Simone Heilgendorff

Experimentelle Inszenierung von SPRACHE und MUSIK

Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage

https://doi.org/10.5771/9783868581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access

ROMBACH CULTURA

Simone Heilgendorff

Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik
Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE CULTURA

herausgegeben von Gabriele Brandstetter, Ursula Renner
und Günter Schnitzler

Band 16

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Simone Heilgendorff

Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik

Vergleichende Analysen
zu Dieter Schnebel und John Cage

ROMBACH VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Heilgendorff, Simone:
Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik : vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage – 1. Aufl. – Freiburg im Breisgau : Rombach, 2002
(Rombach Wissenschaften : Reihe Cultura ; Bd. 16)
ISBN 3-7930-9267-4

© 2002. Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorin: Dr. Edelgard Spaude
Umschlaggestaltung: post scriptum, Freiburg im Breisgau
Satz: post scriptum, Emmendingen/Hinterzarten
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany
ISBN 3-7930-9267-4

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wir steigen in denselben Fluß
und doch nicht in denselben;
wir sind es und wir sind es nicht.

Heraklit

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783986581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Robert Rauschenberg Interview, *1955*

© Robert RauschenbergVG Bild–Kunst, Bonn 2000. »Combine«: Öl, Bleistift, Papier, Stoff, Photographien, gedruckte Reproduktionen, Zeitung, Holz, Baseball, Metallgabel, gefundene Malereien, eine bewegliche Holztür und ein Ziegel an einer Kordel, alles auf hölzerner Struktur.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

I. Prolog 13

I.1 Panorama der Forschung 23

I.2 Erinnerungsspuren. Analytische Grundlegung zur Theorie szenischen Verstehens von Alfred Lorenzer 41
Kleines Glossar Lorenzerscher Begriffe 60

II. Öffnung der Lebenssphären – Öffnung des Materials. Ein Kulturpanorama der fünfziger/sechziger Jahre für Dieter Schnebel und John Cage 63

II.1 Lebenssphären – sozial. Wirtschaftswunder, Technologisierung, Kalter Krieg und Studentenrevolte 67

II.2 Lebenssphären – künstlerisch 77
II.2.1 Institutionen als offene Foren: New School for Social Research, Bauhaus, Black Mountain College, Darmstädter Ferienkurse 80
II.2.2 Maximen und ästhetische Konsequenzen. Kunst als Lebensentwurf 92

II.3 Zugriffe auf das Material der Lebenssphären: Produktionsprozesse zwischen Alltag und Kunst 111

II.4 Schnebels und Cages Zugriffe auf die Lebenssphären 129
II.4.1 Das weltanschauliche Umfeld zwischen Psychoanalyse und Zen-Buddhismus 129
II.4.2 Zur Materialisierung der Lebenssphären von Schnebel und Cage in *glossolalie, Glossolalie 61* und *Song Books* 157

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III. Musikalisch organisierte Weltanschauung: *glossolalie* (1959/60) und *Glossolalie 61* (1960–65) von Dieter Schnebel sowie *Glossolalie 94* (1993/94) des Ensemble Recherche 171

III.1 *glossolalie* (1959/60). Szenische Felder als seriell organisiertes Konzept 175
III.1.1 Strukturkatalog 179
III.1.2 Parameter-Felder 183
III.1.3 Ordnung der Materialpräparationen 203
III.1.3 Vergleichende szenische Analyse von drei Präparationen-Paaren 209

III.2 *Glossolalie 61* (1960–65). Schnebels Ausarbeitung der *glossolalie* als konkrete Sinfonie in vier Sätzen 223
III.2.1 Entstehung, Form und Besetzung 223
III.2.2 Szenische Analyse 233

III.3 Das Projekt *Glossolalie 94* (1993/94). Szenische Transaktionen zwischen Alltag und Theater auf Basis der *glossolalie* 271

IV. Spiegelung multikulturell beeinflußter Lebensform: *Song Books* (1970) von John Cage 295

IV.1 Kompositionsprozeß 299
IV.1.1 Notation 302
IV.1.2 Thematisches Bezugssystem 314

IV.2 Szenische Analyse 333
IV.2.1 Szenischer Umgang mit Sprache und Klang 339
IV.2.2 Inszenierung von körperlichen Gesten und Raumbewegung 371

V. Epilog. »Kanal« versus »Flußdelta« 391

VI. Literatur- und Quellenverzeichnis 407

Abbildungen 407

Abkürzungen 408

Primärquellen 408

Sekundärliteratur 412

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VII. Verzeichnis der Skizzen 423

VII.1 Ordnung der Skizzen zu *glossolalie* und *Glossolalie 61* in der Sammlung Dieter Schnebel der Paul Sacher Stiftung in Basel 423

VII.2 Ordnung der Skizzen zu *Song Books* in der Sammlung John Cage der New York Public Library Music Research Division 437

VIII. Register (Begriffe und Namen) 447

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I. Prolog

Das experimentelle Musiktheater, wie es sich ab etwa 1950 in den USA und ab etwa 1960 in Europa entwickelte, ist der künstlerischen Avantgardebewegung seiner Zeit zuzurechnen. Es reflektiert wie kaum ein anderes musikalisches »Genre« kritisch die zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnisse, sprengt die konventionellen Grenzen der Kunstgattungen durch regen Austausch mit anderen Künsten und bezieht diese ebenso in den Form- und Materialfundus ein wie Objekte und Situationen aus dem täglichen Leben. Durch ihre offenen Strukturen, die häufig nur rudimentär oder gar nicht schriftlich fixiert sind, sperren sich derartige Kompositionen in grundlegender Weise gegen konventionelle Analysen. Dies ist ein wichtiger Aspekt des kritischen Gestus, den solche Kompositionen besitzen. Nur wenige dieser Kompositionen eignen sich daher für eine exemplarische und umfassende Analyse. Und selbst da, wo Schriftlichkeit gegeben ist und auditive und visuelle Dokumente von Aufführungen vorliegen, bedürfen die bekannten musikwissenschaftlichen Methoden systematischer Ausweitung und verlangen den Austausch mit Nachbardisziplinen, die sich kulturellen Phänomenen widmen, etwa der Psychologie, der Philosophie, der Semiotik und der Soziologie. So dehnt sich ein Projekt wie das auch in diesem Buch vorliegende netzwerkartig in verschiedene Richtungen aus.

Zur Beschreibung dieses nicht linearen, sondern flächengreifenden Denkens wird seit dem Buch *Rhizome. Introduction*[1] von Gilles Deleuze und Félix Guattari (1976) häufig das Bild der sich von einem anfänglichen Kern aus im Wachstumsprozeß in viele Richtungen verzweigenden Rhizom-Wurzel (z. B. Ingwer) verwendet. So wird zugleich auf die natürliche Gesetzmäßigkeit rhizomatischer und damit auch netzwerkartiger Prozesse hingewiesen. Rhizomatisches Denken ermöglicht auch den Zugriff auf ein netzwerkartiges Projekt an beliebiger Stelle, ohne daß die Nichtbeachtung oder Nichtwahrnehmung weiterer Aspekte »sträflicher« Vernachlässigung bezichtigt werden darf. Im Gegenteil, auch die Bewegungen und Prozesse innerhalb rhizomatischer Strukturen sind stark von zufälligen, quasi natürlichen Ereignissen geprägt, so daß Erkenntnisse sich oft in Bereiche bewegen, die zuvor entweder nicht als ergiebig betrachtet wurden oder gar nicht erst bekannt wa-

1 Deutsche Übersetzung von Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle u. a., *Rhizom*, Berlin 1977.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ren. Rhizomatische Formen und Verläufe – anstelle linearer Prozesse – begegnen dabei nicht nur und vermehrt als typische Phänomene heutigen Denkens und heutiger Lebensumstände, sondern sie bilden auch ein zentrales Prinzip des hier zur Diskussion stehenden »Musiktheaters« selbst.
Die Besonderheiten der Kompositionen *glossolalie* (1959/60) und ihrer Ausarbeitungen *Glossolalie 61* (1961–65) von Dieter Schnebel und *Glossolalie 94* (1993/94) des Ensemble Recherche sowie *Song Books* (1970) von John Cage sind für mein Forschungsvorhaben zur experimentellen Inszenierung von Sprache und Musik der 60er Jahre besonders interessant. Sie repräsentieren nicht nur die grenzüberschreitenden und offenen Prinzipien, wie sie für dieses experimentelle Musiktheater typisch sind, sondern haben durch ihre besonders umfassende, fast enzyklopädische Auswahl aus dem sprachlichen, klanglichen, gestischen und räumlichen Fundus sowie durch die ebenfalls vielfältig angelegten Methoden der Verarbeitung und der Organisation ihres größtenteils vorgefundenen Materials, der objets trouvés, fast den Charakter weltanschaulicher Abhandlungen.[2] Zumindest aber sind sie umfassende rhizomatische Konglomerate der jeweiligen Sichtweisen und Arbeitsformen Schnebels und Cages und beinhalten als solche zahlreiche typische Elemente dieses experimentellen Musiktheaters. Sie reflektieren durch die subjektiven Konzepte ihrer Urheber hindurch für ihre Zeit repräsentative kritische Lebenshaltungen, deren individuelle Gestalt vor dem jeweiligen geographisch-kulturellen Hintergrund zu begreifen ist.
Schnebel arbeitete sich wie kein zweiter Komponist seiner Generation ein in zeitgenössische kritische philosophische und theologische Theorien – insbesondere von Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Karl Barth, Dietrich Bonhoeffer und Martin Niemöller – sowie in das psychoanalytische Denken Sigmund Freuds. Dies beeinflußte selbstverständlich seine kompositorische, aber auch seine pädagogische Arbeit, was wiederholte Projekte psychoanalytischer Musik und musikwissenschaftliche Texte mit psychoanalytischer Orientierung – etwa über Schubert, Schumann und Mahler –, aber

2 In diesem Zusammenhang sei auf eine Kritik von Cornelius Cardew zu den Darmstädter Ferienkursen 1964 (»How Music Has Found Its Feet«, in: *The Financial Times*, London 31.7.1964, abgedruckt in *Zenit*, Bd. 3 pp. 507–509) hingewiesen, wo er Schnebels *Glossolalie 61* als »Musicological Entertainment« (p. 509) einstuft. Er befindet die Aufführung und das Stück immerhin für würdig, erwähnt zu werden (»Although only a few works (apart from those by Berg, Schoenberg and Webern) managed to escape the critical shroud […], the following deserve to be mentioned: […]«), doch ist im Unterton zu spüren, daß die Qualität der *Glossolalie 61* nach Cardew weniger musikalischer als (gelungener, da unterhaltender) wissenschaftlicher Natur sei.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch zahlreiche sozialphilosophische und theologische Momente in seiner Musik und in seinen Texten dokumentieren.
Auch Cage reflektierte in seinen vielen Interviews und Schriften intensiv die Zeit, in der er lebte, unter deren Einflüssen und Entwicklungen die sozialen und ästhetischen Komponenten zunehmender Technisierung sowie der Zen-Buddhismus als zwei der für ihn grundlegendsten zu benennen sind. Wichtige Forscher und Autoren in diesem Bereich, die auch mit Cage in persönlichem Kontakt standen, sind u. a. der amerikanische Architekt und Soziologe Buckminster Fuller, der amerikanische Medienforscher Marshall McLuhan sowie der japanische buddhistische Lehrer und Weise Daisetz Suzuki. Aber auch mit anderen zeitgleichen Strömungen wie der Lehre des aus Sri Lanka stammenden Kunsthistorikers und Philosophen Ananda Coomaraswami und der Psychoanalyse Carl Gustav Jungs setzte er sich intensiv auseinander. Wie bei Schnebel, mit dem er übrigens ab Anfang der sechziger Jahre in freundlichem, losem Kontakt stand, wirkten sich so gewonnene Erkenntnisse nachweislich in seinen Kompositionen aus.
Nicht zufällig beinfluß(t)en beide Komponisten ihrerseits nachhaltig andere künstlerisch Tätige – und nicht nur die musikalisch Arbeitenden. Sie haben innovative und vor allem interaktive Formen des kreativen Umgangs mit klanglichen Ereignissen angeregt und teilweise selbst umgesetzt. In diesem Kontext steht auch die kollektive Ausarbeitung der *glossolalie* durch das Ensemble Recherche (Freiburg i. Br.), resultierend in der vielfach aufgeführten *Glossolalie 94,* deren Analyse in diesem Buch ein eigenes Kapitel gewidmet ist.
Um mit meiner Forschung ein möglichst facettenreiches, diesen vielschichtigen Kompositionen in ihren zeitgeschichtlichen Bedingtheiten angemessenes Bild entwerfen zu können, halte ich mich an folgende, 1957 von Adorno formulierte Prämisse:

> Die Frage nach Kriterien der neuen Musik verlangt Besinnungen, die sich nicht unmittelbar auf jene, sondern auf die Methode ihrer Erkenntnis beziehen, wofern sie nicht standardisierter Abwehr begegnen will. Kaum aber ist dabei von Methode vorweg oder prinzipiell zu reden. Denn sie läßt nicht als ein Fertiges und der Sache Äußerliches von dieser sich trennen, sondern erzeugt sich in der Wechselwirkung mit dem Gegenstand.[3]

---

3 Theodor W. Adorno »Kriterien der neuen Musik« (Vortrag in Darmstadt, Sommer 1957), in: Adorno *Schriften* Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, p. 170.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus den Kompositionen selbst heraus also beabsichtige ich, ihre Strukturen und ihren Kontext zu begreifen und daraus ein systematisches methodisches Vorgehen zu entwickeln. Die dynamische Komponente von Verstehensprozessen, die Adorno hier mit dem Begriff der »Wechselwirkung« ins Spiel bringt, ist dabei entscheidend.
Hiermit korrespondiert ein Zitat aus Ernst Blochs *Avicenna und die aristotelische Linke* (Frankfurt 1963, p. 44), das Schnebel zwei eigenen programmatischen Texten voranstellt:

> Jede Hervorbringung eines Dings ist nichts als die Wendung seiner Potentialität zu der in ihr begründeten Wirklichkeit. Und die Formen gehen einzig aus dem Stoff selber hervor – Entwicklung ist ›eductio formarum ex materia‹.[4]

Blochs Vorstellung des Verhältnisses von Potentialität und Wirklichkeit impliziert wechselseitige Durchlässigkeit als wesentlichen Faktor des Form gewordenen Stoffs, der Form gewordenen Materie. Mit Bloch ließe sich sagen, daß unser Umgang mit diesen Ebenen erst produktiv sein kann, wenn wir uns auf die interaktiven, prozessualen Qualitäten von Formgebung und Formwerdung einlassen. Erst dann dringen wir zum Wesentlichen und zu möglichen Erkenntnissen darüber vor.
Als eine entsprechend dynamischen Methode, die mir im Sinne Adornos und Blochs erlaubt, über Erkenntnisse zu deren Form und Materialdisposition hinaus der im Austausch mit den experimentellen Stücken von Schnebel und Cage sich entwickelnden assoziativen und gedanklichen Prozesse habhaft zu werden, ziehe ich die Arbeiten von Alfred Lorenzer heran.
Mit Jürgen Habermas sowie Alexander und Margarete Mitscherlich zählt der Psychoanalytiker, Sozialwissenschaftler und Sozialisationstheoretiker Alfred Lorenzer (geb. 1922) zu den bedeutendsten Vertretern der Frankfurter Schule. Die von Lorenzer in den sechziger Jahren entwickelte Theorie der »psychoanalytischen Sozialforschung« eröffnet im Rahmen der Analyse der Stücke von Schnebel und Cage grundlegende Zugriffsmöglichkeiten, die über das im künstlerischen und kulturellen Bereich übliche Maß »angewandter« Psychoanalyse weit hinausgehen, oder besser: ganz neue Wege ermöglichen. Er sieht sein Hauptarbeitsgebiet, die Psychoanalyse, als Teil kultureller Forschung, die wiederum in grundlegender Weise auf interdisziplinären Austausch angewiesen ist. Dabei versteht Lorenzer unsere ge-

4 Dieter Schnebel »Die kochende Materie der Musik: John Cages experimentelle Formen« (Sendung für den Hessischen Rundfunk, 1965) und »Gärungsprozesse« (Vortrag, München 1967), in: ders. *DM*, pp. 139 und 341.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

samte Umwelt einschließlich künstlerischer Phänomene als »szenisches Geschehen« und erfaßt die zugrundeliegenden kommunikativen, kultur- und gesellschaftsbildenden und -wandelnden Mechanismen mit Hilfe einer von ihm selbst entwickelten, psychoanalytisch fundierten Systematik.
In dem von Lorenzer 1986 herausgegebenen Buch *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur* führte er in die »tiefenhermeneutische Kultur-Analyse« ein, die eine Konsequenz seiner seit Anfang der sechziger Jahre stattfindenden sozialpsychologischen und psychoanalytischen Arbeit ist. Dort bringt er sein Bedauern über die »offenkundige Mangelhaftigkeit« der »gängigen psychoanalytischen Literaturinterpretation«[5] als einem Beispiel psychoanalytischer Kulturanalyse zum Ausdruck und beklagt die Vielzahl unreflektierter »Vorannahmen« solcher Kulturanalysen:

> Wir haben Lebenserfahrung vorausgesetzt, und d. h. nichts anderes als: Wir haben Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur unbefragt akzeptiert und hingenommen. Eben diese Selbstverständlichkeit muß relativiert werden. Die Vorannahmen selbst müssen reflektiert, gelenkig gemacht, mobilisiert werden im Hinblick auf andere Kulturbilder, auf jenes Kulturpanorama, aus dem die Texte jeweils stammen.

Wenig später faßt Lorenzer Entscheidendes zusammen:

> Psychoanalytische Kulturanalyse ist kein additives Verfahren, bei dem man kulturwissenschaftliche Resultate einer davon abgetrennt verlaufenden Psychoanalyse hinzufügte, psychoanalytische Diagnosen kulturspezifisch bloß einfärbte. Es muss vielmehr vorab die psychoanalytische Systematik sozialwissenschaftlich reflektiert und erweitert werden. Und es müssen die szenischen Annahmen auf jenes Panorama hin ›konkretisiert‹ worden sein. Kurzum, es muß in der Analyse selbst die Kreuzung der beiden Erkenntnisperspektiven hergestellt werden.[6]

Eben diese interdisziplinäre Kreuzung von zwei oder noch mehr Perspektiven als bedeutende und notwendige Quelle neuer Erkenntnisse im kulturellen Bereich zu nutzen, erweist sich als durchaus abenteuerlich. Nicht nur verlangt diese Arbeit einen möglichst vorurteilsfreien, risikofreudigen und flexiblen Umgang mit dem Material auch auf weniger vertrauten wissenschaftlichen Gebieten, sondern sie bedarf zugleich einer weiterhin kritisch distanzierten Haltung. Andernfalls wirken falsche Prämissen, die den gesamten Forschungsvorgang beeinträchtigen.

---

5 Alfred Lorenzer »Tiefenhermeneutische Kulturanalyse«, in: ders. (Hg.) *Kulturanalysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, Frankfurt a. M. 1988, p. 11.

6 Ebd., p. 70.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lorenzer revolutionierte mit seiner Systematik szenischen Verstehens seit Anfang der sechziger Jahre das psychoanalytische Denken ebenso wie dasjenige einiger Nachbardisziplinen.[7] Er legte mit seinem 1981 erschienenen Buch *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik* seine erste Zusammenschau verschiedener eigener und für ihn bedeutsamer Ansätze anderer aus den Bereichen der Psychoanalyse, Psychotherapie, Soziologie, Philosophie, Religionswissenschaft und Kulturanthropologie vor. *Das Konzil der Buchhalter* ist eine Art Konzentrat seines Denksystems. Die mehrfache Schichtung der Inhalte spiegelt sich in der Anlage des Buchs wider, zum einem durch typographisch kleiner dargestellte Einblendungen einiger Passagen und zum andern durch drei Exkurse, die die Grundlagen seiner psychoanalytischen Theorie der Interaktionsformen in konzentrierter Form zugänglich machen. Die Vielschichtigkeit des Lorenzerschen Systems entspricht den hier zur Diskussion stehenden Kompositionen besonders deutlich. Lorenzers Methode birgt jedoch auch in bezug auf konventionelle musikalische Phänomene Potential als musikanalytischer Ansatz.[8] In den seltenen Fällen, wo sie schon eingesetzt wurde, beleuchtet diese in der jüngeren psychoanalytischen Forschung verankerte Systematik Musik aus ganz anderer Perspektive als Ansätze, die aus der kognitiven Psycholo-

---

7 Bereits die ersten, 1959 veröffentlichten Texte Lorenzers zeugen von seinem Interesse an Fragen des sozialen Lebens, wie z. B. eine psychotische Form der Schuldentlastung (in: *Der Nervenarzt,* 30. Jahrg., 2/1959), wo er bei Problemen ansetzt, die zu jener Zeit zwar virulent, aber öffentlich kaum diskutiert (siehe Kapitel II.1) und später von seinen Kollegen, dem Ehepaar Mitscherlich, in ihrem Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) dargestellt wurden. 1964 veröffentlichte Lorenzer seinen ersten sozialpsychologischen Text mit dem Titel »Planung – wofür? Sozialpsychologische Überlegungen zu Stadtplanung und Raumordnung« im Bundesbaublatt, das vom Bundesminister für Wohnungswesen, Städteplanung und Raumordnung herausgegebenen wird. Das Interesse an der Struktur der Städte und der Ausstrahlung von Architektur teilt Lorenzer mit Alexander Mitscherlich. Lorenzer griff dies später noch mehrfach auf, auch im *Konzil der Buchhalter*. Grundlegende Vorarbeiten zu seiner Theorie des szenischen Verstehens in der Psychoanalyse, zu der auch die Begründung der »Psychoanalytischen Sozialforschung« zu zählen ist, finden sich in seinen Büchern *Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse* (Frankfurt a. M., 1970) und *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie* (Frankfurt a. M., 1972).

8 In Einzelfällen wurde sie schon eingesetzt. Durch Prof. Dr. Hans Michael Beuerle wurde ich dankenswerterweise auf die Theorie aufmerksam gemacht. Vgl.: Hans-Michael Beuerle *Die A-cappella-Chöre von Brahms,* Hamburg 1987, und Gunzelin Schmid Noerr »Der Wanderer am Abgrund. Eine Interpretation des Liedes ›Gute Nacht‹ aus dem Zyklus ›Winterreise‹ von Franz Schubert und Wilhelm Müller. Zum Verstehen von Musik und Sprache«, in: *Zur Idee einer psychoanalytischen Sozialforschung. Dimensionen szenischen Verstehens* (hg. v. Jürgen Belgrad, Bernard Görlich u. a.), Frankfurt a. M. 1987, pp. 367–397.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gie hervorgingen oder diese weiterentwickelten und der Musiktheorie nahestehen.[9] Mit Lorenzers Systematik als Grundlage meiner Analyse begebe ich mich auf bislang in der Musikforschung kaum betretenes Terrain.
Auch semiotischen Theorien gegenüber erweist sich Lorenzers System szenischen Verstehens bezüglich des experimentellen Musiktheaters als sinnvoller, denn er ermöglicht kritische Schlußfolgerungen und Interpretationen bezüglich der beobachteten Zusammenhänge. Damit bewegt er sich insofern über das Terrain semiotischer Theorien hinaus, als dort die Phänomenologie von Bedeutungszusammenhängen häufig mehr Raum einnimmt als ihre Hermeneutik und Kritik.[10] Die zahlreichen konkreten Verbindungen der Kompositionen von Cage und Schnebel zur Zeitgeschichte und zum Alltag legen aufgrund ihres kritischen Potentials eine Analyse in den Lorenzerschen Kategorien nahe. Ansätze speziell aus der semiotischen Musikforschung werden in der vorliegenden Arbeit aber auch deshalb nicht eingesetzt, weil beim experimentellen Musiktheater Strukturen und Materialien vorliegen, die gänzlich am Rand des konventionellen Umgangs mit und des Verständnisses von Musik liegen und sich daher der bisherigen semiotischen Methodik weitgehend entziehen.
Im Vergleich zu sozialphilosophischen Theorien, selbst seiner eigenen Kollegen am Frankfurter Institut, besticht Lorenzers Arbeit zudem dadurch, daß er zwar die Zusammenhänge zwischen gesellschaftlichem und individuellem Leben erforscht, aber dabei, wie mir scheint, in der Sozialphilosophie häufig fest eingeschriebene ideologische Grenzen überwindet.[11] Zudem ist

9 Vgl. z. B.: Fred Lerdahl und Ray Jackendoff *A Generative Theory of Music*, Cambridge/Massachusetts 1987[3].

10 Christian Kaden beschrieb die problematische Situation der Semiotik: »Ursachen liegen in der wenig methodenkritischen Fundierung der Semiotik selbst, ihrer Attitüde von ›Objektivität und Neutralität‹ (vgl. J.-J. Nattiez, Fondements d'une sémiologie de la musique, Paris 1975), die gerade deshalb Ideologemen, unhinterfragt, verfiel, aber auch in wildwuchernden Begrifflichkeiten, die den wissenschaftlichen Diskurs vor allem dort zum Scheingefecht herabwürdigten, wo man mit gleichlautenden Vokabeln operierte, ohne Vergleichbares zu meinen.« *Zeichen* in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, p. 2149.

11 Die Schwierigkeit ideologie-immanenter Kritik wurde in einer Erwiderung an Peter Bürgers »Theorie der Avantgarde« formuliert: »Die Avantgardisten konnten die bürgerliche Institution Kunst nicht ernsthaft destruieren, da sie die ideologische Basis dieser Institution nicht wirksam angriffen, sondern in der Kontinuität der ideologischen Problematik die institutionellen Schranken von Kunst schlechthin aufheben und Kunst in Praxis und Leben auflösen wollten. Materialistisch-ideologiekritische Kunsttheorien – wir verwiesen auf Marcuse –, die an dieser Aufhebungserwartung festhalten, können jene Aporie nur ›an sich selbst‹ noch einmal wiederholen, ohne zu einer veränderten Perspektive zu gelangen.« Burkhardt Lindner »Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es möglich, Lorenzers Methode konkret und detailliert auf den jeweiligen Forschungsgegenstand anzuwenden, ergänzt durch diesem entsprechende herkömmliche Analyse-Methoden, was die häufig wenig pragmatische und eher theoretische Struktur sozialphilosophischer Ansätze kaum erlaubt.
Da Lorenzers Theorie der psychoanalytischen Sozialforschung mit ihrer Erweiterung auf künstlerische Phänomene in vielen Hinsichten nicht nur die Basis meiner detaillierten Analysen, sondern auch meiner Argumentation bildet, sie aber in der Musikwissenschaft bislang kaum rezipiert wurde, widme ich ihr ein einführendes Kapitel. Um nicht erst bei der eigentlichen Analyse der Stücke dem Lorenzerschen Theoriemodell zu folgen, sondern bereits eine entsprechende Perspektive auf die Schnebel und Cage umgebenden zeitgeschichtlich und geographisch gefärbten Sphären zu erlangen, stelle ich die Grundlegung der Lorenzerschen Methode in Hinsicht auf mein Projekt gleich anschließend an den Forschungsbericht allen weiteren Ausführungen voran.
Auf diesem Hintergrund ergeben sich für dieses Buch mehrere miteinander verwobene Ebenen der Darstellung, die alle, soweit möglich, mit Rücksicht auf die Positionen von Schnebel und Cage entwickelt wurden. Angesichts der Materialfülle beispielsweise bereits des historischen Kontexts stieß ich früh auf die typischen Probleme einer kulturanalytisch orientierten musikwissenschaftlichen Arbeit. In einigen Bereichen sind die Ausführungen daher lediglich als Studien zu Themen zu verstehen, die andernorts in angemessener Weise mit berechtigtem Anspruch auf Vollständigkeit und Objektivität bearbeitet wurden, werden oder noch zu bearbeiten sind. Diese Studien sollen spezifische Koordinaten des sich dauernd in Bewegung befindenden thematischen Gesamtbilds plastisch machen, durch die Entstehung und Wirkung der zur Diskussion stehenden Stücke entscheidend beeinflußt wurden oder die diese zu entschlüsseln helfen. Sie sollen eine fruchtbringende »Kreuzung der Erkenntnisperspektiven« im oben zitierten Sinn Lorenzers ermöglichen, die in den eigentlichen Analysen der Beispiele *glossolalie*, *Glossolalie 61*, *Glossolalie 94* und *Song Books* aufgehen. Diese bilden somit den Kernbereich des Buches und das Zentrum des entstehenden »Panoramas«.
In der Perspektive der Theorie Lorenzers erwies es sich für die Analysen dieser Stücke als zwingend, den relevanten zeitgeschichtlichen Kontext mit

---

der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen«, in: *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, hg. v. W. Martin Lüders, Frankfurt a. M. 1976, p. 93.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Eckpunkten der unmittelbaren Nachkriegszeit und der 68er Studenten-Bewegung zu skizzieren und in Zusammenhang zu bringen mit musik- sowie kunstgeschichtlichen Entwicklungen, sofern sie Cage und Schnebel betreffen. Hier haben bei Cage insbesondere das Black Mountain College sowie Tanz und bildende Künste und bei Schnebel die Darmstädter Ferienkurse sowie die Fluxusbewegung große Bedeutung. Es wurde bereits erwähnt, daß das jeweilige Verhältnis der beiden Künstler zu ihrer Umgebung und ihrem Schaffen geprägt wurde durch bedeutende geistige Strömungen jener Zeit, mit Schwerpunkten auf der Psychoanalyse (Schnebel) und dem Zen-Buddhismus (Cage).

Bis hin zu den konkreten Analysen der Stücke von Schnebel, dem Ensemble Recherche und Cage in den Kapiteln III und IV verdichtet sich die Darstellung. Dort werden die zahlreichen strukturellen, auditiven und visuellen Aspekte gezeigt, in denen die Stücke mit ihrer Umgebung interaktiv verbunden sind, verursacht durch ihre vielschichtige, nicht an konventionellen Handlungsabläufen orientierte theatralisch-szenische Qualität. Hierbei sind nicht zuletzt die Forschungen am Skizzenmaterial erhellend, die unter anderem Spuren zum Herkunftsort einzelner Materialien freilegen und verschiedentlich entscheidende Gedankengänge und assoziative Abläufe im Kompositionsprozeß nachvollziehbar bzw. rekonstruierbar machen. Der Bestand dieser Skizzen ist in Kapitel VII aufgeführt.

Der Ausblick im V. Kapitel schließlich führt zu gesellschaftlichen Phänomenen heutiger Zeit. Es wird eine Verbindung hergestellt zwischen den netzwerkartigen experimentellen Aspekten der Stücke von Schnebel und Cage, die insbesondere in ihren hierarchische Ordnung negierenden, offenen, assoziativen und fragmentierenden szenischen Formen liegen, und dem zunehmend digital und multimedial geprägten Alltagsgeschehen in den Vereinigten Staaten und im Deutschland der 90er Jahre, in dem mit fragmentierter, abstrahierter und vielfach überlagerter Kommunikation selbstverständlich umgegangen wurde. Dies betrifft auch künstlerische Entwicklungen in den Bereichen der Performance, der Klangskulptur und insbesondere des multimedialen Theaters, die sich teilweise des Internets bedienen. Daher könnte diesen nunmehr bereits gealterten Kompositionen über ihren ästhetischen und dokumentarischen Stellenwert hinaus von unseren Formen heutigen Alltagslebens im Rückblick vorausweisender, wenn nicht sogar prophetischer Gehalt zugemessen werden.

Im besten Fall rundet sich auch für die Leserschaft das Gesamtbild zwischen den Kompositionen als Einzelfällen und ihrer Umgebung zu einer sinnvollen, wenn auch nicht restlos zu klärenden komplexen Struktur.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Den folgenden Personen und Institutionen möchte ich vielmals danken für ihre verschiedenen Weisen, die Entstehung dieses Buches wohlwollend zu begleiten, tatkräftig zu unterstützen sowie finanziell abzusichern: meinem Doktorvater Prof. Dr. Hermann Danuser, Prof. Dr. Wolfgang Auhagen, Claudius von Wrochem, Patrick Müller, Dr. Inge Kovacs, der Paul Sacher Stiftung in Basel (insbesondere Ulrich Mosch, den Bibliothekarinnen sowie Frau Blask), Dr. Laura Kuhn (John Cage Trust New York), dem Ensemble Recherche in Freiburg, der New York Public Library/Collection of Music Manuscripts (insbesondere George Boziwick), Prof. Dr. Gösta Neuwirth, der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin (insbesondere Prof. Dr. Mathias Hansen), Prof. Dr. Dieter Schnebel, Akiko Yamashita, Dr. William Fetterman, Gisela Heilgendorff (†), Dr. Eberhard von Einem, Elisabeth von Haebler, Monika Ritter von Hattingberg, Ilse von Hattingberg (†), Dr. Martin Erdmann, Dr. Edelgard Spaude (Rombach Verlag) und – last but not least – meinen Kollegen vom Kairos Quartett.

Simone Heilgendorff Berlin, im August 2001

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I.1 Panorama der Forschung

Den Kompositionen *glossolalie*, *Glossolalie 61*, *Glossolalie 94* und *Song Books* ist nicht nur ihr experimentelles Umfeld gemeinsam, sondern auch, daß sie sich bis heute nicht als anspruchsvolle Kunst behaupten konnten. Dies war zwar nicht intendiert, doch mindert sich so auch die Anerkennung ihrer ästhetischen und historischen Bedeutung, immer gestützt durch Behauptungen zu ihrer angeblich minderwertigen künstlerischen Qualität. Diese Klassifizierung erscheint mir hinsichtlich vieler Projekte, die der experimentellen musikbezogenen Avantgarde nach 1960 zuzurechnen sind, nicht haltbar, nachdem ich selbst zahlreiche entsprechende Aufführungen beobachtet und einschlägige »Partituren« studiert habe. Vielmehr dokumentiert ihre notorische Ablehnung häufig Versuche, sich gegen die impliziten Neuerungen musikalischen, künstlerischen, aber auch politischen und wissenschaftlichen Denkens und Erfahrens, die in diesen Werken umgesetzt oder gefordert sind, unter dem Deckmantel hohen Anspruchs und unter Berufung auf die Tradition zu wehren. Es soll jedoch nicht in Abrede gestellt werden, daß sich im Bereich experimenteller Kunst auch vieles ereignet(e), was im wesentlichen Zeitgeschichte dokumentiert und nicht bedeutende künstlerische Entwicklung repräsentiert. Dies mindert aber nicht den Wert solcher künstlerischer Aktionen als Medien bestimmter Lebensgefühle und als Schutzraum für andernorts nicht lebbare Interaktionen.

Die materiell und strukturell offenen, netzwerkartigen und prozeßhaften Erscheinungen der Stücke erfordern einen ähnlich offenen wissenschaftlichen Zugriff. In dieser Hinsicht bewegte sich in den vergangenen zehn bis fünfzehn Jahren der musikwissenschaftlichen Forschung – insbesondere in den USA – viel. Nicht nur in der sogenannten systematischen, sondern auch in der historischen Musikwissenschaft, und nicht ausschließlich in bezug auf neue Musik wurden Projekte methodisch und inhaltlich geweitet, Erkenntnisse der Nachbardisziplinen rezipiert und angewendet, entsprechend dem bereits zitierten Plädoyer Lorenzers, eine »Kreuzung der Erkenntnisperspektiven« im Panorama der Forschung anzustreben. Das ist auch in der einschlägigen Literatur zur experimentellen musikalischen Avantgarde der sechziger Jahre spürbar, die zusehends den vormals notwendigen verteidigenden Ton ablegt und ohne weitere Rechtfertigungen die entsprechenden künstlerischen Produkte als kunsthistorisch relevante Phänomene begreift. Zudem weitete auch der historische Abstand zu dieser Avantgarde das Materialfeld. So wurden beispielsweise verschiedene Entwicklungen bis etwa 1970 ausführlich dokumentiert. Darauf zurückgreifen

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu können, erleichterte es mir erheblich, die Arbeiten von Schnebel und Cage im Kontext ihrer Avantgarde zu verorten. Hier sind insbesondere folgende Bücher und Ausstellungskataloge zu nennen: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966,*[1] *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960–62,*[2] *American Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1913–1993,*[3] *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse,*[4] *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994.*[5] Auch Buchpublikationen und größere Aufsätze zu Schnebel und Cage nahmen in letzter Zeit stark zu.

