anderen Solos, die der Kategorie Song zugeordnet sind. Allenfalls das Ausbleiben von Klängen, die über durch das Atmen entstehende Geräusche hinausgehen, könnte eine Zuordnung zur Kategorie Theater bewirkt haben. Da Atmung grundlegendes Element jeglichen Lebens ist, wo es vorwiegend mit größter Selbstverständlichkeit unbewußt genutzt wird, zudem notwendige Bedingung des Singens beziehungsweise stimmlicher Äußerung, überrascht es nicht, daß Cage sie thematisiert. Im Gegensatz zu Schnebel, in dessen Konzept Atemvorgänge als basales Element für die stimmlichen Vorgänge fast aller Materialpräparationen vorgegeben sind, separiert sie Cage in diesen beiden Solos von ihrem vertrauten Kontext. Um sie dann noch hörbar machen zu können, muß er wieder die elektronische Verstärkung durch Kontaktmikrophone nutzen, wodurch sich die Atemgeräusche in überdimensionale Weiten ausbreiten können. Wie bei den im folgenden Kapitel noch zu besprechenden Spiel-Solos oder den Schreibmaschinen-Solos werden hier klangliche Aspekte von Vorgängen hörbar, die Menschen so auch aus nächster Nähe nicht ohne Hilfsmittel wahrnehmen könnten. Allerdings werden die Geräuschbewegungen nicht nur elektronisch verstärkt, sondern auch in sehr kurzen Abständen klanglichen Veränderungen unterworfen. Wie massiv elektronisch eingegriffen wird, bleibt auch hier wieder dem Konzept der Ausführenden überlassen.

Die essentielle Lebenskraft des Atmens ist in Solo 22 (Abb. 55) besonders spürbar, wo Atemvorgänge in den Kategorien Mund- und Nasen-Atmung nochmals unterteilt sind in unregelmäßiges und gleichmäßiges Atmen, unabhängig vom Ein- und Ausatmen. Die Notation ist punktuell: 58 gleichmäßig entlang von vier imaginären Horizontalen (regulär, irregulär, regulär, irregulär) angeordnete Punkte, die dennoch zusammen durchaus wieder an Sternbilder erinnern. Es geschieht in diesem Solo nichts als unregelmäßige bis regelmäßige Atmung durch Mund und Nase. Durch die Elektronik hörbar gemacht, ist Atmung so ein zentrales Ereignis. Wenn die Atemgeräusche

und die sie produzierende Person nicht allzu stark überdeckt werden, führt dieses Solo zu einer auditiv sehr direkten, fast intimen Begegnung mit dem Phänomen der Atmung. Visuell wird eine starke Diskrepanz faßbar zwischen der ausführenden Person und dem Gehörten. Ein assoziatives Nachdenken über Atmung setzt ein.

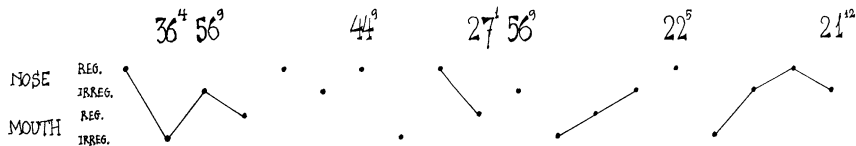


Abb. 55: Cage Song Books Solo 22, I Zeile<sup>70</sup>

In Solo 79 begegnen wir Atmung als einer Komponente hier quasi nicht ganz funktionstüchtiger stimmlicher Äußerung. Kein Ton, kein gesprochener Buchstabe wird wirklich umgesetzt. Atmend wird immer wieder angesetzt, doch bleibt stimmliche Äußerung am Rand konkreter Klänge («as though you had lost your voice»). Damit spiegelt Cage bestimmte real oder imaginär erlebte Situationen, in denen es einem die »Sprache verschlagen« hat, auch im übertragenen Sinn des »Nicht-zu-Wort-Kommens«, die im wesentlichen einer untergeordneten hierarchischen Stufe in autoritär geprägten Interaktionsformen zuzurechnen ist, ohne die Möglichkeit freier Meinungsäußerung. Überraschend wird die große Bedeutung von Atmung greifbar, und zwar in beiden Hinsichten, als reale und als symbolische Tätigkeit.

Auch einige andere Theater-Solos richten das Zoom-Objektiv der *Song-Books*-Kamera auf wenig reflektierte, selbstverständliche alltägliche Interaktionsformen. Diesen soll sich das nächste Kapitel »szenisch« nähern.

#### IV.2.2 Inszenierung von körperlichen Gesten und Raumbewegung

Wie in den Song-Solos kristallisieren sich bei den Theater-Solos mehrere Gruppen heraus, die sich jeweils durch ein gemeinsames Materialfeld auszeichnen. Wie bei den Song-Solos überwiegt auch bei den Theater-Solos leicht die Zahl der Solos ohne Elektronik. Da sie (wie bereits gesagt) mit

<sup>70</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 86.

Ausnahme der auf *Theatre Piece* basierenden Solos nicht in der »internen« thematischen Liste Cages enthalten sind, stelle ich sie im folgenden tabellarisch zusammen, um einige dann »szenisch« zu entschlüsseln. Dabei werde ich immer auf die Informationen in dieser Tabelle zurückkommen.

Solos	Materialfeld
6, 10, 19, 31, 76, 77 ohne sowie 7, 9, 61, 87 mit Text	»Theatre Piece« (beziehen sich alle auf <i>Theatre Piece</i> [1960], alle ohne Elektronik)
8, 24, 28, 57, 62, 63, 78	»Disciplined Action« (wesentliche Vorgabe in Solo 8, außer den Solos 57 und 78 mit Elektronik)
23 + 26 (Brettspiel spielen), 15 + 69 (Schreibmaschine schreiben), 64 (Strichliste machen), 71 (Karte schreiben), 80 (Basteln)	»Spielen, Schreiben, etc.« (alle mit Elektronik)
32, 37, 44, 54, 55, 88	»Raumbewegung« (alle ohne Elektronik)
36 + 38 (Essen/trinken), 46 (Essen zubereiten), 82 (aus Pariser Cognacglas trinken), 89 (Apfel oder Preiselbeeren verschenken)	»Essen« (bis auf Solo 82 ohne Elektronik)
41 + 42 (Produktion von Feedbacks), 43 (Aufnehmen + Abspielen einer Satie-Melodie), 51 (Waldbrand vom Tonband), 81 + 86 (Projektion von Dias)	»Elektronische Medien«

Tab. 18: Cage Song Books, Materialfelder der Theater-Solos

Für die Theater-Solos schöpfte Cage aus einem Repertoire Aktivitäten eher privater Lebenssphären, die vergleichsweise überschaubar, simpel und im alltäglichen Leben häufig grundlegend sind. Bei den Theatre-Piece-Solos mit Ziffern (also ohne den choreographischen Text) sowie bei den Dia-Projektionen sind deren Inhalte und Abfolgen von den Ausführenden selbst zu bestimmen. Auch hier sind fast alle Aktionen ohne Kommunikation mit den Mitspielern aufzuführen. Allen Aktionen ist zudem gemeinsam, daß sie im konventionellen Theater in der Regel nicht Teil der Aufführungen sind, sondern diesen vorausgehen. Im Zusammenhang von Solo 80 verwies ich bereits darauf, daß sie – selbst zum Thema szenischen Geschehens geworden – so die Aufmerksamkeit generell stärker auf den Prozeßcharakter des Geschehens lenken, wie es sich in diesem Moment abspielt und auf das symbolisch verwiesen wird.