Schnebel wird musikwissenschaftlich bislang – abgesehen von einigen französischen Texten – fast ausschließlich im deutschsprachigen Raum rezipiert. Neben den älteren Arbeiten von Werner Klüppelholz[6] und Reinhard Josef Sacher[7] sind inzwischen auch die jüngeren Abhandlungen von Gianmario Borio[8] und Gisela Nauck[9] zu nennen, die Schnebel jeweils ein eigenes Kapitel widmen. Von Nauck erschien im Jahr 2001 zudem die erste umfassende Monographie zu Schnebel, in die nicht nur viele Gespräche Naucks mit Schnebel, sondern auch ihre ausgedehnte Forschung zum Bestand der Sammlung Dieter Schnebel der Paul Sacher Stiftung einflossen.[10] Zudem wurde 1996 an der Universität Zürich von Patrick Müller eine umfassende Lizentiatsarbeit zu Schnebel[11] abgeschlossen. Müller setzt sich über den zentralen Begriff des »Geschichtsbilds« mit dem Verhältnis der Schnebelschen Musik und seiner Texte zu ihrer Umgebung auf mehreren Ebenen auseinander, darunter insbesondere Schnebels Auseinandersetzung mit Texten Adornos und Blochs sowie der Theologen Karl Barth und Dietrich Bon-

1 Hg. v. Gianmario Borio und Hermann Danuser, vier Bände, Freiburg 1997.
2 Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln 1993.
3 Ausstellungskatalog Berlin und London 1993.
4 Ausstellungskatalog 1996.
5 In zwei Bänden, veröffentlicht vom Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995.
6 Werner Klüppelholz *Sprache als Musik, Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*, 2. durchgesehene Aufl. Saarbrücken 1995 (zuerst Herrenberg 1976).
7 Reinhard Josef Sacher *Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968*, (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 139) Regensburg 1985.
8 G. Borio *Musikalische Avantgarde um 1960*, Laaber 1993.
9 Gisela Nauck *Musik im Raum – Raum in der Musik: ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 38) Stuttgart 1997.
10 G. Nauck *Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk*, Mainz 2001.
11 Patrick Müller *»Nur prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen«. Geschichtsbilder im Werk Dieter Schnebels*, Liz. (Man.) Univ. Zürich 1996.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hoeffer, und stellt seine gewonnenen Thesen kurzen Analysen von Kompositionen Schnebels bis 1985 gegenüber. Borio bindet Schnebel in sein Vorhaben ein, eine Theorie der »informellen Musik« zu begründen, bleibt jedoch musikanalytisch – bezugnehmend auf *glossolalie* und *Glossolalie 61* – eher beschreibend. Nauck beleuchtet in ihrer Dissertation in dem Kapitel zu Schnebel bislang wenig beachtete Aspekte des Räumlichen in Schnebels Werken und kann sogar eine Tradition räumlichen Denkens in Schnebels Musik seit den frühen fünfziger Jahren nachzeichnen. Sie geht unter anderem auf das etwa zeitgleich entstandene Gegen-Stück zu *glossolalie* und *Glossolalie 61, Das Urteil* (nach Franz Kafka, 1959), ein, das erst 1990 uraufgeführt wurde. Ihren diesbezüglichen Beobachtungen schließe ich mich in vielerlei Hinsicht an, wiewohl sie den Einbezug des Raums durch szenische Darstellung oder durch die Raumbewegung von Ausführenden nicht explizit berücksichtigt. Andere Schnebel-Forscher wie Sacher hingegen thematisieren die räumlich-gestische Ebene der Stücke nicht oder halten sie wie Klüppelholz oder Wilfried Gruhn für nicht existent bzw. nicht relevant.
Klüppelholz und Gruhn[12] sowie im französischen Sprachraum François Vanasse[13] und Vincent Barras[14] ordnen gerade *glossolalie* und *Glossolalie 61* lediglich als Sprachkompositionen und nicht als experimentelles Musiktheater ein und lassen ihre räumlichen Faktoren außer acht.[15] Gruhn zeichnet die Struktur von *Glossolalie 61* beschreibend nach, um dann einige Vergleiche mit ähnlichen Stücken anzufügen, wobei er die theatralischen Aspekte immer außer acht läßt, andererseits aber wichtige Hinweise auf die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen solchen Sprachkompositionen und den Experimenten und Möglichkeiten der elektronischen Musik gibt.[16]
Klüppelholz veröffentlichte 1976 mit *Sprache als Musik* eine bis heute grundlegende, seinerzeit bahnbrechende und nunmehr in zweiter Auflage erschienene Arbeit zur »Sprachkompostion«, d. h. zu Beispielen dekomponierender Sprachverarbeitung, wie sie sich seit Mitte der fünfziger Jahre in Euro-

12 W. Gruhn »Dieter Schnebels ›Glossolalie‹. Ein Beitrag zum Thema Musik als Sprache – Sprache als Musik«, in: *Musik und Bildung* 1972 Heft XII, pp. 580–585.
13 F. Vanasse »Glossolalie: Œuvre Ouverte«, in: *Canadian University Music Review* IV 1983, pp. 95–124.
14 V. Barras »Glossolalies? La glotte y sonne un hallali!«, in: *Musicworks 68*, Summer 1997, pp. 16–21.
15 Gruhns Beitrag ist Teil des Themen-Hefts (XII/1972) zu Musik und Sprache der Zeitschrift *Musik und Bildung*, (weitere Texte von Rudolf Frisius, Georg Heike und Dieter Schnebel).
16 W. Gruhn »Dieter Schnebels ›Glossolalie‹, a.a.O., p. 582.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pa entwickelt hatte. Er untersucht mit dem damals in der Musikwissenschaft noch ungewöhnlichen begrifflichen Instrumentarium der Informationstheorie und der Phonetik als erster Schnebels *glossolalie* und *Glossolalie 61.* Weitere von Klüppelholz als repräsentative Sprachkompositionen eingehend analysierte Werke sind Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956), Hans G Helms' *Fa:m' Ahniesgwow* (1959), Mauricio Kagels *Anagramma* (1957/58) und György Ligetis *Aventures* (1962). Für alle Kompositionen wählte Klüppelholz charakteristische Kategorien, im Fall der Stücke Schnebels »Komposition von Sprachen«,[17] kontrastierend z. B. zur »Komposition von Sprache«[18] (Kagel) oder »Komposition von Sprachlauten«[19] (Ligeti). Klüppelholz nahm als erster auch die nicht veröffentlichten Materialien der *glossolalie* ins Visier und korrespondierte mit Schnebel über dieses Thema. Leider bleibt Klüppelholz fast durchgehend bei einer grob beschreibenden Darstellung der Materialien beider Stücke, ohne die Angaben Schnebels zu überprüfen und ohne zumindest die nicht bearbeiteten Anteile der Stücke, etwa die theatralisch-gestischen, zu erwähnen. Daher vermag Klüppelholz' Arbeit meiner eigenen Forschung lediglich als Informationsquelle zu dienen.[20]

Sachers Dissertation kann bereits vom Titel her (*Musik als Theater…*) als Replik an Klüppelholz verstanden werden. Er konzentriert sich, bezüglich experimenteller Stücke zwischen 1958 und 1968, auf Zusammenhänge von Musik und Theater, die er mit entsprechenden Theater-Theorien stützt. Hinsichtlich Schnebels *Glossolalie 61*[21] geht er ausschließlich auf die theatralischen Aspekte ein und versäumt dabei, die übrigen Materialebenen, insbesondere aber Zusammenhänge zum – ihm vermutlich weitgehend unbekannten – vorausgehenden Konzept *glossolalie* darzustellen. Er verharrt in der Beschreibung des am wenigsten ausgearbeiteten Materialaspekts der gesamten *Glossolalie 61,* der Raumbewegung, und setzt diesen zudem nicht in Beziehung zum übrigen Material, z. B. zur Verwendung äußerst vielfältiger Sprachen. Räumliche und gestische Bewegungen der Mitwirkenden von *Glossolalie 61* hängen aber zwingend mit der sprachlich-klanglichen Ebene zusammen. Unmittelbar anschließend stellt Sacher eine an Antonin Artaud

17 *Sprache als Musik*, a.a.O., pp. 93–114.
18 Ebd., pp. 68–92.
19 Ebd., pp. 115–139.
20 Klüppelholz gab die Ergebnisse seiner Dissertation 1981 in didaktisch aufbereiteter Form nochmals heraus, jedoch wird die Darstellung hier noch überblicksartiger: W. Klüppelholz *Modelle zur Didaktik.*
21 R. J. Sacher *Musik als Theater*, a.a.O., pp. 122–148.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

angelehnte Theorie des Absurden Theaters dar, deren Zusammenhang zur *Glossolalie 61* jedoch offen bleibt. Mag diese Schwerpunktsetzung Gründe in der Gesamtkonzeption der Arbeit Sachers haben, in der außerdem auf Ligetis *Aventures*, Kagels Instrumentales Theater (*Sur Scène*, 1959/60), Stockhausens *Originale* (1961), Cages *4'33"* (1952), Luciano Berios *Sequenza III* (1966) und Pierre Boulez' *Domaines* (1968) eingegangen wird, so sollte die Zuordnung von Theorien zu analysierten Beispielen doch wenigstens passen und begründet werden, inwiefern die Darstellung perspektivisch auf Teilaspekte einer Komposition ausgerichtet ist.

In meiner Magisterarbeit[22] unternahm ich eine detaillierte Analyse von *glossolalie* und *Glossolalie 61,* wobei ich die räumlich-gestischen wie sprachlichen Aspekte gleichermaßen berücksichtige und zueinander in Beziehung setze, was in dieser Ausführlichkeit in meiner hier vorliegenden Arbeit nicht aufgegriffen werden kann. Die in meiner Magisterarbeit enthaltene Analyse der Materialpräparationen von *glossolalie* wurde bei einem entsprechenden Aufführungs-Projekt zu deren Verständnis herangezogen.[23]

Der Kanadier Vanasse nutzt – neueren französischen Theorien nahestehend – die besonderen Strukturen der 29 losen Konzeptbögen von *glossolalie,* um drei interessante, leider im wesentlichen auf die sprachlichen Prozesse ausgerichtete, methodisch avancierte Analyse-Modelle zu erproben: Erstens betrachtet er die *glossolalie* im Sinn der strukturalistischen Theorie von Michel Serres als ein »réseau«, ein Netz oder Geflecht, durch das eine »mobile Situation« entsteht, deren Abläufe auf der Basis der vieldeutigen »Partitur« (oder besser: der Vorlage) sehr variabel sind.[24] Zweitens analysiert er die Strukturen der *glossolalie* mit linguistischen Werkzeugen (nach Noam Chomsky) als eine umfassende »generative Grammatik«.[25] Drittens sieht er *glossolalie* (mit Hans-Georg Gadamer) als Bestandteil eines (Rollen-)Spiels.[26]

Vor allem mit seinem ersten Ansatz korrespondiert Ivanka Stoïanova, wenn sie verschiedene sprachkompositorische und musiktheatralische Stücke vor allem von Boulez, Berio und Schnebel als »Produktionsprozesse« analysiert.[27] Der Schweizer Barras hingegen, der im Hauptberuf Neurologe ist,

---

22 S. Heilgendorff *Inszenierung von Sprache und Musik in der Avantgarde um 1960. Zu* glossolalie *und* Glossolalie 61 *von Dieter Schnebel*, Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., 1989.

23 Musikhochschule in Frankfurt a. M. 1994.

24 F. Vanasse »Glossolalie: Œuvre Ouverte«, a.a.O., p. 101 ff.

25 Ebd., p. 109 ff.

26 Ebd., p. 116 ff.

27 Ivanka Stoïanova *Geste – texte – musique*, Paris 1978.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bearbeitet vor allem den Komplex von Bezügen zwischen der *Glossolalie 61* und verwandten künstlerischen, gesellschaftlichen und pathologischen Phänomenen. Hinsichtlich seiner Arbeit sowie bezüglich der von Vanasse und Stoïanova ergeben sich in meiner Forschung faktisch und methodisch Korrespondenzen.

1990 erschienen, bietet die Festschrift *Schnebel 60*[28] mit über 40 Beiträgen vornehmlich von Personen, die Schnebel in besonderer Weise verbunden sind bzw. waren, verschiedene Facetten der Schnebel-Forschung und Schnebel-Rezeption. Hier sind im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit neben meinem eigenen Text zur *glossolalie*[29] unbedingt die Beiträge der Sängerin und Dramaturgin Carla Henius[30] sowie des Komponisten und früheren Maulwerkers Michael Hirsch[31] zu nennen, die sich beide mit der Weiterentwicklung des experimentellen szenischen Komponierens bei Schnebel seit der *glossolalie* sowie insbesondere in den *Maulwerken* (1968) und in *KÖRPER-SPRACHE* (1979–80) befassen. Hirsch konzentriert sich in seiner Darstellung auf die immanenten theatralischen Qualitäten, die er in sehr vielen Stücken Schnebels sieht, und entdeckt so auch einige zunächst überraschende szenische Komponenten:

Der Titel der ersten gestischen Kompositionen Schnebels ist dabei symptomatisch: *visible music*. Analog dazu könnte man Schnebels Vokalkompositionen auch mit audible theatre überschreiben.[32]

Henius gelangt in ihrem Text zur Einstudierung der *Maulwerke* anläßlich der Uraufführung 1974, an der sie beteiligt war, zu frappierenden Ergebnissen hinsichtlich jener sehr tief liegenden psychologischen Schichten der Ausführenden wie des Publikums, die durch die szenischen Kompositionen Schnebels offenbar betroffenen sind, und stellt sie in einer Art Erfahrungsbericht dar.[33] Dieser Text wurde zuerst im Musik-Konzepte-Band zu Dieter Schnebel[34] veröffentlicht, worin noch weitere ergiebige Texte u. a. von Ulrich Dibelius und Hans Rudolf Zeller enthalten sind. Im übrigen sind nunmehr auch einige von Schnebels eigenen Schriften, nachdem sie in der

28 Hg. v. W. Grünzweig u. a., Hofheim 1990.

29 S. Heilgendorff »glossolalie: eine ›Sprache der Freiheit‹. Anmerkungen zur Konstruktion«, in: ebd., pp. 320–345.

30 Carla Henius und D. Schnebel »Geistliche Ansprache und Weltliche Replik« (1989), ebd., pp. 285–291.

31 »Der Komponist als Menschendarsteller. Das Theater Dieter Schnebels«, ebd., pp. 347–358.

32 Ebd., p. 353.

33 C. Henius »Lehrstück von Dieter Schnebel (zur Einstudierung der *Maulwerke*)«, in: dies. *Schnebel, Nono, Schönberg oder die wirkliche und die erdachte Musik*, Hamburg 1993, pp. 137–143.

34 Hg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, Bd.16, München 1980.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

früheren bei Dumont erschienenen Ausgabe lange vergriffen waren,[35] in einer neuen Auswahl unter dem Titel *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*[36] wieder erhältlich.

Die große Menge an vor allem deutsch- und englischsprachiger Sekundärliteratur zu John Cage spiegelt wider, daß er im Vergleich zu Schnebel zweifellos weitaus bekannter und wesentlich einflußreicher war. Da das Theatralische in seinen Stücken große Bedeutung hat, wurden bereits mehrere Bücher zu seinem Musiktheater veröffentlicht. Die früheste größere Arbeit zu John Cage dürfte die amerikanische Dissertation von Ellsworth Snyder aus dem Jahr 1970 mit dem Titel *John Cage and Music since World War II: A Study in Applied Aesthetics*[37] sein, entstanden also sechs Jahre vor der ersten Buchveröffentlichung zu Schnebel. Die erste größere deutsche Arbeit wurde 1979 von Monika Fürst-Heidtmann veröffentlicht: *Das präparierte Klavier des John Cage*.[38]

In diese Zeit fällt auch die Erstveröffentlichung des von dem Kunst-Theoretiker und Avantgarde-Spezialisten Richard Kostelanetz herausgegebenen Kompendiums *John Cage*. 1968 erschien die erste amerikanische Ausgabe (1969 und 1970 weitere Auflagen). 1973 erschien dessen von Iris Schnebel besorgte deutsche Übersetzung im Dumont Verlag Köln, die leider nicht wieder aufgelegt wurde. Hier sind Originaltexte, Dokumente und Sekundär-Texte zu Cage zusammengefaßt, unter anderem auch das bekannte, fast 40 Seiten lange Gespräch zwischen Cage und Kostelanetz sowie ein ausführliches Vorwort von Dieter Schnebel. 1978 erschien dann der erste der beiden Sonderbände zu John Cage in der Reihe Musik-Konzepte[39] mit Texten u. a. von Cage, Schnebel, Clytus Gottwald, Heinz-Klaus Metzger und Christian Wolff. 1976 erschien im französischen Original, wenig später auch in englischer und deutscher Übersetzung die Sammlung von Interviews zwischen dem französischen Kunstwissenschaftler und -soziologen Daniel Charles und Cage,[40] die bis heute eine wichtige Informationsquelle für die Cage-Forschung darstellt.

Zahlreiche weitere Veröffentlichungen bestehen aus Interviews mit Cage oder enthalten solche. Da die von Cage verschiedentlich angeführten bio-

35 *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972* (im folgenden *DM*), Köln 1972.

36 Hanser Verlag München 1993.

37 Zu diesem Zeitpunkt war Cage immerhin bereits 58 Jahre alt!

38 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 97), Regensburg.

39 Neu aufgelegt in München April 1990.

40 *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles* (Org. frz.: *Pour les Oiseaux*, 1976), Berlin 1984.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

graphisch-chronologischen Details teilweise nicht (überein-)stimmen, ist bei ihrer Auswertung Vorsicht geboten. Cages Schriften liegen in etlichen, nach wie vor käuflichen Bänden vor. Ich nutzte in meiner Arbeit vornehmlich die folgenden: *Silence. Lectures and Writings,*[41] der einzige Band, der auch in einer von Ernst Jandl besorgten deutschen Übersetzung vorliegt,[42] *A Year from Monday. New Lectures and Writings,*[43] *M. Writings '67–'72*[44] und *Empty Words. Writings '73–'78.*[45]

1996 schloß David Patterson seine Dissertation zu Cages biographischer und künstlerischer Entwicklung zwischen 1942 und 1959 ab.[46] Seine Arbeit basiert auf gründlichem Quellenstudium und kann daher die Chronologie verschiedener, damals für Cage entscheidender Faktoren – darunter insbesondere die Einflüsse fernöstlichen Denkens (zumal Ananda Coomaraswamis und Daisetz Suzukis), aber auch Aktivitäten der künstlerischen Kommune des Black Mountain College – sorgfältig nachzeichnen und mit diesbezüglichen Spekulationen aufräumen. Damit überholt er teilweise Ergebnisse des Cage-Biographen David Revill, dessen umstrittenes, aber gleichwohl sehr informatives Buch *The Roaring Silence. John Cage: A Life* 1992 in New York erschien und inzwischen schon in deutscher Übersetzung vorliegt.[47] Die 1999 erschienene deutsche Arbeit von Ulrike Rausch zur Entwicklung der experimentellen Musik und Kunst in den fünfziger Jahren in New York[48] konnte ich für das vorliegende Buch nicht mehr berücksichtigen; desgleichen die im Jahr 2000 fertiggestellte Dissertation von Thomas Martin Maier über Cages Stück *4'33"*.[49]

Im Kontext meines Forschungsvorhabens habe ich peripher auch die beiden Arbeiten der Deutschen Sabine Sanio[50] und des Amerikaners Christo-

41 Erstveröffentlichung 1961.
42 Erste Auflage im Suhrkamp Verlag 1995.
43 Erste Auflage 1969.
44 Erste Auflage 1973.
45 Erste Auflage 1981.
46 David Patterson *Appraising the Catchwords, c.1942–1959; John Cage's Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College*, New York (Columbia University) 1996.
47 David Revill *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*, München 1995.
48 Ulrike Rausch *Grenzgänge: Musik und bildende Kunst im New York der 50er Jahre*, Saarbrücken 1999.
49 Thomas Martin Maier *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, Diss. (Man.) TU Berlin 2000.
50 Sabine Sanio *Alternativen zur Werkästhetik. Untersuchungen zum Werk von John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Saarbrücken 1999.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pher Shultis[51] rezipiert, die sich insbesondere auf Cages Umgang mit Sprache und Text beziehen. Beide Forscher sehen wie ich, daß Cage sein aus dem Zen gewonnenes Prinzip der »Nonintentionality« oft in charakteristischer Weise und ohne damit egozentrischen Selbst-Ausdruck zu kultivieren außer Kraft setzte, zum einen durch die Art der Fragen, die er I Ching-Operationen überantwortete, mittels deren die verwendete Materialien stark beeinflußt wurden, zum anderen indem er zeitlebens auch semantisch verständliche, sachliche Texte veröffentlichte. Shultis sieht in Cages Texten, exemplifiziert an seinen veröffentlichten Tagebuch-Einträgen, Strukturen koexistierender Gegensätze z. B. von Intentionality und Nonintentionality, »Silence« und »Sound«. Er verweist darauf, daß kein Phänomen ohne sein Gegenteil wirksam ist. Was ist Klang ohne Stille, Intention ohne Intentionslosigkeit? Dennoch greift er zugunsten einer ganzheitlichen, wenn auch paradoxen Perspektive nicht auf dialektische Prinzipien im Sinn Hegels zurück und reflektiert auch Adornos Begriff des organischen Kunstwerks nicht. Er bezieht sich vielmehr auf die Tradition der Transzendentalisten und stellt zahlreiche Bezüge zwischen Cage und Henry David Thoreau her.
Grundlegend für mein Projekt war der Text *Choice and change in Cage's recent music* von William Brooks, in dem die auf dem I Ching basierenden Prinzipien des gelenkten Zufalls, mit denen Cage in seinen Kompositionen seit den frühen fünfziger Jahren arbeitete, erstmals gründlich analysiert werden. Unter anderem zieht Brooks – ebenfalls als erster – die Skizzen von *Song Books* heran und wertet die ersten zweiundzwanzig Solos aus.[52] Auf seine Ergebnisse beziehen sich auch Janetta Petkus[53] und James Pritchett.[54] Während Pritchett methodische Prozesse der Kompositionen – eingebunden in Ausführungen zu Cages Lebenssphäre[55] – analytisch erschließt und diesbezügliche systematische Resultate vorstellt, bietet Petkus mit ihrer Arbeit einen informativen Überblick über Cages Vokalschaffen von den ganz frühen Songs wie *Forever and Sunsmell* (1942) bis zu *Song Books*. Unter anderem stellte sie detailliert und systematisch alle auffindbaren Materialien jedes einzelnen der neunzig Solos von *Song Books* zusammen und beschreibt Querbezüge und Binnenstrukturen in Cages kompositorischem Gesamtwerk,

51 Christopher Shultis »Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention«, in: *Musical Quarterly* 79, 1995, pp. 312–350. *Silencing the Sounded Self: John Cage and the Experimental Tradition*, Northeastern University Press o.O. 1998.

52 in: *A John Cage Reader* (in celebration of his 70th birthday), New York 1982, pp. 82–100.

53 Janetta Petkus *The Songs of John Cage (1932–1970)*, Ann Arbor (UMI) 1986.

54 James Pritchett *The Music of John Cage*, Cambridge 1993.

55 Auf den Begriff der Lebenssphäre werde ich im zweiten Kapitel noch näher eingehen.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die sie durch gründliches Studium der Skizzen eruieren konnte. Auch William Fetterman widmet sich in einem eigenen Kapitel seines Buchs *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*[56] ausführlich den Charakteristika von *Song Books*. Auch bezüglich der *Song Books* verfolgt er wie in den anderen Kapiteln seines Buches schwerpunktmäßig die Aufführungsgeschichte, wodurch Materialien insbesondere zur Uraufführung im Oktober 1970 in Paris zugänglich werden, die Umgangsformen verschiedener Interpreten mit den Vorgaben der »Partitur« erhellen. Dabei konzentriert er sich bezüglich der Uraufführung auf die körperlich-gestischen und räumlichen Ereignisse. Er zeigt aber auch auf, daß bestimmte Solos von den wenigen Ensembles, die sich des Stücks überhaupt annahmen, bei Aufführungen häufig, andere hingegen selten ausgewählt wurden. Fetterman bezieht sich hinsichtlich der Pariser Aufführung auf Eleanor Hakim, die in ihrem unveröffentlichten, im Nachlaß Cages[57] aufbewahrten Manuskript einige Publikumsreaktionen bei der Uraufführung beschreibt. Sie berücksichtigt dabei vor allem die gestischen Anteile, Choreographie, Kostüme und die Requisiten.[58]

Neben diesen Texten ist eine weitere für mein Forschungsvorhaben bedeutende Arbeit die amerikanische Dissertation von Laura Kuhn[59] – heute Direktorin des John Cage Trust in New York. Sie leistet hier Basisarbeit, indem sie die Denkweisen und Eigenheiten der stärksten geistigen Einflüsse, die auf Cage gewirkt haben, gründlich untersucht und in bezug auf Cage auswertet – vor allem den Zen-Buddhismus (»spiritual foundation«) und die philosophisch-soziologischen Ansätze Marshall McLuhans und Buckminster Fullers (»philosophical foundation«). Die ästhetisch-weltanschaulichen Konsequenzen erläutert sie am Konzept der Synergetik und an Cages auf vorgefundenen Materialien basierender Mammutoper *Europeras 1 & 2* (1986/87), bei deren Einstudierung sie Cage anläßlich der Uraufführung an der Oper Frankfurt assistierte.

> Synergy's example provided both men [Cage and Fuller] with what became a basic tenet of the ›new‹ education: synergy's principle of cooperative interaction between and among often disparate entities suggested a kind of haphazard juxta-

56 Amsterdam 1996.

57 Heute im John Cage Trust New York.

58 Eleonor Hakim *Cage in Paris (A Documentary Essay on the Happenings of John Cage, Philosophic Anarchy, Homo-Aesthetic Sensibility and the Avant-Garde)*, unveröff. Man., New York 1979.

59 Laura Kuhn *John Cage's Europeras 1 & 2: The Musical Means of Revolution* (Los Angeles 1992), Ann Arbor (UMI No. 2767) 1994.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> positioning of disciplines in the classroom; given an abundant enough situation, students and teachers might make fresh associations and connections, which, in turn, might lead to potentially useful discoveries.[60]

Neben Kuhns Ausführungen waren auch Martin Erdmanns in seiner Dissertation[61] vorgestellten Erkenntnisse zur Beeinflussung Cages durch fernöstliches Denken, kritische Sozialforschung und Arbeiten anderer Künstler wie Thoreau, Marcel Duchamp und insbesondere Erik Satie sehr anregend für meine eigene Forschung.

Eine 1996 erschienene Arbeit von Doris Kösterke,[62] worin die geistigen Hintergründe von Cages Schaffen kenntnisreich und mit viel Ausdauer eingehend und sachlich aufgearbeitet sind, ist zwar enorm informativ, ja nahezu einführend. Doch haftet ihr eine Haltung an, mit der sie verdeutlicht, daß sie ihre Thematik verteidigen muß, eine Haltung, die – wie oben beschrieben – ansonsten heute ungewöhnlich ist; sie wird aufgefangen durch einen äußerst sachlichen Ton. Auch bleiben verschiedene Hintergrund-Analysen (beispielsweise des Zen-Buddhismus) ohne direkten Zusammenhang zur Kunst Cages, ohne hermeneutische »Verifizierung«.

Kösterke scheint bewußt zu sein, daß ausgeprägt eurozentrisches Denken zu mißverständlichen Beurteilungen in einer Weise führen kann, die der Lebenssphäre und dem Denken des Amerikaners Cage nicht gerecht werden. Dies betrifft beispielsweise zwei deutsche Zeitschriftenbeiträge jüngeren Erscheinungsjahrs von Hans Neuhoff[63] und Barbara Zuber.[64] Dieser Europa-Zentrismus ist ein wichtiger Aspekt für die Cage-Rezeption insbesondere in Darmstadt seit dessen Auftreten 1958. Gerade parteiische Stellungnahmen gegen Cage, etwa seitens Boulez' oder Nonos, sind teilweise vor diesem Hintergrund erklärbar.[65] Erst jüngst erschien ein ganzes Buch unter dem Titel *Mythos Cage*,[66] das über weite Strecken ein auf seltsame Weise feindliches Denken gegenüber Cage dokumentiert, welches teilweise durch eine den

---

60 Ebd., p. 272.

61 Martin Erdmann *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss. Man. Bonn 1993.

62 Doris Kösterke *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell. Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage*, Regensburg 1996.

63 Hans Neuhoff »How musical is Cage? Kulturanthropologische Reflexionen über den Zufall in der Musik«, in: *NZfM* 155.1994, pp. 44–47.

64 Barbara Zuber »Zur Theorie von John Cages experimentellem Musiktheater«, in: *Musik & Ästhetik* 8, Okt. 1998, p. 50–66.

65 Vgl. dazu meine Ausführungen in Kapitel II.2.

66 *Mythos Cage*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim 1999.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Autoren, auch den amerikanischen, nicht bewußte ideologische Verhaftung in traditionellen »europäischen« Denkstrukturen erklärbar ist.[67]
In Neuhoffs Text beispielsweise wirkt eine Cage gegenüber offensichtlich feindliche Einstellung und Argumentation. Sein Ausgangspunkt ist – sich dabei ganz in der Tradition gegnerischer Stimmen zu Cage bewegend –, daß Cage fast ausschließlich durch seine konzeptuellen Ideen wirkte, die jedoch, so Neuhoff, irreführend seien und nicht in Cages als unmusikalisch klassifizierten »musikalischen« Werken aufgehen, sondern sogar ihnen entgegengesetzte Wirkungen zeitigen würden. Seine Argumentation erscheint nur deshalb stimmig, weil er – und das ist für ihn als einem interdisziplinär, ethnologisch und kulturanthropologisch arbeitenden Musikologen erstaunlich – das kulturelle Umfeld Cages ausklammert, zugleich aber aus vermeintlich neuer Perspektive negative Beurteilungen rechtfertigt. Ein wichtiger Angelpunkt von Neuhoffs Beobachtungen sind die Aufführungssituationen von Cages Stücken, in denen anstelle der vermeintlichen Befreiung der Individuen gewaltsames »Diktat«[68] herrsche. Neuhoff führt die verlangte »Suspendierung der Gedächtnisfunktion«[69] als Mittel dieses verkappten Totalitarismus an, was allerdings in der von ihm dargestellten Weise von Cage nirgends verlangt wurde. Im Gegenteil, er versuchte, unbewußt gewordene bzw. unbewußt wirkende Anteile, also nicht gezielt abrufbare Gedächtnis-Bestandteile mit seinen Mitteln zu reaktivieren.[70] Wohl leben Einstudierungen solcher Stücke von einer vielleicht problematischen, starken Vereinzelung der Mitwirkenden, aber nicht indem sie »elementare Kommunikationsfunktionen auflösen«,[71] sondern indem sie sie kritisch reflektieren. Schnebel, der weltweit wahrscheinlich die meisten Neueinstudierungen von *Song Books* anregte und supervisierte,[72] beschrieb am Beispiel von *Song Books*, daß die Arbeit an solchen Stücken mit Gefühlen »der Angst und der Unlust« einhergehen kann, die dann durch »Ausbrüche in Albernheit oder massi-

67 Vgl. meine Rezension »Fremde Ideen in Cages Wirken« des Buches *Mythos Cage*, in: *Dissonanz/Dissonance* #64 Mai 2000, pp. 54 f.
68 »How musical is Cage?«, a.a.O., p. 46.
69 Ebd.
70 Dies ist ein weiterer Hinweis auf die Intentionalität der Nichtintentionalität, wie ich sie sehe und wie Sanio und Shultis sie darlegen.
71 Ebd.
72 Die erste Einstudierung datiert noch aus seiner Zeit in München mit seiner dortigen Schülergruppe, die meisten weiteren fanden im Rahmen seiner Kurse zur experimentellen Musik an der Hochschule der Künste in Berlin statt.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ven Protest überspielt werden«.[73] Es ist auch zweifelsohne richtig, daß solche Stücke »Momente von Unmenschlichkeit«[74] beinhalten, doch wies gerade der Cage-Kenner Schnebel auch darauf hin, daß hier immer Raum vorgesehen ist für »Menschliches und Lebendiges«,[75] und vor allem, daß die letztlich stattfindenden frappierenden Veränderungsprozesse, Aufführungen etc. von den Mitwirkenden positiv bilanziert werden.

All dies erschließt sich jedoch nur durch lange Prozesse des »Sich-Einlebens in die Cage'schen Intentionen«,[76] ein Umstand, den Schnebel hinsichtlich experimenteller Stücke als allgemein erforderlich erachtet. Prinzipien zenbuddhistischen Denkens, beispielsweise geduldig ausharrender Umgang mit Paradoxien, schwingen hier mit. Neuhoff sieht den kulturellen Hintergrund des Zen nicht, auch nicht die Aspekte der geforderten, möglicherweise ans Quälende grenzenden Selbstdisziplin, die jedoch im gelungenen Prozedere letztlich als erlösend erlebt wird. In dieser Weise rezipierte und verwendete sie Cage. Neuhoff hingegen geht sogar soweit zu behaupten, daß bei Cage die aufgelösten »elementaren Kommunikationsfunktionen«[77] durch »mystischen Selbstgenuß«[78] ersetzt werden. Er rechtfertigt seine negative Sicht auch damit, daß »die im abendländischen Kulturraum überwiegende Ablehnung seiner Musik daher folgerichtig und relativ legitim«[79] sei. Diese Argumentation ist so nicht haltbar. Einmal fehlt ihr die differenzierte Betrachtung des potentiellen Publikums – jede avancierte Musik oder Kunst wäre demnach von »überwiegender Ablehnung« betroffen. Zweitens hat Cage in Kreisen, die sich für neue bildende Kunst und für Musik des nichtklassischen Bereichs interessieren, ein sehr großes Publikum. Sein Name, einer der (möglicherweise weltweit) bekanntesten unter den Komponisten der Nachkriegszeit, »zieht« Publikum in Programme mit Neuer Musik, füllt sonst oft spärlich besuchte Veranstaltungen, in den USA wie in Europa. Die Spitze seiner Argumentation erreicht Neuhoff, wenn er dann auch noch die überholten, klar europäischen Thesen vom »historischen Scheitern der Avantgarde« und der »relativen Traditionslosigkeit der amerikanischen Kultur«[80] als wei-

---

73 Dieter Schnebel, »›Wie ich das schaffe?‹. Die Verwirklichung von Cages Werk«, in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage I,* München April 1990 (zuerst 1978), pp. 51–55, hier p. 53.
74 Ebd., p. 53.
75 Ebd. p. 54.
76 Ebd.
77 Ebd., p. 46.
78 Ebd.
79 Ebd.
80 Ebd., p. 47.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tere negative Parameter des Cage'schen Schaffens anführt. Nur mit wenig Kenntnis der neueren Cage-Forschung und der Amerikanistik sowie wenig reflektiert gegenüber dem, was Tradition impliziert,[81] kann Neuhoff ihn als einigermaßen gedankenlosen, totalitären und inkonsequenten »Antitraditionalisten« brandmarken, ein Attribut, das Cage allenfalls aus konservativ-eurozentrischer Sicht zugeschrieben werden kann.
Demgegenüber zeugt Barbara Zubers Text zu Cages experimentellem Musiktheater durchaus von Sympathie.[82] Sie versäumt jedoch, sich wirklich auf Cages eigene, vielerorts dargelegte Auffassung von Theater einzulassen, vielleicht auch weil sie vornehmlich die unter dem Titel *Pour les Oiseaux* veröffentlichten Interviews zwischen Daniel Charles und Cage[83] als Primär-Quelle nutzt. Zudem bemüht sie für ihre Argumentation eine wissenschaftlich-induktive Denkweise, die sie auf ihrer Suche letztlich am Eigentlichen vorbeiführt. Sie verfährt auch fast durchgängig über Prozesse der Abgrenzung des experimentellen vom konventionellen Musiktheater, wobei sie dessen Prinzipien wie etwa »Kontextwechsel«[84] bezüglich Cages Arbeit anwendet und sogar verifiziert sieht, ohne jedoch deutlich zu machen, daß sie damit nicht Cages eigenes, sondern ein anderes Verständnis experimentellen Musiktheaters näher bestimmt hat. Cage selbst definierte seinen Theaterbegriff nicht in Abgrenzung zur Konvention. Auch ihr Fragen nach den »Rollen« der Interpretierenden angesichts dieser Nicht-Partituren wie beispielsweise beim *Theatre Piece* (1960), das lediglich aus Ziffern besteht, deren Inhalt für Aufführungen näher zu bestimmen ist, geht in eine von Cage nicht in Betracht gezogene Richtung, wenn Zuber das Verhältnis von Notat und Aufführung auf zeitlich-räumliche »Äquivalenzen«[85] hin untersucht. Cage dürfte dies nur wenig interessiert haben. Indem sie schreibt, daß »auch hermeneutisch/semiotische Methoden als Mittel der Textinterpretation, welche eine Aufführungsanalyse vorbereiten können«,[86] versagen, gibt sie vielleicht sogar einen Hinweis darauf, daß ihre Untersuchung mehr durch den Wunsch motiviert wurde, eine geeignete Methode solcher Analyse zu finden, als durch das Interesse an Cages eigener Theorie experi-

81 Auf diesen Begriff gehe ich in Kapitel II.2 näher ein.
82 Dies bezeugt auch ihr informativer Text zu Cages Oper *Europeras 1 & 2* unter dem Titel »Entrümpelung« in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II* hg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, München Mai 1990, pp. 100–112.
83 *Für die Vögel*, a.a.O.
84 B. Zuber »Zur Theorie von John Cages«, a.a.O., p. 54.
85 Ebd., p. 62.
86 Ebd., p. 63.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mentellen Musiktheaters. Gerade das Prozeßhafte solcher Stücke sperrt sich derartigen Analysen, denn die Übergänge zwischen Notat und Aufführung sind fließend und führen zum Verlassen des Notats, das allenfalls als Anregung oder Gedächtnisstütze dienen kann.