Entsprechend aktiviert die Umsetzung/Ausführung vieler Theater-Solos Erinnerungsprozesse an einfachste, grundlegende tägliche Tätigkeiten. Inszenierungen von *Song Books* sind daher nicht wie Aufführungen konventioneller Stücke als Entität mental und emotional trennbar von den Lebensentwürfen und Bedeutungsträgern, die das Leben »draußen« hinter den Türen

des »Theaters« prägen (und auch belasten) und als Teil der individuellen und kollektiven Erfahrungsstrukturen mit in den Raum der Aufführung gebracht werden. So kann das gestisch-räumliche Geschehen der Theater-Solos einer zusätzlichen Verankerung der klanglich-semanticen Erlebnisse einer *Song-Books*-Aufführung in den symbolischen Interaktionsformen des Alltags dienen. Wie wichtig diese schlichte Unmittelbarkeit der Theater-Solos für *Song Books* ist, könnte sich auch darin zeigen, daß selbst Hakim und Fetterman in ihren sachlich-wissenschaftlichen Darstellungen detailliert auf die Theater-Solos eingehen, Hakim hingegen kaum auf die klanglichen und sprachlichen Anteile der Uraufführung, Fetterman gar nicht. Es ist, wie wenn sich in der erinnernden Perspektive von Hakim und Fetterman die körperliche Gestik nachhaltiger auswirkte beziehungsweise essentieller erschien als alles andere.<sup>71</sup>

Selbst die Zubereitung von Essen wird exemplarisch aus dem konventionellen Ort der Küche auf die Bühne verlagert und damit auch vom Geschehen »niedriger Kategorie« zum Teil künstlerischen Agierens auf der Bühne erhoben (Materialfeld »Essen«). Übrigens wurde dem Bericht von Eleanor Hakim zufolge bei der Uraufführung in Paris das Publikum mit dem Essen (grüne Spaghetti mit Sojasauce und Ketchup) buchstäblich gefüttert. Cathy Berberian verteilte das Essen eigenhändig, nachdem sie es (gemäß Solo 46) zubereitet hatte, indem sie es zum Teil von Solo 88 (»go off-stage very slowly through the audience...«, Materialfeld »Raumbewegung«) machte.<sup>72</sup> Da Cage sich über die möglicherweise beim langsamen Bewegen durch den Zuschauerraum entstehende Kommunikation mit dem Publikum nicht äußert, hatte Berberian diese Option. Es wäre jedoch auch ein gezielt nicht direkt interagierender, isolierter Ablauf möglich, der vielleicht besser mit der generellen Tendenz aller Solos zur Isolierung kongruiert und die Aufmerksamkeit mehr auf die imaginären Implikationen (Assoziationen) richtet, als dies bei der Uraufführung mit Berberian und Rist geschah.

Verschiedene andere von Hakim beschriebene Details zeigen, daß Berberian und Rist in ihrer Version von *Song Books* großes Interesse daran hatten, mit dem Publikum und – in Maßen – auch miteinander zu kommunizieren, beispielsweise in ihren Umsetzungen der Spiel-Solos 23 und 26 sowie des Eß-Solos 89. Das Geschenk eines Apfels, von Preiselbeeren oder ähnlichem

<sup>71</sup> Ein weiterer Gesichtspunkt für diese Gewichtung bei Hakim und Fetterman könnte allerdings sein, daß die theatralischen Aktivitäten leichter zu beschreiben sind als die stimmlich-instrumentalen.

<sup>72</sup> E. Hakim *Cage in Paris*, a.a.O., p. 11.

an eine Person im Publikum, die gemäß Solo 89 mit Hilfe des Werfens eines in den »Instructions« auf Folie mitgelieferten Kreuzes auf den Sitzplan des jeweiligen Theaters zu bestimmen ist, wurde bei der Uraufführung zu einem selbständigen Event:

A green clad elfish troubadour [Simone Rist], complete with upcurling pointed slippers and bearing some illusion to William Tell – during which time she slipped into the aisles with a cap pistol and an apple. She gave the apple to one of the spectators, who took a good natured bite and passed it on; the apple continuing to pass from hand to mouth, to be communally eaten by the audience.<sup>73</sup>

Das Publikum setzte einige Aktionen der Darstellerinnen eigenständig klanglich oder gestisch fort, z. B. indem das von Berberian dem Publikum gebrachte Essen weiterverteilt wurde. Auch der Satz »Change seats among one another«, den Bühnenhelfer auf ein großes Stück Pappe schrieben und dann zur vorderen Bühnenkante brachten (höchstwahrscheinlich eine Aktion, die auf der Ziffer eines Theatre-Piece-Solos beruht), wurde von zahlreichen Personen umgesetzt, mit dem Effekt, daß sie auf die später gezeigte Aufforderung, sich wieder auf ihre eigentlichen Plätze zu begeben, mit Lachen und der Aufforderung nicht folgend reagierten.<sup>74</sup>

Anhand dieser wenigen Beispiele aus der Uraufführung wird deutlich, daß anarchistisch geprägte Reaktionen des Publikums bewußt durch eine betont spielerische Konzeption provoziert wurden. Die vorgeführten symbolischen Interaktionsformen wurden so in einer von Konventionen radikal befreiten, auch durch die abwechslungsreiche parodierende Kostümierung der beiden Sängerinnen äußerst heiteren Atmosphäre unmittelbar weiteren Deformationsprozessen unterworfen. Diese gerieten teilweise aus der Kontrolle der verantwortlichen Darstellerinnen, was sie jedoch nicht irritierte, zumal sie bei der Aufführung des »The best government«-Solos den Text eigenständig ergänzten mit »and we are at that point now« und »and we are ready for it«. Im Chaos der mittlerweile auch vom Publikum belebten Bühne der Schluß-Szene, zu der Berberian unbeirrt eines der Schreibmaschinen-Solos spielte und Rist ebenso unbeirrt eine von ihr ausgewählte Theatre-Piece- oder Disciplined-Action-Aktion, auf ihrem Trapez springend, ausführte, saß Cage »utterly relaxed, disengagingly charming«.<sup>75</sup> Mit dieser Aufführung war in Interaktion mit einem bereitwilligen Publikum ein

<sup>73</sup> Ebd., p. 9.

<sup>74</sup> Ebd., p. 17.

<sup>75</sup> Ebd., p. 18.



Testlauf anarchistischer sozialer Strukturen gelungen. Neben den Vorlagen aus Cages Partitur war entscheidend, daß die konventionellen hierarchischen Strukturen einer Theateraufführung zwischen Bühne und Publikum durch die gezielten Interaktionen von Berberian und Rist gelockert wurden.

Die sechs Versionen des **Materialfelds »Raumbewegungen«** enthalten Vorgaben zu zweiteiligen Bewegungsabläufen: von der Bühne weg und auf die Bühne zurück. In welche Richtung der Weg zurückzulegen ist, steht lediglich in Solo 88 fest, wo die Bühne »sehr langsam« durch den Zuschauer-raum zu verlassen ist, innerhalb des Theaters bleibend. Der zeitliche Rahmen aller Solos ist nicht determiniert. Wie also die Vorgaben »normal speed«, »very quickly«, »very slowly« und »hurry« umgesetzt werden, ist den Ausführenden überlassen. Auch diese Begriffe suggerieren einen aus Erfahrung resultierenden quasi natürlichen Umgang mit dem Tempo. Von entsprechenden Umsetzungen berichtet Fetterman beispielsweise für Solo 32 mit der Vorgabe »Go off-stage at a normal speed, hurrying back somewhat later.« Er stellt zwei Versionen vor, wie sie durch Mitglieder der »American Song group« und der »American Music/Theatre group«, beides Ensembles, die *Song Books* im Repertoire haben, aufgeführt werden: Beide spielen das Solo unauffällig und brauchen dafür etwa fünf Minuten. David Barrin (American Music/Theatre Group) berichtet genauer:

I just walk off like I'm going for a drink of water. For returning I put something in my head like 'I should have been back two minutes ago' for motivation, which is totally unnecessary, but it helps me focus. It's about fifteen seconds to go off, five seconds to reenter, and four to five minutes total.<sup>76</sup>

Wie viele der anderen Theater-Solos verweisen auch die Raumbewegungs-Solos auf mehr als nur Aktivitäten aus dem täglichen Leben. Viele dieser Referenzen erschließen sich jedoch nur Cage-Kennern oder Fachleuten und sind somit nicht prominente Anteile des Bühnengeschehens. Sie müssen im Sinn des Ecoschen Begriffs vom offenen Kunstwerk nicht erkannt werden, können aber weitere Dimension erschließen. Bezüglich der Raumbewegung ist Cunninghams experimentelle Choreographie zu nennen, die Cage sehr gut kannte und für die er zahlreiche Stücke komponierte:

<sup>76</sup> W. Fetterman: Interview mit David Barrin vom 27.7.1990 in New York, in: ders. *John Cage's Theatre Pieces*, a.a.O., p. 164.

[...] it occured to me that the dancers could do the gestures they did ordinarily. These were accepted as movement in daily life, why not on stage? [...] In applying chance to space I saw the possibility of multidirection. Rather than thinking in one direction, i.e., to the audience in a proscenium frame, direction could be foursided and up and down. When performed as such, exits and entrances were arranged to suit existing aisles, or if arranged by us, the aisles were placed at the four corners.<sup>77</sup>

Diese Überlegungen Cunninghams zu den Bewegungsrichtungen spiegeln sich in Cages Raumbewegungs-Solos ebenso wider wie dessen Idee zur alltäglichen Konnotation des Geschehens. Allerdings werden laut Fetterman die beiden nicht alltäglichen, erheiternden Solos 37 und 54, für die eine Falltür oder eine Flugkonstruktion auf der Bühne erforderlich sind, mangels solcher Ausstattungen meist nicht gespielt.<sup>78</sup>

Solo 23 (**Materialfeld »Spielen, Schreiben, etc.«**)<sup>79</sup> bietet Potential für unmittelbare Interaktion mit dem Publikum: Phyllis Bruce (American Music/Theatre group) suchte sich zur Ausführung jemanden aus dem Publikum, mit dem sie fünf bis zehn Minuten lang mit elektronischer Verstärkung »Chinese Checkers« spielte. Auch wenn die betroffenen Personen das Spiel nicht kannten, verhielten sie sich kooperativ, indem sie das Vorgehen der Sängerin nachahmten.<sup>80</sup> Die Atmosphäre während der Aufführung erzeugte demnach wie bei der Uraufführung in Paris eine offene, »positive« Haltung unter den Anwesenden. Das Spiel an sich repräsentiert eine gewissermaßen zweckfreie Situation, in der sich interaktive Modelle menschlicher Kommunikation probehandeln lassen, ist somit symbolischer Bedeutungsträger. In der soeben beschriebenen Situation entstand eine emotional positiv besetzte Interaktion, die sich in den persönlichen Ressourcen der Beteiligten als Gegengewicht zu Erlebnissen konträrer Situationen auswirken kann. In diesem Sinn ist die Interaktion nicht deformiert, was sie in gewisser Weise mit anderen Theater-Solos – beispielsweise den Eß-Solos – gemeinsam hat, sondern erhebt eine positiv besetzte, kollektiv bekannte (symbolische) Interaktionsform zum künstlerischen Prozeß auf der Bühne. Deformierungen entstehen allerdings dadurch, daß die Interaktionsformen von vertrauten Orten wegelegt werden und sie dafür von einigen Kon-

<sup>77</sup> M. Cunningham *Notes on Choreography*, New York 1968, zitiert nach: Petkus, *The Songs*, a.a.O., p. 196.

<sup>78</sup> W. Fetterman *John Cage's*, a.a.O., p. 164. Bei der UA wurden sie jedoch aufgeführt.

<sup>79</sup> Vgl. Tabelle 19.

<sup>80</sup> W. Fetterman: Telefon-Interview mit Phyllis Bruce vom 10.5.1989, zitiert in: ders. *John Cage's*, a.a.O., p. 92.

notationen wie im Fall der Essenszubereitung von der Küche ablösen. Interaktionsformen werden also wie bei den Song-Solos isoliert. Sonst eher nebensächliche Tätigkeiten werden ins szenische Zentrum gerückt und ermöglichen auf diese Weise Bewußtseinsprozesse auszulösen, was anders als durch diese Fokussierung und Intensivierung der Aufmerksamkeit nicht möglich wäre. Dennoch bleiben die Spiele-Solos in der entscheidenden Hinsicht der positiven Konnotation intakt. Auf der Basis von Solo 26 kann eine solche Situation auch von einem einzelnen durchgespielt werden.

In beiden Solos werden die Prozesse mittels Kontaktmikrofonen elektronisch verstärkt, wodurch sie wieder auf die normalerweise nicht hörbare, schon mehrfach angesprochene Lebendigkeit und wellenartige Struktur aller Materie verweisen. Eine dritte Implikation (für »Kenner«) besteht darin, daß Solo 26 auf Tudors Vorliebe für Solitaire-Spiele zur Entspannung und Ablenkung insbesondere während langer, anstrengender Konzertreisen verweist und Solo 23 auf ein wenig früher entstandenes Stück von Cage: *Reunion* (1968).<sup>81</sup>

Weitere Verweise im Netzwerk für »Insider« sind in den Solos 15, 71 und 82 enthalten. Das »Karten«-Solo 71 bezieht sich auf den zur Konzept-Kunst gewordenen aktiven internationalen Austausch experimenteller Künstlerinnen und Künstler mittels Postkarten und Briefen in den sechziger Jahren sowie auf Saties im Postdienst beschriebene Zettel. Das Schreibmaschinen-Solo 15 steht auch in Beziehung zu Saties *Parade*, bei dessen Uraufführung er durch den Einsatz verschiedener unkonventioneller Geräusch-Instrumente einen Skandal auslöste. Das Pariser Cognacglas von Solo 82 verweist auf Saties Tätigkeiten im Pariser Caféhaus.

Auch die Zusammenstellung von Dias (»relevant to Thoreau«) gemäß den Solos 81 und 86 (**Materialfeld »Elektronische Medien«**) kann Assoziationen nicht nur an Naturerlebnisse auslösen, sondern auch an Thoreau, etwa indem Photos vom Walden Pond und seiner Umgebung gezeigt werden, die einigen vertraut sein dürften. Es bleibt den Ausführenden überlassen, welches Material sie wie lange, wann, wie groß, in welchen Sequenzen zeigen.

<sup>81</sup> Cage führte *Reunion* zusammen mit David Behrman, Lowell Cross, Gordon Mumma und David Tudor sowie Marcel und Teeny Duchamp im Februar 1968 in Toronto auf: Cage spielte mit den Duchamps zusammen über Kontaktmikrophone elektronisch verstärkt etwa fünf Stunden lang [!] Schach, mit diesen Impulsen die elektronischen Klänge der übrigen Ausführenden beeinflussend. Cage liebte Schach wie die Duchamps und spielte es häufig mit ihnen, so daß bereits in *Reunion* mehrere Verweisebenen wirksam sind.