Der Wunsch nach einer geeigneten Methode, um derartige Stücke analysieren und in einen angemessenen Kontext stellen zu können, motivierte wie gesagt auch mich. Schnebel und Cage als Protagonisten experimentellen musikalischen Inszenierens ihrer jeweiligen Herkunftsländer ins Visier zu nehmen, könnte mich vor einigen Fehlschlüssen bezüglich ihrer Arbeit und ihres Denkens bewahrt haben. Indem ich ihre jeweiligen Lebenssphären in politischer, kultureller, musikalischer und individueller Hinsicht näher untersuchte, stieß ich auf offensichtliche Differenzen ebenso wie Konkordanzen, die ohne Vergleiche nicht sichtbar geworden wären.[87] Es mag auf den ersten Blick erstaunen, wie stark gerade offene Formen, die sich aus in alltäglichen Sphären vorgefundenen Materialien kristallisieren, solche Einflüsse reflektieren.
Interessanterweise hat dieser Gedanke in den USA eine lange Tradition und wurde insbesondere seit etwa 1830 von den Transzendentalisten explizit gepflegt. Die Spur des Transzendentalismus führt in den USA nicht nur in die Schulklassen, wo gewisse Texte von Thoreau und Ralph Waldo Emerson bis heute Pflichtlektüre sind, sondern auch zu John Cage. Insbesondere das Buch *Amerikanischer Transzendentalismus* von Dieter Schulz[88] und der Text *Interkontinentale Verschiebungen* von Helga de la Motte-Haber[89] waren hier für mich anregend. Die Weltanschauungen und Aktivitäten der Transzendentalisten ihrerseits stehen in der spezifisch amerikanischen Tradition demokratischen Selbstverständnisses. In Hinsicht auf die kulturelle Entwicklung der USA war auch der zweite Band des 1990 von der Bundeszentrale für politische Bildung in Bonn herausgegebenen *Länderbericht USA* [90], insbesondere die Ausführungen von Berndt Ostendorf, hilfreich. Bezüglich der Entwicklung in der BRD nach dem Zweiten Weltkrieg bezog ich einige

87 In diesem Kontext gehe ich näher auf einige avantgardistisch orientierte Institutionen wie das Black Moutain College und das Kranichsteiner Musikinstitut näher ein, die Cage und Schnebel stark beeinflussten.

88 Darmstadt 1997.

89 in: *Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit* (StudWert Bd.27), Wien/Graz 1994, pp. 9–22.

90 *Länderbericht USA II. Gesellschaft. Außenpolitik. Kultur-Religion-Erziehung*, hg. von W.P. Adams u. a. (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 293/II), Bonn 1990.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wesentliche Informationen aus dem Buch *Geschichte Deutschlands seit 1945* von Alfred Grosser.[91] Erkenntnisse aus einschlägig bekannten Büchern wie *Der eindimensionale Mensch* von Herbert Marcuse[92] oder *Die Unfähigkeit zu trauern* des Ehepaars Mitscherlich[93] flossen ebenfalls in meine Darstellung der gesellschaftlichen Entwicklung in der BRD und in den USA nach 1945 ein.
Zur Darstellung der relevanten musik- und kunstgeschichtlichen Entwicklungen zog ich die anfänglich erwähnten Dokumentationen sowie die beiden umfassenden enzyklopädischen Veröffentlichungen zur Musik des zwanzigsten Jahrhunderts von Hermann Danuser[94] und Glenn Watkins[95] heran.
Um die besonderen Komponenten des experimentellen Musiktheaters darzustellen, bedarf es auch der Klärung einiger speziell in diesem Kontext stehender Begriffe wie Assoziation, Einbeziehung der Interpreten, Experiment, Feld, offene Form, Geste, Happening/Performance, Instrumentales Theater, Kultur, Parameter, Sprachkomposition, Szene, Theater und Zufallsoperation u. ä.[96] In der reichlichen einschlägigen Literatur werden sie uneinheitlich und zuweilen tendenziös verwendet. Die Genealogie einiger Termini wurde für Artikel im Handwörterbuch musikalischer Terminologie[97] aufgearbeitet. Ich bemühe mich darum, diese Begriffe für meine Arbeit möglichst klar zu begrenzen.
Im Kapitel zu den geistigen Strömungen, das angesichts der Fülle des Materials schwierig einzugrenzen ist, bilden wie gesagt der Zen-Buddhismus und die Psychoanalyse den Rahmen; sie stehen sich zugleich antipodisch und seelenverwandt gegenüber. In eben dieser doppelten Weise zeigen sie sich auch in den zur Diskussion stehenden Kompositionen. Einige Texte, von Cage und Schnebel selbst und von anderen, wurden hier ausgewertet. Von zentraler Bedeutung waren einschlägige Texte, die Interaktionen zwischen Zen-Buddhismus und Psychoanalyse sowie deren Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg bis etwa 1970 erhellen können, darunter an erster Stelle die beiden Vorträge zum Thema »Zenbuddhismus und Psychoanalyse« von Erich Fromm und Daisetz Teitaro Suzuki, gehalten auf einer Tagung zum

91 München 1987 (zuerst 1970).
92 Neuwied 14. Aufl. 1980.
93 München 18. Aufl. 1987.
94 *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7, hg. v. C. Dahlhaus).
95 *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York 1988.
96 Daß die Terminologie Lorenzers zu bestimmen ist, versteht sich von selbst.
97 Hg. v. H. H. Eggebrecht. Die Artikel zu den Begriffen Experiment (1981), offene Form (1984) und Parameter (1982) wurden von Christoph von Blumröder verfasst.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gleichen Thema, ausgerichtet vom Institut für Psychoanalyse der autonomen Staatsuniversität von Mexiko 1957 in Cuernavaca/Mexiko.[98]
Die Analysen der Stücke selbst fordern wiederholt zu Analogie-Schlüssen bezüglich der Welt heraus, aus der ihre Materialien stammen. Ihre deutlich von den jeweiligen weltanschaulichen Grundhaltungen Schnebels und Cages geprägten fragmentarischen, netzwerkartigen, assoziationsgeladenen Strukturen reichen sogar – wie im Prolog erwähnt – bis zu den medien- und technologiedominierten Strukturen unserer Zeit, der digitalisierten Informationsgesellschaft, der globalen Vernetzung, der virtuellen Räume etc., aber auch der menschlichen Vereinzelung und Anonymisierung. Diese Phänomene scheinen sie vorwegzunehmen, wenngleich auch frappierende Differenzen zu sehen sind. Das kreative Potential der experimentellen Kunst überflügelt die realen Möglichkeiten unserer heutigen multimedialen Welt, die durch den Alltag, durch die technischen Begrenzungen digitaler Kommunikation, den hypothetisch-abstrakten Charakter technischer, insbesondere digitaler Medien und ihre enorme Geschwindigkeit sowie ihre spezifische Form von Flüchtigkeit, ja Nichtreproduzierbarkeit, aber auch durch die Einbindung dieser Möglichkeiten in den Apparat politischer (staatlicher) Kontrolle begrenzt sind.
Indem sich jedoch multimediale Kunst ihrerseits, zu fassen mit Begriffen wie Klanginstallation, Soundscape, Multimedia-Oper und Performance-Art, weiterentwickelte, können die experimentellen Kompositionen von Cage und Schnebel im heutigen künstlerischen Kontext betrachtet werden, wobei beide den technologischen Errungenschaften in individueller Weise wohlwollend aber kritisch gegenüberstehen. Derartige künstlerische Ereignisse sind zwar flüchtig und nicht reproduzierbar, doch bewahrten gerade Aufführungen von Stücken wie *Glossolalie 61* oder *Song Books* die Körperlichkeit, das Auratische eines physisch erlebbaren Ereignisses. Heute wird versucht, dieser Erlebnisqualität Rechnung zu tragen; insbesondere bei Klanginstallationen wird das körperlich Erlebbare mittels elektronisch erzeugter repro-akustischer Reize oft interaktiv eingesetzt, z. B. durch Wellen, die bei räumlicher Bewegung entstehen. Doch bieten experimentelle musiktheatralische Aufführungen viel umfassender Material für das räumliche, haptische und akustische Erinnerungsvermögen[99] der Beteiligten.

---

98 Beide Texte wurden im gleichnamigen Buch veröffentlicht, zuerst amerikanisch (1960), dann deutsch (1971).

99 Vgl.: Manfred Faßler u. a. »Korrespondenzen des Körpers«, in: *Programm '96* Evangelisches Studienwerk Villigst e.V., Unna 1995, pp. 38–40.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Meiner Annäherung an diesen Bereich dienten vor allem folgende Texte. Auf die künstlerische Ebene multimedialer Entwicklung bezogen greife ich auf das 1997 erschienene Themenheft »Internet« der Zeitschrift *Positionen* zurück. Wie nah die jüngste Richtung neuer Musik und Kunst Maximen der experimentellen Avantgarde um 1960 ist, kann folgende Feststellung zum »World Wide Web« andeuten:

> Das einzige, dessen man sich beim Einloggen jedes Mal sicher sein kann, ist, daß das Netz mit Sicherheit nicht mehr so aussieht, wie man es verlassen hat. […] Jeder (künstlerische) Akt im Netz ist eine offene Handlung, ein nicht abgeschlossener Satz, der – einmal plaziert – ein Eigenleben gewinnt, sich verändert, ausbreitet, andere Formen annimmt, jedoch auch nie verloren geht.[100]

Die neurologische Forschung mit ihren etwa in der letzten Dekade frappierend anwachsenden Ergebnissen zur feldartigen, simultan vernetzten Struktur mentaler Prozesse bestätigt die Funktionsweise und -fähigkeit rhizomatischer Geflechte, sei es die Wirkung bzw. Struktur der Kompositionen Schnebels und Cages, das Internet oder Alltagsphänomene betreffend. Hier sicherte ich meine Kenntnisse insbesondere durch die Lektüre des Buchs *Geist im Netz. Modelle für Lernen, Handeln und Denken* von Manfred Spitzer[101] ab.
Bezüglich der Auswirkungen der multimedialen Entwicklungen im alltäglichen Leben ziehe ich vor allem den Text *Gestaltlose Technologien. Bedingungen, an automatisierten Prozessen teilnehmen zu können* des Medienforschers und Politologen Manfred Faßler[102] heran. Dort analysiert er u. a. die Ungleichzeitigkeiten digital simulierter Prozesse im Verhältnis zur individuell erlebten Zeit und die sozialen Auswirkungen von Digitalisierung. »Die soziale Durchsetzung des Multi-Mediums Computertechnologie schwächt nicht nur die Hochschätzung zwischenmenschlicher, angesichtiger Kommunikation. Sie stellt unsere Kultur vor die Aufgabe, mediale, anonyme, pseudonyme Kommunikation in ihrer Leitfunktion anzuerkennen.«[103] Es bestätigt sich McLuhans These aus den sechziger Jahren, daß alltagsbestimmende Medien menschliche Interaktionen und Wahrnehmungsweisen entscheidend prägen.
Dieser Bereich multimedialer Entwicklungen wird in der Musikforschung bislang nur wenig bearbeitet, so daß ich hier auch im wesentlichen Neuland betrete.

---

100 Martin Breindl »lo-res vs. Hifi Kunst Internet«, in: *Positionen* 31 Mai 1997, p. 9.

101 Darmstadt 1996.

102 In: *Inszenierungen von Information. Motive elektronischer Ordnung,* hg. v. M. Faßler und Wulf Halbach, Gießen 1992.

103 »Korrespondenzen des Körpers«, a.a.O., p. 38.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I.2 Erinnerungsspuren

Analytische Grundlegung zur Theorie szenischen Verstehens von Alfred Lorenzer

> Die Einsicht in die konkrete Bezogenheit der sogenannten *absoluten* Musik auf die vorfindliche Realität ist zwar durch den vermeintlich abstrakten Betrachtungs- und Aktionsraum verbarrikadiert, in welchen man sich versetzt glaubt, sobald Instrumente erklingen; doch Töne und Geräusche sind historisch definierte und vom geschichtlich-gesellschaftlichen Prozeß affizierte Produkte gesellschaftlicher Arbeit.[1]

Lorenzers Methode des szenischen Verstehens basiert auf seinem kritischen Kulturverständnis, mit dem er die Verquickung individuellen und gesellschaftlichen Lebens erfaßt und das ihm im Lauf der Jahrzehnte eine immer deutlichere Formulierung seiner Methode und entsprechend erweitertete therapeutische Möglichkeiten erlaubte. Seine Arbeit ist konkret verankert in seinen Erfahrungen als Therapeut und Forscher in der Bundesrepublik Deutschland, deren Strukturen er mittels seiner Methode des szenischen Verstehens gründlich auf Sollbruchstellen und andere Problemzonen untersuchte und in seiner praktischen wie theoretischen Arbeit angriff. Dabei entwickelte er auch sein Verständnis der Gesamtheit »greifbar-hörbar-sichtbarer Gebilde« als »Kultur«. Menschen bewegen sich in dieser mittels der »Kulturerfahrung«, wobei sie ihre Umwelt, ihre Kultur als »Verwirklichung von Lebensentwürfen«[2] wahrnehmen. Lorenzer formuliert im *Konzil* die These, daß die Dominante der ihn umgebenden westdeutschen »Kultur« die »Vertreibung der Phantasie aus der Erlebniswelt« sei.[3] Damit benennt er hier Wesentliches genau d e r Umgebung, die insbesondere für Schnebel, aber auch für Cage, prägend war.

> [Die Vertreibung der Phantasie aus der Erlebniswelt] ist an vielen Belegen ablesbar: zunächst in ›systemkonformen‹ Entlastungsmechanismen, einer Phantastik der Privatwelt, auswuchernd in den immer skurriler werdenden Eigenheimexzessen

---

1 Hans G. Helms »Schönberg: Sprache und Ideologie«, in: *Herausforderung Schönberg*, hg. v. U. Dibelius, München 1974, p. 95.

2 A. Lorenzer *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Frankfurt a. M. 1984 (zuerst 1981), p. 18.

3 Ebd., p. 19.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> z. B. (dort immer schon eingeholt vom Kommerz); in einer sich steigernden Sehnsucht nach dem ›ganz Anderen‹ unberührter, ferner Welten (dort sogleich eingeholt von der Touristikindustrie, die das ›Fernweh‹ ziellos immer weiter treibt). Oder als Widerstand gegen die Zumutungen hier und jetzt. Es versteht sich, die Vertreibung menschlicher Erlebniserwartungen aus dem aktuellen Bild unserer Städte ist nur ein kleiner, wiewohl wahrnehmbarer Teil des umfassenden Prozesses der Enthumanisierung der Lebenswelt.[4]

Als ein wesentliches Moment dieser Kulturerfahrung benannte Lorenzer den schmerzlichen Verlust jener Potentiale unserer Umwelt, die mehr beinhalten als das »rational-zweckmäßige Benutzen der Gegenstände«,[5] nämlich Raum für die »eigenen Erlebniswünsche«.[6] Wiederholt konkretisiert er diese Beobachtung am Beispiel der Stadtplanung bzw. der Architektur, die alle Individuen täglich umgibt. An entscheidender Stelle zitiert er Walter Gropius, einen Protagonisten sachlichen und zweckmäßigen Bauens, um sein Plädoyer für eine bessere Lebensqualität zu stützen:

> Die Bauten sollten ›über die [Mithilfe] des Verstandes und des Kalküls erreichten praktischen Ziele hinaus […] ein Werk der Sehnsucht und der menschlichen Leidenschaft darstellen.‹[7]

Selbst Gropius sah also die immateriellen und sinnlichen Qualitäten des Lebens als essentiell an.
Lorenzer beschreibt, wie sich nach dem Zweiten Weltkrieg die allgemeine Auffassung von Wohnqualität als Erlebnisqualität verschiebt:

> War es in den fünfziger Jahren noch der Stolz eines Hausbesitzers, alten Zierrat abschlagen zu lassen, durfte er sich für fortschrittlich halten, wenn er sein Fachwerkhaus dauerhaft mit Eternitplatten verkleidete, so beginnen heute [um 1980] die Stadtparlamente und Kreistage, solche Verschandelungen zu verbieten.[8]

In den fünfziger Jahren genügte ein einfacher Mehrheitsbeschluß, »um Platz für einen Kaufhausklotz in einer alten Straßenfront zu schaffen.«[9] Erst um 1980 hatte sich die gesellschaftliche Einstellung zur sinnlichen Qualität der Umwelt so weit entwickelt, daß sie sich in radikal gewandelten städtebaulichen Prinzipien niederschlug. Für Lorenzer spiegelt sich darin ein verän-

4 Ebd.
5 Ebd.
6 Ebd.
7 Ebd., Walter Gropius zitiert nach Carlo Argan *Gropius und das Bauhaus*, Hamburg 1962, p. 107.
8 Lorenzer *Konzil*, p. 15.
9 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dertes Bewußtsein. Die sinnlichen Aspekte des Erlebens gewannen gesellschaftlich an Bedeutung.

> Wenn auch die ›Nostalgiewelle‹, wie die Kritiker abschätzig sagen, nicht frei von zweifelhafter Vergangenheitssehnsucht ist und immer wieder ins Folkloristische zu entgleisen droht, so drückt sich hier doch etwas aus, was sich nicht als sedimentierte Sehnsucht nach der ›guten alten Zeit‹ abtun läßt: zum einen der Widerstand gegen die Vertreibung ins Gegenwärtige, gegen die Abtrennung der Gegenwart von ihren geschichtlichen Quellen, zum anderen ein Widerwillen gegen die Zumutungen einer zweckrational durchgeplanten Umweltgestaltung, einer systematischen Ausgrenzung von Erlebniserwartungen.[10]

Die Beispiele aus der Architektur belegen nicht nur, wie kollektive, politisch-gesellschaftliche psychische Deformierungen der fünfziger und sechziger Jahre später aufgebrochen wurden, sondern auch, daß die Gestaltung von sinnlicher Lebensqualität aus einem tiefsitzenden menschlichen Bedürfnis gespeist wird, das jedoch nicht immer zur Entfaltung kommen kann, da es mit kulturellen Faktoren in einer Wechselbeziehung steht.
Lorenzer erachtet es als notwendige Konsequenz seiner Beobachtungen, zwischen dem »instrumentellen Gebrauch« und der »Erlebnisbedeutung« von Gegenständen (d. h. Elementen der Umwelt) zu unterscheiden. Diese Differenzierung wird im Rahmen seiner gesamten Systematik zu einem wichtigen Grundpfeiler und ermöglicht eine bis dahin nicht formulierte neue Verortung von Kunst im öffentlichen Leben.

> Aus der Fülle der Gegenstände heben sich einige hervor, die keine andere Funktion haben als die, auf meine ›szenischen‹ Wünsche zu antworten, eine ›ästhetische Bedeutung‹ anzuzeigen, ›Bedeutungsträger‹ meiner Erlebniserwartung zu sein. Herkömmlicherweise werden diese Gegenstände, die ausschließlich oder vorwiegend diese Funktion erfüllen, versammelt unter dem Begriff ›Kunstwerke‹.[11]

Lorenzer bezieht Kunst nicht nur als integralen Bestandteil in seine Sicht der menschlichen Lebenswelt ein, sondern mißt ihren Möglichkeiten als Bedeutungsträgerin eine herausragende Funktion zu. Ohne selbst dazu Stellung zu beziehen, greift Lorenzer mit seiner Auffassung von Kunst im (öffentlichen) Leben radikal in die bekannte, schon im Prolog angesprochene ästhetisch-sozialphilosophische Diskussion der künstlerischen Avantgarde ein, wie sie um den Literaturwissenschaftler Peter Bürger geführt wurde. Lorenzers Ansatz erlaubt eine völlig neue Sicht des dort zentralen proble-

10 Ebd., p. 16.
11 Ebd., p. 20.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

matischen Gegensatzes zwischen einem Autonomieverständnis von Kunst und der Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis. In seinem System ordnet Lorenzer Kunst der Kategorie der sinnlich wirkenden »präsentativen« Symbole zu. Er weist überzeugend nach, daß sie unverzichtbarer und unausweichlicher Bestandteil des menschlichen Lebens ist und als präsentative Symbolik sogar unmittelbarer wirkt als die Sprachsymbole. Da Kunst darüber hinaus im Gegensatz zu anderen präsentativen Symbolen auch noch frei ist von zweckgebundenem Gebrauch, hat sie fundamentale Qualität. Diese entfaltet sich in interaktiven Prozessen des Wechselspiels zwischen Menschen und Kunst.

> Im Kunstwerk werden ›Lebensentwürfe‹, d. h. symbolische Interaktionsformen, angeboten und zur Debatte gestellt. Daß diese Angebote ›öffentlich‹ sind, hat grundsätzlichen Wert. Es geht um den kollektiven Konsens der Symbole sowie um dessen Vermittlung mit dem jeweils individuellen Gefüge von Interaktionsformen bis in die Triebmatrix […].[12]

Lorenzer geht also von einem produktiven Wirkungsgefüge künstlerischer Aktivität im gesellschaftlichen Ganzen aus, was sich als ideale Voraussetzung für die Analyse für das experimentelle Musiktheater von Schnebel und Cage anbietet.

Was aber meinen Begriffe wie Lebensentwurf, Interaktionsform, Bedeutungsträger, Erlebnisbedeutung, Szene, szenisches Verstehen und der prominente und umstrittene Begriff des Symbols in Lorenzers methodischem System? Lorenzer greift mit seiner eigenen Definition des **Symbols** auf die Theorien von Ernst Cassirer[13] und dessen Schülerin Susanne K. Langer[14] zurück und versteht demnach den Begriff als übergeordneten Gattungsbegriff, womit er abweicht von der hierarchischen Ordnung von Begriffen wie »Signal«, »Ikone« und »Symbol« als Ausprägungen der Gattung »Zeichen«, die in semiotischen Theorien verwendet werden.[15]

---

12 Ebd., p. 164.

13 Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen* (3 Bde., 1923–29).

14 Susanne K. Langer *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst,* Frankfurt a. M. 1965 (zuerst amerikanisch, *Philosophy in a new Key,* 1942).

15 »Üblicherweise werden die Termini *Zeichen* und *Bedeutung* paarig-parallel geführt: An der Bedeutungsäquivalenz von Signalmengen (so die eingangs zitierte Definition) bestimmt sich der Begriff des Zeichens selbst; Bedeutungen ihrerseits erscheinen den Zeichen inhärent – und anhaftend ausschließlich ihnen. […] Von einem Zeichen sollte man nur dort sprechen, wo dieses einem anderen sich zuordnet – und damit die Differenz zu ihm zelebriert.« Ch. Kaden, *Zeichen*, a.a.O., p. 2155.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Symbole sind uns alle, in Laut, Bild, Schrift oder anderer Form zugänglichen Objektivationen menschlicher Praxis, die als Bedeutungsträger fungieren, also ›sinn‹voll sind.[16]

Lorenzer hält sich damit an Cassirers umwälzende Definition, mit der er den Graben zwischen symbolisch-bildhaftem und begrifflichem Denken überwand.

> Unter einer ›symbolischen Form‹ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.[17]

Susanne K. Langer verdeutlicht, daß symbolische Form »als Vehikel für die Vorstellung von Gegenständen«[18] immer den geistigen Inhalt, die Bedeutung meint, und nicht die Dinge an sich. Die in diesem Konzept enthaltene symbolisch wirkende Vorstellungskraft, die Cassirer und Langer mit dem »stark vorbelasteten«[19] Begriff der »Idee« fassen, überführt Lorenzer in den Begriff des »lebenspraktischen Entwurfs«.[20] Lebenspraktische Entwürfe sind enthalten im Netz der symbolischen Interaktionsformen, die im szenischen Austausch zwischen Umwelt und Individuum entstehen, wirken, sich wandeln, aufgelöst und zerstört werden können. Symbole sind dabei als Bedeutungsträger eine Art Transmitter, die eingesetzt werden, um die Umsetzung eines inneren Entwurfs, eines Lebensentwurfs in einer »wirklichen« Situation, in »lebenspraktischer Gestaltung«[21] zu ermöglichen.
Die Gesamtheit der Symbole gliedert sich nach Langer in zwei Bereiche: Die diskursiven und die präsentativen Symbole. Diese Gliederung greift Lorenzer in seiner Methode auf.

> Die durch Sprache übertragenen Bedeutungen werden nacheinander verstanden und dann durch den als Diskurs bezeichneten Vorgang zu einem Ganzen zusammengefaßt; die Bedeutungen aller anderen symbolischen Elemente, die zusammen ein größeres, artikuliertes Symbol bilden, werden nur durch die Bedeutung des Ganzen verstanden, durch ihre Beziehungen innerhalb der ganzheitli-

16 Lorenzer *Konzil*, p. 23. Diese Definition des Begriffs »Symbol« korrespondiert mit der semiotischen des Begriffs »Zeichen«, ohne ihr jedoch zu entsprechen.
17 E. Cassirer *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1965, p. 175, hier zitiert nach Lorenzer *Konzil*, p. 23.
18 S. Langer *Philosophie auf neuem Wege*, a.a.O., p. 69, hier zitiert nach: Lorenzer *Das Konzil*, p. 26. Als Gegenständliches sind hier wohl nicht-gegenständliche Phänomene gemeint.
19 Lorenzer *Konzil*, p. 26.
20 Ebd.
21 Ebd., p. 28.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> chen Struktur. Daß sie überhaupt als Symbole fungieren, liegt daran, daß sie alle zu einer simultanen, integralen Präsentation gehören. Wir wollen diese Art von Semantik ›präsentativen Symbolismus‹ nennen, um seine Wesensverschiedenheit vom diskursiven Symbolismus, d. h. von der eigentlichen ›Sprache‹ zu charakterisieren.[22]

Zwar erweitert Langer das symbolische Feld radikal, indem sie »alle Produkte menschlicher Praxis, insoweit sie Bedeutungen vermitteln«,[23] einschließt, doch sind einzelne Aspekte ihrer Definition nicht tragfähig: zum einen die von ihr hergestellte Verbindung des zeitlichen Ablaufs im Wahrnehmungsprozeß mit der unterschiedlichen Struktur der Symbole, nämlich der chronologisch-sukzessiven sprachlichen und der simultanen präsentativen. Simultane Ereignisse, wie sie auch für die montierten Strukturen der zur Disposition stehenden Kompositionen des experimentellen Musiktheaters und der Sprachkomposition charakteristisch sind, bleiben dennoch sukzessiven Wahrnehmungsprozessen unterworfen, allerdings nicht gezwungenermaßen in linearer Abfolge, sondern in einer sich in verschiedene Richtungen ausdehnenden, diskontinuierlichen Bewegung. Sprachliche Interaktion wiederum basiert nicht nur auf sukzessiven Prozessen, sondern ist abhängig von einer mentalen Simultaneisierung des Wahrgenommenen, etwa der semantischen Einheit eines Satzes und damit eines Ganzen.
Eine weitere Schwäche in Langers Ansatz sehe ich in ihrer Begründung für die Teilung der Symbole in diskursive und präsentative: daß nämlich die kleinsten Einheiten der Sprache immer noch semantische seien, während sich die der präsentativen Symbole, etwa eines Bildes oder einer Photographie, in tausende winzigste nicht mehr semantische Einheiten, z. B. etwa Farb- und Licht-Punkte, teilen ließen. Diese Argumentation ist so nicht haltbar, da auch die kleinsten Einheiten der Sprache, die Laute, sollen sie als Bedeutungsträger verstanden werden, nur noch nicht-sprachliche, also präsentative Funktionen übernehmen können. D. h. ihre Semantik ist extrem reduziert, wenn überhaupt vorhanden, wodurch Sprachliches auf dieser untersten Ebene mit den kleinsten Einheiten etwa eines Photos korrespondiert. Hier deutet sich auch bereits an, daß die sprachlichen Symbole Merkmale aus dem Bereich der präsentativen Symbole enthalten, mit diesen also gewissermaßen unterirdisch verbunden sind. Eine schlüssige Begründung für die Unterscheidung sprachlicher und präsentativer Symbole

---

22 S. Langer *Philosophie auf neuem Wege*, a.a.O., p. 103, hier zitiert nach: Lorenzer *Konzil der Buchhalter*, a.a.O., p. 30.

23 Lorenzer *Konzil*, p. 30.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

liegt daher zunächst in dem, w a s sie symbolisieren: Präsentative Symbole »artikulieren menschliche Erlebnisse, die der diskursiven Sprache unzugänglich sind«.[24] Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, der Frage, w i e sie etwas symbolisieren, nachzugehen.

Was in Langers Gruppierung der Symbole in präsentative und sprachliche noch als Schwachstelle zu bemerken ist, machte sich Lorenzer mit dem Werkzeug des Psychoanalytikers zunutze. Ausgehend von den sinnlich-irrationalen Elementen, die bei der Traumdeutung zu bewältigen sind, erarbeitete er nicht nur unterscheidende, sondern auch verbindende Merkmale dieser beiden Gruppen. Er sieht beide als integrative Bestandteile eines interaktiven Gefüges, in dem sich alle Menschen bewegen, und stellt dessen dauernde interaktive Prozesse ins Zentrum seiner Methode. Die präsentativen Symbole sind hier die Bedeutungsträger der sogenannten **sinnlich-symbolischen Interaktionsformen**, während die sprachlichen Symbole die Bedeutungsträger der **sprachsymbolischen Interaktionsformen** sind. Die Symbole und die Interaktionsformen sind wesentliche Bestandteile der Szenen, die sich zwischen Individuen und ihrer Umgebung abspielen. Als Szene ist hier im Sinn des ursprünglichen lateinischen Wortes »scena« jeder Schauplatz, jeder Ort des Geschehens zu verstehen, an dem Interaktion stattfindet. Dazu bedarf es keineswegs eines begrenzten bühnenartigen Raums. Schauplatz kann z. B. auch eine imaginierte Situation sein. Das szenische Wechselspiel zwischen den Individuen und dieser Umwelt ist bestimmt durch die individuelle Erfahrungsstruktur und durch sozial akkreditierte Normen, die beide durch Interaktionsformen geprägt sind. Die Erfahrungsstruktur besteht aus Interaktionsformen, die miteinander ein System aus den sozial akkreditierten Normen »einsozialisierter« (anerzogener) Inhalte bilden. Die Vermittlung dieser Normen beginnt bereits in frühester Kindheit im Austausch zwischen Mutter und Kind. Aus den Interaktionen der Mutter-Kind-Dyade bilden sich allmählich erste Interaktionsformen, zuerst im sensomotorischen Bereich der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen. Dabei dominiert die Mutter zunächst ebenso die Szene für das Kind wie später weitere Personen und Gegenstände, die als Bedeutungsträger entdeckt werden. Szenisch wird von außen demnach ein starker Formungsprozeß (der Einsozialisierung) bewirkt. Dieses »Außen« ist mit dem über die Familie hinausreichenden Feld der kollektiven Praxis verbunden.

Die aus den sinnlich-symbolischen Interaktionsformen gewonnene »Erfahrungsstruktur« wächst kongruent mit der Reifung des Kindes und bietet

24 Ebd., p. 32.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diesem ab einer bestimmten Komplexität die Möglichkeit, sich mittels sinnlich-symbolischer Interaktionsformen selbständig zu machen und sich unter Umständen bezüglich nicht erfüllter Erwartungsmodelle zu entlasten. Als Beispiel diente Lorenzer die erstmals von Freud[25] beschriebene Situation eines anderthalbjährigen Kindes, das den Abschied der Mutter bis dahin immer betroffen wahrnahm, dann aber eine analoge Interaktionsform entwickelte: Durch das Ab- und Aufrollen einer Garnrolle, die beim Abrollen (Wurf über den Bettrand) verschwand und beim Aufrollen wieder sichtbar wurde, hatte es eine Ebene des Verstehens für das Weggehen und Wiederkommen der Mutter gefunden, die ihm erlaubte, sich von der Dominanz der Mutter in einem aktiven Prozeß zu befreien.

> Indem das Kind mit der Garnrolle spielt, sie über den Bettrand wirft, sie wieder am Faden zurückholt und so Fortgehen und Wiederkehren der Mutter spielt, verleiht es dem Holzgegenstand eine *Bedeutung*: die Bedeutung ›fortgehende Mutter‹ und die Bedeutung ›wiederkehrende Mutter‹. Oder, genauer ausgedrückt, die Bedeutung ›Abschiedssituation‹ und ›Situation des Wiederkommens‹ des dyadischen Partners.[26]

Das Garnrollenspiel ist einfachste inszenierte, präsentative Symbolik. An diesem Beispiel wird klar erkennbar, daß Symbole im Verständnis Lorenzers nur Bedeutungsträger sein können, weil ihnen diese Bedeutung interaktiv gegeben wurde und sie mit ihrer Bedeutung an die Interaktion gebunden und als Teil dieser veränderbar sind. Das gilt auch für die sprachsymbolischen Interaktionsformen, die in der kindlichen Entwicklung später hinzukommen, wiederum abhängig von der kollektiven Praxis, wie sie die unmittelbare Umgebung des Kindes vermittelt. Entscheidend ist, daß der Prozeß des »Namen-Gebens«,[27] in dem die Sprachfiguren entstehen, sich auf die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen bezieht, durch sie hindurch geht und gehen muß, also auf ihnen basiert.

> Die Spracheinführung fügt diesem Sinngefüge [der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen, deren früheste Form Lorenzer hier auch ›sinnlich-unmittelbare Proto-Symbole‹ nennt] das System der sprachlich organisierten Praxisanweisungen hinzu, wobei […] jede Situation ihren Namen erhalten muß, um so die Doppelre-

25 Sigmund Freud *Jenseits des Lustprinzips,* Gesamtausgabe Bd. 13, p. 11 f., hier zitiert in: Lorenzer *Das Konzil*, p. 158.

26 Lorenzer *Konzil*, p. 159.

27 »Namen-Geben« wäre hier mißverstanden, wenn es im wörtlichen Sinne nur als Zuweisung eines einzelnen Wortes angesehen würde. Gemeint ist hier eine je nach Situation mehr oder weniger komplexe Zuweisung mehrerer Worte als ganzes Gefüge.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gistrierung des Verhaltens zu ermöglichen und damit Bewußtsein zu stiften. Auch im bewußten Handeln bleibt die Schicht der sinnlich-unmittelbar einsozialisierten Interaktionsformen die Basis der nun mit Bewußtsein betriebenen menschlichen Praxis.[28]

Die einmal gebildeten sprachsymbolischen Interaktionsformen können außerhalb realer Situationen in der Vorstellung ablaufen und ermöglichen so probehandelndes Problemlösen, indem Situationen durchgespielt werden können, die in der physischen Realität gerade nicht stattfinden oder nie stattfinden werden bzw. stattgefunden haben. Im stark systematischen Charakter der Sprachsymbole und in ihrer hohen Abstraktionsfähigkeit liegt aber auch die Gefahr, einer Situation, die real oder sinnlich-symbolisch eigentlich anders geartet ist, eine sprachliche Form überzustülpen und sie unangemessen zu »intellektualisieren«.

Dieser Bezug zwischen den beiden Interaktionsformen verhält sich analog zu ihrem physiologischen Substrat im menschlichen Gehirn, das wie ein komplexes Netzwerk funktioniert.[29] Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen sind in der rechten Gehirnhälfte als sensomotorische Engramme gespeichert, die sprachsymbolischen hingegen als Lautengramme in der linken Gehirnhälfte. Der nicht symbolisierte Anteil unseres Erlebens findet ebenfalls sensomotorisch statt, so daß die sinnlich-symbolische Tätigkeit die Möglichkeit zu unmittelbarem Austausch (sensomotorisches Engramm neben sensomotorischem Engramm) mit diesem hat. Die abstraktere sprachsymbolische Tätigkeit fügt dem sensomotorischen Engramm ein Laut-Engramm hinzu und bedarf somit auf dem Weg zur unbewußten Triebmatrix einer symbolisch-physiologischen Schicht (und damit eines Engramms) mehr als die sinnlich-symbolische.

Für Lorenzer sind Triebmatrix und sinnlich-symbolische Interaktionsformen beide im Bereich des Unbewußten angesiedelt. Lediglich die sprachsymbolischen Interaktionsformen sind aus seiner Sicht bewußte Vorgänge. Damit trifft er eine äußerst problematische Unterscheidung, denn die besondere Struktur der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen erlaubt bereits einen gezielten, lösenden Zugriff auf bestimmte Situationen. Sensomotorische Engramme sind mental abrufbar.[30] Lorenzer selbst räumt ihnen

28 Ebd., p. 161.

29 Hierauf geht Lorenzer allerdings nicht ein.

30 Vgl. Manfred Spitzer *Geist im Netz. Modelle für Lernen, Denken und Handeln*, Darmstadt 1996, p. 185: »Der Abruf der gespeicherten Inhalte kann über die teilweise Darbietung des gespeicherten Inhalts erfolgen […]. Erhält das Netzwerk einen Teil des Aktivierungsmusters, sorgen die Verbindungen in ihm dafür, daß der Input vervollständigt wird.«

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

enorme Kompetenz ein, wenn er die »doppelte Weite« der mit den sinnlich-symbolischen Interaktionsformen verknüpften präsentativen Symbole beschreibt: erstens als ›Begriffe‹ für »Unsagbares, weil *niemals* Faßbares (das Raumerlebnis z. B.)«,[31] zweitens als »Unsagbares, weil *noch nicht* verbal Konsensfähiges (die Inhalte der Traumbilder z. B.)«;[32] drittens erklärt er ihre »basale Qualität« aus dem Umstand, daß sie »den Emotionen [ebenfalls physiologisch sensomotorische Engramme[33]], also dem Unbewußten näherstehen als die Sprachfiguren«.[34]

> Zudem »artikulieren [präsentative Symbole] menschliche Erlebnisse, die der diskursiven Sprache unzugänglich sind. […] Um nochmals auf die Musik zurückzukommen: Es obliegt ihr die ›Artikulation von Erlebnissen‹, die niemals zureichend in Sprache gefaßt werden können. Die Beschreibung einer Sinfonie ersetzt nicht ihre Anhörung; das Reden über die Empfindungen, die es hervorruft, ersetzt nicht das Kunstwerk, […][35]

Nach allem, was Lorenzer hier benennt, müssen die sinnlich-symbolischen Interaktionen einen bewußten Anteil haben, auch wenn diese durch ihre unbestreitbare Unmittelbarkeit weniger kontrollierbar sein dürften. Auch sein Ansatz szenischen Verstehens und seine Analysen und Lösungsvorschläge hinsichtlich Konflikten, die im folgenden noch dargestellt werden, legen nahe, daß die präsentativen Symbole ihre enorme Bedeutung nur haben können, weil sie auch abrufbar und bewußt nutzbar sind und genutzt werden, und das, wie Lorenzer selbst sagt, vor der Sprache, unter der Sprachschicht, unmittelbarer. Die neurologische und die kognitionspsychologische Forschung bestätigen diese Beobachtung.[36] Gerade in der »doppelten Weite« der Kunst zeigt sich diese Möglichkeit deutlich, da sie nur geschaffen werden kann mit Hilfe eines gewissen Anteils bewußter Aktivität, Formbildung, Strukturierung, etc. und dabei häu-

---

31 Lorenzer *Konzil*, p. 157.

32 Ebd., p. 157.

33 Vgl. ebd., p. 162: »Emotionen sind – physiologisch – nichts anderes als Registrierungen unbewußter Interaktionsformen, Abzeichnungen im zentralnervösen Systemen.«

34 Ebd., p. 157.

35 Ebd., p. 32.

36 »[Die kortikale Informationsverarbeitung] läuft nicht nacheinander von einfachen zu komplexen Analysen, sondern erfolgt auf den verschiedenen Ebenen der Analyse nahezu gleichzeitig. Hierbei informieren sich ›höhere‹ und ›tiefere‹ Areale wechselseitig über das Ergebnis ihrer Analyse. Mehr noch: Die Analyse besteht in wechselseitiger Signalweitergabe, und dies geschieht über mehrere Stufen hinweg.« Spitzer, *Geist im Netz*, a.a.O., p. 231.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fig auch auf Sprachsymbole zugreift, aber letztlich als präsentative, und nicht als sprachliche Symbolik wirkt.