Alle diese Komponenten beeinflussen den Eindruck. Somit sind Berichte über stattgefundene Aufführungen der Solos hilfreich. Hakim berichtet:

At times, the pianist's head [Tudor bei der Aufführung des *Concert for piano and orchestra*] was silhouetted against a chunk green scenery slide projection – especially notable in a shoreview of a lake surrounded by trees, reminiscent of Walden Pond.<sup>82</sup>

Hier ist besonders der Hinweis »at times« interessant, da er vermuten läßt, daß durch die gesamte Aufführung hindurch derartige Naturbilder immer wieder präsent waren. Im Gegensatz dazu konzipierte Phyllis Bruce ihre Versionen sehr kurz, die Abfolge der vier Dias von Solo 81 dauert circa 20 Sekunden und die der 22 Dias von Solo 86 circa zwei Minuten.<sup>83</sup> Darüber, welche Bilder zu sehen sind, äußerte sich Neely Bruce (American Music/Theatre group):

[She] further comments that their slides are a photographic essay of late twentieth century Concord, Massachusetts, rather than a sentimentalized version of Concord that Thoreau might recognize today. Thus, there are slides of the Concord High School football team practicing, the street signs showing the intersection of Thoreau and Emerson streets, a Gulf station, Henry Thoreau Elementary School, and the city dump near Walden Pond.<sup>84</sup>

Sie versuchte durch diese Auswahl, die Relevanz für Thoreau gewissermaßen mit symbolischen Bedeutungsträgern jenes Ortes zu verknüpfen, wo Thoreau im wesentlichen lebte und wirkte und wo er heute durch die in Namensgebungen erkennbaren Ehrungen präsent ist. Schon die Namensgebungen sind eine eher hilflose Form, das Andenken Thoreaus zu wahren. Die Auswahl der Dias durch Bruce erscheint mir ähnlich ungeschickt und inhaltslos. Möglicherweise wollte sie genau diesen Aspekt eines kollektiven unangemessenen, deformierten Umgangs mit Thoreau zeigen. Es ist aber zweifelhaft, ob diese Ebene bei der Vorführung der Dias vom Publikum erkannt werden kann, da die desymbolisierten Aspekte dieser Interaktionsformen nicht isoliert und überzeichnet erscheinen, sondern quasi in gewöhnlicher Weise photographisch dokumentiert. Die äußeren Determinanten des Ortes Concord in bezug auf Thoreau liegen weniger in der symbolischen Adaption seines Namens als im Umgang mit den wesentlichen Erkenntnis-

<sup>82</sup> E. Hakim *Cage in Paris*, a.a.O., p. 6.

<sup>83</sup> W. Fetterman: Interview mit Phyllis Bruce, in: ders. *John Cage's*, a.a.O., p. 163.

<sup>84</sup> W. Fetterman: Interview mit Neely Bruce vom 3.4.1989, in: ebd., p. 163.

sen, die er dort erprobte und aufschrieb. Entweder müsste die Brechung des Dargestellten etwa durch Gegenüberstellung von Naturbildern und aus der Industriegesellschaft sichtbar und damit erfahrbar werden oder intakte Natur zu sehen sein, wie dies Hakim von der Pariser Aufführung berichtete. Die Relevanz der Dias für Thoreau könnte wesentlich subtiler ausgedrückt werden, analog zu Cages eigener, teilweise verdeckten Zuordnung seines Materials zur Kategorie »Relevanz« bzw. »Irrelevanz« für Thoreau oder Satie in *Song Books*. Es wären beispielsweise Naturaufnahmen auch anderer Erdteile, anderer Fauna, von Meer und Bergen etc. denkbar. Photographien von Menschen, insbesondere in Gruppen, etwa diskutierend, meditierend, lesend oder ähnlich, anderer Erdteile etc. wären möglich. Auch Reproduktionen von farblichen, jahreszeitlichen Prozessen und ähnlichem könnten benutzt werden. Solches Material könnte die (assoziative) Wirkung der übrigen Solos vertiefen und erweitern, stünde für symbolische Interaktionsformen des Publikums mit seiner Umgebung oder für erweiterte (ästhetische) Erfahrungen, während die klare Erkennbarkeit etwa der Straßennamen »Thoreau« und »Emerson« die Wahrnehmung auf einen konkreten Aspekt richtet, nämlich als erstes auf die Interaktion mit den Figuren bzw. Persönlichkeiten Thoreau und Emerson, und erst danach mit deren Bedeutung in Aussagen, Errungenschaften, hinterlassenen Materialien, wodurch sich die Assoziationsweite möglicherweise verringert. Da die Solos 81 und 86 wie auch Solo 51 zeitlich nicht begrenzt sind, könnten sie theoretisch während der gesamten Aufführung laufen und diese gewissermaßen umhüllen. Die anderen elektronischen Solos (41, 42, 43) wurden in der Regel bei Aufführungen nicht integriert, da beim Produzieren der Feedbacks und beim Aufnehmen häufig technische Probleme auftraten.

Die Materialfelder der »**Disciplined-Action**«-Solos und der »**Theatre-Piece**«-Solos erscheinen abstrakter und vielschichtiger als die der anderen Theater-Solos. Das liegt beim Materialfeld der »Theatre Pieces« an der trotz typographischer Varianten wenig suggestiven abstrakten Darstellung von bis zu 64 möglichen Ereignissen mittels Ziffern (sechs Solos, vgl. Tab. 18).<sup>85</sup> Beim Materialfeld »Disciplined Action« sind die für alle Solos verbindlichen Angaben in Solo 8 sehr allgemein.<sup>86</sup> Zwischen den bereits betexteten »Theatre-Piece«-Solos und den Song-Solos mit Thoreau-Texten sowie dem Solo 57

<sup>85</sup> Zur Notation vgl. Abb. 35 (p. 305).

<sup>86</sup> Weiß man über die Herkunft dieser Solos von Cages Stück *0'00"*, das auf *4'33"* basiert, erschließt sich der zu erarbeitende Ablauf sofort leichter.

(»Disciplined Action«) und den Cheap-Imitation-Songs bestehen inhaltliche und strukturelle Verbindungen.

Für die Theatre-Piece-Solos ohne Text muß wie bereits im originalen *Theatre Piece* für jeden Mitwirkenden ein komplettes eigenes System theaterfähiger Vorgaben geschaffen werden, die der bzw. die Betreffende sich umzusetzen vorstellen kann. Dieses System kann dem I Ching gemäß aus ein bis 64 Vorgaben bestehen. Sobald es weniger als 64 sind, kann auf Cages in den »Instructions« mitgelieferte Zahlentabelle zurückgegriffen werden, wo die 64 für I-Ching-Operationen notwendigen Zahlen einer niedrigen zugeordnet sind, z. B. bei drei Aktionen  $1-21=1$ ,  $22-43=2$ ,  $44-64=3$ . So kann jede Ziffer der Solos jedenfalls ausgeführt werden, jedoch steigt die Wahrscheinlichkeit der Wiederholung bestimmter Aktionen, je kleiner die Zahl ist. Darüber hinaus bedürfen die Bedeutungen der Plus- und Minus-Zeichen einer Definition. Cages diesbezügliche Vorschläge sind für das Minus-Zeichen »beginning with« oder »taking off« und für das Plus-Zeichen »going to« oder »putting on« und für beide »or they may refer to the degree of emphasis with which something is done«. Was sich in welcher Weise im Verlauf einer *Song-Books*-Aufführung diesbezüglich ereignet, liegt weitgehend bei den Ausführenden. Eine szenische Analyse muß sich also im wesentlichen auf konkrete Umsetzungen dieser Solos konzentrieren, da ihre Ziffern-Vorgaben zu abstrakt sind.

To prepare for a performance, the actor will make a numbered list of verbs (actions) and/or nouns (things) not to exceed 64 with which he or she is willing to be involved and which are theatrically feasible (these may include stage properties, clothes, etc.; actions may be »real« or mimed, etc.). [...] Where nouns or verbs indicating expressivity are included in the list, expressivity is obligatory. Otherwise perform impassively. Total time length and duration are free.<sup>87</sup>

Die Vorgaben der »Theatre Pieces« fungieren wie Joker im Gesamt einer Aufführung von *Song Books*. Was einem an gestischem Material, Requisiten und sonstiger Ausstattung fehlt, kann über Bestimmungen dieser Solos integriert werden. Selbst Texte lassen sich integrieren, indem eine Vorgabe wäre, einen oder mehrere Texte zu verlesen, zu rezitieren, zu singen oder ähnliches. Material, auf das Cage keinen Zugriff hatte, das ihm fremd ist, etc. – etwa aus dem persönlichen Umfeld der Darstellenden – kann ebenso integriert werden wie zeitgeschichtlich konnotiertes Material zum Zeitpunkt einer Aufführung lange nach 1970. Dadurch bergen diese Solos ein enormes Potential an (vornehmlich sinnlich-)symbolischen Interaktionsformen

<sup>87</sup> *Song Books* Solo 6, a.a.O., p. 27.

oder Bezügen zu solchen und vor allem auch die Möglichkeit, eine Aufführung von *Song Books* szenisch eindeutig aktuell zeitgeschichtlich zu konnotieren. Wo in Worten aus den Newspaper-Solos die zeitgeschichtliche Konnotation des Materials mit der Zeit etwa 1970 vermittelt wird, kann hier zu einem späteren Zeitpunkt aktuelles Material in Ausstattung, Gestik und Worten gegenübergestellt werden. Allerdings schrieb Cage einige Einschränkungen vor, die das Material eingrenzen und szenisch lenken.

Cage verlangt in *Song Books* generell eine teilnahmslose, passive (»impassive«) Ausführung der gewählten Vorgaben, wenn diese nicht explizit »Expressivität« fordern. Mit dieser Vorschrift verhindert er weitgehend auch bezüglich der Theater-Solos ein tendenziell hektisches, geschäftiges Treiben auf der Bühne, das in solchen Stücken schnell zu einer Eskalation auch seitens der Publikumsreaktionen führen kann (wie dies in Ansätzen bereits bei der Uraufführung geschehen ist). Auch die »Theatre Pieces« erscheinen eingebunden in den eher ruhigen, natürlich fließenden Zeitverlauf fast aller Solos in *Song Books*, geben Raum für Eindrücke und zielen auf eine eher beobachtende als aktiv teilnehmende geistige Tätigkeit. Neben Cages Hinweis darauf, daß die gewählten Begriffe für Unternehmungen stehen müssen, die theatralisch umsetzbar sind, ist noch hervorzuheben, daß Cage nur Vorgaben zur Auswahl vorschlägt, die die Ausführenden auch ausführen wollen (»with which he or she is willing to be involved«<sup>88</sup>). Dieser Kommentar scheint Cages Grundsatz der Befreiung von »Likes and Dislikes« zu widersprechen und zeigt einmal mehr, daß *Song Books* am Beginn einer neuen Schaffensphase Cages steht, wo Zufallsoperationen und geschmacksbestimmte Entscheidungen miteinander verwirkt werden. Im Fall dieses Kommentars darf jedoch nicht übersehen werden, daß der Ablauf des konkret noch zu bestimmenden Materials in Form der Zahlenfolgen bereits durch I-Ching-Prozesse ermittelt wurde. Um die Zahlen umsetzen zu können, begeben sich die Ausführenden in den Modus des Fragens, also die Tätigkeit, die laut Cage entscheidend ist für I-Ching-Prozesse. Die Fragen sollen aus einem Bereich gewählt werden, den sie umsetzen wollen. Cage zeigt somit in Solo 6, daß Zwang als Form von Disziplinierung ausscheidet. So kann eine offene, produktive Atmosphäre entstehen, die das Potential hat, zur Lockerung oder sogar zur Lösung von Spannungen und Deformationen beizutragen.<sup>89</sup> Mit Hilfe dieser Vorgaben können immer

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Die Vermeidung von Zwang als Teil von Disziplinierung fällt auch beim Materialfeld »Disciplined Action« auf (s.u.).



wieder neue, von Cage noch ungeahnte Anteile menschlicher Lebensentwürfe in Aufführungen von *Song Books* vordringen und entsprechend zur Bewußtwerdung bestimmter (auch zerstörter) symbolischer Gehalte von Interaktionsformen und Bedeutungsträgern beitragen. Bei allen Aktionen steht das gestische Geschehen im Vordergrund, was auch daran erkennbar ist, daß Cage in den Theatre-Piece-Solos Elektronik nicht vorsieht, durch die in der Regel die Aufmerksamkeit auf das klangliche Geschehen gerichtet wird.

Im konkreten Fall der Uraufführung erfaßten Berberian und Rist typologisch zwei zeitgemäße Frauengestalten, indem sie (wohl auf der Basis der Theatre-Piece-Solos) eine große Zahl charakteristischer Requisiten, Kostüme und Verhaltensweisen auswählten. Weder Hakim noch Fetterman brachten diese Aspekte der Uraufführung mit ihrer offensichtlichen Herkunft aus den Theatre-Piece-Solos in Verbindung. In der folgenden Tabelle sind einige dieser Aspekte beschrieben. Die spielerischen Rollenveränderungen wurden besonders greifbar gemacht, indem das Umkleiden und Austauschen von Requisiten hinter und um zwei gut sichtbare(n) Paravents auf der Bühne stattfand. In der folgenden Tabelle sind die wesentlichen von Hakim beschriebenen Erscheinungsformen der beiden Sängerinnen aufgeführt.

Cathy Berberian	Simone Rist
»drag travesty«, »mock feminine, worldly and world-weary hostess«	»polymorphous persona«, »image of parody«, »puckish«, »whimsical«, »ingenious mock-heroic acrobatic tomboy«, »variety hall entertainer«
Mit lavendelfarbenen Schuhen, schwarzem ärmellosem Hosenanzug, gerüschter lavendelfarbener Bluse und viel Schmuck sah sie aus wie eine Parodie einer klassischen Figur des 18. Jahrhunderts; im eigentlich unbeschreiblichen schwarzen Kleid mit Quasten erinnerte sie an eine Dame aus einem kultivierten Bordell; in einem vielfarbigen, langen Designerkleid sah sie aus wie ein etwas exzentrischer Paradiesvogel.	Im traditionellen blauen Overall eines französischen Arbeiters hißte sie die erste schwarze Flagge; als Polizist der Spezialeinheit gegen Demonstrationen hißte sie die zweite schwarze Flagge; als Nonne parodierte sie u. a. mechanische Rollbewegungen vergleichbarer zeitgenössischer Werbe-Figuren in Fenstern von Pariser Apotheken; als Wilhelm Tell eilte sie mit einer Spielzeugpistole und einem Apfel durchs/ins Publikum; als Zirkusakrobatin in engem schwarzem Gymnastikanzug tanzte sie auf einem Trapez.

Tab. 19: Cage *Song Books Theatre-Piece-Solos*, Kostüme und Typen bei der Uraufführung<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Zusammenstellung der Kostüme und charakteristischen Verhaltensweisen von Berberian und Rist bei der Uraufführung von *Song Books* in Paris im Oktober 1970 gemäß der Beschreibung von E. Hakim in: *Cage in Paris*, a.a.O., pp. 8–12.