Am Beispiel von Gedichten, wo Sprache in der Regel dichter und bedeutungsintensiver ist als in Prosa-Texten, zeigt sich diese Doppelung besonders klar: Zum einen nutzen sie als Bedeutungsträger sprachsymbolischer Interaktionsformen die Errungenschaft der Sprache: dadurch, daß »wir im Ohr-Sprachzentrum-Kehlkopf-Kreis beliebig mit den Namen der Situationen spielen können, lassen sich alle möglichen Situationen vor unser inneres Auge führen, vermögen wir es, die reale Situation im Kopfe ›probehandelnd‹ durchzuspielen.«[37] Zum anderen werden sie aber letztlich als präsentative Symbole erfahren:

> ›Szenisch‹ meint bei Texten nicht das dramatisch Entfaltete und bei ›gegenständlichen Bedeutungsträgern‹ nicht bloß die Inszenierung, sondern muß beide Male die vom Alltagsverständnis gezogenen Grenzen durchbrechen: Die undramatisch stillen Bilder romantischer Gedichte (die ›Wälder‹, ›Täler‹, ›Blumen‹) ›bedeuten‹ szenisch entfaltete Zuständlichkeit, weil sie Formeln sozialer Spielfiguren, Entwürfe menschlicher Umgangsweise mit der Welt und mit anderen Menschen sind, sie wie ein nüchtern abgegrenzter Gegenstand wie ein Stuhl als ›Bedeutungsträger‹ diesen Gegenstand immer als Teil einer menschlichen Verhaltensszene repräsentiert.[38]

Eine mögliche Erklärung dafür, warum Lorenzer trotz dieser Ausführungen letztlich nicht folgert, präsentative Symbole enthielten bewußte Anteile, ist, daß er sich teilweise bereits sehr weit von den Maximen der klassischen Psychoanalyse entfernt und diese Konsequenz für ihn ein Schritt zuviel gegen deren »soziale Norm« gewesen wäre. Mit der Zuordnung der präsentativen Symbole zum Unbewußten »bekennt« sich Lorenzer nicht zu seiner neuartigen Auffassung von »Vernunft«, wie er sie selbst zu Beginn seines Buches – sich auf Cassirer und Langer beziehend – beschreibt. »Unsere herkömmliche Auffassung von ›Vernunft‹ wird gesprengt, indem alle Formen der Kulturtätigkeit, also auch die ›Kunst‹, als ›Begriffsbildung‹ verstanden werden.«[39] Indem Wirkung und Struktur sinnlich-symbolischen Erlebens in die »Begriffsbildung« einbezogen werden, können auch sinnlich-symbolische Interaktionen in Prozessen szenischen Verstehens genutzt werden. Der Gedanke, daß die Strukturen und Potentiale der Interaktionsformen andauernd durch neu hinzukommendes Erleben beeinflußt werden, ist eine wichtige Voraussetzung, um ihre Komplexität begreifen zu

37 Lorenzer *Konzil*, p. 91.
38 Ebd., p. 165.
39 Ebd., p. 26.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

können. Kurz gesagt: Prozesse des symbolischen Interagierens prägen das gesamte menschliche Leben.

> Das Erleben baut auf dem sinnlichen Wechselspiel des Interagierens auf, ist Resultat eines realen Interaktionsspiels, wobei die sinnliche Erfahrung der Interaktion Schritt für Schritt das sensomotorisch-organismisch organisierte Substrat des Erlebens verändert. Daraus folgt, daß jede abgelaufene Interaktion in die Struktur der Interaktionsformen eingeht, die als *Erwartungs*modelle künftigen Interagierens fungieren.[40]

Lorenzer geht ausführlich darauf ein, wie aus Symbolen sowohl im individuellen wie im kollektiven Leben ganze Symbolsysteme entstehen. Zwischen den kollektiven und den individuellen Symbolsystemen dienen interaktive Prozesse der »Versöhnung« und ihre gemeinsamen Interaktionsformen als »Einigungsformel«[41] zwischen individuellen Bedürfnissen und kollektiven Normen. Die kollektiven Systeme können dabei zweierlei Aufgaben haben, zu deren Erfüllung sie mehr oder weniger bewußt entwickelt und eingesetzt werden. Dabei hebt er die besonders große Bedeutung der präsentativen Symbole hervor. Einerseits können sich Systeme bilden, die die Identitätsbildung einzelner mit einer positiv belegten Kollektivbildung einhergehen lassen. Als Beispiel führt er die kulturelle Entwicklung des Spiritual und des Jazz als schwarze Kultur aus. »Identitätsbildung ist hier zugleich Kollektivbildung. […] Die Einheit von *Lebensbewältigung* und *Lebensdeutung* im Symbolsystem ist unverkennbar.«[42] Andererseits können kollektive Symbolsysteme Herrschaftsformen zementieren und dadurch präsentativ individuellen und auch kollektiven Widerstand gegen Herrschaft untergraben. Als Beispiel führt Lorenzer in Anlehnung an Norbert Elias die Wohnstrukturen der höfischen Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts an, wo jedem sozialen Status eindeutige architektonische Strukturen zugeordnet waren.

> Hier ist die Symbolfunktion verschmolzen mit der Regelung von Herrschaft über die Einheit von Repräsentation und sozialer Rolle. Im schroffen Gegensatz zu der Symbolbildung, die wir bei den Spirituals und dem Blues beobachten, artikuliert die präsentative Symbolik hier nicht die Persönlichkeitsbedürfnisse der Menschen im Widerstand gegen Herrschaft, sondern stellt die Symbole in den Dienst der Herrschaftssicherung, der Produktion des Sozialcharakters.[43]

---

40 Ebd., p. 86.
41 Ebd., p. 111.
42 Ebd., p. 38.
43 Ebd., p. 39.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den interaktiven Prozessen zwischen Individuen und Kollektiven kann es durch den Druck kollektiver Gebote auf die individuellen Erwartungsmodelle zu starken Ungleichgewichten kommen. Diese können dann unter Umständen so stark belasten, daß folgenschwere Konflikte eintreten, die zu einer Zerstörung des Gefüges der lebenspraktischen Entwürfe im Prozeß der **Desymbolisierung**[44] führen. In diesem Fall kann das »einsozialisierte« interaktive System vom Individuum nicht mehr akzeptiert werden, wird unerträglich; die tiefer liegenden Kräfte der unbewußten Schicht (Triebmatrix) lehnen sich gegen die betroffenen Interaktionsformen auf. Die Folge ist buchstäblich der Zerfall von symbolischen Formen, ihrer symbolischen Einheit. Im sprachsymbolischen Bereich wird die Namensgebung, d. h. die Sprachfigur, von den sinnlich-symbolischen Grundlagen abgekoppelt, bleibt aber als »dem subjektiven Erleben entfremdete«,[45] »sinnlich-abstrakte« Figur bestehen, während die sinnlich-symbolische Interaktionsform ins Spiel des ursprünglichen Reiz-Reaktions-Schemas regrediert. Beide ursprünglichen Figuren bleiben trotz der Auflösung ihrer symbolischen Einheit von Figur und bedeutunggebender Interaktion bestehen und unter Umständen auch aktiv. Dabei verkommt die Sprachfigur zur Schablone und die sinnliche Erlebnisfigur zum Symptom. Wird die Situation, deren interaktive Grundlagen nun zerstört sind, real ausgegrenzt, bleibt die so entstandene Symptombildung latent. Wird sie aber provoziert, d. h. von irgend einer Seite hervorgerufen, dann steuert »der Situationsimperativ das Verhalten, gleichgültig ob das Individuum will oder nicht«.[46] Es kommt zur Ersatzbefriedigung als gelebter Konsequenz der Symptombildung, die sich mit der Wunschverkürzung oder -verstümmelung zufrieden gibt. Als Beispiel sei hier eine sehr häufige Form der sozial auferlegten Ersatzbefriedigung angeführt: die in der Psychoanalyse so bezeichnete »Charakterbildung«, ein Phänomen, das häufig nicht nur einzelne erfaßt, sondern auch ganze soziale Gruppen, ganze Gesellschaften bestimmen kann und in solchen Fällen als kollektives Symptom sozial akzeptiert ist.

> Der Wunsch muß geopfert werden, die wunschgerecht-glückliche Erfüllung muß sich in dessen unglücklichem Gegenbild verstecken: wie in der Charakterbildung, wo Verschwendungslust in Sparsamkeit, Spontaneität in Ordnungsrituale verkehrt werden; wie in der Hysterie, wo Lusterfüllung in Frigidität (und zwar nicht nur körperliche), glückliche Vereinigung in isolierende Krankheit sich wenden; […][47]

44 Ebd., p. 110.
45 Ebd.
46 Ebd., p. 111.
47 Ebd., p. 112.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zum Fehlverhalten tritt die Fehldeutung im sprachsymbolischen Bereich.

> Aber dies ist nur die Hälfte der Entmündigung. Der Konsistenzzwang des Bewußtseins, der Drang, alles lückenlos zu erfassen, kann kein namenloses Verhalten dulden. Das Symptom wird in absurder Karikierung der verbotenen Verbindung von Interaktionsformen und Sprachfiguren mit einem Namen belegt, allerdings einem – gegenüber dem ursprünglichen Bedürfnis – falschen Namen (die Psychoanalyse hat dies Rationalisierung genannt), einem ›falschen Namen‹, der den Platz des richtigen Namens einnimmt (des richtigen Namens, der bei der Desymbolisierung verschwunden ist).[48]

Charakterbildungen sind nicht unbedingt als offensichtliches Fehlverhalten erkennbar, da sie häufig als »›systemkonforme‹ Entlastungsmechanismen«[49] funktionieren.[50] Sozial konform verraten sie sich dann lediglich durch die merkwürdig reduzierte Mechanisierung ihrer Handlungsabläufe. Lorenzer bringt hier als Beispiel die Figur des Baron von Instetten in Fontanes Roman *Effi Briest*.

> Instetten beweist ein reduziert-verselbständigtes Bewußtsein, eine reduzierte, aber in sich konsistente Struktur bewußten Planens und eine reduzierte Matrix sinnlicher Erfahrungsfähigkeit. Diese Trias bildet als Symptom-Komplex den Kern des Dramas, der in Instetten angelegt ist, lange vor Effis ›Fehltritt‹.
> Daß wir eher in ideologiekritischer als in persönlichkeitsanalytischer Wendung der Instettenschen Symptomatik gewahr werden, ist ein wichtiger Fingerzeig in unserem Argumentationsgang: Die Handlungsstruktur des Barons, ihre Eingepaßtheit ins Bewußtsein seiner Klasse, verrät sich als merkwürdig unindividuell, als eine Ansammlung von Versatzstücken und versteinerten Einstellungen, von Schablonen, denen gegenüber das Individuum Instetten ›gleichgültig und gleichgeltend‹ austauschbar erscheint. Das ist kein Zufall, sondern kennzeichnet die sinnlich abstrakte und zugleich sozial verhärtete Sprachschablone.[51]

Kommt es zu einem Konflikt zwischen einem Individuum und seiner aktuellen Umgebung, so muß dieser nicht notwendigerweise eine Symptombildung bewirken. Dabei ist ein wesentlicher Faktor, ob der soziale Druck in der Erfahrungsstruktur des Individuums auf einen Bereich trifft, dessen intakte symbolische Interaktionsformen diesem erlaubt, auf den Druck lediglich mit »Irritation« zu reagieren. Bleibt das Individuum damit zudem nicht

48 Ebd.

49 Ebd., p. 19.

50 Das ist beispielsweise beim Phänomen der »psychischen Immobilität« der Fall, welches das Ehepaar Mitscherlich (*Die Unfähigkeit zu trauern*, München [18]1986) für West-Deutschland in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg konstatierte.

51 Lorenzer *Konzil*, p. 114 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»unbehaglich« allein, sondern kann sich die Irritation kollektiv, etwa in einer politischen Gruppe, zum »Problembewußtsein verdichten«,[52] so wird der soziale Druck eventuell ohne Symptombildung aufgefangen. Dies gilt auch für Irritationen, die zunächst in der tieferen, weniger bewußten sinnlich-symbolischen Schicht stattfinden. Das Gegengewicht zum sozialen Druck entsteht aus den in einem solchen Kollektiv entwickelten und kultivierten lebenspraktischen Entwürfen, die sich in neuen, »versöhnten« Interaktionsformen manifestieren.

Ist andererseits individuelle Symptombildung in einer kollektiven Symptombildung, etwa einer Bevölkerungsgruppe oder einer gesellschaftlichen Organisation, eines Staates verankert, so sind Chancen, diese therapeutisch beim Individuum aufzubrechen, nahezu nicht vorhanden. Lorenzer verweist auf eine Studie von Klaus Horn,[53] worin gezeigt wird, »daß eine nochmals gesellschaftlich organisierte und damit objektiv funktionalistische Psychopathologie sich psychoanalytischem Zugriff in der Regel nicht beugt; sie muß als ein ›doppelt verstelltes Gewaltverhältnis‹[54] verstanden werden.«[55]

Die Möglichkeiten, die Lorenzer sieht, um solche zerstörten Prozesse und deren zerstörerische Kraft zu therapieren oder, neutraler gesagt, um sie zu thematisieren bzw. ihnen entgegenzuwirken, sind für die Nutzung seiner Theorie im Rahmen der »musikalischen« Analyse von großer Bedeutung.[56]

Szenisches Verstehen als in der Wahrnehmung und in der Kommunikation offene Form der Begegnung, des Gegenübertretens ist aus seiner Sicht der einzige Weg – die »via regia« –, um Situationen nicht nur abstrakt und unverbindlich zu beschreiben und dabei häufig um wesentliche Elemente des Geschehens oder vermittelte Inhalte, Signale und Strukturen zu reduzieren, sondern um mit ihnen in umfassender Weise interagieren zu können.

> Auch die präziseste Diagnose bleibt abstrakt, unverbindlich*, weil sie den konkreten Zusammenhang, die erlebte Szene und ihre konkrete Versprachlichung verfehlt. […] * Was ›abstrakt‹ und ›unverbindlich‹ meint, mag eine Geschichte ver-

52 Ebd., p. 117.

53 Klaus Horn *Psychoanalyse und gesellschaftliche Widersprüche*, in: *Psyche* 30/1976, pp. 26–49.

54 Horn *Zur individuellen Bedeutung und gesellschaftlichen Funktion von Werbeverhalten*, in: R. Zoll (Hg.) *Manipulation der Meinungsbildung*, Opladen ²1972, pp. 201–240.

55 Gegenüber solchen Strukturen ist auch Kunst machtlos.

56 Lorenzer *Konzil*, p. 163. Zwei Jahre nach Erscheinen seines Buches *Das Konzil der Buchhalter* faßte Lorenzer die wichtigsten Gedankengänge seiner Theorie mit Blick auf ihre psychotherapeutische Behandlung, deren Darstellung verständlicherweise in diesem Buch nicht viel Raum einnimmt, in einem Aufsatz zusammen: *Interaktion, Sprache und Szenisches Verstehen*, in: *Psyche* 37/1983, pp. 97–115.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> deutlichen: Eine Mutter läßt sich von ihrem gebildeten Sohn den Ödipuskomplex erläutern. Er doziert korrekt, bis ihn die Mutter unterbricht mit den Worten: ›Ach, Ödipus – Schnödipus, Hauptsache ist, du liebst die Mama.‹ Der Sohn bleibt in seinem Theoretisieren abstrakt; seine Theorieformeln haben nichts mit dem Namen der erlebten Szene zu tun. Die Mutter dagegen führt gleichsam die Operation mit dem ›falschen Namen‹, die Denkschablone der Rationalisierung vor; sie spricht die Verhüllung des wahren Problems durch Alltagspraxis und Alltagsbewußtsein aus.[57]

Um die Gefahr des erfolglosen abstrakten, unverbindlichen Verstehens zu umgehen, ist es zunächst erforderlich, zu erklären, wie das zu verstehende Material eigentlich beschaffen ist:

> Nicht Gegenstände und *Sach*vorstellungen stehen mithin zur Debatte, sondern *Interaktionserfahrungen*. Die Erinnerungsspuren sind geronnene *Interaktionsformeln*. […] Kurzum, die Erinnerungsspuren sind keine Sach-, sondern Situationsrepräsentanzen, sind Spuren abgelaufener Interaktionen und Entwürfe zukünftigen Interagierens, szenische Modelle, Interaktionsformeln (d. h. Interaktionsformen) […] sind […] Momente komplexer situativer Szenarien – und nicht isolierte ›Sachabbildungen‹, Denotationen. […] Die Erinnerungsspuren sind Abdrücke realer Welterfahrung […].[58]

Wissend, daß alle Mitteilungen und Verhaltensweisen im soeben beschriebenen Sinn als Teil eines unablässig tätigen interaktiven Ganzen gewürdigt werden können, entwickelte Lorenzer für die therapeutische Arbeit zugleich komplexe und intuitive Verstehensweisen, die aufgrund ihrer Verwandtschaft zu der feldartig strukturierten Speicherung von »Erinnerungsspuren« symbolischer Interaktionsformen diesen sehr nahe kommen können. Am Beispiel der Mutter-Sohn-Szene um die Ödipus-Figur zeigt er zudem, daß szenisches Verstehen auch im alltäglichen Leben sehr hilfreich ist, insbesondere problematischen Situationen besser begegnen und bei diesen eventuell sogar positive Veränderungen bewirken zu können. Als ganz wesentliches Mittel für seine Methode szenischen Verstehens nutzt Lorenzer gezielt das Mittel der freien Assoziation.[59] Damit setzt er auf eine Zugriffsweise, deren rhizomatische Struktur stark korrespondiert mit derjenigen mentaler Prozesse, wie sie neurologisch inzwischen nachgewiesen sind.

---

57 Lorenzer *Konzil*, p. 113.

58 Lorenzer *Interaktion*, a.a.O., p. 100.

59 Auf dieses Thema komme ich in Kapitel II.4.1 zurück.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Exkurs: Funktionsweise mentaler Prozesse

Seit wenigen Jahren ist wissenschaftlich (neurologisch) bewiesen, daß mentale Prozesse im menschlichen Gehirn, letztlich nichts anderes als elektronische Prozesse, in bestimmten netzwerkartigen Strukturen ablaufen. Bereits bei der Geburt sind einige Felder dieser Strukturen gewissermaßen vorprogrammiert, beispielsweise für die Wortsprache. In deren »Gitternetz« wird dann Sprache allmählich eingelagert. Diese »grammatischen Felder« oder »Kohonen« sind nur in sofern hierarchisch organisiert, als bestimmte Informationen und Bereiche – im wesentlichen abhängig von der Quantität und nicht der Qualität des Zugriffs – mehr Raum einnehmen als andere.[60] Diese Bereichsgrößen verändern sich dauernd, allerdings sehr langsam.[61]
In den mentalen Netzwerken der Felder laufen viele Prozesse assoziativ ab, wobei hier von großer Bedeutung ist, daß Felder höherer Organisation (der linken Gehirnhälfte) wie zum Beispiel das Feld der Wortsprache immer über Engramme des emotionalen Feldes und imaginärer Bilder (in der rechten Gehirnhälfte) aktiviert werden. Rationale Tätigkeit ist somit nachweislich nie ganz von emotionaler trennbar, ein wesentlicher Gesichtspunkt für Lorenzers Methode. Inhalte werden nach den Kriterien der Ähnlichkeit und Häufigkeit gespeichert und sind bis zu einem gewissen Grad auch über reduzierte Reize abrufbar (Beispiel: bruchstückhafte Kindersprache kann häufig vom Gegenüber so weit ergänzt werden, daß sie semantisch verständlich wird). Durch mehrere Untersuchungen konnte inzwischen nicht nur bewiesen werden, daß neuronale Synapsen sich trotz ihrer Vektor-Eigenschaften feldartig, also assoziativ, ausbreiten, sondern daß sich diese Assoziationen unterschiedlich weit bewegen, je nachdem in welcher Situation ein Reiz erfolgt. In der Regel ist bei der Ausführung mehrerer gleichzeitiger Tätigkeiten und im Zustand extremer Entspannung das assoziative Feld wesentlich größer als wenn sich Probanden auf eine einzelne Aktion konzentrieren. Dies ist eine interessante Beobachtung im Kontext der Stücke von Schnebel und Cage, auf die ich zurückkommen werde.[62]

Lorenzer sieht für die psychoanalytische Arbeit im Assoziieren ein Vorgehen, das nicht nur in sich bereits szenische Qualität hat und wegführt von mißverstandenen sprachfixierten, emotional und symbolisch abgekoppelten Verstehensprozessen. Sondern es kann auch, sinnvoll angewendet, davor bewahren, der großen Gefahr zu erliegen, Verstehensprozesse zu früh wie-

60 Viele kennen dies aus eigenen Erfahrungen im Umgang mit Fremdsprachen: der Zugriff auf einmal ziemlich gut beherrschte Fremdsprachen verschlechtert sich immens, werden sie eine Zeitlang nicht oder wenig benutzt, kann aber bei wieder aufgenommener häufiger Nutzung reaktiviert werden.

61 Die hier skizzierten Informationen finden sich in einführender und übersichtlicher Darstellung in: M. Spitzer *Geist im Netz*, a.a.O..

62 Ebd., p. 264 ff.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der in den »Sog der Sprachordnung« zu überführen, bevor deren »sinnlich-konkrete Rekonstruktion« abgeschlossen werden konnte.

> Der Analytiker seinerseits benutzt *szenisches* Verstehen als Instrument, das noch nicht Benennbare, ihm aber in Beschreibungen sinnlich-szenisch Vorgeführte (wie im Theater) zu enträtseln. Er muß sich Szenen vorstellen, muß aus dem Vergleich der Szenen das Verborgene (weil noch nicht Sprachfähige, jedoch szenisch Beschriebene) sich zugänglich machen. In seiner Interpretation verharrt er dabei ausdrücklich im sinnlich-szenisch Vorgestellten. Es geht ja nicht nur um einen Vergleich der Szenen im Sinne von: Das eine Erlebnis ist ›wie‹ das andere, die gegenwärtige Szene ist ›wie damals‹, sondern auch, in der Rekonstruktion von Schlüsselerlebnissen und Originalfällen, […] eine sinnlich-konkrete Rekonstruktion der Konfliktdramatik.[63]

Durch das Prinzip der »sinnlich-konkreten Rekonstruktion« ermöglichen Assoziationen, psychotherapeutisch in Bereiche des »Unsagbaren«, »Emotionalen« und »Basalen« vorzudringen, die sonst nur über die »doppelte Weite« präsentativer Bedeutungsträger aktiviert werden können. Dabei setzt Lorenzer mit Hilfe seiner szenischen Auffassung der Ereignisse auf eine dynamische Komponente, mittels der er die Verbindung von psychoanalytischem Verstehen zum Gegenstandspanorama des täglichen Lebens herstellen kann, und mit dessen sprachlicher und präsentativer Symbolik ohnehin jeder mittels damit szenisch verknüpfter Formen interagiert. Einige wesentliche Anregungen dazu gewann Lorenzer aus der Traumdeutung, die als erster Bereich psychoanalytisch mit Hilfe von freien Assoziationen verfolgt wurde.

> [Wir] müssen […] uns wohl darüber klar sein, daß die Erkundung des Unbewußten zwar nach wie vor die zentrale Aufgabe der Psychoanalyse ist, aber die Traumdeutung nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. […] Leistung und Funktion von Träumen, Traumerzählungen und Traumdeutung sind aufgegangen im Gesamt des Zusammenspiels von freier Assoziation des Patienten und Verstehen des Analytikers in gleichschwebender Aufmerksamkeit, eben weil die Psychoanalyse gelernt hat, jedes Material nach dem Vorbild der Traumdeutung zu verstehen. Und indem die Traumdeutung ihre Rolle als via regia eingebüßt hat, hat sie sich als Paradigma des Umgangs mit den Mitteilungen des Patienten etabliert.[64]

Szenisches Verstehen ist hier also zum Grundprinzip therapeutischer Arbeit geworden und als solches übertragbar auf alltägliche Interaktionen. Loren-

63 Lorenzer *Konzil*, p. 163.
64 Lorenzer *Interaktion*, a.a.O., p. 110.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zer zeigt, wie bedeutsam hierfür die individuellen und kollektiven Erfahrungsstrukturen und Lebensentwürfe sind. Wiewohl er in dem soeben zitierten Text das Verstehen dem Analytiker übergibt und die freie Assoziation dem Patienten, so ist doch offensichtlich, daß sich die beiden Aspekte nicht gegenseitig ausschließen, sondern in einer Person zugleich wirksam sein können und einander sogar bedingen bzw. weiterbringen können. Szenisches Verstehen ist nicht dem Therapeuten – im Zustand »gleichschwebender Aufmerksamkeit« zwischen rationalen und irrationalen, sprachlichen und sinnlichen Komponenten – vorbehalten, sondern findet immer dann statt, wenn sich doppelte Weite einstellt, d. h. das Potential, beide Bereiche, den sinnlich-symbolischen und den sprachsymbolischen, zugleich zu reflektieren oder gar zu beinhalten, wie es in der Kunst oft der Fall ist. Daß die präsentativen Symbole, zu denen auch die Kunst zählt, dabei eine zentrale Rolle spielen, szenisches Verstehen bis zu einem gewissen Grad sogar dokumentieren, eröffnet die Möglichkeit, Lorenzers Methode der psychoanalytischen Sozialforschung auf die Analyse von Musik und Theater anzuwenden.

Beim szenischen Verstehen von Kunst, diesen Vorgang nenne ich fortan »szenische Analyse«, ergibt sich in besonderer Weise die Schwierigkeit, daß Kunst bereits ihrerseits Dokument szenischen Verstehens ist. Die doppelte Weite der Kunst insgesamt ist zugleich ihr Privileg und ihr Problem, denn Kunst ist ebenso Ausdruck und Medium szenischen Verstehens. Selbst bereits Produkt szenischen Verstehens, löst sie zudem mehrere weitere Prozesse szenischen Verstehens aus: bei den Ausführenden, beim Publikum und bei denjenigen, die diese Stücke und ihre Wirkungszusammenhänge erforschen. Bei der szenischen Analyse wird die Kreuzung der Perspektiven zur Herausforderung; es ist zuweilen schwierig festzustellen, in welchem der genannten Bereiche man sich gerade befindet und wie sie zu bewerten sind. Experimentelles Musiktheater wie die Glossolalien von Schnebel und *Song Books* von Cage bietet einen besonders reichen Fundus an präsentativen und sprachlichen Symbolen und deren Interaktionsformen aus der Alltagswelt.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kleines Glossar Lorenzerscher Begriffe

Symbolische Form: »Unter einer ›Symbolischen Form‹ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.« [65]

Symbolische Interaktionsformen: entstehen aus sich wiederholenden menschlichen Interaktionen untereinander oder anderen Elementen der Umwelt, die dadurch symbolische Bedeutungen erlangen. Diese nehmen normalerweise ständig an moderaten Wandlungsprozessen teil, können aber unter Druck auffallend instabil werden oder stagnieren.

I. Sprachsymbolische Interaktionsformen transportieren sprachlich symbolisierte Bedeutungen. Ihre zerebralen Engramme sind immer entsprechenden sinnlichen nachgelagert.
II. Sinnlich-symbolische Interaktionsformen transportieren sensorisch und bildhaft symbolisierte Bedeutungen. Sie entstehen vor den sprachsymbolischen Interaktions-formen. Ihre zerebralen Engramme sind daher näher am unbewußten sinnlich-motorischen Bereich gespeichert.

Erfahrungsstruktur, Lebensentwurf: besteht aus allen Formen der Interaktion, auch der nicht symbolischen, die ein Individuum oder ein Kollektiv entwickelt hat. Wesentlichen Anteil daran haben die symbolischen Interaktionsformen. Einzelne Bestandteile einer Erfahrungsstruktur können auch »szenische Modelle« genannt werden. Sie sind Bestandteil zerebraler Engramme und durch präsentative Symbole in der jeweiligen Umgebung dokumentiert.

Präsentative Symbole/Bedeutungsträger: Objekte wie Bauten, Gebrauchsgegenstände, Mode, Gemälde, Skulpturen, Bücher, Musik u.ä., die verbunden sind mit symbolischen Interaktionsformen in individuellen oder kollektiven Umgebungen.

Doppelte Weite: Sie bezeichnet das Potential von mit den sinnlich-symbolischen Interaktionsformen verknüpften präsentativen Symbolen: erstens als ›Begriffe‹ für »Unsagbares, weil *niemals* Faßbares (das Raumerlebnis z. B.)«[66],

65 Ebd., p. 23.
66 Ebd., p. 157.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zweitens als »Unsagbares, weil *noch nicht* verbal Konsensfähiges (die Inhalte der Traumbilder z. B.)«[67]. Die präsentativen Symbole haben basale Qualität, da sie »den Emotionen, also dem Unbewußten näherstehen als die Sprachfiguren«.[68]

Desymbolisierung: Im sprachsymbolischen Bereich wird die Namensgebung, d. h. die Sprachfigur, von den sinnlich-symbolischen Grundlagen mental und emotional abgekoppelt, bleibt aber als »dem subjektiven Erleben entfremdete«[69] »sinnlich-abstrakte« Figur bestehen. Sinnlich-symbolische Interaktionsformen regredieren ins Spiel des Reiz-Reaktions-Schemas. Beide ursprünglichen Figuren (die sprachliche bzw. die sinnlich-symbolische) bleiben trotz der Auflösung ihrer symbolischen Einheit bestehen und unter Umständen auch einzeln (jeweils die Symbolisierung und das Symbolisierte) aktiv. Dabei verkommt die Sprachfigur zur Schablone und die sinnliche Erlebnisfigur zum Symptom.

Szenisches Verstehen: sprachlich und sinnlich umfassendes Erkennen von Lebenszusammenhängen. Das wichtigste Mittel ist die freie Assoziation. Analytisches Werkzeug, um dort vorhandene zerstörte oder belastete Strukturen zu verstehen, ihnen produktiv zu begegnen und/oder um sie zu behandeln. Szenisches Verstehen lebt nach dem Prinzip der »sinnlich-konkreten Rekonstruktion«[70] davon, im sprachlichen wie im sinnlich-motorischen Bereich bzw. einer Kombination aus beiden artikuliert zu werden. Es ist nicht nur eine rezeptive, sondern auch eine aktive Interaktionsform, mittels deren beim Gegenüber wiederum Verstehensprozesse ausgelöst werden können.

67 Ebd.
68 Ebd.
69 Ebd., p. 110.
70 Ebd., p. 163.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II. Öffnung der Lebenssphären – Öffnung des Materials
Ein Kulturpanorama der fünfziger/sechziger Jahre für Dieter Schnebel und John Cage

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

3 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

minologie durch Desymbolisierung die ursprüngliche symbolische Interaktionsform des autarken Künstlers zum Opfer gefallen ist.
Um Schnebels und Cages Aktivitäten in ihrer jeweiligen Umgebung und der Kultur in ihrer Gesamtheit konkreter verfolgen zu können, arbeite ich mit dem Begriff der »Lebenssphäre«. Seine beiden Komponenten »Leben« und »Sphäre« enthalten zahlreiche Querverweise, denen das Zusammenwirken künstlerischer und gesellschaftlicher, sozialer Aktivität immanent ist. Das Wort Sphäre[6] erscheint mit seiner Doppelbedeutung als (Himmels-)Kugel (von griech. »sphaira«) sowie als Bereich bzw. Wirkungs- oder Gesellschafts-Kreis äußerst geeignet, um das rhizomatische Gefüge des zur Diskussion stehenden Kulturpanoramas zu fassen. Seine zweite Bedeutung als Wirkungskreis korrespondiert mit jener der Szene. Das Wort »Leben« wiederum wird im Verlauf dieses Buches häufig benutzt. Es ist nicht nur essentiell für die Kunst von Schnebel, Cage und ihren Mitstreitern, sondern geht auch die verschiedensten semantischen Verbindungen ein wie beispielsweise Lebensentwurf, Lebenshaltung, Lebenspraxis, Lebenswelt, Lebensqualität, Musikleben und Alltagsleben.[7] Der Begriff der Lebenssphäre umfaßt in übergeordneter Weise alle Komponenten menschlichen Lebens.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II.1 Lebenssphären – sozial

Wirtschaftswunder, Technologisierung, Kalter Krieg und Studentenrevolte

Da die Heimatländer von Schnebel und Cage, BRD[1] und USA, eigentlich auch ihre Heimatkontinente Westeuropa und Nordamerika, durch jahrhundertelange Prozesse der Migration stark miteinander verbunden sind, gibt es zwischen ihren Lebenssphären vielfältige Verbindungslinien, die von einem Spannungsfeld zwischen Skepsis und Faszination nachhaltig geprägt sind. Die Gründe, Europa zu verlassen, bildeten in Amerika die Basis eines neu zu formulierenden Kulturverständnisses. Begriffe wie ausreichender Lebensraum, Autarkie, freie Glaubensäußerung, Naturverbundenheit und Demokratie (Antifeudalismus), aber auch Eroberung, um nur einige Schlagworte zu nennen, wurden »kultiviert«. Verlassen wurden u. a. die Enge der Städte, strenge moralische Einbindung, institutionalisiertes Christentum, autoritäre Herrschaftssysteme, aber vor allem die Zwänge einer homogenen kulturellen Tradition. Die Räume, die künstlerische Aktivitäten in diesen beiden Lebenssphären einnahmen bzw. einnehmen durften, unterscheiden sich bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein deutlich.[2] Das ist für den künstlerischen Austausch zwischen den USA und der BRD seit den fünfziger Jahren wichtig, selbst und gerade für die experimentelle Avantgarde Schnebels und Cages, die zu einem bedeutenden Austauschfaktor wurde.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

5 Ebd., p. 453.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Als die erwähnte »neue industrielle Führungsschicht« der Amerikaner um 1900 den Kontakt zu Europa suchte, um die künstlerischen Aktivitäten in ihrem Land zu beleben, erhielt die spannungsgeladene Interaktion zwischen den USA und Europa neue Energie. Insbesondere nach dem ersten Weltkrieg setzte eine Welle des faszinierten Austauschs, von den USA aus insbesondere im künstlerischen Bereich. In Europa bzw. Deutschland waren es vor allem Vertreter aus den Bereichen von Technik und Wirtschaft sowie Intellektuelle, die sich für die USA interessierten. Das Chaos und der Aufbruchsgeist der Weimarer Republik verband sich mit starken Sympathien in Richtung USA, deren Initiativkraft und Dynamik mit derjenigen in Deutschland korrespondierten.[7]
Das amerikanische »Wirtschaftswunder«[8] hatte Vorbildfunktion. »Er [Julius Hirsch] betonte, daß der amerikanische Wirtschaftserfolg kein Wunder darstelle, sondern auf neuen Formen industrieller Organisation beruhe, die man übernehmen solle.«[9] Solchen Äußerungen stand jedoch die Ablehnung des sogenannten »Amerikanismus« gegenüber, der sich gegen seelenlose Rationalisierung, Massengesellschaft und Massenkultur als typischen negativen Phänomenen eines demokratischen Kapitalismus wehrte. Absurderweise hatten eben diese negativen Begleiterscheinungen längst auch in Deutschland Einzug gehalten.

---

6 Ebd., pp. 453–455.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem Börsenkrach 1929[11]) mit dem Abschluß des Hitler-Stalin-Paktes und angesichts der Gefahren des Kalten Kriegs als nicht mehr akzeptable »unamerikanische Unterwerfung unter eine fremdbestimmte Parteidisziplin«[12] nachhaltig durchsetzte. In den fünfziger Jahren nahm sie unter dem Senator McCarthy mit dem »Committee against Unamerican Activities« irrationale, ja phobische Formen an. Gefühle der Ambivalenz verschoben sich daher von denen zwischen den USA und Europa zu denen zwischen dem West- und dem Ostpakt.