Im Gegensatz zur unentwegt tätigen Simone Rist bot Berberian laut Hakim ein subtileres Bild mit einer Vielzahl an Gesichtsausdrücken und körperlichen Gesten mit dem verzerrten Ausdruck eines gelangweilten, desinteressierten und sie wohlmeinend amüsierenden, »somewhat-larger-than-life« New Yorker Typs der Upper West Side in Manhattan.<sup>91</sup> Sie scheint die Vorschrift »perform impassively« auf ihre Weise mit Bezug zu dieser zeitgenössischen Ausprägung genau umgesetzt zu haben. Rist andererseits brachte deutlichere zeitgeschichtliche Bezüge ein wie durch das Hissen der zweiten schwarzen Flagge im Kostüm eines Polizisten der französischen Spezialeinheit C.R.S., die im Zusammenhang mit der Niederschlagung der französischen Studentenrevolte in Paris aktiv war. Die Ironie dieser Aktion war dem Publikum zwei Jahre danach unmittelbar greifbar und brachte es zum Lachen. Cage selbst gab sich bei dieser Aufführung laut Hakim als ein gutmütiger moderner Dr.-Faustus-Typ. Gekleidet in einen »angemessenen« schwarzen Anzug schrieb er etwas aus einem Buch ab, während er mit einer eleganten Zigarettenspitze rauchte.<sup>92</sup> Er setzte gewissermaßen, auf der hinteren Mitte der Bühne an einem Tisch plziert, mit wenigen Unterbrechungen seine kompositorische Tätigkeit für *Song Books* fort, versetzte also eine ursprünglich private, vom Bühnengeschehen abgeschlossene Tätigkeit in den öffentlichen Raum und gab sich dabei seriös, gebildet, wohlwollend und bürgerlich, womit er durch die gesamte Aufführung hindurch als ihr immanenter Bestandteil eine ironische Brechung mit den anarchistisch ablaufenden Aktivitäten erzeugte.<sup>93</sup> Zudem unterstrich er so permanent, daß eine derartige Situation für einen bürgerlichen, gebildeten Menschen angenehm ist, was einerseits als einigermaßen unrealistisch erheitern mag, andererseits aber zum Nachdenken darüber führt, was bürgerliches Leben eigentlich von derartigem experimentellem Musiktheater und seinen impliziten politischen und ästhetischen Aussagen wirklich trennt und was davon auf verfestigten, vorurteilsgeleiteten, desymbolisierten Interaktionsformen beruht.

— sound of the wind    + talk    — "the heat of this breath"    + scratch    + **obvious inactivity**    + hat  
 + walking    + obvious inactivity

Abb. 56: Cage *Song Books Solo7*, 1. Zeile<sup>94</sup>

<sup>91</sup> Vgl. ebd., p. 12.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., p. 8.

<sup>93</sup> »We used to have the artist up on a pedestal. Now he's no more extraordinary than we all are.« in: Cage *Monday*, p. 50.

<sup>94</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 30.

In den Theatre-Piece-Solos, bei denen der Text (fast ausschließlich von Thoreau und wenig von Satie) bereits vorhanden ist, ist dieser unmittelbar in theatralische Aktion umzusetzen. In den Skizzen sind die auch diesen Solos zugrundeliegenden, auf der Basis von I-Ching-Operationen ermittelten Zahlenketten verzeichnet. Im nächsten Schritt ordnete Cage ihnen den theatralisch umzusetzenden Text zu, der bei Thoreau wieder aus dessen *Journals* stammt. Cages eigene Texte zeigen, daß sein Vorschlag, in den noch zu betextenden Theatre-Piece-Solos »Verben und/oder Substantive« für theatralische Aktionen einzusetzen, problematisch ist oder sogar nicht funktioniert. Er selbst benutzte Satzfragmente oder ganze Sätze und in den seltensten Fällen lediglich ein Verb oder ein Substantiv. Seine eigenen Texte zeigen allerdings auch, daß die Fragmente wie Stichworte (und in diesem Sinn dann doch als Worte) funktionieren, durch die dann Bewegungsverläufe, Tätigkeiten und ähnliches ausgelöst werden. Sie haben in ihrer Punktualität aphoristische Qualität und eröffnen ziemlich viel assoziativen Raum. Die typographischen Varianten der Texte sind vornehmlich beim spontanen ersten Wahrnehmen relevant, d. h. sie springen ins Auge oder nicht. Für die theatralische Umsetzung müßten sie bewußt thematisiert werden, beispielsweise kleine Buchstaben für eine leise oder schnelle Aktion. Möglicherweise notwendige Requisiten erschließen sich erst bei genauer Lektüre wie ein Glas, ein Wasserbehälter, ein französischer Hut (Melone, Text von Satie in Solo 9), ein Buch, etc.<sup>95</sup> Während die Texte ihren Bezug zu Thoreau (und Satie) deutlich verraten, bleiben die Aktionen nur indirekt als auf Thoreau (und Satie) bezogene erkennbar, wie z. B. »sound of wind« (*Song Books*, p. 30), »wings calmly opening and closing« (p. 229), »wren (restless, lurking, chirping)« (p. 229), »give a lecture« (p. 298).

Die Wirkung der auf Thoreaus Text basierenden theatralischen Aktionen dürfte teilweise ziemlich abstrakt sein, insbesondere wenn sie, wie Cage es ausdrückte, nicht »real« gespielt, sondern »gemimt« wird. Diese Unterscheidung impliziert die Frage, inwiefern sich Situationen »real« im Sinn von »wirklichkeitsgetreu« auf der Bühne nachstellen lassen und nachgestellt werden sollen. Wie ist beispielsweise Klingen des Windes »real« darstellbar? Inwiefern ist es wünschenswert, daß es »real« darstellbar ist, denn was soll das Klingen des Windes bewirken, welche Assoziationen sollen entstehen, welche damit verbundenen symbolischen Interaktionsformen sollen imaginär in den individuellen Vorstellungen oder »real« in unmittelbarer Interaktion ablaufen? Wofür steht das Klingen des Windes? Derartigen

<sup>95</sup> Vgl. hierzu Tabelle 15 (p. 322 ff.).

Fragen müssten die Ausführenden dieses Materials (sowohl der Texte Thoreaus und Saties als auch der theatralischen Aktionen, die auf den Ziffernfolgen basieren) nachgehen, um eine ihren Vorstellungen angemessene Darstellungsweise zu finden. Für die »reale« Situation wären vermutlich meistens mehr Requisiten, Kostüme und andere Utensilien erforderlich als für die »gemimte«. Eine »gemimte« Darstellung würde die Vorgänge, auf die sie verweist, reduzieren auf wesentliche charakteristische Bewegungen, Geräusche, Utensilien, etc. Das war bei der Uraufführung der Fall. Eine derart »reduzierte« Darstellung, wie sie generell für ein avanciertes kritisches Theater üblich geworden ist, thematisiert auch die Veränderungen, die ein Transfer von »realen« Szenen ins Bühnengeschehen bedeutet. Das Materialfeld der »Theatre Pieces« kann (wie das Materialfeld »Elektronische Medien«) aufgrund seiner freien Dauern eine Aufführung von *Song Books* ganz durchziehen, wie dies ebenfalls bei der Uraufführung der Fall gewesen zu sein scheint, und somit ein wesentlicher Faktor des Stückes sein.

Auch die Solos des Materialfelds »**Disciplined Action**« fungieren auf ihre Weise wie Joker im Gefüge von *Song Books*, wenn sie auch aufgrund ihrer Zahl und ihrer Vorgaben ein wesentlich kleineres Areal möglicher Auslegungen umfassen. Disziplin ist nach Auffassung von Cage,<sup>96</sup> wie er sie wenige Tage nach der Uraufführung von *Song Books* gegenüber Daniel Charles äußerte, »vorrangig eine Disziplin des Ego [...]. Ein Ego ohne Disziplin ist verschlossen, es neigt dazu, sich in seine eigenen Gefühle einzuschließen. Disziplin ist das einzige, was diese Verschlossenheit verhindert. Mit ihr kann man sich dem Äußeren wie dem Inneren öffnen.«<sup>97</sup> Diese Überlegung geht auf Cages Rezeption Suzukis zurück.<sup>98</sup> Im Zen steht Disziplin auch für eine bestimmte Grundform der Meditation, die dazu beitragen kann, dem Ziel völliger Gelassenheit näher zu kommen, so eine passive, d. h. eine für Neues und Übersinnliches durchlässige Lebenshaltung gewinnend. Zen-Buddhisten pflegen eine tiefe Skepsis gegenüber allen Medien, sofern sie als Umwege zur Erkenntnis, zum Satori aufzufassen sind und der Erklärung von etwas dienen.

Zen abhors media, even the intellectual medium; it is primarily a discipline and an experience, which is dependent on no explanation; for an explanation wastes time and energy and is never to the point; all that you get out of it is a misunderstanding and a twisted view of the thing.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> Sie wurde bereits in Kap.II.4.1 eingehender dargestellt.

<sup>97</sup> *Für die Vögel*, p. 60.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., p. 123.

<sup>99</sup> D. Suzuki *Introduction to Zen Buddhism*, a.a.O, p. 74.

Cages Adaption von Disziplin in *Song Books* vollzieht sich auf diesem Hintergrund nicht überraschend vornehmlich im Bereich der Theater-Solos und weit weniger der Songs mit Text etc. Er ging mit dem Materialfeld »Disciplined Action« bis auf Grundformen menschlichen Verhaltens zurück, indem er einfachste Prozesse vorschlägt, die individuell zu gestalten den Ausführenden obliegt. Diesen Solos liegt wie gesagt die Vorgabe aus **Solo 8** zugrunde:

In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.

With any interruptions.

Fulfilling in whole or part an obligation to others.

No attention to be given the situation (electronic, musical, theatrical).<sup>100</sup>

Zunächst erscheint es einfach, diese Aufgaben zu erfüllen. Nur ihre Einstufung als disziplinierte Aktionen durch Cage verweist auf ihre besondere Konnotation. Cage wußte nicht zuletzt aus eigener Erfahrung, daß solche Vorgaben, werden sie ernst genommen, selbstdisziplinierende Maßnahmen stark belasten wenn nicht überfordern können. Als eine Bezugsgröße aus dem künstlerischen Bereich nannte Petkus auf Cages eigene Erfahrungen während kooperativer Projekte mit Cunningham und Tudor sowie mit der Situation, als er Saties *Vexations* mit den vorgeschriebenen 840 Wiederholungen in New York 1963 vollständig aufführte.<sup>101</sup> Diese Bezugnahme geht soweit, daß die Vorgabe »Taking a nap« in Solo 57 als letzter Möglichkeit, mit einer Situation umzugehen, die Disziplin verlangt, direkt auf diese legendäre Aufführung der *Vexations* verweist, während der Cage offenbar tatsächlich kurz schlafen ging.<sup>102</sup>

Grundsätzlich fällt das paradoxe Verhältnis auf zwischen Disziplin als einer Form der Selbstkontrolle einerseits und der größtmöglichen Offenheit andererseits, die zumindest in dem Sinn, wie ihn Cage vom Zen übernahm, durch diszipliniertes Tun entstehen soll.<sup>103</sup> Ohne Wissen um Cages Auffas-

<sup>100</sup> *Song Books*, a.a.O., p. 31.

<sup>101</sup> J. Petkus *The Songs*, a.a.O., p. 168.

<sup>102</sup> W. Fetterman *John Cage's*, a.a.O., p. 160. Dieser Zusammenhang zu Cages eigener Lebensgeschichte bleibt den meisten mangels entsprechender Hintergrundinformationen verschlossen.

<sup>103</sup> Dies veranschaulicht Cages Schilderung seiner Bewußtseinsveränderung durch die Aufführung von *Vexations*: »[...] I was surprised that something was put into motion that changed me. I wasn't the same after the performance as I was before. I don't know quite how to say it. A moment of enlightenment came for each one of us, and at different times.« in: ebd.

sung von Disziplin außer in jenem allgemeineren Sinn, daß er sich gegen den Mißbrauch seiner offenen Vorgaben zur Wehr setzte, sind seine Vorgaben aus Solo 8 auch durchaus mehrdeutig. Die Ausführungen, die Fetterman dokumentieren konnte, zeigen dies. Beide Male wurde die kommunikativ einsetzbare zweite Variante gewählt: Peter Perrin schrieb einen Scheck aus und überreichte ihn jemandem im Publikum, die Interaktion durch einen Handschlag bekräftigend. Phyllis Bruce führte Solo 8 mehrfach auf und las dazu laut aus Zeitungen vor, nannte einen Sponsor der Aufführung oder gab etwas bekannt, das im Programmheft ausgelassen worden war.<sup>104</sup> Das Mißverständnis ist darin zu sehen, daß beide Ausführenden nur 15 bis 30 Sekunden für ihre Aktionen brauchen, wodurch der Durchhalte-Effekt einer disziplinierten Aktion fehlt. Ihre Interaktionen wirken eher wie locker einer der Ziffern aus den Theatre-Piece-Solos zugeordnet, lassen den Aspekt des Durch-etwas-Hindurchgehens vermissen. Zudem fehlt bei diesen beiden Beispielen die elektronische Verstärkung, die (im Sinn der Solo 8 zugrundeliegenden Vorlage von 0'00") sonst nicht Hörbares auditiv über Lautsprecher stark präsent werden lassen soll.

**Solo 57** enthält konkreteres Material, das klären hilft, was hier eine disziplinierte Aktion meint. Allerdings verweist Cage in diesem Solo nicht mehr auf Solo 8 oder auf eine disziplinierte Aktion, sondern füllt den Begriff konkret durch die Vorgabe »Immobility (interior, exterior)«. Allein diese Angabe verweist auf meditative Praxis, auf einen Zustand, der länger als wenige Sekunden wünschenswert wäre, um überhaupt als solcher wahrgenommen zu werden. Immobilität verlangt in diesem Kontext auch die Fähigkeit des Ausharrens, der Passivität und des Nicht-Eingreifens. Kurz: mit »Immobilität« im Kontext von *Song Books* umzugehen bedarf der Reflexion. Interessant ist daher der Kommentar von Phyllis Bruce zu ihrer eigenen Umsetzung von Solo 57, wo sie von vornherein auf eine der zwei Ausweichmöglichkeiten zurückgreift: »I take the easy way out. I get in a fetal position and don't move. I don't really sleep but do deep relaxation for about ten to fifteen minutes.«<sup>105</sup> Auf diese Weise verbindet sie »Immobility« und »take a nap«, diese Verbindung als »easy way out« kritisierend, was ihr Bewußtsein über disziplinierte Prozesse und Achtung gegenüber der ihr wohl bekannten Auffassung Cages ebenso zeigt wie ihr Wissen um die Schwierigkeit, auf der Bühne eine bewegungslose Phase durchzuhalten.

<sup>104</sup> Ebd., p. 90.

<sup>105</sup> Ebd.