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

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

---

11 Vgl. *LänderberUSA*, pp. 460 f.

12 Ebd., p. 461.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

13 Alfred Grosser *Geschichte Deutschlands seit 1945*, a.a.O., p. 307.
14 Margarete und Alexander Mitscherlich *Die Unfähigkeit zu trauern*, München [18]1986, p. 23.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

15 Ebd., p. 38.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Horkheimer[18] in die gleiche Kerbe, wenn er konstatiert, daß die Rationalisierungsprozesse, die mit der technologischen Entwicklung unseres Jahrhunderts in immenser Geschwindigkeit fortschreiten, sich der menschlichen Kontrolle längst entziehen, menschliches Vermögen überrunden und ins Irrationale umschlagen. »Effectus transcendit causam« betitelt Anders das Kapitel seines Buches *Antiquiertheit des Menschen*, wo er sich insbesondere auf die Bedrohung der Menschheit durch totale atomare Vernichtung bezieht.
Herbert Marcuse beschreibt den fatalen Irrtum der Technologiegläubigkeit als psychologisches Phänomen:

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

Marcuse ging also 1964 davon aus, daß die Übermacht der Technik die Menschen unmündig und verantwortungslos mache. Dies ist eine Beobachtung, die im jetzigen Medienzeitalter immer noch aktuell ist, wiewohl neben den zahlreichen gefährdenden nunmehr auch positive befreiende, den Horizont erweiternde und kommunikative Aspekte der Technologisierung benannt werden.
Marcuses Arbeit ging der Studentenbewegung, die sich in allen westlichen Industriestaaten mit Schwerpunkten in den USA, Japan, Frankreich und der BRD Ende der sechziger Jahre formierte, nicht nur voraus, sondern beeinflußte sie auch maßgeblich. Ihre Vertreter setzten politisch um, was künstlerisch, philosophisch und psychologisch teilweise schon wesentlich früher erkannt worden war. Sie entdeckten, daß die herrschenden zerstörten Interaktionsformen, die durch ihre irrationalen Strukturen und Sym-

---

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

19 Herbert Marcuse *Der eindimensionale Mensch* (zuerst amerikanisch *The One-Dimensional Man*, Boston 1964), Darmstadt und Neuwied [11]1980 (zuerst 1967), p. 29. Als Protest gegen diese Verhältnisse ist auch vielfach die ästhetische und politische Haltung der experimentellen Avantgarde Schnebels und Cages zu verstehen, wiewohl gerade im künstlerischen Bereich technologische Errungenschaften auf dem Gebiet der Elektronik bahnbrechend waren und dort auch extensiv genutzt wurden. Es herrschte jedoch Uneinigkeit über die möglichen Wirkungsweisen dieses Mediums und lange eine prinzipiell ablehnende Haltung gegenüber auf Tonträgern reproduzierten Ereignissen. Auf diese Problematik komme ich in Kapitel II.4 zurück.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ptome identifiziert werden können und nach Maßgabe kollektiver Charakterbildung in absurden, unbeweglichen Regelungen kulminierten, die treibenden Kräfte von politischem Konservatismus und politischer Ignoranz sind. Dies belegt folgender Ausschnitt aus einer Rede des APO-Vertreters[20] Peter Schneider vor der Vollversammlung aller Fakultäten der FU Berlin am 5. Mai 1967:

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

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

---

20 APO = außerparlamentarische Opposition.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II.2 Lebenssphären – künstlerisch

Die experimentellen musiktheatralischen Kompositionen von Schnebel und Cage stehen im Kontext ästhetischer und entwicklungsgeschichtlicher Konflikte der Musik der fünfziger/sechziger Jahre, denen eine eurozentristische Musikgeschichtsschreibung nicht gewachsen ist, vor allem wenn sie sich auf Bedeutung von serieller gegenüber sogenannter experimenteller Musik in Europa fixiert. Sie entwickelten sich im regen Kontakt zu den politisch-sozialen Sphären und gingen gegen dortige Mißstände vor oder boten zumindest einen interaktiven Raum, wo alternative Konzepte erprobt und gelebt werden konnten. Da ihre Materialien die alltägliche Umgebung besonders stark reflektierten bzw. ins Spiel brachten, entgrenzten sich die Kunstgattungen hier zu einem künstlerischen Gesamt. Diese Entgrenzungen fanden nicht nur unter den Künsten, insbesondere zwischen bildender Kunst, Theater und Musik, statt, sondern führten auch Aktivitäten von Künstlern verschiedener Nationalitäten zusammen. Dabei wurden Entwicklungen aus der Zwischenkriegszeit aufgegriffen bzw. weitergeführt. Neu gegründete Institutionen wie das Black Mountain College und das Bauhaus, wo diese künstlerischen und weltanschaulichen Impulse gelehrt und gelebt wurden, boten Lebensraum, um experimentelle Ideen entfalten zu können; sie haben daher einen herausragenden Stellenwert im Kulturpanorama für Cage und Schnebel. Die erhabene Geste, die hohe Kunst vom übrigen profanen Leben trennen und ihren Anspruch auf überzeitliche Werte sichern sollte, wurde abgelehnt und abgelegt, indem künstlerische Aktivität beispielsweise in diesen Institutionen als Teil des täglichen Lebens und als Medium zwischenmenschlichen Austauschs praktiziert und bearbeitet wurde. So kultivierte die experimentelle Kunst eine Gegenwelt zu den herrschenden Bedingungen der fünfziger/sechziger Jahre und provozierte damit ihrerseits Widerstand seitens derer, die die herrschenden Bedingungen vertraten.
Als sich um 1970 die gesellschaftlichen Verhältnisse insofern änderten, daß öffnende Impulse der kritischen Linken und der experimentellen Kunst teilweise akzeptiert und integriert wurden, schwächte dies einen ihrer wesentlichen Antriebe, nämlich die herrschenden Verhältnisse zu verändern. Dies muß jedoch nicht bedeuten, daß sie nunmehr ideologisch angepaßt und verflacht ihren Wirkungskreis verlor, wie es aus einer vornehmlich europäischen Sichtweise der Avantgarde-Bewegung bezugnehmend auf Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* gerne kritisiert wird.[1] Vielmehr änderte sich

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Das Verhältnis der künstlerischen Entwicklungen in der BRD und in den USA nach 1950 unterliegt den politischen Gegebenheiten, die durch den Zweiten Weltkrieg ausgelöst wurden. Der Generationenunterschied zwischen Cage (geb. 1912) und Schnebel (geb. 1930) spiegelt die Ungleichzeitigkeit der Entwicklungen in dieser Periode wider, während beide Komponisten zugleich die Annäherung der beiden Lebenssphären repräsentieren. In der Sphäre Schnebels brachte das Jahr 1945 für die Geschichte der Kunst in Europa einen klaren Schnitt, schmerzlich, aber geladen mit der produktiven Energie eines Neuanfangs, nachdem zuvor über mehr als eine Dekade hinweg innovative Impulse verboten bzw. unterdrückt waren und künstlerische Entwicklungen deshalb stagnierten. Die Situation in den USA, der Umgebung Cages, entwickelte sich in dieser Zeitperiode vergleichsweise kontinuierlich weiter, nachdem dort eher die dreißiger Jahre – nach dem Börsenkrach 1929 und mit der einsetzenden Welle immigrierender Europäer nach 1933[3] – umwälzend gewesen waren.[4]

---

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

3 Unter ihnen viele der bedeutendsten Musiker und Schriftsteller.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Getrieben vom Nachholbedarf entstanden in Europa unmittelbar nach Kriegsende bereits wieder enorme Aktivitäten, die sich jedoch durch die Erfahrung des historischen Bruchs im weiterhin virulenten Bezug zur künstlerischen Tradition Europas – zumindest im Bereich der Musik – ästhetisch auf ganz spezifische Weise entwickelten. In dieser Form konnten sie trotz verwandter Ansätze in den USA nicht aufkommen. Auch der schon in Kapitel II.1 angesprochene, von jeher zwischen den USA und Deutschland differierende Umgang mit Tradition[5] ist zu dieser Zeit deutlich bemerkbar. Diese Kluft erscheint erst im Pluralismus späterer Jahrzehnte abgeschwächt.
Die während des Dritten Reichs nach Amerika emigrierten europäischen Musiker hoben dort vor allem das Niveau der traditionellen Musikausbildung – insbesondere Schönbergs Harmonie- und Kompositionslehren sind bis heute gültiger Bestandteil der theoretischen wie praktischen Musikausbildung – und wurden erst in zweiter Linie als Protagonisten neuer europäischer Musik wahrgenommen. Das hing vor allem mit dem Interesse an einer genuin amerikanischen Kunstmusik zusammen, das seit dem Börsenkrach Ende 1929 in den USA stark zugenommenen hatte. Neben restaurativen Tendenzen zeitigte dies auch experimentelle Aktivitäten, wie sie allen voran der kalifornische Komponist Henry Cowell entwickelte und förderte. Einige Europäer, die zwischen den beiden Weltkriegen einen ähnlich freien und innovativen Umgang mit neu entdeckten Materialien suchten, hatten sich schon früher aus eigenem Antrieb in den USA niedergelassen, insbesondere Marcel Duchamp und Edgard Varèse (beide ab 1915), und erfuhren dort die in Europa verweigerte Anerkennung. Diese experimentelle Richtung bezeichnete Peter Yates in einem umstrittenen Aufsatz als »American Experimental Tradition«, der, 1960 verfaßt, erst 1990 veröffentlicht wurde.[6] Den Beginn dieser musikalischen Tradition setzt er darin bei den Aktivitäten von Charles Ives, Harry Partch und Lou Harrison an, auch Varèse (als einziger Europäer) und Cage werden hinzugerechnet.[7] Er richtet sich damit gegen die im Kontext von Avantgarde-Bewegungen vorherr-

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schende negative Konnotation des Begriffs Tradition[8] und gegen die in den USA generell ablehnende konservative Haltung bezüglich dieser künstlerischen Aktivitäten, die gerne von Anti-Tradition spricht.[9]

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

Neben den Darmstädter Ferienkursen sind im Kontext von Schnebels und Cages experimentellen Aktivitäten drei weitere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegründete Institutionen von Belang, die einen interdisziplinären und basisdemokratischen Ansatz verfolgten. Die 1917 gegründete New School for Social Research[10] in New York, an der auch Cowell seit den dreißiger Jahren gelehrt hatte, wurde etwa zu dieser Zeit nicht zuletzt durch ihn zu einer wichtigen Institution innovativer Kunstförderung.[11]

---

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

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

10 Im folgenden »New School«.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Capacities

> […] Everyone has a creative nature. Everyone is naturally equipped to receive and assimilate sensory experiences; to think and to feel. The schools must know the *technique* of developing this natural equipment in the most formative years of youth.
>
> That a general standard of self-expression can be reached is proved by the age-old European education of the wealthy where a relatively high cultural average was produced through the tutor system or by private schooling. It has to be said again and again that everyone is sensitive to musical tones, to colors, to touch and space relationships: that is to say, everyone is able to participate in the entirety of such an experience and everyone can produce non-verbal expression in any medium.[12]

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

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

13 Dieser Kurs wurde von Paul Rosenfeld (Yale University) gegeben. Im Kommentar ist zu lesen: »While the course should be of especial value to music students, it aims primarily to interest those who seek to orient themselves in modern music as a vital element in the life of the time.«
Die für ihre Zeit innovative Themenliste musikbezogener Kurse des Vorlesungsverzeichnisses enthält unter anderem: »Music among primitives«, »Music for the courts of emperors«, »Urban Music«, »Gebrauchsmusik«, »The use of music in Russia«, »Music among children« und »The relation of music as an art to society«.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

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

16 Ebd., p. 250.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

18 L. Moholy-Nagy *Vision in Motion*, a.a.O., p. 66.
19 Ebd.
20 Ebd., Vorwort.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

21 Ebd., p. 25.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Gründung und Einrichtung der **Darmstädter Ferienkurse** für neue Musik 1946 wurde ermöglicht auf Initiative des damaligen Kulturbeauftragten der Stadt Darmstadt, Dr. Wolfgang Steinecke, der hierfür die Kooperation der amerikanischen Militärregierung gewinnen konnte.[25]
Vergleicht man die vier Institutionen Darmstädter Ferienkurse, Bauhaus, New School und Black Mountain College, so waren sich das Bauhaus und das Black Mountain College in Hinsicht auf ihr Lehrangebot und die Form des Zusammenlebens am nächsten. An beiden Schulen konnte man nach mehrjährigem Aufenthalt ein Diplom erreichen. Die Studierenden durchliefen ein interdisziplinär und auf eine produktive Verbindung von Theorie und Praxis ausgerichtetes Studium in ungewöhnlich kollegialer Atmosphäre, die nicht nur durch das gemeinsame Essen, sondern auch durch das Wohnen von Studierenden und Lehrenden in unmittelbarer Nähe zueinander geprägt war. Das Konzept des Black Mountain College überflügelt jedoch das des Bauhauses um Längen, was den Fächerkanon und den Lebensstil betrifft: Seine Strukturen waren wesentlich freier und basierten im Gegensatz zum Bauhaus auf Selbstversorgung und gemeinschaftlichem Wohnen von Lehrenden und Studierenden völlig abseits jeglichen städtischen und kulturellen Treibens. Hierarchische Strukturen waren minimiert. Allerdings dürfte die Gratwanderung solcher offener Lebens- und Arbeitsstrukturen zwischen kreativer Produktivität und haltloser Konzeptlosigkeit zusammen mit finanziellen Problemen zur Auflösung des Colleges 1957 geführt haben. War man nach dem Studium am Bauhaus, dessen Curriculum sich auf die bildende Kunst und ihre Nachbarbereiche konzentrierte, diplomierter Architekt, Keramiker, Maler o. ä., so schloß man die Ausbildung am Black Mountain College mit dem allgemeinen Bachelor in »Liberal Arts« ab.
Auch die Sphäre der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik sollte nach dem Willen ihres Gründers und seiner Mitstreiter ganz im Sinne von Theorie und Praxis »avancierter« Musik den Geist eines offenen Forums atmen.

---

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dies sollte auch im Austausch mit anderen Künsten geschehen, nicht jedoch mit dem Ziel einer mehrsemestrigen Berufsausbildung, die sich auf die Kunstmusik konzentriert hätte. Zum zeitlichen Rahmen und zur komplementären Einrichtung von Lehre und Konzert (Pädagogik und Festival) mögen Steinecke zwei weitere kulturelle Einrichtungen angeregt haben: zum einen die von Serge Koussevitzky Anfang der dreißiger Jahre auf dem Sommersitz des Boston Symphony Orchestra in Tanglewood gegründeten und bis heute in dieser Form bestehenden und nachgeahmten neunwöchigen sommerlichen Musikfestivals, wo Studium bzw. Lehre und Konzertleben miteinander verbunden sind. Zum anderen hat er laut Wolfgang Fortner[26] Bezug genommen auf die seit 1930 bestehende, während des Dritten Reichs stark reduzierte, dann aber wieder auflebende Salzburger Sommerakademie für Bildende Kunst, wo Lehre und Festival ebenfalls miteinander verbunden sind und die heute als eine der bekanntesten und avanciertesten Sommerakademien für bildende Kunst gilt.

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

Gemeinsames Wohnen und Essen, ein Grundpfeiler der offenen Strukturen am Bauhaus und am Black Mountain College, etablierte sich auch bei den Darmstädter Ferienkursen (in den ersten Jahren auch notgedrungen mangels Wohnraum[27]). Diese Atmosphäre wurde darüber hinaus bereichert

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch die entschieden internationale Ausrichtung der Kurse[28] als einem Beitrag zur Völkerverständigung. Diese erfuhr eine bemerkenswert große Resonanz, zumal man mit den außerordentlich schwierigen Reisebedingungen der ersten zehn Nachkriegsjahre – zwischen den innerdeutschen Besatzungszonen und international – zu kämpfen hatte. Dazu begann im Zuge des sich verschärfenden Kalten Krieges seit dem Beschluß des ZK der KPdSU vom 10. Februar 1948 zum Kulturschaffen der Ostblockstaaten eine extrem schwierige Phase des Austauschs mit Angehörigen aller osteuropäischen Staaten einschließlich der DDR, die sich trotz der Ende der fünfziger Jahre gelockerten Bestimmungen bis in die sechziger Jahre hinzog.[29] Erst der Fall der Mauer brachte hier, zumindest die DDR betreffend, Abhilfe.
Schwierig gestaltete sich die Situation bei den Darmstädter Ferienkursen in den ersten Jahren auch durch das spezifische und große Gefälle zwischen der älteren Generation der Teilnehmenden und Lehrenden und den anfangs sehr wenigen jungen Musikern.

> Abgesehen von den grundsätzlichen inhaltlichen Unterschieden zwischen diesen Positionen [der älteren Generation von Heinz Tiessen, Hermann Heiß und Friedrich Blume] […] überrascht die Einmütigkeit in der autoritären Einstellung der Jugend gegenüber. Diese soll nicht sich selbst besinnen, sondern den rechten Weg gewiesen bekommen; eine Auffassung, die sich auch bei der Grundlegung der Darmstädter Ferienkurse niedergeschlagen hat.
> Man kann dieses […] Erziehungskonzept positiv umschreiben mit ›reeducation‹, und hier mag auch die Intention der amerikanischen Militärregierung bei ihrer Förderung der Darmstädter Ferienkurse gelegen haben.[30]

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Insgesamt war zunächst aus der subjektiven Sicht der Älteren mit dem »Nihilismus und der Traditionslosigkeit der Jugend«[31] nichts anzufangen. Die eigene Betroffenheit durch die Erfahrungen des Krieges wurde hier offensichtlich einerseits in das jüngere, nicht in der avancierten Musik vor dem Zweiten Weltkrieg befangene Gegenüber projiziert und andererseits in missionarisch anmutendem Übereifer bei der Vermittlung von moderner Musik[32] sublimiert. Die Neugier der Älteren auf die im vergangenen Jahrzehnt verbotene Musik schien verblüffend gering zu sein. Unglücklicherweise wurden dabei die Interaktionsformen der autoritären Strukturen des bisherigen Erziehungssystems gewissermaßen permutiert und der Jugend aufgezwungen, bevor sie sich überhaupt äußern konnte.
Charakteristisch für diese Atmosphäre ist, daß später ausgerechnet eine wichtige Zeitschrift der Jugend, *Der Ruf,* von der amerikanischen Militärregierung verboten wurde. Aus dieser zitiert Inge Kovacs ausführlich einen 1947 anonym vom Schriftsteller und Mitbegründer der »Gruppe 47« Hans Werner Richter veröffentlichten Artikel, der die aktuelle Position der jugendlichen Generation beklagt:

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

immer die Handgranate in der Hand, die sie gestern zu entsichern gezwungen wurde?[33]

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anders als Cage konnte Schnebel zu dieser Zeit noch keine internationalen Erfahrungen gemacht haben, da er einerseits noch zu jung war und andererseits den damaligen strengen Reisevorschriften im besetzten Deutschland unterlag. Die Darmstädter Ferienkurse waren für ihn bis Ende der fünfziger Jahre das wichtigste künstlerische Forum, wo er innovative Impulse erhielt und mit Gleichgesinnten zusammentraf, aber auch ersten Kontakt mit dem Denken Adornos hatte.[36] In Darmstadt erlebte Schnebel die Veränderungen der westeuropäischen Avantgarde aus nächster Nähe, die Aufbruchsstimmung und den Enthusiasmus für die Entdeckungen und Errungenschaften serieller Musik Anfang der fünfziger Jahre ebenso wie den radikalen Umschwung hin zur sogenannten »experimentellen Musik« Ende desselben Jahrzehnts. Die zeitliche Achse dieses Umschwungs bildet das Jahr 1958, eingeleitet in den vorausgehenden Jahren u. a. durch erste aleatorische und graphisch notierte Stücke sowie Vorträge zum Thema Aleatorik, vor allem von Stockhausen und Boulez. 1958 datiert der legendäre Aufenthalt Cages mit David Tudor in Darmstadt (u. a. die Aufführung von Cages Klavierkonzert und sein Vortrag »Composition as Process«). Schnebel konnte 1958 nicht an den Ferienkursen teilnehmen und hörte im Herbst 1958 eine Radioübertragung von Cages Klavierkonzert aus Darmstadt und berichtete, daß es ihn wie seine Kollegen und Freunde zunächst schockierte.[37] Seine erste persönliche Begegnung mit Cage bezeugt Schnebel für das Jahr 1965.[38] Seit seinen ersten experimentellen musiktheatralischen Stücken (z. B. *glossolalie* 1959/60, *visible music I* 1960–62, *concert sans orchestre* 1964) entwickelte sich nicht nur Schnebels Ruf als »deutscher Cage«, sondern er blieb auch in persönlichem Kontakt mit Cage und zählt zu den wichtigsten Interpreten und Vermittlern seiner Musik und seines Denkens in Europa.

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II.2.2 Maximen und ästhetische Konsequenzen. Kunst als Lebensentwurf

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

Die experimentellen Strömungen in der Musik um 1960 erhielten ihre Schlagkraft teilweise, indem sie sich als Gegenbewegung zu dogmatischen Auffassungen des seriellen Komponierens in der Nachfolge Weberns positionierten. Dabei wurden einige Entwicklungen dieser seriellen Phase in den experimentellen Projekten aufgegriffen, so daß nicht, wie in früherer Musikgeschichtsschreibung teilweise versucht, von zwei sich ausschließenden Polen der seriellen versus der experimentellen Musik gesprochen werden kann. Ausgehend von Weberns Musik begeisterten sich junge Komponisten beiderseits des Atlantiks[40] für die zunehmenden Anwendungsmöglichkeiten serieller Prinzipien auf die verschiedensten klanglich-gestischen Bereiche und vor allem für ihre Konzeption und Durchführung in feldartigen, ja rhizomatischen Strukturen statt der linearen. Sie konnten so von der Problematik klassischer Formfindung befreien, Form entstand aus dem seriell angelegten Material selbst.

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Der erste enthusiastische Umgang mit dieser neuen Organisationsform, die Schnebel mit Begriffen Stockhausens[43] 1971 auf die Formel brachte: »Die Töne werden so komponiert, daß ›Materialstruktur und Werkstruktur‹, also Stoff und Form, übereinstimmen.«.[44] Zunächst wurde mit dem seriellen Komponieren neben der Möglichkeit, ein »neues« System an die Stelle der wenig systematischen (erweiterten) (A-)Tonalität setzen zu können, auch ein erster Versuch unternommen, unmittelbarer und unbelastet von Konventionen an klangliches Material heranzukommen. Besonders in West-Europa wurde so auch die verbreitete Angst vor erneuter Depravierung der Musik aufgefangen. Der Enthusiasmus wurde alsbald gedämpft, als man verschiedentlich entdecken mußte, daß das neue Material beim Erklingen unerwartete Probleme zeitigte. Schon bald wurden diesseits und jenseits des Atlantiks Fragen virulent, die sich auf eine sinnvolle Verbindung von klanglichem Material, Interpretation, Aussagekraft und Wirkung richteten und

42 Ebd., p. 542.
43 K. Stockhausen *Texte* Bd. 1, p. 36 f.
44 D. Schnebel, »Autonome Kunst politisch« (Ende 1971), in: ders., *DM*, p. 141.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wichtige Impulse im Entwicklungsprozeß der »experimentellen« Avantgarde auf beiden Kontinenten gaben.
Problematisch waren die komplexen abstrakten Strukturen serieller Musik für die Interpreten, von denen kaum noch zu leistende Fähigkeiten gefordert wurden. Dies lenkte die Aufmerksamkeit einerseits auf die elektronische Musik und andererseits auf Veränderungen des Materials. Milton Babbitt schrieb aus der Sicht des Komponisten:

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

Stockhausen erkannte die Zwangslage der Interpreten:

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

50 Darauf komme ich am Ende dieses Kapitels nochmals zurück.

https://doi.org/10.5771/9783986581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Entwicklungen, installierte sich die experimentelle künstlerische Avantgarde »downtown« parallel zur seriellen Musik »uptown«. Wohl gab es Anfeindungen zwischen den Uptown- und den Downtown-Sphären, doch geriet die serielle Musik der »Uptown«-Komponisten nicht in eine mit Westeuropa vergleichbare existentielle Krise.
Ähnlich zeitlich versetzt wurde das »Experiment« positiv bewertet. In den USA war der Begriff des Experiments weniger problematisch als in Europa, auch als Bestandteil des öffentlichen Lebens in einem sehr gosßen Einwanderungs-Land, denn um es urbar zu machen, bedarf es der Experimentierfreudigkeit und die USA bieten zumindest geographisch genug Raum dafür. Die politisch-weltanschauliche Schlagkraft des Begriffs war dadurch allerdings auch schwächer als in Europa, Kontroversen um Neues wurden aufgefangen, indem für die Massen Unerwünschtes in entsprechenden Nischen neben anderen Strömungen und Lebensentwürfen weiterleben konnte, ohne weitreichende Auswirkungen aber auch ohne ebensolche Behelligungen. Die Downtown-Avantgarde in New York kann teilweise so betrachtet werden. Dabei wurden die gesellschaftlichen Auswirkungen ihrer Arbeit von den experimentellen Künstlern oft überschätzt.
1952 noch war der Begriff des Experiments in Kreisen der musikalischen Avantgarde in Deutschland bzw. Westeuropa negativ konnotiert.

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hams Aufenthalt in Paris einsetzenden Briefwechsels[54] sind geprägt von großem Interesse an fachlichem Austausch sowohl hinsichtlich der Kompositionstechniken als auch hinsichtlich des Konzert- und Kunstlebens im jeweiligen Land. Besonders Cage brachte zum Ausdruck, daß das Musikleben in seiner Umgebung extrem wenig zu bieten hatte. Er entschuldigte sich mehrfach in Zusammenhang mit Einladungen an Boulez fast dafür, daß er so wenig interessante Musik und Kollegen in den USA habe.[55] Die Prägung der New Yorker Lebenssphäre durch dieses kaum vorhandene Konzertleben aber rege Aktivitäten zeitgenössischer bildender Künstler dürfte ästhetische Prozesse bei Cage und seinen Freunden beeinflußt haben.

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deren größte Gefahr musikalisch-künstlerisch gesehen von der umfassenden Vereinnahmung der Kunst für politisch-affirmative Zwecke ausging. Dieser etwas entgegensetzen zu können und für künstlerisches Tun erneut einen Raum zu gewinnen, der ihr gleichzeitig Autonomie und politische Relevanz ermöglichte, bedurfte es im Erfahrungshorizont dieser Künstler einer gezielten, durchweg kontrollierbaren komplexen neuen Ästhetik.
Nono unternahm 1959, also ein Jahr nach Cages Auftritt in Darmstadt, am gleichen Ort wohl als Reaktion auf Cage den teilweise polemischen Versuch, dessen Wirkung zu herunterzuspielen:

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

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

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

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

---

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

57 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Offenbar erlebten Künstler wie Boulez und Nono ein Nicht- bzw. Anti-Engagement, wie es ihnen bei Cage begegnete, analog zu passiven, folgsam Bestehendes konsolidierenden Interaktionsformen. Die Erinnerungen an solche Interaktionsformen unter der faschistischen Herrschaft im Dritten Reich, von denen auch in der Nachkriegszeit noch viele mangels eingehender psychischer Verarbeitung fortbestanden, waren noch sehr frisch und von einer tiefgreifenden Präsenz, die sich ein Amerikaner, zumindest einer, der nicht im Krieg in Europa war, kaum vorstellen dürfte, und dem es daher nur mit viel Aufwand gelingen dürfte, diesen Teil einer solchen Erfahrungsstruktur zu verstehen.
Die andere Gruppe der jungen »Darmstädter« Komponisten sahen gerade in der deutlichen Ausgrenzung offener Strukturen in der Musik die Gefahr, daß sie geschlossenen politischen Systemen strukturell zu nahe stehen und diese durch ihre analogen Interaktionsformen unmerklich unterstützen. Luciano Berio beispielsweise wies bereits 1959 auf die großen Probleme hin, die er im Fortsetzen streng seriellen Denkens sah. Dessen strenge Ausprägung lehnte er fortan grundsätzlich ab, da es Bewegung und Entwicklung blockiere und einem Prozeß der Verdinglichung verfallen sei, und wendete so die (u. a. von Boulez formulierte) Speerspitze des Faschismusvorwurfs gegen diesen selbst zurück.

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

60 J. Cage »The Future of Music« (1974), in: ders. *Empty Words*, a.a.O., pp. 182 f.
61 Michael Nyman *Experimental Music. Cage and beyond*, New York, 1974, p. 2.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schon allein, w e n Nyman hier in einem Atemzug zur europäischen Avantgarde zählt, wirkt als zufällige Akkumulation von Namen der Komponisten, deren Musik er (wiederum zufällig?) kennengelernt hat. Nyman geht hier in seiner im übrigen sehr informativen Darstellung von Prinzipien, Konzepten und zahlreichen Aufführungen der amerikanischen experimentellen Avantgarde schlicht von falschen Voraussetzungen aus, die sich mit seiner Unkenntnis der experimentellen Stücke in offener Form u. a. von Bussotti, Kagel, Pousseur, Schnebel und Stockhausen und einer sich progressiv verstehenden, genuinen Abneigung einiger Amerikaner[62] gegen den Begriff Avantgarde erklären, aber nicht rechtfertigen lassen. Er teilt seine Haltung sicher mit einigen amerikanischen Kollegen. In ihr ist ein wenig umsichtiges, stolzes Traditionsverständnis verborgen, das als grundlegende Bedingung einer experimentellen Kunst nur die offene, spielerisch mit den Konventionen anderer umgehende Tradition demokratischer Kunst der USA wahrnimmt bzw. akzeptiert.[63] Diese Position nimmt Nyman ein, obwohl gerade die experimentelle Musik und angrenzende Bereiche den größten Anteil am insgesamt ohnehin eher geringen musikalischen Austausch zwischen den USA und Westeuropa hat.

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

Stockhausen ging 1957 in einem Rundfunk-Text[64] auf zwei experimentelle Stücke von Cage ein, die nicht mehr konventionell notiert sind, vorgefun-

62 wiewohl Nyman kein gebürtiger Amerikaner ist.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

> Hier sei auf einen theologischen Begriff von Tradition verwiesen, und zwar auf den altjüdischen und auch der frühchristlichen Theologie. Da bedeutet Tradition: Empfangen und Weitergeben. Also geht es einmal darum, das Überkommene aufzunehmen, anzunehmen, seine Gehalte verinnerlichend zu bewahren, zum anderen darum, dieses Überkommene weiterzuführen, anderen zu übertragen und zu übersetzen – was zugleich ein Überschreiten beinhaltet: nicht bei dem stehenbleiben was ist, sondern es aufheben als ein lebendiges und es grenzüberschreitend weiterreichen. Das bedeutet, das Überkommene eben nicht als Sedimentiertes, sondern als Potential zu sehen, und dafür zu sorgen, daß die ihm innewohnende Kraft wirksam zu werden vermag. So verstanden ist Tradition Lebensprozeß, der ansetzt in der Erkenntnis der latenten, aber auch glühenden Kraft des vermeintlich Alten und der sodann ihre Entbindung und weiterführende Entfaltung in sich schließt. […]
> Beides [das »Sich-Einrichten« und das »Hinausziehen«] aber ist verbunden in einem lebendigen Prozeß, ja als Leben. Gefährlich die Vereinseitigung: das bloße Verharren im Vorhandenen, das jedes Risiko scheut, oder das leere Rotieren im Fortschritt, welches Herkunft verleugnet.[67]

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

alles möglich erscheinen und ruft zu entsprechender Toleranz auf. Dabei gehen Reibungspunkte und produktive Kontroversen verloren, verschwinden in der endlos erscheinenden Oberfläche.
Der französische Sozialphilosoph Jean Baudrillard verankerte in dieser Erfahrung des reichlichen Raums viele seiner Beobachtungen zur amerikanischen Kultur und zum amerikanischen Lebensentwurf gegenüber dem westeuropäischen. Seine folgende Beschreibung einer Alltagssituation macht diese Sicht plastisch:

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

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

> Buckminster Fuller, the dymaxion[72] architect, in his three-hour lecture on the history of civilization, explains that men leaving Asia to go to Europe went against the wind and developed machines, ideas, and Occidental philosophies in accord with a struggle against nature; that on the other hand, men leaving Asia to go to America went with the wind, put up a sail, and developed ideas and Oriental

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II.3 Zugriffe auf das Material der Lebenssphären: Produktionsprozesse zwischen Alltag und Kunst

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

Die Erscheinungsweisen der experimentellen Kunst der Sphäre Schnebels und Cages können unter dem Begriff des Produktionsprozesses zusammengefaßt werden. Der Begriff impliziert, indem er Unfertiges suggeriert, eine klare Abwendung von den Traditionen und Konventionen der europäischen Kunstmusik. In solchen Prozessen werden Materialien Medien interaktiver Verfahren, die den Rahmen des konventionellen abgeschlossenen Werks sprengen und ablösen. Indem sich diese Künstler vom konventionellen Regelwerk abwandten und alternative Organisationsformen für ihre schöpferische Arbeit suchten, bildeten sich offene rhizomatische Felder, die sie zur Inszenierung ihrer Materialien nutzten.
Der Begriff Produktionsprozeß wurde in diesem Kontext erstmals von Schnebel für eine Gruppe eigener experimenteller Kompositionen verwendet, die 1968 mit den *Maulwerken* begann. Ivanka Stoïanova griff ihn auf und verwendete ihn für offene musikalische Formen der sechziger Jahre.

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

---

1 Dieter Schnebel »Sichtbare Musik«, in: ders. *DM*, p. 323.
2 I. Stoïanova *Geste – texte – musique*, a.a.O., p. 10 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sie benannte die multimedialen Komponenten, die Konkretheit und das Fragmentarische solcher Prozesse. Sich auf die Produktionsprozesse zu konzentrieren ermöglicht, die verwendeten Materialien innerhalb ihrer Gefüge symbolischer Interaktionsformen zu verorten und diese Interaktionsformen gezielt zu thematisieren, indem das Material in einem bestimmten neuen interaktiven Kontext inszeniert wird. Das bedeutet auch, künstlerisch größere Nähe zur alltäglichen Wirklichkeit zu gewinnen als mit konventionellen Verfahren und daher auch gezielter kritisch angreifen zu können.
Bedeutende Vorläufer dieser Verfahren waren die Collage- und Objektkunst, wie sie Duchamp und Picasso schon in den zehner Jahren begannen, das Theater und der Umgang mit Sprache der Dadaisten und Futuristen, die psychologisierende Malerei der Surrealisten sowie später der Vertreter des Tachismus und des Abstrakten Expressionismus. Musikalisch waren es die Entwicklung der elektronischen Klangerzeugung und -umformung, die mit dieser schon korrespondierende Farbigkeit und Form der Musik von Edgard Varèse sowie die Klangcollagen von Charles Ives.
In der Musik war der Prozeß des Komponierens neu zu definieren. Feldman, beeindruckt von den Spritz- und Tropf-Bildern eines Jackson Pollock und den monochromen Farbflächen eines Philip Guston, ging soweit, seine musikschöpferische Tätigkeit nicht mehr als Komponieren anzusehen. Dabei war für ihn auch die Unmittelbarkeit, mit der diese Maler ihre schöpferischen Kräfte auf die Leinwand brachten, wesentlich.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Die unendliche elektronische Modulationsfähigkeit von Klang im Spektrum zwischen Sinuston und weißem Rauschen, zwischen Leere und hoher Ereignisdichte und zwischen Stille und extremer Lautstärke lenkte die Aufmerksamkeit beiderseits des Atlantiks auf die Prozeßhaftigkeit von Klang, auf die Möglichkeit von nahtlosem Klangkontinuum und auf die frequenzabhängige Farbigkeit von Klängen. Auch die Bewegung von Klang im Raum wurde thematisiert, entwickelt und als genuiner Bestandteil elektronischer, später auch akustischer[5] Klänge genutzt. Auf der anderen Seite waren collageartige Überlagerungen möglich, aus »vorgefundenen«, konkreten wie aus synthetischen Materialien. Bis dahin unbekannte »vibrierende« Schallwellen von Gegenständen wurden hörbar, die ohne elektronische Hilfsmittel für das menschliche Ohr nicht mehr wahrnehmbar sind. Sie faszinierten durch ihre klangmikroskopische Nähe und wurden z. B. von Cage und Stockhausen in Kompositionen einbezogen. Durch die Möglichkeiten elektronischer Klangformung veränderte sich der künstlerische Prozeß radikal. Auch von hier aus wurde das Verständnis von Musik als Ton-Kunst fundamental erschüttert, von hier aus wurden die Parameter des Zeit- und

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Raumverlaufs als wesentlicher für den klanglichen Prozeß aufgefaßt als die der herkömmlichen vorgegebenen Formen und der (wie auch immer erweiterten) Harmonielehre bzw. der Melodie, die bis dato in der europäischen Kunstmusik der vergangenen Jahrhunderte Geltung beanspruchen konnten. Die neuen synthetischen Möglichkeiten trugen zu einem schier unbegrenzten Feld für künstlerische Aktivitäten bei, erforderten aber auch neue Kriterien für ihre schöpferischen und rezeptiven Prozesse.
In diesem Bereich war man angewiesen auf den Austausch mit den technischen und psychologischen Nachbardisziplinen, die sich parallel ebenso schnell weiterentwickelten. Auch in den Wissenschaften schienen statische, zuständliche Struktur und gesicherte Erkenntnis häufig ersetzt durch flüchtiges Sein, nichtlinearen Zeitablauf und dauernde Veränderung.[6] Die hier stattfindenden Fragmentierungsprozesse korrespondierten mit den Erlebnissen im nunmehr alltäglich werdenden Umgang mit den florierenden Medien Radio, Film, Telefon und Fernsehen[7] und trugen zu frappierenden Veränderungen der menschlichen Wahrnehmung, der Kunst, der Weltanschauung und wissenschaftlicher Prämissen bei. Immer wieder wurden überraschende Entdeckungen gemacht, die verunsicherten und begeisterten. Diese tiefgreifenden Veränderungen gipfeln heute in unserem Umgang mit einer immer umfassender von den Medien der Informationstechnologie bestimmten Gesellschaft.

Zwischen Objektkunst und elektronischer Klangformung spannen sich experimentelles Musiktheater und Sprachkomposition als wesentliche neue musikalische Prototypen dieser Produktionsprozesse. Schnebels *glossolalie* und *Glossolalie 61* sowie Cages *Song Books* sind ihnen zuzurechnen.
Sprachkompositionen, in den USA »Speech Music« oder »New Vocalism« genannt, sind zunächst vor allem ein europäisches Phänomen und bewegen sich teilweise im Grenzgebiet zum Szenischen-Theatralischen. Der Begriff Sprachkomposition wurde erstmals 1966 von Ulrich Dibelius verwendet:

---

6 »[…]: sie [die moderne westliche Kultur] hat […] darauf verzichtet, allgemeine Formeln auszuarbeiten, die den Anspruch erheben, die Gesamtheit der Welt in einfachen und endgültigen Termini zu bestimmen. Neue Kategorien haben in die modernen Sprachen Eingang gefunden: Ambiguität, Ungewißheit, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit.« Umberto Eco »Zen im Westen« (1959), in: ders. *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. ^{7}1996 (ital. zuerst 1962), p. 214.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Dibelius integrierte hier zwar ihre Vorgeschichte, verwies aber nicht auf ein wesentliches Merkmal von Sprachkompositionen, daß Sprache hier nämlich zugunsten ihrer klanglichen Dimensionen dekomponiert und fragmentiert wird. Die sinnlich-symbolischen Anteile von Sprache, die sich im wesentlichen, indem sie Klang, also gesprochen oder gesungen wird, erschließen, erhalten hier in gebrochener Spiegelung neue Facetten und lenken die Wahrnehmung auf den Bereich ihrer Bedeutungen, der oft nicht bewußt rezipiert wird, weil er hinter dem »eigentlichen«, dem sprachsymbolischen Gehalt von Worten oder Wortgefügen zurücksteht.
Ligeti beschrieb 1975 die frühen Einflüsse auf die Sprachkomposition im Umfeld der »Darmstädter Schule« in bezug auf seine *Aventures & Nouvelles Aventures:*

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

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

---

8 Ulrich Dibelius *Moderne Musik 1945–65*, München 2. Aufl. 1972 (1. Aufl. 1966), p. 345.
9 Brief von Ligeti an Klüppelholz vom 6.3.1975, veröffentl. in: W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 115.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die er klanglich-gestisch mit dem Material der mitwirkenden Instumente abstimmte.[10]
Die Aktivitäten dieser Sprach-Komponisten richteten sich gegen die Depravierung des gesellschaftlichen Umgangs mit Sprache und Musik. Besonders groß wurde die Gefahr der Medien eingeschätzt.

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

Zum damaligen Kreis um Helms gehörte auch Schnebel, der seinerseits erheblich durch die Forschungsarbeit im Bereich der Phonologie beeinflußt war, die Helms, Gottfried Michael Koenig, Georg Heike und insbesondere Werner Meyer-Eppler am Elektronischen Studio des WDR in Köln mit großem Einsatz betrieben.[12] Das wirkte sich beispielsweise dahingehend aus, daß er in seiner ersten Fassung der *Glossolalie 61* sprachliches Material ausschließlich in internationaler Lautschrift notierte. Zuvor komponierte er bereits drei der ersten Sprachkompositionen überhaupt, basierend auf geistlichen Texten für Stimmen a capella: *dt 31,6* (1956–58), *amn* (1958/66–67) und *:!(madrasha 2)* (1958/67–68). Als weitere richtungweisende Sprachkompositionen seien hier auch Luciano Berios *Laborintus II* (1965/70), *Sequenza III* (1965), *Sinfonia* (1968), *Tema-Omaggio a Joyce* (1958) und sowie Kagels *Anagramma* (1957) genannt.
Experimentelle Dichtung und elektronische Klangsynthese bzw. -analyse flossen in neuartiger elektronischer Musik zusammen. Sprachliche Bedeutungsfelder wurden nicht nur analysiert und durch permutative Prozesse von ihren teilweise klischeehaften Fixierungen befreit, sondern auch in elektronische Klangprozesse aufgenommen, in denen sie (erneut) zersetzt und kombiniert wurden. Dies dokumentiert z. B. die früheste Sprachkom-

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Eine der frühesten amerikanischen Sprachkompositionen nutzt das elektronische Medium: das Tonbandstück *it's gonna rain* (1965) von Steve Reich, wo diese kurze Textphrase unzählige Male in sich sehr langsam verschiebenden zeitlichen Abständen überlappend wiederholt wird.
John Cages Kompositionen sind im Rahmen der Geschichte des New Vocalism ungewöhnlich, denn schon seine frühesten »Lieder« sind nicht konventionell. Bereits *Forever and Sunsmell* (1942) und *A Flower* (1950) klingen mit entspanntem Duktus neuartig und sind mit kargen Schlagzeugklängen zu begleiten. Der »gesungene« Part von *A Flower* besteht nur aus »Vokalisierungen«, und das an sich schon brüchige und assoziative Gedicht von E. E. Cummings in *Forever and Sunsmell* demontierte Cage noch weiter. Die Melodik von *A Flower* ist zu improvisieren, die von *Forever and Sunsmell* erinnert an Lieder von Satie, die Cage hier als Vorlage verwendet haben dürfte. Beide Lieder sind »durchkomponiert« ohne konventionelle Form, der Verlauf von *Forever and Sunsmell* bewegt sich zwar am Text entlang, gliedert diesen jedoch weitgehend unabhängig von der Semantik. In jedem Fall ist oh-

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

Indem Cage seine Texte mit Hilfe des I Ching dekomponierte, entmilitarisierte er aus seiner Sicht Sprache, wurde diese anarchistisch. Auch ihr gedrucktes Erscheinungsbild modifizierte er durch die teilweise weit übers Papier verstreute Kombination verschiedener Buchstaben-Typen und -Größen. Cages Mesostichons eignen sich durch die in der Mitte vertikal durchlaufenden Namen vornehmlich zum Lesen und erst in zweiter Linie zum Sprechen. Beim Vorlesen, wie es Cage selbst praktizierte, werden sie ebenso wie seine bekannten früheren Texte Teil seiner »stillen« Musik und bewegen sich bei solchen Aufführungen zwischen sinnlich-symbolischen Komponenten und semantisch abstrakter Lautlichkeit. Ein Vorleseabend Cages[18] war wie kontemplatives monologisches Theater und ab dieser Zeit neben seinen Auftritten mit der Merce Cunningham Dance Company eine wesentliche theatralische Darstellungsweise.

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Sprachkompositionen und experimentelles Musiktheater erscheinen in feldartigen statistischen Formen, häufig zurückgreifend auf Verfahren serieller Gruppenkomposition, also nicht diese sondern deren (vormals) konventionelle Materialien negierend, oder sie sind wie bei Cage Vorgänge systematisch gelenkten Zufalls, wie sie das I Ching erlaubt. Völlig freies, beliebiges Improvisieren ist selten vorgesehen, um spontane Klischeebildungen bei Aufführungen zu vermeiden.
Da diese beiden »Gattungen« in so vielen Hinsichten einerseits »Objets trouvés« thematisieren, andererseits Aktionen in offenen Feldern vorsehen, sind sie häufig graphisch und verbal notiert und nicht bis ins Detail festgelegt. Die Notationsformen ihrerseits bieten offene Felder für die Interpretierenden, so daß jede Aufführung zu einem anderen Ergebnis führt, was vielfach zur oftmals berechtigten Kritik an unpräzisen Darstellungen veranlaßte, ihren Graphiken andererseits aber mimetische Qualität ermöglichte, die seit vielen Jahrhunderten in der europäischen Kunstmusik erloschen war. Sie haben die Chance, unmittelbarer sichtbar zu machen, was klingen könnte. Daher wurden die in diesem Kontext entstandenen Partituren auch zu Objekten der bildenden Kunst.[28] Sie geben mehr Spielraum, weil sie klangliche, zeitliche, gestische und räumliche Abläufe nicht chronologisch präzise vorschreiben, keine »Resultatnotation«, sondern »Aktionsschrift«

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sind.[29] Die verschiedenen interpretatorischen Umsetzungen können beobachtet werden:

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

Graphische Notation erfährt in ihrer Interpretation ähnliches wie repräsentative Symbole. Von einem gemeinsamen Repräsentanten aus sind verschiedene Auffassungen und somit Interaktionsformen möglich, die dennoch durch e i n symbolisches Objekt oder eine symbolische Darstellung ausgelöst werden.
Schnebel wies darauf hin, daß Interpretationen oft hinter dem zurückbleiben, was unter dem Notierten gerade im graphischen Bereich klanglich-szenisch vorstellbar wäre, häufig aus Nachlässigkeit, vielleicht aber auch wegen Überforderung der Interpreten und wegen qualitativer Mängel grafischer Darstellungen.[31]

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

Bei Interpretationen Cagescher Vorgaben kam es häufig zu ähnlichen Konflikten, doch er sah sich deshalb nicht veranlaßt, seine Notation zu verbessern oder seine Vorgaben detaillierter zu verfassen, sondern er verlangte vor allem immense Disziplin[33] seitens der Interpretierenden, die er mit sei-

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden sollte, beispielsweise indem es die angestammten Sitzplätze verläßt und sich frei im Raum bewegt, oder indem es in einer an meditative Erlebnisse erinnernden vertrauensvollen Passivität durchlässig sein sollte für die unvorhersehbaren Ereignisse.
In Richards' Kommentar schwingt auch Negatives mit, wenn sie davon spricht, daß derartiges einen irgendwie überrollen darf und Versuche, konzentriert wahrzunehmen, bei multimedialen Ereignissen Streß erzeugen. Eigentlich beschrieb sie eine bekannte Alltagssituation des heutigen Lebens, deren Gewalt und zugleich deren Umgebungscharakter. Schnebel sprach die problematische Dominanz des Optischen in Kombination mit Klängen aus der Randzone von Musik in multimedialen musiktheatralischen Strukturen an. Seine Einbindung in eine grundsätzliche Kritik am nicht konzentrierten Hören, einer Folge multimedialer Umgebungen, scheint dabei durch.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II.4 Schnebels und Cages Zugriffe auf die Lebenssphären

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

> Man bringt Musik hervor, die so ist, als gäbe es sie nicht mehr – Musik nach dem Ende der Musik. Wenn nun Kunst aus ihrer Negation lebt, läßt sie sich nimmer ungebrochen produzieren – wenn je das in großer Kunst ging –. Das heißt nicht, sie werde demnächst aufhören, weist aber darauf hin, unter welch immensen Schwierigkeiten sie zustandekommt.
> Da ist noch anderes, das lähmt. Der gerade stattfindende Auschwitzprozeß machte altes Grauen wieder präsent; auch insofern, als die, die es erzeugten, ja höchst normal und bewährt unter uns existieren. Angesichts solchen Entsetzens mögen sich Hemmungen einstellen, überhaupt noch Musik zu schreiben. Muß es ihr nicht die Töne verschlagen? Oder wird sie nicht etwas Läppisches bekommen? Jedenfalls läßt sich schwer weiter komponieren, als ob nichts geschehen wäre. Adorno hat einmal gefordert, neue Kunst müsse durch die Erfahrungen von Auschwitz und Majdanek hindurchgegangen sein. Wenn man also zu komponieren fortfährt, hätte man die Hemmungen, Musik zu machen, einzubeziehen, wie jenes Stigma des Läppischen zu tragen. Und es möchte nicht abwegig sein, nachdem im sogenannten Normalen der Wahnsinn zutage kam, Vernunft im Absurden zu suchen. Begibt man sich dahin, gilt es, den Sinn von Kunst preiszugeben, wobei die Preisgabe selber keineswegs des Sinns entbehrte. So ist noch die Aporie auszuhalten, Absurdes zu machen, als wäre es dies nicht. Die Hoffnung solcher Kunst ohne Sinn: es sei ihr Unsinn nicht ohne.[3]

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– und der andere – nach anderthalb Jahren im Militärgefängnis Berlin Tegel (1943–45) und grauenvollen Tagen ungewissen Reisens durch Deutschland schließlich am 9.4.1945 im KZ Flossenbürg ermordet –, boten über ihr beispielhaftes Schicksal hinaus Gedankengut, das einer auch unabhängig von der Naziherrschaft längst in Gang gesetzten Entwicklung eines kritischen Christentums entsprach. Sie hatten in linken christlichen Kreisen, zu denen Schnebel zu zählen ist, enormes Gewicht.
Barth und Bonhoeffer artikulierten beide auf ihre Weise, wie sinnentleert der christliche Glauben, ja Religion generell und wie erneuerungsbedürftig sie damals waren. Sie sprachen in diesem Kontext von Säkularisierung und Entmythologisierung, denn je weniger greifbar Glauben erscheine, um so weitgehender suche Religion Anschluß und Integration in der profanen Welt und beschreite dazu u. a. die Wege der Kunst. Von diesem Denken konnte Schnebel beginnen, seine eigene experimentelle Haltung zu entwikkeln. Er schrieb 1967 in Anlehnung an Barth über die wesentliche Bedeutung von Musik als Faktor und Indikator menschlichen Lebens.

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

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

---

4 K. Barth *Kirchliche Dogmatik III/*3, Zürich 1961[2], p. 433.
5 D. Schnebel »Geistliche Musik heute« (1967), in: ders. *DM*, p. 429.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

6 D. Schnebel »Geistliche Musik«, in: ders. *DM*, pp. 424 und 425. Bonhoeffer-Zitate: ders. *Widerstand und Ergebung* (Zusammenstellung von Notizen und Briefen aus B.s Haft im Tegeler Militärgefängnis 5.4.43–8.10.44), 1956[7], pp. 278, 215, 181, 183.

7 Ebd., p. 423.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Adorno rührte hier mit dem Hinweis auf den »vergeblichen Versuch, den Namen selbst zu nennen« an den starken Wunsch der Avantgarde um Schnebel und um Cage, das in ihrer Kunst Thematisierte unmittelbar und unverstellt durch Konventionen wirken lassen zu können.
Schnebel kannte zahlreiche Texte Adornos und auch ihn persönlich. Ein Text beschäftigte ihn offenbar besonders: *Vers une musique informelle,*[9] aus dem er sich einiges im Denken und Komponieren zunutze machte, wenn auch nicht immer mit Adorno übereinstimmend, insbesondere, wo er sie mit für ihn ebenso bedeutenden Ansätzen Ernst Blochs durchmischte. Daß Adorno die experimentelle Musik als eine wesentliche und spezifische Ausprägung der »Musique informelle« ansah, war ein entscheidender und befreiender Anknüpfungspunkt für Schnebel.

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

Schnebels konzeptuelle und kreative Möglichkeiten wurden schließlich seit Beginn der fünfziger Jahre komplettiert durch seinen regen Kontakt mit der Psychoanalyse, zunächst durch Lektüre und Diskussionen,[15] später durch seine beiden selbst durchlaufenen Analysen[16] und seine Erfahrungen als Lehrer.

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

---

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

14 E. Bloch *Das Prinzip Hoffnung* [1959], Frankfurt a. M. 1993[5], p. 238.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Diese »Sprache der Freiheit« zu erreichen war das Ziel von Schnebels Arbeit, die er als Komponist, Interpret, Pfarrer, Hochschullehrer und Ensembleleiter bis heute verfolgt. Vielleicht liegt in Schnebels besonders ausgeprägtem Wirkungsbedarf begründet, daß er die Wort-Sprache einige Zeit sehr oft als zentrales musikalisches Material einsetzte.
Die große Bedeutung seiner pädagogischen, oder besser seiner zwischenmenschlichen Arbeit für die, die sie erfahren haben, wurde vielfach bezeugt. Teilnehmer und Teilnehmerinnen von den Frankfurter Schulklassen über die Münchner Schule, aus den vielen Jahre mit dem Ensemble für experimentelle Musik an der Hochschule der Künste in Berlin, aus dem das nunmehr professionelle Ensemble »Die Maulwerker« hervorging, bis hin zu verschiedenen Ferien- und »Meister«-Kursen in Japan und in Südamerika verfaßten dazu mehrfach Berichte, aus denen im Folgenden vier Passagen zitiert werden.

> Er [Schnebel] möchte – und zeigt sich darin als den ausgehenden sechziger Jahren verpflichtet – niemanden unterwerfen, schon gar nicht den Interpreten. Weitaus wichtiger und seinem pädagogischen wie ästhetischen Denken entsprechender erscheint ihm, Menschen zu freier und eigenverantwortlicher Tätigkeit zu bringen, ihnen Rahmen zu geben, in denen sie sich kreativ entfalten und erfahren können. […] Auch in der Improvisation fordert er größte Konzentration und betont immer wieder, daß Offenheit und Sensibilität füreinander und für das vielleicht ungewohnte musikalische Material in begrenztem Umfang durchaus erlernbar seien. So probten wir lang und intensiv an den schlicht und einfach wirkenden *Stones* von Christian Wolff[18], bis Gespür und Gehör da war auch für Leises und Subtiles, bis die Interaktionen klar erkennbar waren und doch phantasievoll das Vor-

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

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

https://doi.org/10.5771/9783986581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> gegebene variierten […] Und Schnebel macht mit, wenn es ihm Spaß macht. In Wolffs Konzepten schlägt er Steine und zerbricht Stöcke, in Cages Radio Music leiert er am alten Radioempfänger, und in Riedls Paper Music läßt er sich gar in Papier einwickeln. Er torpediert dadurch feste Erwartungshaltungen in einem hierarchisch strukturierten Kulturbetrieb und überwindet gewohnte Arbeitsteilung. Ihm fehlt das Abgehobene und Distanzierte der Haltungen vieler seiner Kollegen, die damit ihre Bedeutung unterstreichen zu müssen glauben.[19]
>
> Ich entdeckte ihn [Schnebel] in seiner Bescheidenheit, in seiner Wärme und Hingabe an die Lernenden, in seinem Humor, in seiner entschlossenen Bereitschaft, die Kommunikationsbarrieren zu durchbrechen, die durch die Sprache und die Abneigung gegen bestimmte Denkweisen errichtet werden, in seiner Fähigkeit, Kritik zu akzeptieren und bescheiden den Argumenten desjenigen standzuhalten, der seine Position angriff, besonders wenn dieser jünger war als er. […] Aber das wichtigste, was ich an diesem Dieter Schnebel in Itapira entdeckte, war eine enorme Fähigkeit, das Andersartige zu verstehen. Es gibt sehr wenige Komponisten der ersten Welt, die es interessiert, was über die erste Welt hinaus geschieht. […] Wenn Schnebel und ein ›exotischer‹ Lateinamerikaner über Musik sprechen, scheinen Erklärungen unnötig zu sein, und das Selbstverständliche nimmt sofort zwischen ihnen Platz. Und das ist sehr außergewöhnlich.[20]

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

---

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

23 Für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968–74).

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Maßstäbe setzte. Doch Cage interessierte sich ohnehin nicht nur für Musik, er schrieb und malte auch, war einige Zeit unsicher, welchen künstlerischen Beruf er ergreifen sollte und ergriff im Lauf seines Erwachsenenlebens schließlich alle drei (Musik, Literatur und bildende Kunst).
Andererseits kannte Cage Europa von einer etwa anderthalbjährigen Reise 1930/31, während der er sich im wesentlichen in Paris, auf Mallorca und in Berlin aufhielt. Das nächste Mal reiste er 1949 mit der Cunningham-Tanzgruppe nach Europa, wo er u. a. Boulez kennenlernte. Beide Male zeigte er sich von dem, was die Europäer an ihrem eigenen Kontinent so aufrührt, kaum betroffen.
Ab 1942 lebte Cage in New York. Die ersten 30 Jahre seines Lebens aber verbrachte er im wesentlichen in Kalifornien, vor allem in seiner Geburtsstadt Los Angeles und in San Francisco. Schnebel beschrieb 1992 Cages daraus resultierende »Fremdheit« aus eurozentristischer Perspektive und aktiviert mit seinen historisch und lebenssphärisch beladenen Bildern unsere Assoziationen.

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Cage war bewußt, daß die Freizügigkeit des Anarchismus bestimmter noch zu schaffender Voraussetzungen bedarf, insbesondere die Eigenverantwortlichkeit und Offenheit aller beteiligten Personen. Er prägte hierfür einen Schlüsselbegriff: »Openmindedness«.[30]
Cages Idee der Openmindedness steht im Kontext seiner amerikanisch geprägten Lebenssphäre. Die USA waren als Einwanderungsland traditionell ethnisch gemischt bevölkert. Die mitgebrachte »exotische« Kultur wurde im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts einhergehend mit der zunehmenden Globalisierung mehr als zuvor ein genuiner Bestandteil des amerikanischen Alltags. Diese Phänomene multikultureller Lebensform und die Errungenschaften technologischer Forschung, die der Allgemeinheit zugänglich waren – wie z. B. die elektronischen Medien, Haushaltsgeräte und Fahrzeuge – wurden wissenschaftlich erforscht und in verschiedenen soziologisch-psychologischen Theorien u. a. von McLuhan, N. O. Brown und Fuller thematisiert, die teilweise unabhängig von europäischen waren und eher asiatische

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Denkansätze integrierten. Im Kontakt mit diesen entwickelte Cage seine Begeisterung für die Errungenschaften der Medien, für elektronische Klänge sowie multikulturelle Lebensformen und fühlte sich bestärkt in seiner Überzeugung, daß Kunst als Teil dieser Kultur – sinnvoll eingesetzt – Entscheidendes bewirken kann. Er bezog Openmindedness auf die Öffnungsprozesse in allen Bereichen menschlichen Lebens. Speziell für den musikalischen benannte Cage 1974 vier Gründe ihrer Entstehung: 1) das schon durch Persönlichkeiten wie Cowell und Varèse[31] gewonnene innovative Terrain, 2) die im kompositorischen und klanglichen Prozeß einsetzbare Technologie, 3) die zunehmende Vermischung von Kulturen, auch solcher die früher sehr weit voneinander entfernt waren, sowie 4) die enorm vereinfachte Kommunikation (Telefon, Medien, Flugreisen).[32] Damals ging Cage davon aus, daß musikalische Openmindedness bereits mit wenigen Ausnahmen ein weltweites Phänomen war.[33]
Openmindedness im Sinne Cages trägt dem Umstand Rechnung, daß sich alles in rhizomatischer Vernetzung befindet und sich dabei ständig gegenseitig durchdringt und verändert.

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

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

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

31 Also durch Vertreter der »American Experimental Tradition«.
32 In: J. Cage *Empty Words*, a.a.O., p. 180.
33 Ebd., p. 179. Er nahm lediglich Indien, Indonesien und Afrika aus. Diese Klassifizierung ist problematisch.
34 L. Kuhn *John Cage's Europeras 1 & 2…*, a.a.O., p. 144. Die Zitate in ihrem Text sind von McLuhan.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Es muß sehr eindrücklich sein, im schalltoten Raum immer noch etwas zu hören, nämlich die permanent selbst produzierten lebensnotwendigen Geräusche der Atmung, des Herzschlags etc. Alles klingt, das war für Cage eine ausschlaggebende Entdeckung, wenn es auch nicht immer und überall für das menschliche Ohr wahrnehmbar ist, sondern dazu verschiedener Hilfsmittel bedarf. Die Entdeckung der klingenden Stille war essentiell für seine Auffassung, daß sich alles im Leben durchdringt und trotz Gegensätzlichkeiten eins ist, eine Idee, die wiederum aus der fernöstlichen Philosophie stammt. Durch traditionelle indische Philosophie fand Cage zudem eine akzeptable Antwort auf die Frage, warum Musik zu machen sinnvoll sein kann. »The purpose of Music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences.«[36] Die »Durchlässigkeit« (»Interpenetration«) von Musik und Kunst hatte für Cage eine bedeutende spirituelle Komponente. Auch diese verbindet seine Arbeit mit der Schnebels.
Als grundlegendes Wirkungsprinzip in dieser bewegten Ganzheit entdeckte Cage die Synergie. Sie waltet in sich bei gemeinschaftlicher Aktion potenzierenden und nicht nur addierenden Kräften. Fuller brachte Cage darauf, denn er thematisierte Synergie wiederholt und verwies darauf, daß in der Natur fast alles nach diesem Prinzip abläuft, etwa daß eine bestimmte Metall-Legierung stabiler und tragfähiger ist als dieselben Metalle einzeln.[37]

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

38 Ebd., p. 195.

39 Ebd., p. 181.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

44 Ebd., p. 32.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

Kritische Haltungen bezüglich der herrschenden kollektiven Lebensentwürfe in den fünfziger/sechziger Jahren, wie sie Schnebel und Cage vertraten, waren gesellschaftlich weitgehend negativ konnotiert. Es war erforderlich, die fragwürdigen und zerstörten symbolischen Interaktionsformen, auf denen diese Lebensentwürfe basierten, zu verstehen, um diese Verhältnisse wenn nicht zu verbessern so doch wenigstens in sinnvoller Weise angreifen zu können. Die »doppelte Weite« der künstlerischen Mittel erlaubte Schnebel und Cage besondere Einflußnahme, da sie wie gesagt vor allem im sinnlich-symbolischen und emotionalen Terrain wirken und weniger im sprachlichen Medium, das von rational gesteuerter Argumentation dominiert wird, wiewohl sie Sprache verwenden.
Im folgenden werden nun die beiden geistigen Strömungen **Psychoanalyse und Zen-Buddhismus** eingehender dargestellt, gegenübergestellt und hilfreiche Aspekte für die folgende Analyse der Kompositionen Schnebels und Cages herausgefiltert. Im dann anschließenden Kapitel werden die Auswirkungen des bisher Erörterten auf diese Kompositionen untersucht.
Die damalige Aktualität von Psychoanalyse und Zen-Buddhismus ist in zweierlei Hinsicht erklärbar: erstens entsprachen ihre Verstehensmodelle dem allgemeinen Interesse am Prozeßhaften und Interaktiven. Zweitens hatten diese Theorien praktischen Nutzen, da sie darauf zielten, unbewußte und immaterielle Komponenten der menschlichen Wahrnehmung – wieder – erfahrbar zu machen; mit ihrer Hilfe konnten – nicht nur künstlerische – Produktionsprozesse konzipiert werden, die das Potential hatten, Bewußt-

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Exkurs: Anmerkungen zu Psychoanalyse und Zen-Buddhismus

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

50 In: *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. [1]1971 (zuerst amerikanisch 1960), p. 102.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

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

55 Umberto Eco »Zen und der Westen« (1959), in: ders. *Das offene Kunstwerk*, [7]1996 (ital. zuerst 1962), p. 215.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Für die zweite Auflage seines Buches *Das offene Kunstwerk* (1967), zu dem der zitierte Text »Zen und der Westen« gehört, sah Eco sich gezwungen, diesem einen Kommentar voranzustellen, um der ihm widerfahrenen »kollektiven«, negativ wertenden Einordnung seines Texts als »Manifest« des Zen-Buddhismus zu widersprechen. Dem Essay an sich liegt in der Tat das Manifestartige fern, wiewohl Ecos Einschätzung der für das Aufkommen der »Zen-Mode« wesentlichen Komponenten des Zen-Buddhismus durchaus positiv ist, jedoch sicher nicht dogmatisch, sondern mit gewisser Distanz wahrgenommen. Eco mußte sich also offenbar gegen emotional verzerrte, wohl aus zeitgeschichtlich relevanten Kontroversen um die Thematik hervorgegangene Reaktionen zur Wehr setzen.[58]
Mit Begriffen wie »Unmittelbarkeit«, »positive Diskontinuität« und »freies Fließen« nannte Eco entscheidende Elemente, die viele durch die Zen-Rezeption beeinflußt sahen. Sie zeichneten sich Ende der fünfziger Jahre durch die zunehmende Technologisierung, Medialisierung und Globalisierung bereits als allgemeine gesellschaftliche Veränderungen ab und sind heute

---

57 Ebd., p. 214.

58 »Dieser Aufsatz entstand 1959, als sich in Italien das erste Interesse am Zen regte. Wir schwankten aus zwei Gründen, ob er in diese zweite Auflage aufgenommen werden sollte:
1. Die Zen-Welle hat außerhalb Amerikas keine bemerkenswerten Spuren hinterlassen, und das Thema ist heute weniger aktuell als vor acht Jahren [also 1959].
2. Obwohl unser Aufsatz die Zen-Erfahrung sehr deutlich unter die Erscheinungsformen einer kulturellen ›Mode‹ einordnete und die Gründe dafür nicht propagierte, sondern erforschte, haben flüchtige (oder böswillige) Leser ihn als Manifest, den unvorsichtigen Versuch einer Verpflanzung dieses unserer Kultur fremden Systems kritisiert – ein Vorgehen, das im letzten Abschnitt des Aufsatzes doch in aller Klarheit verurteilt wird.
Wir haben dieses Kapitel dennoch beibehalten, denn:
1. existieren die kulturellen Phänomene, die die Zen-Mode symbolisierte, immer noch in den USA – und überall, wo es zu einer a-ideologischen, mystisch-erotischen Reaktion auf die industrielle Zivilisation kommt (auch über die Verwendung von Halluzinogenen);
2. soll man sich durch die Dummheit anderer nicht erpressen lassen.« in: U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., p. 212.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

Die Berührungspunkte zwischen Fromm, Jung und Suzuki sind offensichtlich. Sie gingen davon aus, daß die Tätigkeit der Ratio den Zugang zum Unbewußten, welches aber seinerseits Vorgänge entscheidend lenkt, verstellen kann, daß aber Intuition, sofern sie wirklich über die Grenzen des Verstandes gelangt, nicht nur Unbewußtes bewußt machen, sondern auch ungeahnte Energien und Prozesse freisetzen kann. Dieser Gedanke faszinierte und überzeugte nicht nur immer mehr Psychoanalytiker und Psychotherapeuten, sondern auch Vertreter verschiedenster anderer Bereiche.
In der jüngeren Psychoanalyse setzte sich inzwischen, unter anderem durch den Zen-Buddhismus beeinflußt, das Ziel durch, Menschen nicht mehr vornehmlich ihrer Umgebung anzupassen, was oftmals nur mit Zwang durchsetzbar war und ist. Sondern sie sollten vor allem wieder an ihre natürlichen Quellen und in eine »ökologische« Balance geleitet werden, von wo aus sie kritisch, klarer, ganzheitlicher, reaktionsfähiger und stabiler den Erfordernissen ihrer Umwelt begegnen können. Die Bereiche nicht-sprachlichen Zugriffs auf Phänomene und Konflikte werden gezielt genutzt. Viele emanzipierten sich von Freuds ursprünglichem Ansatz, der der Wortsprache und dem Analytiker autoritäre Funktionen zuwies. Das Mittel der (freien) Assoziation wird verstärkt eingesetzt und die Rolle und Wirkung des Analytikers bzw. der Analytikerin im wechselseitigen, szenischen Gesamtgeschehen der Analyse als Teil von Heilungs- und Erkenntnis-Prozessen überdacht und akzeptiert. Nicht zuletzt und ganz wesentlich dokumentieren auch Lorenzers Theorie psychoanalytischer Sozialforschung und seine Methode des szenischen Verstehens gerade diese Entwicklungen.

---

61 Ebd., p. 67.
62 E. Fromm »Psychoanalyse und Zen-Buddhismus«, a.a.O., p. 178 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

> The unconscious is an unglimpsable completeness of all subliminal psychic factors, a ›total exhibition‹ of potential nature. It constitutes the entire disposition from which consciousness takes fragments from time to time.[64]

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

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

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

63 Ebd., p. 124.
64 C. G. Jung »Foreword«, a.a.O., p. 22.
65 Ebd., p. 20.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen« erscheint, es zeichnet sich im Zen wie in der Psychotherapie durch Wandlung aus.
Die analogen Strukturen von Koans im Zen und Paradoxen in der Psychoanalyse beschrieb John R. Suler. Davon ausgehend, daß andauernd verschiedenste Erlebniskomponenten und reale Ereignisse in der menschlichen Wahrnehmung simultan geschichtet sind, erklärt er diese als paradoxe Szenen, die unserem täglichen Leben immanent sind.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Das Paradox in Form fragmentarischer Schichtungen bekannter klanglicher und gestischer Materialien, wie sie für viele Stücke des experimentellen Musiktheater charakteristisch sind, erscheint in seiner Disparatheit aphoristisch. Wir können also davon ausgehen, daß sie vielfach ähnlich den aphoristischen Strukturen wirken.[70]
Wie schon im Lorenzer-Kapitel beschrieben, ist das Assoziieren wesentlich an den Prozessen beteiligt, die Unbewußtes zugänglich machen. Es ist unabdingbar, um Paradoxes zu begreifen. »Freie Assoziation«[71] kommt den meditativen Techniken des Zen nahe. Im Gegensatz zum Zen, wo die Methode der Erkenntnis im »Frontalangriff auf die entfremdete Art der Wahrnehmung mit Hilfe des ›Sitzens‹, des Koan und der Autorität des Meisters«[72] besteht, ist die psychoanalytische Methode systematisch-empirisch,

---

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

69 Ebd., p. 276.

70 Ich werde daher in den folgenden Analysen darauf zurückkommen.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

indem sie Verzerrungen und »falsche Intellektualisierungen«[73] durch die Untersuchung der psychischen Entwicklung eines Menschen von seiner Kindheit an aufzudecken versucht. Diese »Technik« der freien Assoziation bedarf einer sorgfältigen Strukturierung der Reize, auf die sie reagieren soll, denn diesbezüglich sind die menschlichen Fähigkeiten begrenzt.
Jung wies darauf hin, daß der Transfer zwischen Unterbewußtem und Bewußtem schonend gewählt werden muß.