Aus der Perspektive einer szenischen Analyse sind alle diese Aspekte von »Disziplin« aufschlußreich. Auf der Bühne realisiert ist »Disziplin« in *Song Books* im wesentlichen beschränkt auf die Selbst-Erfahrung der Ausführenden und dürfte dem Publikum entgehen. Insofern implizieren die Disciplined-Action-Solos vornehmlich selbstreferenziellen Umgang mit dem symbolischen Gehalt, mit dem Bühneneffekt eher gelöst wirkender Aktionen, deren immanente Disziplin kaum wahrnehmbar ist. Auf diese Weise ist eine disziplinierte Aktion im Ergebnis paradox. Das Publikum wird die Arbeit, die im so disziplinierten Prozeß abläuft, oft nicht erkennen können. Es werden beim Publikum also kaum Assoziationen an eigenen Umgang mit Disziplin ausgelöst, sondern es könnte sich Entspannung, Neugierde oder Langeweile (Nichtbeachtung des Schlafenden) breitmachen. Diese paradoxe Situation kann gerade mit Hilfe von Solo 57 überwunden werden, denn es ist durch eine seiner Varianten möglich, mit kollektiven symbolischen Bedeutungsträgern im Publikum zu kommunizieren. Anstatt Immobilität zu praktizieren, können auch bekannte Schlagermelodien »vokalisiert« werden, d. h. nicht einfach zu singen, sondern sie verfremdend zum Klingen zu bringen, und mit Namen berühmter Persönlichkeiten und von Freunden (spontan?) zu betexten. So werden kollektiv bekannte Melodien und Texte nicht nur ihrem jeweiligen symbolischen interaktiven Kontext entzogen, auf den sie in der neuen isolierten Interaktion von *Song Books* aber bruchstückhaft verweisen, sondern von den Ausführenden assoziativ ebenfalls fragmentarisch zusammengefügt. Dies bedeutet eigentlich den Wechsel des Solos 57 vom Materialfeld »Disciplined Action« zum Medium einiger Song-Solos, insbesondere des Materialfelds »Cheap Imitation«. Immobilität wird so weniger überwunden, als daß man sich von ihr, im Medium der »Songs« (immobil) verbleibend, zurückzieht.

## Fazit

*Song Books* ermöglicht die Gestaltung und Erfahrung eines weit offenen, spielerischen szenischen Ensembles. Dessen Spielarten grenzen dennoch fast alles Konfrontative aus und geben Raum für witziges bis humorvolles Geschehen mit einer generellen Leichtigkeit der Stimmung. Das gilt weitgehend auch für die Joker der bezifferten Theatre-Piece-Solos, da sie zwar unabhängig von den Inhalten der übrigen Solos, aber strukturell verbindlich zu konkretisieren sind. Dies gilt, wiewohl sie zum Ausweiten und Überschreiten der von Cage entwickelten Grenzen einladen mögen. Ansonsten sind die Materialien von Solo zu Solo doch derart konkret, daß sie die Ab-

läufe ziemlich klar formen. Allerdings verfuhr Cage mit ihnen teilweise so radikal, daß sich die Quellen nur schwer assoziativ erschließen. Solche Transformationsprozesse neutralisieren gewissermaßen einen Teil der eingeflossenen Subjektivität Cages bei der Auswahl des Materials. Als Pool ganz anderen und neuen Stoffs sind die Theatre-Piece-Solos wichtige Bestandteile des Ganzen und bereichern das szenische Feld, denn die konkreten Materialien dokumentieren vor allem Cages unmittelbares Umfeld, bieten einen ziemlich kleinen Ausschnitt seiner Kultur.

Diese Beobachtungen sind um so interessanter, als hier auch eine Komposition resümiert wird, die nicht nur nach dem Prinzip einer Befreiung von Vorlieben (für den Komponisten wie für die Aufführenden),<sup>106</sup> sondern auch auf der Basis von I-Ching-Operationen produziert wurde. Die Atmosphären, die bei Aufführungen von *Song Books* entstehen, ähneln sich, da Cage durch die Ausrichtung seiner Fragen an das I Ching und grundsätzliche konzeptuelle Ideen mehr, als ihm oftmals unterstellt werden mag, eingreift. Cages Zurücknahme eigener »Likes and Dislikes« bringt zwar den spielerisch-fließenden Duktus hervor, doch ist bereits dies Ausdruck seiner Intention. Er verlangt zudem über diesen selbst gewählten spezifischen Modus der Disziplin Ähnliches von den Ausführenden, wodurch er wiederum die Ereignisse deutlich prägt. Offenheit ist nicht gleichzusetzen mit Beliebigkeit. Viel deutlicher als vielleicht erwartet verwirklichte Cage also mit seiner künstlerischen Arbeit ästhetisch-weltanschauliche Intentionen. Ein Stück wie *Song Books* verhilft daher über den Weg des Sich-Öffnens zu neuartigen, teilweise bereichernden Erfahrungen und Anschauungen. Die versponnene kontemplative Grundkomponente nicht stringenter, sondern rhizomatischer Strukturen der Kunst Cages hat für viele Menschen wiederum zu wenig Aussagekraft und verfehlt aus deren Sicht dann das auch von Cage erklärte Ziel, gegen Herrschaftsstrukturen vorzugehen.

Durch die szenische Analyse konnte aber deutlich werden, daß die Vielschichtigkeit, die Subtilität und die Intimität besonders der klanglichen, aber auch der visuellen Ereignisse in *Song Books* einen sehr weiten assoziativen Raum anspricht und teilweise in Tiefenbereiche des Unbewußten vordringen kann. Die Intimität einer der von Cage bevorzugten Perspektiven, nämlich der mikroskopischen etwa durch das Hörbarmachen klanglicher Aspekte, die das menschliche Ohr ohne die Hilfsmittel des Kontaktmikrophons und der elektronischen Verstärkung niemals hören kann, hat das

<sup>106</sup> In begrenztem Umfang gilt dies auch für das Publikum, das in der spielerischen Sphäre des Stücks die Chance hat, sich (mehr als sonst) zu öffnen.

Potential, die Wahrnehmung zu erweitern und mentale Prozesse von Fixierungen abzulenken oder gar von diesen zu lösen. Der Begriff des Intimen beschreibt vielleicht auch am besten, was von den Ausführenden gefordert wird, die mit einem hohen Maß an Disziplin, mit sich selbst letztlich im Reinen, viel Offenheit aufbringen müssen. Cage nennt die Strukturen, gegen die *Song Books* vorgeht, selten beim Namen, d. h. er greift sie auch nicht direkt an (in dieser Hinsicht unterscheidet er sich deutlich von Schnebel). Diese Vorgehensweise interessiert Cage nicht – und da scheint wieder der Einfluß des Zen deutlich –, denn die Aufgabe von Kunst ist aus seiner Sicht im wesentlichen kontemplativ. Daß er so auch in *Song Books* große Bereiche menschlicher Interaktion ausläßt, kann ihm vorgeworfen werden. Da jedoch Cages Ästhetik, letztlich auch ein Resultat seiner zenbuddhistisch beeinflussten Auffassung von Disziplin, kaum Raum hat für vektorisierte und aggressive Komponenten, wird der Vorwurf zum Scheidepunkt zwischen Ablehnung und Akzeptanz des Cageschen Schaffens. Eine szenische Analyse kann aber aufzeigen, daß Cage diese Komponenten auch mit seiner begrenzten Strukturierung und Präsentation von Materialien streift, und daß Stücke wie *Song Books* durchaus auführerisch wirken können, auf jeden Fall als spezifische Art szenischen Verstehens symbolisch wirksam sind.