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

Schon 1906 begann er zusammen mit Eugen Bleuler, Experimente zu »Assoziationen Gesunder« durchzuführen, die noch heute in der jüngeren neurologisch-psychologischen Forschung relevant sind.[75] Er diagnostizierte damals in Versuchsanordnungen zu Assoziationen von Personen, die er erst mit einem und dann mit zwei und noch mehr Begriffen konfrontierte, daß für die Versuchspersonen ihre assoziativen Felder bei zunehmender Reizung durch einen bis mehrere Begriffe immer weniger kontrollierbar wurden, stark anwuchsen und immer weniger in unmittelbar erkennbarem Zusammenhang mit den auslösenden Begriffen standen, also Impulse in entlegeneren zerebralen Feldern auslösten. Ähnliches stellte er bei diesen Versuchspersonen im Zustand der Ermüdung fest. Er fand thematische Felder, in denen sich die Assoziationen bewegten, von denen man heute weiß, daß sie auch hirnphysiologisch entsprechend benachbart in assoziativen Netzwerken gespeichert sind.[76] Jungs und Bleulers Beobachtungen zur Überreizung menschlicher Wahrnehmungskapazitäten sind auch hinsichtlich der heutigen reizüberfluteten Alltagsstrukturen erhellend und helfen, einen Teil der damit zusammenhängenden Neurosen und anderer Krankheiten zu erklären.
Auch bei Simultan-Ereignissen wie Aufführungen des experimentellen Musiktheaters wird häufig eine wahre Flut an Assoziationen ausgelöst. Diese sind nicht mehr kontrollierbar, rühren aber spielerisch an sonst kaum erreichbare unbewußte Inhalte, dies jedoch etwas ziellos und deshalb teil-

73 Ebd., p. 179.
74 Jung »Foreword«, a.a.O., p. 21.
75 Vgl. M. Spitzer *Geist im Netz*, a.a.O., p. 240 ff.
76 Ebd., p. 243 ff.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Cages *Song Books* und Schnebels *glossolalie* sowie *Glossolalie 61* markieren Kulminations- und Wendepunkte in ihrem Schaffen. *Glossolalie 61* und *glossolalie* schließen jedoch nicht nur eine Phase in Schnebels kompositorischer Biographie ab, sondern weisen vor allem voraus auf viele spätere musiktheatralische und sprachnahe Kompositionen Schnebels. Darin unterscheiden sie sich grundsätzlich von der Position der *Song Books* im Schaffen Cages, der seine kompositorische Arbeit hier zu einem vorläufigen Abschluß führte, um sich danach neu zu orientieren. Viele Methoden, ästhetische Maximen und Materialien aus den vergangenen Jahrzehnten setzte er in *Song Books* wieder ein. Im folgenden greife ich für meine Ausführungen teilweise auf Ergebnisse der Analysen vor, die in den eigentlichen Analyse-Kapiteln vertieft dargestellt sind.
Beide nutzten hier nicht nur Materialien, die in direktem Verhältnis zu ihrer unmittelbaren Alltagssphäre stehen, sondern bezogen darüber hinaus Texte sowie Musik bzw. musikalische Idiome von ihnen geschätzter geistiger und musikalischer Strömungen ein. Die jeweils in den Stücken enthaltenen Sphären sind zwar vielfältig gemischt zwischen einfachsten und – besonders bei Schnebel – anspruchsvollen Szenen, doch ist die jeweilige Autorenschaft deutlich erkennbar. Schnebels und Cages Umgang mit der Psychoanalyse bzw. dem Zen-Buddhismus hinterließ dabei Spuren bis in die kompositorischen Verfahren hinein. Sie dienen so u. a. dazu, die weltanschaulichen Perspektiven und Maximen von Schnebel und Cage in ihre künstlerische Arbeit aufzunehmen. Dabei unterscheiden sich die künstlerischen Ausdrucksweisen Schnebels und Cages charaktervoll.
Die kompositionstechnischen und inhaltlichen szenischen Felder, aus denen *Song Books* sowie *glossolalie* und *Glossolalie 61* bestehen, reflektieren »reale« symbolische Interaktionsformen aus den beiden Lebenssphären von Cage

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

---

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

78 J. Cage *Empty Words*, p. 5.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Exkurs: I Ching

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

Die Regel ist:

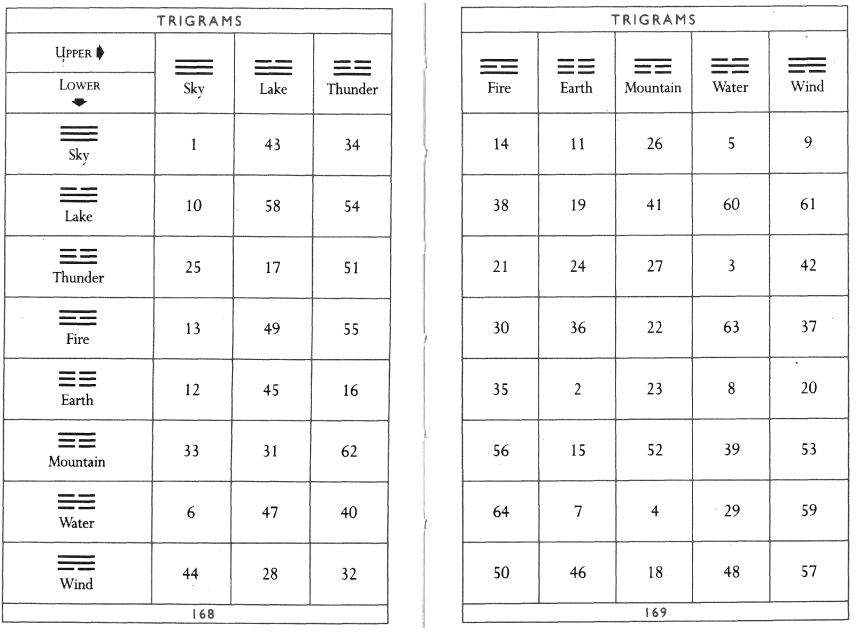
3 Köpfe:	durchgezogene Linie und folgende Veränderung
2 Köpfe + 1 Zahl:	durchgezogene Linie und keine folgende Veränderung
3 Zahlen:	nicht durchgezogene Linie und folgende Veränderung
2 Zahlen + 1 Kopf:	nicht durchgezogene Linie und keine folgende Veränderung

Sechsmaliges Werfen ergibt ein aus zwei Trigrammen, also jeweils drei übereinander geschichteten Linien zusammengefügtes Hexagramm von dann sechs übereinander geschichteten Linien, dessen Zusammenstellung fest mit einer von vierundsechzig Ziffern verbunden ist. Z. B. ergeben ein Trigramm aus zwei durchgezogenen und einer darüberliegenden durchbrochenen Linie (»Lake«) mit einem darauf zu schichtenden Trigramm aus drei durchgezogenen Linien (»Sky«) das Hexagramm mit der Zahl zehn. Die Kombinationsmöglichkeiten der Hexagramme sind in einem Koordinatensystem, einer »Karte« (»Chart«), graphisch als Feld angeordnet, wobei die Anordnung der Trigramme und damit der Zahlen, nicht aber der Zuordnung von Trigrammen zu den Zahlen von Karte zu Karte differieren kann.
Die beim Wurf der Münzen entstehende Indikation »Veränderung« ist in der Karte nicht enthalten. Sie bedeutet, daß durch Umwandlung der zu verändernden Linie in ihr Gegenteil ein weiteres Hexagramm entstehen kann. Beispielsweise könnte sich die oberste durchgezogene Linie des oberen »Sky«-Trigramms ändern, wenn für sie drei Köpfe geworfen wurden. Daraus entstünde dann das zweite Hexagramm aus gleichen Trigrammen (»Lake«+»Lake«), das der Zahl »58« zugeordnet ist. Was das Orakel sagt, läßt sich in Texten nachschlagen, auf die die Zahlen der beiden Trigramme und die Zahl des Hexagramms verweisen. Auch diese Texte variieren, sie sind Auszüge aus einem jahrtausendelang gewachsenen großen Fundus von Deutungsversionen.

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

80 Teil der »Instructions«.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



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

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

Abb. 1: I-Ching-Karte[81]

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Wiewohl Schnebel und Cage beide mit den interaktiven Anteilen ihrer Alltagsumgebung arbeiten, binden sie die Ebene zwischenmenschlicher Kommunikation in ihren Stücken konträr zueinander ein. Schnebel komponierte in *glossolalie* und *Glossolalie 61* dezidiert zwischenmenschliche Interaktion und setzte entsprechend viele soziale und gesellschaftliche Komponenten dieser Interaktionen klanglich und theatralisch um. Cage hingegen griff bei *Song Books* zu Vorgaben für solistische Aktionen, denen allerdings zwischenmenschliche Kommunikation als imaginäre Dimension immanent ist. (*Song Books* kann entsprechend im Gegensatz zu Schnebels Glossolalie-Projekt auch von einem Solisten aufgeführt werden.[86]) Das ist für monologische Strukturen bei Text-Rezitationen und Gesang auf der Bühne zwar nicht ungewöhnlich. Doch dies auch auf Aktionen im Bereich gestischen Agierens und der Raumbewegung, die zudem alltäglichen Interaktionsformen ähneln, ohne klangliche Elemente[87] und unter Nichtbeachtung anderer gleichzeitig tätiger *Song-Books*-Akteure anzuwenden, verschafft ihnen einen szenischen »Mangel«. Dadurch wirken sie, an paradoxe Koans erinnernd, gewissermaßen irreal beziehungsweise fast abstrakt und als solche fragwürdig.

---

83 Vgl. Kapitel II.3.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Da viele dieser Abläufe aber zugleich vertraut sind und so als Komponenten symbolischer Interaktionsformen Bedeutung haben, erreichen sie gerade durch die Kombination der simplen Strukturen mit ihrer »Abstraktheit« ein relativ weites assoziatives Spektrum.
Jedenfalls »amalgamiert« das Material in diesen experimentellen Stücken, es gerät in eine synergetische Verbindung. Michael Hirsch drückte dies bezüglich Schnebel mit Hilfe des »europäischen« Begriffs der Dialektik aus, wo mit Fuller von Synergie gesprochen würde.

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

Bezüglich der *glossolalie* äußerte Hirsch wenig später:

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

Die Trennung von Instrumentalisten und Sprechern – eine professionelle Besetzung ist übrigens nicht Bedingung – im szenischen Gesamtgeschehen der *glossolalie*, auf die Hirsch nicht näher eingeht und die Schnebel in *Glossolalie 61* beibehielt, verringert den synergetischen Effekt der szenisch angenäherten Bereiche Sprache und Musik. Zudem stellt sich ein psychologisches Ungleichgewicht zwischen den Aufgabenbereichen der Vokalisten und der Instrumentalisten ein.
In Cages *Song Books* hingegen sind keine begleitenden Instrumentalisten vorgesehen: Instrumente werden, sofern sie überhaupt gebraucht werden, von den Solisten, professionellen Sängern, selbst gespielt. Auch hier findet also keine »Kommunikation« statt. Alle Aktionen, auch wenn mehrere Sänger *Song Books* gemeinsam aufführen, bleiben solistisch, bleiben Tätigkeiten

88 M. Hirsch »Der Komponist als Menschendarsteller«, in: *Schnebel 60*, a.a.O., pp. 347 u. 349.
89 Ebd., p. 350.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aller Materialpräparationen, aber auch in der Konsistenz des Materials.[92] Wenn die Ausführenden wollen, können sie bei dessen Ausarbeitung ebenso systematisch vorgehen wie es die Vorgaben suggerieren. In Cages *Song Books* hingegen ist das strukturelle Gitter nur noch rudimentär nachvollziehbar. Hilfreich sind hier die Skizzen, die jedoch nur ein annähernd vollständiges Bild ermöglichen. Auch in Schnebels eigener Ausarbeitung *Glossolalie 61* wären viele Spuren unwiederbringlich verschüttet, könnten nicht er selbst oder seine Skizzen und Reinschriften noch dazu befragt werden.
Die Ausarbeitung der *glossolalie* ist als ein gemeinschaftlicher, also gewissermaßen gruppendynamischer Prozeß intendiert.[93] Vergleichbares ist von Cage für *Song Books* nicht explizit vorgesehen. Seine Idee ist eher – und sie entspricht dem bereitgestellten Material –, daß bei einer Ensemble-Produktion einzelne die von ihnen selbst gewählten Solos vorbereiten, eventuell abstimmen, welches Ensemble-Mitglied welche Solos ausarbeitet, und erst kurz vor einer Aufführung mit denen der übrigen zusammenbringen. Er erreicht so eine möglichst große Vielfalt unterschiedlichster Versionen und Darstellungen, die oft farbiger als eine gemeinschaftliche Ausarbeitung sein dürfte. Ein systematisches Vorgehen ist mit Cages *Song Books* nahezu unvorstellbar, da sie wegen ihrer (absichtsvoll) unübersichtlichen Erscheinungsformen nur weit spielerischere, assoziative Umgangsformen zulassen. In diesem Kontext sind für Schnebel daher Intention und Identifikation nicht negativ und einschränkend wie für Cage, sondern notwendige Bedingungen für sein Ziel, Menschen zu erreichen und befreiend auf sie einwirken zu können, und zwar auf die Interpreten und das Publikum gleichermaßen.
Schnebel schätzte die Aufführungsbedingungen experimenteller Musiktheaterstücke generell als schwierig ein, wobei er von einer konzertbezogenen Arbeitsweise ausgeht, denn im Theater sind große lange Zeiträume für die Einstudierung Standard. Für ein Theater stellt sich also vor allem die Frage, ob experimentelles Musiktheater auf den Spielplan soll. Im Zusammenhang mit seinen Einstudierungen von *Song Books* schrieb Schnebel:

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III. Musikalisch organisierte Weltanschauung: *glossolalie* (1959/60) und *Glossolalie 61* (1960–65) von Dieter Schnebel sowie *Glossolalie 94* (1993/94) des Ensemble Recherche

> Der Inhalt macht's nicht allein – noch der revolutionärste Satz kann orthodox wirken, wenn der sprachlichen Gestalt die entsprechende Dynamik fehlt.[1]

Schnebel wählte mit dem Titel »Glossolalie«, deutsch »Zungenreden«, ein aus dem altgriechischen Sprachraum stammendes Wort. Von dessen ursprünglicher theologischer Bedeutung leiten sich die heute ebenfalls etablierten psychiatrischen und soziologischen Bestimmungen ab. Im theologischen Sinn meint Glossolalie ein für andere Menschen semantisch unverständliches Sprechen, das jedoch trotzdem von Gott geläutert, also im Tonfall eines Gläubigen stattfindet und dessen Sinngehalt für andere Gläubige intuitiv begreifbar ist. Glossolalie beginnt mit der biblisch überlieferten Pfingstgeschichte. Schnebel bezieht sich nicht explizit auf die entsprechende Stelle im 1. Korintherbrief (Vers 14), doch sind einige biblische Bezüge in der *Glossolalie 61* enthalten. Der kurz vor deren Ende von allen Sprechern zu rufende altchristliche Gebetsruf »Maranata« (Ach, komm doch, Herr) besiegelt diese.

In der klinischen Psychologie und in der Psychiatrie bezeichnet »Glossolalie« das weite Feld einer Form von Sprachverwirrung, die besonders häufig nach Hirnverletzungen und bei psychotischen Krankheiten anzutreffen ist. An ihr Erkrankte artikulieren zwar einzelne, teilweise erkennbare Silben und Wortsegmente, etwa aus verschiedenen Sprachen, die sie beherrschten und nunmehr willkürlich mischen. Sie sind jedoch semantisch zusammenhanglos geworden, wurden gewissermaßen dekomponiert. Die Kranken gehen dennoch häufig davon aus, daß sie semantisch verständlich sprechen. Hier besteht eine Parallele zur biblischen Verwendung des Begriffs. Die Schriftsprache kann im übrigen ebenfalls betroffen sein.

Auch als soziologischer Begriff wird »Glossolalie« benutzt, insbesondere im Kontext von Phänomenen der Reizüberflutung mit Informationen und

---

1 Schnebel »Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk« (Nachruf, 1969/70), in: ders. *DM*, p. 466.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

klanglichen Eindrücken, wie wir sie alltäglich auf den Straßen, beim Einkaufen und in den Medien erleben können. Auch Massenhysterien können von glossolalischen »Epidemien« geprägt sein.

Schnebels Glossolalien artikulieren ihrerseits Formen gestörter und belasteter Kommunikation. Schnebel vereint in seinem Konzept *glossolalie* und dessen Ausarbeitung *Glossolalie 61* ein äußerst vielfältiges und weitreichendes Szenario.[2] Um das Konzept zu organisieren, nutzte Schnebel das Verfahren serieller (statistischer) Felder in besonders offener Weise, da er das Material lediglich graphisch und verbal bestimmte. Die vermeintlich objektive vereinheitlichte Darstellungsform erweist sich bei näherer Beschäftigung als ein im besten Sinn tendenziöser, wenn nicht ideologisierter, wiewohl relativ abstrakter »Strukturkatalog«.[3] Dieser besteht aus 29 losen DinA4-Blättern, auf denen jeweils eine sogenannte »Materialpräparation« (im folgenden »MP«) dargestellt ist, die sprachliches, klangliches und räumlich bewegtes Material als Fundus vieler möglicher Ausarbeitungen umfaßt. Auf allen Ebenen versuchte Schnebel in Form von Parameterräumen eine quasi musikalisierte Darstellungsform auch der nicht-musikalischen Anteile. Alle MPen erfassen jeweils grundlegende Komponenten von Szenen menschlicher Kommunikation, die durch Anordnung in Paaren und in drei Klassen miteinander vernetzt sind und zur Aufführung jeweils ihrer Konkretion bedürfen. Insbesondere alle »tendenziösen« Komponenten dieses reichhaltigen Fundus der *glossolalie* kann eine szenische Analyse im Sinne Lorenzers erschließen. Die *glossolalie* wurde bis heute nicht veröffentlicht und existiert in zwei Fassungen, die bislang nur von Schnebel selbst zu beziehen sind. Beide enthalten die gleichen Grafiken, unterscheiden sich auch im Bereich der verbalen Vorgaben wenig, in der ersten Fassung sind diese handschriftlich, in der zweiten maschinengeschrieben.[4]

Kagel, mit dem Schnebel damals befreundet war, schlug ihm schon 1960 vor, angesichts der Fülle des Materials und des offensichtlich großen Aufwands, um es auszuarbeiten, eine eigene Aufführungs-Fassung zu erstellen.

---

2 G. Borio geht mit seiner Einschätzung sogar noch weiter: »Das musikalische Material ist in diesem Schlüsselwerk des informellen Komponierens einer ungeheuren Erweiterung unterworfen worden: alle akustischen und verbalen Ereignisse des vergangenen und aktuellen Weltgeschehens gehören virtuell zum Inhalt der Glossolalie.« in: ders. *Musikalische Avantgarde*, a.a.O., p. 114 (Unterstr. von mir).

3 Den Begriff »Strukturkatalog« benutzte Schnebel in einem sehr frühen Stadium seiner Skizzen. Vgl. Kap. VII.1 Beschreibungen zu Konvolut [glossolalie] Mappe 1 [Skizzen I (105 S.)]. Er wird in Kapitel III.1.1 analysiert.

4 Die zweite Fassung wurde Anfang der neunziger Jahre von einem Assistenten Schnebels erstellt. Vermutlich plante er ihre Veröffentlichung.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese legte Schnebel 1961 in einer ersten Form vor. Die Teile I, III und IV wurden 1962 in einer Rundfunkeinspielung unter Kagels Leitung urgesendet.[5] Am 7.10.1963 fand die Uraufführung der Teile I und IV in Palermo unter Kagel statt.[6] Am 19.7.1964 wurden die Teile I, III und IV in einem Studiokonzert bei den Darmstädter Ferienkursen unter der Leitung von Bruno Maderna gespielt.[7] Dafür erstellte Schnebel eine zweite Fassung, die besonders von der Notation her die erste übertrifft. Erst am 21.10.1966 kamen alle vier Teile der »Sinfonie« in ihrer zweiten Fassung in Paris unter Jean-Charles François zur Uraufführung.[8] 1974 wurde die Partitur bei Schott publiziert, nachdem noch einige Details verändert wurden.

Außer Schnebels eigener Ausarbeitung gibt es sehr wenige Versuche, das Konzept *glossolalie* auszuarbeiten, die auch in eine Aufführung mündeten, wiewohl es auch möglich ist, lediglich einige ausgewählte Präparationen umzusetzen. Beispielsweise verfolgte Rainer Riehn eine zeitlang das Projekt einer solchen Realisation mit seinem Ensemble Negativa, ohne daß es bislang zu einer Aufführung gekommen wäre. 1989 haben Studierende der Musikakademie Basel unter Anleitung des Komponisten Roland Moser eine Realisierung ausgewählter Präparationen durch- und aufgeführt. Desgleichen hat ein Studenten-Ensemble der Hochschule für Musik in Frankfurt 1995 unter Leitung von Stefan Geier, betreut durch Alois Kontarsky, eine eigene Aufführung präsentiert. Darüber hinaus ist mir nur das Projekt des Ensemble Recherche aus den Jahren 1993/94 bekannt. Es kann als das bislang einzige gelten, wo das Konzept in umfassender Weise realisiert wurde. Fünf seiner Mitglieder arbeiteten gemeinsam mit einer Schauspielerin und einem Schauspieler in demokratischer Form und über einen langen Zeitraum hinweg eine gemeinsame, auf 21 der 29 Materialpräparationen basierende Fassung aus, sich nach den Interessenschwerpunkten und Vorlieben der einzelnen richtend. Das Resultat wurde im April 1994 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik uraufgeführt, später u. a. in Berlin, Graz und Karlsruhe gezeigt und ist auf CD[9] dokumentiert.

Im folgenden werden die drei Stücke *glossolalie*, *Glossolalie 61* und *Glossolalie 94* exemplarischen szenischen Analysen unterworfen.

---

5 Vgl. Partitur *Glossolalie 61*, p. IV.

6 Mit Cathy Berberian, Frederick Rzewski u. a. Vgl. G. Nauck *Schnebel*, a.a.O., p. 348.

7 Mit Gisela Saur-Kontarsky, Hans G. Helms und Eduard Wollitz Sprecher sowie Mitgliedern des Internatioanlen Kammerensembles.

8 Die EA von *Glossolalie 61* in der ehemaligen DDR fand am 19.4.1982 mit der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler in Leipzig statt.

9 Dokumentations-CD der Wittener Tage für neue Kammermusik 1994.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III.1 *glossolalie* (1959/60)

Szenische Felder als seriell organisiertes Konzept

> Denn Materialien sind nicht bloß Materialien, sondern sind besetzt, und wir müssen an die Materialbesetzung herankommen.[1]

Alle 29 Blätter der *glossolalie* enthalten sechs schematisch angeordnete Felder für verschiedene Parameter, nach denen sprachlich-klangliche Prozesse definiert sind. Zwei dieser Felder (SR und SS) bestimmen zusammen einen Parameter. Da dieses Material nicht veröffentlicht wurde, soll die folgende Abbildung der MP (Materialpräparation) *gegeneinander* dessen Struktur exemplarisch veranschaulichen.

Die fünf Parameter-Felder bieten jeweils einen Rahmen möglicher Varianten, der – wie aus der seriellen Musik bekannt – nach dem Prinzip statistischer Organisation angelegt ist. Die fünf Parameter-Felder, aus denen jede MP besteht, sind: MI (Materialindex), MC (Materialcharakteristik), AD (Aktionsdirektive), SR (Synchronisationsregel) mit SS (Synchronisationsschema) und RD (Raumdirektive). Die Kürzel v und i stehen für vokale und instrumentale Aktionen. Unter MI ist der jeweils geltende im engeren Sinn) klanglich-musikalische Bereich definiert: der Frequenzbereich mit φMi, die Dauern mit φMα und die Dynamik mit α. Die Materialcharakteristik (MC) konkretisiert das Material des Indexes über strukturelle und inhaltliche Bestimmungen. Die Aktionsdirektive (AD) regelt Einzelaktionen der Ausführenden, die Synchronisationsregel (SR) – veranschaulicht durch das Synchronisationsschema (SS) – deren Koordinierung, und die Raumdirektive (RD) die Raumbewegung.

Die auf den 29 Blättern getroffenen graphischen und verbalen Festlegungen gehen weit über vergleichbare tradierte musikalische Strukturen hinaus, da sich auf jedem Blatt ein szenisches Feld menschlichen Interagierens manifestiert. Alle von Schnebel hier eingesetzten Parameter bestimmen notwendige Bestandteile einer gestischen Aktion, zu deren Ausdruck offensichtlich über körperliches oder mimisches Agieren hinaus auch der Tonfall erheblich beiträgt, der wiederum aus Komponenten wie Klangfarbe, Sprech-

---

1 Schnebel im Gespräch mit H.-K. Metzger und R. Riehn (Sept. 1980 in München), abgedruckt in: dies. *Dieter Schnebel*, a.a.O., p. 118.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Dieter Schnebel glossolalie, *Materialpräparation* gegeneinander[2]

2 Schnebel *glossolalie* (2. Version maschinengeschrieben), archiviert bei Schott international, Mainz.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

melodie, Dynamik, Tempo etc. besteht.[3] Mögen diese komplexen Determinanten von Gestik im Bereich theatralischer Inszenierung durchaus vertraut sein, so begriff Schnebel sie hier dennoch ganz neu, indem er sie mit ausgeprägter psychologischer Beobachtungsgabe im musikalisch-theatralischen Bereich experimentell einsetzte. Dabei erweist sich der Bereich klanglicher Determinanten – mit Hilfe phonetischer und semantischer Merkmale – als ergiebige (symbolisch interaktive) Schnittmenge zwischen sprachlichen bzw. stimmlichen und musikalischen Äußerungen. Schnebel ging hier in einer Weise vor, die ihn selbst beim Komponieren, die Darsteller bei der Ausarbeitung einer Fassung und schließlich auch das Publikum in sprachlich und sinnlich verankerte Situationen szenischen Verstehens katapultiert. So wird es möglich, diese Szenen im Schutzraum des künstlerischen Ereignisses beispielhaft zu erleben mit der möglichen Folge von Bewußtseins- und Verhaltensänderungen.

Der befreiende Aspekt dieser szenischen Prozesse ist essentiell. Bei deren Konzeption behinderte Schnebel die eingesetzte eigene Intention nicht, und das eingesetzte Schema kaum. Schnebel faszinierte offenbar die Idee, solche sprachlich-klanglich verankerte Szenen zunächst einmal systematisch in großer Bandbreite zu erfassen und ihnen intentional auf struktureller Ebene eine bestimmte Wirksamkeit einzuflechten.[4] Daß aus solchem Material zuerst eine Art Konzept zu einem umfassenden Weltanschauungs-Musiktheater und nicht gleich eine konkrete geschlossene Form entstand, liegt nahe.

Das Material von *glossolalie* enthält so zahlreiche Möglichkeiten, daß es nicht geraten schien, in der Komposition gleich ein en detail fixiertes Stück anzusteuern. Daher der Versuch, die Musik bloß zu definieren, das heißt, ihre Verläufe zu umschreiben, ohne schon ihren Inhalt genau zu fixieren; also vorzugehen wie in der Mathematik, wenn man eine Aufgabe löst und dabei mit Buchstaben als allgemeinen Zahlen arbeitet, für die man nachher eine

---

3 Nur für die Bestimmungen zur Atmung des Parameterfelds »Aktionsdirektive« sah ich dies zunächst eingeschränkt. Ich unterschätzte ihren energetischen Anteil und konstatierte mangelnde Detailliertheit der entsprechenden Angaben. Vom Ensemble Recherche erfuhr ich dann, daß sie gerade diese Vorgaben für sehr wichtig halten, weil die Atmung an jeder stimmlichen Äußerung wesentlichen Anteil hat. Schnebel selbst ging auch in späteren Stücken wie *Maulwerke* gezielt mit der Atmung um, thematisierte ihren Anteil an menschlichem Ausdruck. Dies geschieht differenzierter als in den Präparationen der *glossolalie*.

4 »Die ›glossolalie‹ ist schon der Versuch, ein kulturelles und auch politisches Engagement in Kunst, in Musik umzusetzen.« Schnebel in: »Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel« (1975), in: *MusikTexte* 57/58 März 1995, p. 105.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ganze Reihe bestimmter Werte einsetzen kann. Durch solche Definition ihrer Materialien wurde die Musik *glossolalie* mehr projektiert denn kompositorisch ausgearbeitet, weshalb außerordentlich viele und verschiedenartige Realisationen dieses Projekts möglich sind – jetzt und in Zukunft.[5]
Neben der Menge des Materials dürfte ein weiterer Grund für die Wahl der Konzept-Ebene der Wunsch gewesen sein, Interpreten – und zwar mehrere miteinander – in den kompositorischen Prozeß einzubeziehen, »damit sie ihre Musik spielen und nicht dem Diktat eines anderen folgen«.[6] Dabei vertraute Schnebel auf seine in solchen Stücken intendierten Prozesse, was sich bezüglich der *glossolalie* spätestens angesichts der eigenständigen Ausarbeitung seines Konzepts durch das Ensemble Recherche 1994 bestätigte. Bezüglich anderer Stücke – etwa aus der Gruppe *FÜR STIMMEN…MISSA EST* oder der *Maulwerke* – bezeugen dies neben Schnebels eigenen reichhaltigen Erfahrungen z. B. Berichte von Carla Henius, Clytus Gottwald und Rainer Riehn.
Schon sehr früh stand für Schnebel die Besetzung der *glossolalie* fest. Ursprünglich war sie geplant für einen bis mehrere Sprecher und präpariertes Klavier[7] und damit eindeutig durch Cage beeinflußt. Allerdings wurde das Konzept auch angeregt durch Sylvano Bussotti, der sich im Herbst 1959 von Schnebel ein Stück für sich und einen Pianisten wünschte.[8] Darüber hinaus stellt sich die *glossolalie* in dieser Besetzung dar als Erweiterung der aus den *FÜR STIMMEN*-Kompositionen vertrauten vokalen Besetzung durch ein vielseitiges, schillerndes, aktuelles Instrument, dessen Klangspektrum aufgrund der Präparationen sogar teilweise ziemlich nah an Formanten stimmlicher Äußerungen herankommt. Es geht Schnebel hier nicht um die stillen Aspekte von Sprache, die beim Lesen wirken, sondern um in körperlichen Interaktionen und im Klingen lebendige Sprache. Schnebel änderte die Besetzung später in eine mit vier bis sechs Akteuren (»2–3 als Sprecher, 1–2 zur Bedienung der Instrumente«[9]) – wahrscheinlich bei der Ausarbeitung der vielfältigen instrumentalen Materialcharakteristik für die Version 1961 –; sicher erst zu einem Zeitpunkt, als er die instrumentalen Aktionen nicht mehr aus ihrem den vokalen untergeordneten Status befreien konnte oder wollte. Diese Hierarchie schadet dem Konzept, da sie frappierende Einbußen für die Grundidee einer gleichberechtigten Gruppe zeitigt. So

5 Schnebel »glossolalie (1959/60)« (Rundfunkmanuskript v. 1.6.1964), in: ders. *DM*, p. 257.
6 Schnebel, ›Partitur‹ *glossolalie*, p. 2.
7 Konvolut [glossolalie] (Mappe 1) Skizzen I, Sammlung Dieter Schnebel Paul Sacher Stiftung.
8 Vgl. Brief Schnebels vom 18.2.1975 an W. Klüppelholz, in: ders. *Modelle zur Didaktik*, p. 29.
9 Schnebel *glossolalie*, p. 3.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

überrascht es nicht, von den Ausführenden des Ensemble Recherche zu hören, daß sie genau diese Gefahr wahrnahmen und daher schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt ihres Arbeitsprozesses die Trennung der instrumentalen von den vokalen und theatralischen Aufgabenbereichen in der *glossolalie* als undemokratisch ablehnten.[10] Auch die Raumdirektive (RD) klammerten sie unter anderem aus, weil sie die Musiker nicht einbezieht.

III.1.1 Strukturkatalog

Als Schnebel die organisatorische Basis der *glossolalie* – den »Strukturkatalog«[11] – entwarf, standen derartige Fragen hinter weit abstrakteren Komponenten des Konzepts zurück. Aus den Skizzen geht hervor, daß Schnebel im Entstehungsprozeß der *glossolalie* ebenso objektiv-phänomenologisch wie intentional vorging. Ein erster Schritt seiner Konzeption scheint gewesen zu sein, daß er das Feld möglicher Prozeßstrukturen musikalisch-sprachlicher Äußerungen erkundete und in seinem »Strukturkatalog« abstrakt ordnete. Aus den dort auffindbaren 29 Möglichkeiten (27 Determinationen und zwei offene Strukturen) leitete er auch die Zahl der Materialpräparationen ab. Im Strukturkatalog legte Schnebel zudem fünf Parameter fest: »a) Frequenzverlauf – Struktur, b) Dauern – Lage – Struktur, c) Intensität (Hüllkurven), d) räumliche Lage – Struktur, e) räumliche Bewegung.«[12] Diese nähern sich den ebenfalls fünf Parameterfeldern, die Schnebel letztlich für die Ausgestaltung jedes einzelnen Blattes der MPen verwendete, lediglich an, sie sind gewissermaßen ihre abstrakteren Vorläufer.
Bezüglich des sprachlichen Materials finden sich verstreut und vergleichsweise unsystematisch Notizen zu grammatischen und phonetischen Eigenarten von Sprachen,[13] die später ergänzt wurden durch Angaben zum Fundus an Weltsprachen (Sprach-»Familien«). Die Skizzen zeugen auch von konzentriertem Experimentieren mit graphischen und verbalen Darstel-

10 »Lucas Fels: ›Also jeder macht alles. Denn da [in Schnebels Version] ist es mehr so, daß die Musiker irgendwo sitzen, und ringsum Schauspieler, die was machen.‹ Barbara Maurer: ›Das geht als demokratisches Konzept nicht auf…‹ L. F.: ›Das war ganz am Anfang eine Grundüberlegung.‹« Interview mit dem Ensemble Recherche, a.a.O.

11 Konvolut [glossolalie] Mappe 1 (Skizzen I).

12 Ebd.

13 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lungsformen in den Bereichen der Frequenzverläufe[14] und der Raumbewegung.[15] Zudem gibt es offenbar eine spätere Stufe der Ausarbeitung von *glossolalie* in Form graphisch-verbaler Skizzen, die auf die jeweiligen letztendlichen Inhalte und Erscheinungsformen der Materialpräparationen bezogen sind (jeweils auf ein bis zwei linierten Ringbuchblättern pro MP). Diese zeigen, daß der Parameter Raumbewegung, da er separat in Form von graphischen Skizzen erscheint[16] und obwohl er Schnebel offensichtlich bewußt war, erst zu einem sehr späten Zeitpunkt bearbeitet und festgelegt wurde. Dies könnte darauf hinweisen, daß Schnebel bezüglich der *glossolalie* zunächst an eine Sprachkomposition dachte und erst später den Aspekt der Raumbewegung als ergänzenden gestischen Parameter einführte. Schnebel selbst ist der Ansicht, daß die Raumdirektive in *glossolalie* und *Glossolalie 61* nicht wesentlich ist,[17] eine Einstellung, die ich, wie sich zeigen wird, nicht teilen kann. (Raum-)Bewegung ist genuiner Bestandteil menschlicher Interaktion (Gestik) und daher aus einem szenischen, visuell erlebbaren Stück nicht wegzudenken. Erstaunlicherweise bearbeitete er den Parameter bereits zuvor in den instrumentalen Kompositionen der Gruppe *VERSUCHE* (1953–56/64) sowie in den Sprachkompositionen der Gruppe *FÜR STIMMEN…MISSA EST* (1956–1969) extensiv und substantiell. Gleichwohl weist er auch in der veröffentlichten Partitur von *amn* der Gruppe *FÜR STIMMEN…* darauf hin, daß die Raumbewegung fakultativ sei.[18]

In seinem Strukturkatalog entwickelte Schnebel acht an musikalischen Verläufen orientierte Strukturgruppen, deren Unterteilungen letztlich die bereits erwähnten 29 Versionen wiedergeben. Dabei ging er aus von der Unterscheidung zwischen »Dichtestrukturen = aperiodisch – nicht mehr als Tempoverlauf erkannt«, »Dauern« = mehrere machen unabhängig voneinander ihre Struktur. Auf Selbständigkeit insistieren« und »Tempostrukturen = aufeinander hören«.[19] Die in Klammern gesetzten Strukturen zählte Schnebel offenbar nicht mit.

---

14 Auf den Blättern letztlich graphisch dargestellt und mit MI (= Materialindex) sowie MC (= Materialcharakteristik) betitelt.

15 RD (=Raumdirektive), letztlich verbal dargestellt.

16 Konvolut Glossolalie 61 [1] Mappe 2.

17 Wie er mir mitteilte.

18 Es ist nicht eindeutig, aus welcher Zeit dieser Hinweis des »ad. lib.« stammt, da Schnebel *amn* erst Ende der 60er Jahre ausarbeitete.

19 Konvolut [glossolalie] (Mappe 2) Skizzen II.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Strukturkatalog				
A	1)	Äußerst laut	sehr polyphon	Panikstruktur
	2)	Äußerst laut	mittlere Polyphonie	
	3)	äußerst dicht	von mittlerer Inhomogenität (äußerst inhomogen)	(Bruchstücke)
	4)	äußerst laut/sehr dicht	homophon/sehr homophon	(vieldeutig)
B	1)	äußerst gering	äußerst inhomogen	Panikstruktur (gerichtet nach Endpunkt)
	2)	äußerst gering	von mittlerer Inhomogenität	
	3)	äußerst gering	Tempo mittlerer Polyphonie	
	4)	äußerst gering	Dichte/Tempo inhomogen-homogen	
C	1)	Struktur großer Dichte	äußerst inhomogen	
	2)		sehr inhomogen	
	3)		wenig inhomogen	
	4)		homogen –- monophon	
D	1)	mittlere Dichte	äußerst inhomogen	
	2)		mittl. inhomogen	
	3)		homogen	
E	1)	geringe Dichte	äußerst inhomogen	
	2)		sehr inhomogen	
	3)		wenig inhomogen	
	4)		inhomogen	
F	1)	Struktur schneller Tempi	äußerst polyphon	
	2)		sehr polyphon	
	3)		wenig polyphon	
	(4)		(monophon)	
G	1)	mittl. Tempi	äußerst polyphon	
	2)		mittl. polyphon	
	(3)		(monophon)	
H	1)	langsame Tempi	äußerst polyphon	
	2)		sehr polyphon	
	3)		wenig polyphon	
	(4)		(monophon)	
				+ 2 Störungsstrukturen (ergibt 29)

Abb. 3: Strukturkatalog glossolalie[20]

Leider ist es nicht möglich, diesen Katalog bis ins einzelne nachzuvollziehen. Die Struktur A orientiert sich als einzige der acht Strukturen an der Dyna-

20 Abschrift aus Konvolut [glossolalie] (Mappe 1) Skizzen 1.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mik als vorgeordneter Kategorie, während die übrigen die Verlaufsstrukturen unabhängig davon strukturieren. Ein Vergleich des Katalogs mit der offenbar später entstandenen Liste, in der einige Präparationen dieser Gliederung zugeordnet sind,[21] sowie mit den MPen selbst, erbrachte nur in drei Vierteln aller Fälle klare Zuordnungen. Generell erwies sich die Zuordnung des Begriffs »Dichte« (Buchstabe C bis E des Katalogs) zu den simultanen Gebilden der »Scharen« und der Bezeichnung »Tempo« (Buchstabe F bis H) zu den sukzessiven Gebilden der »Reihen«,[22] die sich durch einen Vergleich der Ausarbeitung *Glossolalie 61* mit den MPen ergeben, bis auf zwei Ausnahmen als zutreffend. Die Strukturen unter A und B sind wohl dem in dieser Hinsicht offeneren Bereich der Dauern zuzuordnen. Wiewohl sie zunächst nicht so konsistent durchgeführt erscheinen wie die übrigen, ist hier und bei den Tempo-Strukturen die spätere Zuordnung der MPen zu den Vorgaben des Strukturkatalogs am klarsten.

Folgende Aspekte des Strukturkatalogs konnten nicht geklärt werden. Seltsamerweise fügte Schnebel seiner eigenen Liste der Zuordnungen die beiden Verknüpfungen D4 und G4 (später der MP *bestätigungen* zugeordnet) hinzu, so daß zwei Strukturen überzählig sind. Außerdem gab er in der späteren Liste unerklärlicherweise bei manchen MPen mehrere Vorordnungen aus dem Katalog an.

Alle Angaben des Strukturkatalogs bieten Grundlagen für vertikale und horizontale Schichtungen von Verläufen und scheinen bei Schnebel eher weitere Prozesse angeregt als vorgeschrieben zu haben. In diesem Zusammenhang fällt die an die Fachsprache elektronischer Klanganalyse erinnernde Terminologie des Strukturkatalogs auf, die nicht ausschließlich auf Musik bezogen ist. Sie könnte auch auf naturwissenschaftliche Phänomene (außer den Strukturen A und B), vor allem aber auch auf sprachliche Prozesse angewendet werden, wofür Schnebel sie schließlich auch einsetzt.

Die Skizzen belegen, daß Schnebel auf der Basis des Strukturkatalogs mit der graphischen Darstellung des klanglichen Raums von Tönen, Tongemischen und Geräuschen sowie der zeitlichen und dynamischen Verläufe und Sammlungen sprachlicher Materialien experimentierte und hier bereits weiter zur formalen und inhaltlichen Gesamtkonzeption der einzelnen MPen vordrang, auf jeweils ein bis zwei Ringbuchblättern.

---

21 Ebd.

22 Die Begriffe Schar und Reihe sind Teil der Materialcharakteristik der letztendlichen Fassungen der MPen und werden später noch näher betrachtet.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III.1.2 Parameter-Felder

Die fünf Parameter-Felder werden im folgenden erläutert.[23]

	Abk.		Bezeichnung	Darstellung
1.	MI	=	Materialindex	graphisch
2.	MC	=	Materialcharakteristik	verbal
3.	AD	=	Aktionsdirektive	verbal
4.	SR	=	Synchronisationsregel	verbal
	SS	=	Synchronisationsschema	graphisch
5.	RD	=	Raumdirektive	verbal

Tab. 1: glossolalie *Parameterräume*

Unter MI sind auf 26 Blättern[24] leicht mathematisiert in Anlehnung an das Koordinatensystem jeweils drei Graphiken dargestellt, zum Frequenzbereich (φMi), zu den Dauern (φMα) und zur Dynamik (α). Blöcke und verschiedenste andere Formen mit und ohne Binnengliederung repräsentieren den jeweiligen Materialbereich, der für beide Interpreten-Gruppen (instrumental und vokal) gilt und mehr oder weniger stark kontinuierliche Bewegungen im jeweiligen Feld ermöglicht. Dies ist insofern bedeutend, als Schnebel auf diese Weise in Anlehnung an Prozesse elektronischer Klangumformung die konventionelle Einbindung der glossolalischen Strukturen ausschließt und Raum schafft für Veränderungsprozesse, die für sein szenisch und an offener Form orientiertes Material notwendig sind.

---

23 Die Lesbarkeit bzw. Genauigkeit der graphisch dargestellten Parameterräume ist leider problematisch. Schnebel entwickelte im Lauf der sechziger Jahre auf diesem Gebiet eine eigene, verhältnismäßig präzise Darstellungsweise, die er jedoch auf das Konzept *glossolalie* – auch bei der schreibmaschinengeschriebenen Neufassung Anfang der neunziger Jahre – nicht übertrug. Erst ein Vergleich der Angaben unter MI und SS mit Schnebels eigener Fassung in der *Glossolalie 61* erhellt manches. Im übrigen könnte diese Unklarheit der Graphiken durch präzisere und ausführlichere Erläuterungen, die Schnebel der ›Partitur‹ *glossolalie* vorausschickt, teilweise behoben werden. Leider enthalten auch Schnebels eigene Texte zu *glossolalie* und *Glossolalie 61* keine näheren Ausführungen zu den Strukturen der MPen. Die großen Ähnlichkeiten mancher Graphiken berechtigen zu der Frage, ob sie noch unterschiedliche Konsequenzen für die Ausarbeitung zeitigen. Eine detaillierte Analyse dieser Graphiken wie auch aller anderen Parameterräume bietet die Magisterarbeit der Autorin (Freiburg i. Br. 1989). Sie wurde 1995 für eine Aufführung der *Glossolalie 61* an der Musikhochschule in Frankfurt genutzt.

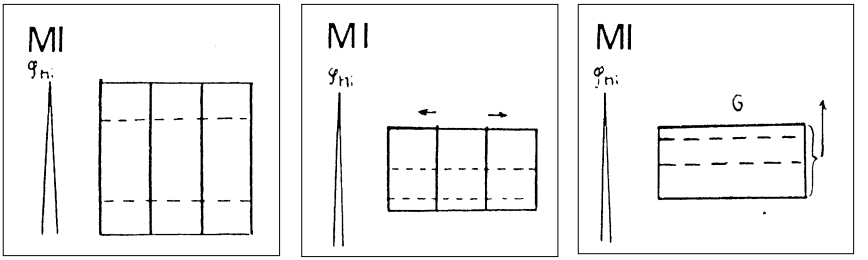
24 Auf den übrigen drei MPen – *bewegungen*, *ausbruch* und *zustände* – sind diese Parameterfelder nicht bis äußerst wenig ausgearbeitet.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Frequenzen sind unter φMi prinzipiell vertikal von links nach rechts dreifach unterteilt in Töne (T), Tongeräusche (TG) und Geräusche (G). Bei der MP flektieren wird diese Gliederung nicht benutzt, da hier nur Geräusche (G) verwendet werden sollen. Des weiteren umgrenzen die horizontal durchgezogenen Linien die instrumentalen, und die gestrichelten die vokalen Aktionen. Innerhalb dieser Bereiche können sich die klanglich-sprachlichen Ereignisse bewegen. Der MI der MP *bestätigungen* sieht zudem mittels der Pfeile nach links und rechts vor, dass der in der Mitte gezeigte Bereich der Tongeräusche ausgedehnt werden darf. Verschiedentlich ist die Darstellung des MI auch auf vertikale Unterteilungsstriche minimiert und suggeriert die jeweils mögliche Variabilität des Frequenzraums. Das Register der Frequenzhöhen steigt von unten nach oben. Der Frequenzraum enthält keine Zeitachse und ist so groß, wie es die jeweiligen Fähigkeiten der Ausführenden zulassen.
Unter φMα[25] ist das Feld der Dauern umgrenzt, und zwar in zwei Grundvarianten: erstens wie bei der MP *extentionen* ohne Binnengliederung, dabei die Nutzung der gesamten graphisch umgrenzten Fläche mit allen Übergangsbereichen suggerierend, und zweitens wie bei der MP *einverständnisse* mit interner Gliederung der graphischen Formen für die Verwendung von Ausschnitten. Die kürzesten Dauern liegen am oberen Ende des spitzen Winkels, die längsten am unteren Ende. Die MP *extentionen* verlangt also vornehmlich lange Dauern, die mit wenigen kürzeren durchmischt sind. Die MP *einverständnisse* verlangt ausschließlich kürzere Dauern. Dabei erübrigt sich die Unterscheidung zwischen eckigen und runden Darstellungen in der Praxis, auch in Schnebels *Glossolalie 61*.[26] Die Graphiken zum dynamischen Feld unter α unterliegen dem gleichen Prinzip wie unter Mα und somit auch der gleichen Darstellungs-Problematik. Der leiseste Bereich ist am oberen, der lauteste am unteren Ende des spitzen Winkels. Für die MP *extentionen* wären also vornehmlich leise, für die MP *einverständnisse* ausschließlich sehr leise Aktionen zu wählen.
Die Graphiken des Synchronisationsschemas (SS) sind suggestiver als diejenigen unter MI, allerdings auch weil sie die verbalen Vorgaben der Synchronisationsregel (SR), die wiederum wie Erläuterungen zum SS funktionieren, veranschaulichen. Die Kürzel »i« und »v« stehen für instrumentale beziehungsweise vokale Aktionen. Angelehnt an die aus der elektronischen Klangmessung bekannte Darstellung von Hüllkurven wird im SS plastisch greifbar, wie Ausarbeitungen – zuweilen in zwei alternativen Versionen – jeweils strukturiert sein können.

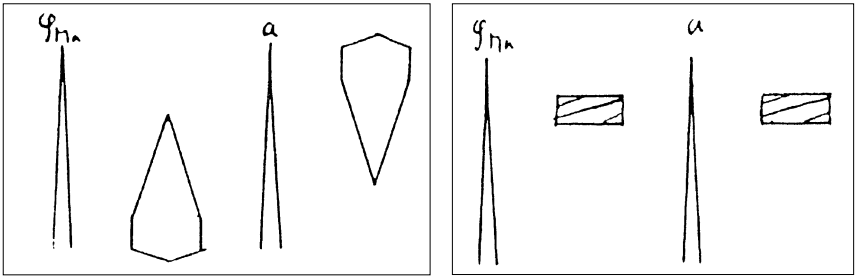
25 α ist das mathematische Formelzeichen für Winkelbeschleunigung.
26 Vgl. Magisterarbeit der Autorin p. 118 ff.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



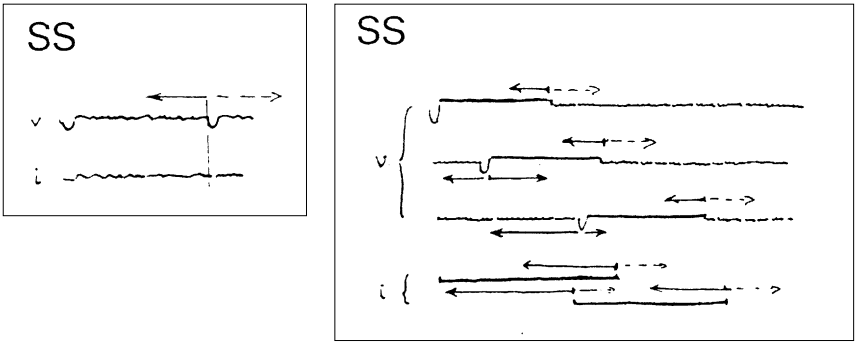
MP extentionen *MP* bestätigungen *MP* flektieren

Abb. 4: Parameterfeld des Frequenzspektrums φMi[27]



MP extentionen *MP* einverständnisse

Abb. 5: Parameterfeld φMα (unter MI)[28]



MP flektieren *MP* einverständnisse

Abb. 6: Parameterfeld SS[29]

27 *glossolalie* (2. Version), a.a.O.
28 Ebd.
29 *glossolalie* (2. Version), a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bei diesen beiden MPen differiert z. B. die Anzahl der Beteiligten, links eine Stimme und ein Instrument, rechts drei Stimmen und ein Instrument. Die auffallenden einzelnen Ausbuchtungen in den Vokalpartien bezeichnen die Atmung, die übrige Art der Linien zeigt, wie stringent (durchgezogene Linie) oder wechselhaft (leichte Wellenlinie) das erklingende Material ist. Die Pfeile suggerieren die Möglichkeit, die Ereignisse in die jeweilige Richtung auszudehnen bzw. umzuplazieren. Für die MP *flektieren* ist durch eine vertikale gestrichelte Linie beim zweiten Atemzug der Vokalpartie zudem ein zeitlicher Koordinierungspunkt markiert. Die Darstellung zur MP *einverständnisse* legt hingegen eher nahe, die Ereignisse zeitlich möglichst versetzt, also im Prinzip nicht koordiniert, zu gestalten.
Unter MC (Materialcharakteristik) und AD (Aktionsdirektive) sind verbale Angaben zur Strukturierung des unter MI eingegrenzten klanglichen Materials verzeichnet, aufgeteilt in die beiden Bereiche »v« (MCv, ADv) und »i« (MCi, ADi). Sie enthalten die Schlüsselbereiche, die das Material tendenziös färben. Schnebel selbst beschreibt den Parameterraum MC mit objektivierenden Begriffen: Hier ist »das durch die Parameter-Limitationen des Index bereits abstrakt bestimmte Material spezifiziert und also konkret definiert, d. h. als zugrundeliegende Einheit, Menge, Zusammenhang«.[30] Diese »Konkretisierungen«, auf die ich im folgenden noch detaillierter eingehe, bleiben einerseits immer noch vergleichsweise abstrakt, indem sie lediglich Strukturmuster anbieten, auf deren Basis Klangmaterial gefunden werden kann, andererseits verbirgt sich hinter dem Begriff »Zusammenhang« der Bereich, von wo aus das Material inhaltlich klar »manipuliert« ist. Er wird ergänzt durch die Angaben unter AD dazu, »welche Energie pro Ablauf aufgewendet werden soll [und] wie man die Ereignisse zu disponieren hat«,[31] was im einzelnen Angaben unter ADv zu Atmung, Sprechtempo, Sprechmelodik und Sprechdynamik sowie unter ADi zu Zeitwerten, Tonhöhen und Dynamik entspricht. Zugleich bietet Schnebel mit seiner Gliederung von Einheit, Menge und Zusammenhang selbst einen hilfreichen Ansatz, um das Feld der Materialcharakteristik (MC) in weitere Felder zu unterteilen. Dabei ist schon wie unter MI zu unterscheiden zwischen dem für das gesamte Stück möglichen Spektrum eines Parameterfeldes und den Spezifikationen der jeweiligen MP.

30 ›Partitur‹ *glossolalie*, p. 2. Leider sind die in der Sacher Stiftung vorhandenen Skizzen in Hinblick auf diese Einteilung nicht ergiebig.

31 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vokale Materialcharakteristik (MCv)

Das Gesamtspektrum möglicher vokaler Klänge (MCv) reicht qualitativ von Satzzusammenhängen »sehr ferner Sprachen« (z. B. MP *einfälle*) über »ferne Sprachen«, »nähere bis nahe Sprachen« bis zu »keine sprachlichen Gebilde« (z. B. MP *isolieren*). Dieser qualitative Bereich, der auch für eine szenische Analyse besonders wichtig ist, ist als drittes Feld des Parameterfelds MCv, also unter »Zusammenhang« dargestellt und wird daher im folgenden als Feld 3 behandelt. Diese Materialien werden jeweils durch quantitative Angaben über das zu bestimmende Feld der »Menge« zwischen den beiden Polen »lange Reihen/Scharen« und »kurze Reihen/Scharen« ergänzt, die immer an erster Stelle unter MCv stehen und daher von mir im folgenden als Feld 1 der vokalen MC fungieren. Vergleicht man die MPen mit Schnebels Ausarbeitung, so sind hier – wie weiter oben schon erwähnt – »Reihen« vorwiegend sukzessive und »Scharen« vorwiegend simultane Verläufe.[32] »Lange Reihen« sind als »Bezeichnung der Quantität – nicht der zeitlichen Dauer«[33] zu verstehen. Mit diesem Feld korrespondiert Schnebels Unterscheidung von »Dichtestrukturen«, »Dauern« und »Tempostrukturen«, Dichtestrukturen mit koordinierten Scharen, Dauern mit nicht koordinierten Reihen/Scharen und Tempostrukturen mit koordinierten Reihen. Als zweites, verbindendes Feld, das ich im folgenden auch als Feld 2 behandle, fügte Schnebel die Angaben zu den »Einheiten« ein, die schon etwas konkreter und qualitativer den folgenden Gesamtbereich umgrenzen: von »sehr vielen« bis zu »sehr wenigen« Einheiten, die wiederum bestehen können aus einzelnen »Silben (= Wörter)« (z. B. MP *gegeneinander*), »Lauten« (z. B. MP *flektieren*) bis zu ganzen »Wortgruppen« (z. B. MP *für sich*). Die Konkretisierungstendenz von Feld 1 (Menge) zu Feld 2 wird im Feld (Zusammenhang), im folgenden Feld 3, fortgesetzt. Dort finden sich weitere inhaltliche Angaben, deren Gesamtspektrum reicht von der »Dichtung« (MP *einwände/einwürfe*) bis zu »abstrakten Onomatopoien« (MP *verwicklungen*).
In Tabelle 2 sind zunächst die 23 MPen aufgeführt, die zusätzliche inhaltliche Konkretionen in Feld 3 (Zusammenhang) der vokalen MC enthalten. Meine Anordnung orientiert sich (von oben nach unten) an einem möglichen Gefälle von zusammenhängenden, semantisch verständlichen Sätzen bis zur Abweisung von Sprache (»keine sprachlichen Gebilde«). Ihnen ist

32 Schnebels eigener Kommentar in den Erläuterungen zur *glossolalie* mutet etwas technizistisch an: »Reihe: Gliederungsform, da, im Unterschied zur Schar, Zeit nicht dispensiert ist.«

33 *glossolalie,* p. 3.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Feld der zu wählenden Sprachen ergänzend angefügt. Schnebel hat hier ein sehr großes Feld möglicher sprachlicher Äußerungen abgedeckt. Am unteren Ende der Liste sind alle weiteren MPen mit Sprachfeldern ohne Konkretionen aufgeführt, so daß hier lediglich die zwei fast gänzlich von Vorgaben freien MPen *ausbruch* und *zustände* fehlen, wobei für die MP *zustände* immerhin vorgeschrieben ist, daß instrumentale, und nicht vokale Aktionen stattfinden sollen (kontrastierende Partner-MP ist *bewegungen*).

	Material-präparation	**MCv Feld 3: inhaltliche Konkretionen**	**MCv Feld 3: Sprachen**
1	*iuxtapositionen*	Sätze neutralen Inhalts – Wissenschaftliches, Nachrichten, usf.	ziemliche viele nahe → sehr ferne
2	*einwände/ einwürfe*	Sätze hochentwickelter Syntax: kritische Texte → Lautkonstruktionen: Dichtung	Muttersprache → fernere
3	*für sich*	Sätze depressiven Inhalts – Kundgaben von Angst, Klage, usf.	nahe → sehr ferne
4	*gegeneinander*	Sätze aggressiven Inhalts – Imperative, Schimpfen, Drohen, usf.	nahe → sehr ferne
5	*bestätigungen*	Satzreihen gängiger Syntax – Clichés	Muttersprache → nahe
6	*einverständnisse*	Satzreihen in depravierter Syntax, nichtssagende Mitteilungen: Geschwätz	Muttersprache → dieser verwandte Sprachen
7	*initiativen*	Wortgruppen der Umgangssprache	Muttersprache, Derivate der Muttersprache → sehr ferne Sprachen (Vokale überwieg.)
8	*folgen*	Assoziationsreihen in starken Sprüngen aus der Sphäre des Alltäglichen	Muttersprache → sehr nahe Sprachen (und Umwandlungen des Lautbestands)
9	*fortsetzungen*	semantisch stark → nicht besetzte Lautketten – Gelächter, jagendes sch–sch–sch, ängstliches i–i–i, usf…	gleiche → verwandte Laute
10	*konkurrenzen*	melodische und dynamische Variation einzelner Laute	gleichartige Laute (ständige Veränderung der Mundstellung)
11 + 12	*impulsationen* und *extentionen*	Nonsenssprachverläufe	Lautreservoir maximal → gleiche Laute Lautreservoir sehr groß → einzelne Laute
13	*dis-positionen*	Folgen gleicher Laute → Folgen von Silben, die um gleiche Bestandteile kreisen (Reime, Alliterationen)	(Feld 1:) Phoneme, Laute

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

14	*inkorporieren*	Äußerungen von noch nicht sprachlichem Charakter – Räuspern, Schnäuzen	(Feld 1:) verschiedene Ereignisse
15	*agglutinieren*	Äußerungen der Stimme von nicht mehr sprachlichem Charakter: Musikartiges (Summen u.Ä.)	semantisch stark → nicht besetzte Laute, in sich veränderlich
16	*verbindungen*	Ächzen, Exklamationen, fragendes ä, euphorisches m, usf.	semantisch stark → nicht besetzte in sich veränderliche Laute
17	*verwicklungen*	abstrakte Onomatopoien	ziemlich nahe → sehr ferne
18	*einfälle*	konkrete Onomatopoien	ziemlich nahe → sehr ferne
19	*vektoren*	Unveränderliches, gesungen	–
20	*kreise*	denaturiert Vokales	–
21	*oppositionen*	–	(auch Feld 1:) Lautkombinationen: Silben mit gleichen An-, Binnen-, Endlauten
22	*bewegungen*	quasi Instrumentales	–
23	*flektieren*	keine sprachlichen Gebilde	unveränderliche Laute: allerlei Stimmloses
24	*isolieren*	keine sprachlichen Gebilde	veränderl. Vokale und Vokalkonsonanten
25	*perspektiven*	–	nahe → ferne Sprachen, in denen die Konsonanten stark hervortreten → (fast ausschließlich) vorherrschen (z. B. manche Berbersprachen)
26 + 27	*versammlungen* und *kontraste*	– –	beliebige Sprachen

Tab. 2: Schnebel glossolalie, *vokale Materialcharakteristik (MCv). Feld 3 (Zusammenhang). Inhaltliche Konkretionen und Sprachraum (nach der handgeschriebenen Fassung)*

In folgenden MPen weichen diese Angaben der handgeschriebenen von der späteren maschinengeschriebenen Fassung ab:

MP *iuxtapositionen:* »Wissenschaftliches, Nachrichten, usf.« wurde ersetzt durch »(z. B. Passagen aus Zeitungen)«.

MP *flektieren:* »Stimmloses« wurde ergänzt durch »Explosives«.

MP *isolieren:* »allerlei veränderliche Vokale und Vokalkonsonanten« wurde ersetzt durch »allerlei Stimmhaftes, das andauert«.

MP *perspektiven:* »(fast ausschließlich)« wurde gestrichen.

MP *kontraste:* als Konkretion wurde »Floskeln« eingefügt.

MP *versammlungen:* als Konkretion wurde »Hauptsächlich Namen – evtl. geographisch oder historisch geordnet.« eingefügt.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In allen Fällen dienen die Änderungen dazu, konkrete Assoziationen zum möglichen Material zu vereinfachen. Lediglich die Änderung der MP *iuxtapositionen* ist problematisch, da sie durch den Hinweis auf ein Massenmedium eine zusätzliche Ironisierung verursacht, die die übrigen Parameter-Bestimmungen nicht unterstützen.[34]

Bereits zwischen den in der obigen Tabelle aufgeführten Angaben zum vokalen Material und den Titeln ergeben sich starke assoziative Verbindungen, die schon Tendenzen des Materials aufzeigen. Selbst die Paare-Bildung ist anhand der Liste von Tabelle 2 in vielen Fällen spontan nachvollziehbar.

Auch verschiedene Skizzen zeigen eindeutig, daß Schnebel die Materialien paarweise bündelte. Diese Paare wurden mittels »kontrastierender Ableitungen« entwickelt, im Sinn des seit Aristoteles erkannten Assoziationsgesetzes des Kontrastes, nach dem zwei einander entgegengesetzte Elemente miteinander verknüpft sind.[35] Das läßt sich beispielsweise auf dem Blatt mit graphischen Skizzen zu Dauern- und Dynamik-Verläufen der MPen verfolgen, aber auch anhand einzelner Skizzenblätter, die Assoziationen zu bestimmten Vorgaben nach Art der kontrastierenden Ableitung aufführen, z. B. auf dem Skizzen-Blatt der Abbildung 7: mit einer Gegenüberstellung, die bereits konkret auf ein Paar, nämlich die MPen *für sich* und *gegeneinander* hinweist und dabei das vermittelnde Element des »miteinander« ausspart:

34 Darauf komme ich in Kapitel III.3 zurück.

35 »Ein Kontrast muß, um nicht in ›tote‹, nichtssagende Verschiedenheit zu verfallen, zusammenschließende neben trennenden Momenten umfassen; der von Arnold Schmitz geprägte Terminus ›kontrastierende Ableitung‹ erscheint, obwohl er eine Sonderform des Kontrasts beschreiben soll, geradezu als Formel für dessen Wesen schlechthin.«, in: Carl Dahlhaus »Über einige theoretische Voraussetzungen der musikalischen Analyse«, in: *Bericht über den 1. Internationalen Kongreſs für Musiktheorie* Stuttgart 1971, Stuttgart 1972, p. 159, hier zitiert nach: W. Klüppelholz, *Sprache als Musik,* p. 95.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verhältnis der Ausführenden für sich – miteinander – gegeneinander		
Varianten		Inhalt und Duktus identisch Duktus wichtig
aktiv	passiv[36]	
aufgeregt	ruhig	
impulsativ	geflüstert	
Angst Panik	gefaßt	
aggressiv	defensiv	
Schimpfen	Klagen	
Imperative		

Abb. 7: Skizzenblatt zu den MPen für sich *und* gegeneinander[37]

An diesem Beispiel sind auch Anzeichen für eine intentionale Färbung des letztlich von Schnebel komponierten Materials erkennbar. Beispielsweise entsprechen Assoziationen zum Titel »für sich« nicht unbedingt der hier vorgesehenen depressiv-passiven Ausprägung. Abgesehen von inhaltlichen Widersprüchen erscheinen einige Paarbildungen dennoch unmittelbar einleuchtend wie die der MPen *für sich – gegeneinander;*[38] die sich grundlegend voneinander absetzen und als kontrastierende Ableitungen die Wahl der Depression als Grundstimmung der MP *für sich* erklären, obwohl zu diesem Titel auch andere, weniger dunkle emotionale Inhalte denkbar sind. Indem Schnebel diesem Paar einerseits intakte Semantik, andererseits eins der größten sprachlichen Spektren von nahen bis zu sehr fernen Sprachen zuordnete, konstruierte er hier einen inneren Widerspruch. Einerseits sollen auf ihrer Basis zum Ausdruck der beiden Grund-Emotionen Aggression und Depression semantisch verständliche Sätze eingesetzt werden. Andererseits rücken sie dadurch, daß die Muttersprache hier ausgespart ist, in den Bereich nicht mehr sicher semantisch verständlichen Sprechens und können bei der Wahl sehr ferner Sprachen sogar völlig von diesem abgleiten hin zu Interaktionen, die dann wie bei vielen anderen MPen allein auf Tonfall (Tonraum), Dichte und Tempo der Ereignisse sowie der Raumbewegung basieren. Schnebel konzentriert sich hier auf die sinnlich-symbolische Verankerung des Geschehens und gewichtet dessen sprachsymbolische Anteile sehr schwach.

---

36 Die Angaben sind hier genau umgekehrt zu verstehen: links zur MP *gegeneinander*, rechts zu *für sich.*

37 Konvolut [glossolalie] (Mappe 1) Skizzen I.

38 Siehe Abb. 13 und 14.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Derartige, um semantische Logik reduzierte sprachliche Prozesse beruhen in phonologischer Perspektive auf Expressemen[39] und fallen als sinnlich-symbolische Interaktionsformen nach Lorenzer in den Bereich, der zwar stärker und unmittelbarer wirken kann, aber weniger sicher Bewußtseinsveränderungen stiftet. Die Theorie psychoanalytischer Sozialforschung ermöglicht es, im analytischen Zugriff auf Ausprägungen wie Expresseme, etwa des Expressems Depression der MP *für sich*, vergleichsweise differenziert vorzugehen, da sie als sinnlich-symbolische Ausdrucksbereiche lokalisiert werden, deren zugrundliegende Interaktionsformen durchaus individuell eingesetzt und erkannt werden können. Auf solche Differenzen gehe ich in den Kapiteln zu Schnebels *Glossolalie 61* und zur *Glossolalie 94* des Ensemble Recherche näher ein.

Am Beispiel des MPen-Paars *einverständnisse – einwände/einwürfe* kann Schnebels Intention bei der Bildung der Paare nachvollzogen werden. Dabei ist es sinnvoll, zunächst die eigenen bzw. naheliegende Assoziationen zu den Titeln nach dem Prinzip der kontrastierenden Ableitung festzuhalten. Dann können sie verglichen werden mit Schnebels MPen (Abbildungen 15 und 16). Nicht nur bei der Analyse dieses Paars zeigte sich, daß Schnebel sich häufig für eine Variante entscheidet, die gerade entgegengesetzt zu naheliegenden Assoziationen ist. Man könnte etwa mit Einverständnissen das durchaus positive Phänomen einer freundlich kommunizierenden Grundsituation verbinden, das auch auf einer intakten und gehobenen Syntax basierte. Bezüglich der Einwände und Einwürfe würden Assoziationen möglicherweise eher in Richtung einer etwas echauffierten Grundsituation, etwa einer angeregten Diskussion, gehen, wo die Tendenz zum lauteren, emotional geladenen Ton, zum gegenseitigen Unterbrechen und zu depravierten unvollständigen, grammatisch unkorrekten Sätzen und Schlagworten feststellbar wäre.

Schnebel sortiert diese beiden Phänomene auf der inhaltlichen Ebene von Sprache (MC: Konkretionen in Feld 3 »Zusammenhang«) entgegengesetzt zu diesen naheliegenden Assoziationen. So weist er den Begriffen Einwände

39 »Expresseme‹ nennt die Phonetik bestimmte emotionale Inhalte, die, neben den eigentlichen Wortbedeutungen, von einem Sprecher mitgeteilt werden. Dies ist aus dem Alltag geläufig… Emotionale Klangverläufe sind, je nach ausgedrücktem Gefühl, stets die gleichen, sie sind normativ und werden daher von allen Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft verstanden. Die Klänge elementarer Gefühle, etwa Zorn oder Trauer, sind möglicherweise sogar universal, sie können also auch von jemandem identifiziert werden, der die semantische Bedeutung des Gesprochenen nicht versteht.« in: W. Klüppelholz *Modelle zur Didaktik*, p. 68.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Einwürfe bezüglich des anspruchsvollen sprachlichen Ausgangsmaterials eine positive Sphäre zu. Da er das Material jedoch in Satzfragmente demontiert, nicht zuletzt aufgrund der Angaben in den Feldern 1 (Menge) und 2 (Einheit) unter MCv der MP *einwände/einwürfe*, gleitet es hinüber ins Fragmentarische, assoziativ zu Ergänzende. Diese Fragmentierung weicht ab von der naheliegenden »positiven« Assoziation zum Begriff des Einverständnisses, ist aber korrekt verbunden mit der »negativen« Assoziation einer echauffierten Szene der Einwürfe. Die sinnlich-symbolische Verankerung der »Einverständnisse« korrespondiert damit: Schnebels Griff zu einem semantisch verständlichen Ablauf ist »unserer« naheliegenden Assoziation verwandt, ihr depravierter sprachlicher Inhalt (»Mitteilungen aus ›ordinären‹ → ›höheren‹ Sphären: Geschwätz«) jedoch nicht. In beiden MPen soll das Material aus dem Bereich der Muttersprache bis zu verwandten Sprachen stammen. Das bedeutet trotz seiner fragmentarischen, schlaglichtartigen Gestaltung für das vokale Material nach der MP *einwände/einwürfe*, daß hier aufgrund des hohen Verständnisgrades redundanter Sprache doch unter paradoxen Bedingungen ein relativ hoher semantischer Erkennungswert eintritt. Wie aus der Aphorismus-Forschung bekannt, kann solche Sprachkürze Denkweite oder besser Rezeptionstiefe bewirken und damit einen relativ starken, anhaltenden Effekt auf die Beteiligten haben,[40] insbesondere durch die Wiederholung solcher Gestalten und durch die gezielte Auslassung von Inhalten, Bedeutungen und Formulierungen, die zu einer aktiven Rezeption unwillkürlich herausfordern, da solche Auslassungen aus der eigenen Erfahrungsstruktur ergänzt werden müssen.[41]

Es ließe sich mit Ecos Begriff des offenen Kunstwerk feststellen, daß Schnebel mit seiner Gestaltung etwa der MP *einwände/einwürfe* einerseits davon ausgeht, daß eine gewisse Allgemeinbildung als Bestandteil der (kollektiven und individuellen) Erfahrungsstruktur vorhanden sein könnte, die Assoziationen angesichts solcher Satzfragmente ermöglicht. Sollte dem nicht so sein

---

40 Vgl. T. Stölzel *Rohe und polierte Gedanken*, a.a.O., p. 152.

41 Ebd. p. 131: »Die Wirkungsgüte aphoristischer Texte mißt sich daran, wie stimulierend Aufforderung und Möglichkeit des Hinzudenkens, zu dem sich der Leser animiert findet, miteinander verbunden sind. Aufforderung, das ist der rezeptive Appell an den Leser, das, was er als Torso vorfindet, aus eigenen ›Beständen‹ zu ergänzen; Möglichkeit, das ist das Ellipsoide, der zum Konzentrat verdichtete semantische ›Rumpf‹, dessen fehlende ›Glieder‹ einen Leerraum erzeugen, der so beschaffen sein muß, daß die ›Gedankenglieder‹ des Lesers mehr sind als direkte Fortsetzungen des Autors, so daß bei der Rezeption aphoristischer Texte nicht nur das Hinzudenken gefördert, ja gefordert wird, sondern auch das Dagegendenken, eine rezeptive Widerständigkeit, die ein gerüttelt Maß an Selbstdenken voraussetzt und auch freisetzt.«

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– sollten also bestimmte Rezipienten die Anspielungen nicht verstehen –, reizt ihn andererseits offenbar die Vorstellung, sie über die semantische Qualität der Texte hinaus, ja unabhängig von diesen klanglich, d. h. im Tonfall, und damit emotional in die Szene von erregt vorgebrachten Einwänden und Einwürfen zu versetzen. Solche Szenen enthalten Expressem-Felder, die – emotionalen, sinnlich-symbolischen Grundsituationen zugehörig – jedem hinlänglich vertraut sein dürften. In der Brechung mit dem jeweiligen sprachlichen Material spiegeln die Expressem-Felder der MPen *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* zudem folgenden szenischen Prototyp: Kritische Intellektuelle und Künstler unternehmen im Rahmen ihres Repertoires an symbolischen Interaktionsformen und Bedeutungsträgern Verständigungsversuche mit Menschen, die sich in eben diesen kritisierten Herrschaftsstrukturen bewegen und gefangen sind in der dort wirkenden verhärteten Lebenspraxis teilweise desymbolisierter Interaktionsformen, teilweise pervertiert durch (kollektive) Charakterbildung. Sie erreichen diese Interaktionspartner zwar inhaltlich nicht, können sie aber sehr wohl emotional zumindest beunruhigen, wenn nicht bedrohen. Sie verlieren also die Geduld, und die Kommunikation sinkt ab auf das in der MP *einwände/einwürfe* kodierte aggressive, zuweilen verzweifelte und sinnlich dominierte Verhalten. Dieses kann sich auch auf die Lebenspraxis der kritischen Schicht verhärtend auswirken. Zwischen beiden Seiten scheitert das szenische Verstehen. Schnebel greift so fast unmerklich und unversehens typische, neurotisch fixierte bzw. von Fixierung bedrohte symbolische Interaktionsformen seiner Gesellschaft an und bringt sein szenisches Verständnis der Lage zum Ausdruck.

Solchen Einwänden entgegengesetzte Interaktionsformen von Menschen, deren Lebenspraxis durch die gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen dominiert ist, hat Schnebel in der MP *einverständnisse* konzipiert. Das aus kritischer Perspektive negativ besetzte »depravierte Geschwätz« (Schnebels eigene Tautologie) ist für die soeben beschriebene assimilierte Personengruppe Teil ihres Reservoirs vertrauter, weitgehend positiv konnotierter Interaktionsformen. Die impulsiven Maßnahmen dagegen entwickelte Schnebel in der MP *einwände/einwürfe*.[42] Vier Reaktionsformen auf Ausarbeitungen dieser MPen erscheinen möglich: zwei aggressive negative auf die MP *einwän-*

42 »In der individuellen Erfahrung tritt auf der Ebene der Symbole stets das kollektiv Verbindliche hervor. Der Symbolaustausch ist Teil eines Kommunikationsnetzes. […] Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen verknüpfen die unbewußten Verhaltensmuster mit den sprachsymbolischen Interaktionsformen.« in: A. Lorenzer *Konzil*, p. 166.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de/einwürfe, die eine – konservative, bürgerliche – erregt über die respektlose Zerstückelung des wertvollen Kulturguts anspruchsvoller Sprache, mit dem sich diese Personengruppe schützt, möglicherweise ohne zu merken, daß die eigene Beziehung dazu längst abgestorben ist; die zweite verärgert ob des Affronts, mit einem für sie unverständlichen Inhalt konfrontiert zu werden. Drittens könnte sich dieselbe den gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen angepasste Personengruppe in den Materialien, die auf der MP *einverständnisse* basieren, ironisiert sehen und darauf aggressiv reagieren. Mit einer vierten Variante reagieren Personen, wenn sie sich für die integrierte Widerstandskraft, den rebellischen Zug des Materials beider MPen begeistern, wie es etwa auch die Mitglieder des Ensemble Recherche bei ihrer Ausarbeitung taten.[43]
Einige stimmliche Materialien haben schon per se, also ohne derartige »Verdrehungen«, rebellische Qualität wie etwa die »Äußerungen der Stimme von nicht mehr sprachlichem Charakter: Musikartiges« (MP *agglutinieren*), die »Nonsenssprachverläufe« (MPen-Paar *impulsationen* und *extentionen*), »Denaturiert Vokales« (MP *kreise*) oder »konkrete Onomatopoien« (MP *einfälle*).

Instrumentale Materialcharakteristik (MCi)

Die Angaben unter MCi (instrumentale Materialcharakteristik) ergänzen und unterstützen generell die Tendenzen der sprachlichen Strukturen. In keinem Fall sind instrumentale Ereignisse als inhaltlicher Gegensatz zu den parallelen sprachlichen Ereignissen zu verstehen. Die MCi ist ebenfalls gegliedert in die drei an Konkretion zunehmenden Felder aus Menge, Einheit und Zusammenhang. Für Feld 1 werden wieder die Begriffe Reihe und Schar verwendet. Für Feld 2 führte Schnebel den Wert des »Veränderungskoeffizienten«[44] ein, mit dem Schnebel den möglichen Bereich instrumentaler Klangverläufe erfaßt. Dessen achtstufige Skala korrespondiert mit jener der gesprochenen Strukturen und reicht von »0«, über »sehr gering«, »gering«, »mittel«, »höher«, »hoch«, »beträchtlich« bis »erheblich«.

---

43 Damit kann ich der folgenden, möglicherweise unbeabsichtigt tendenziösen, dem kritischen Geist der »Frankfurter Schule« verpflichteten These nicht zustimmen: »Die Bedingungen [von *glossolalie*] sind auf sechsundzwanzig [es sind neunundzwanzig] losen Blättern aus den Jahren 1959 und 1960 in Gestalt recht elastisch formulierter, das eigentliche Komponieren kaum präjudizierender Materialdefinitionen von Schnebel ausgearbeitet worden.« (H.-K. Metzger »Musik wozu« (1969), in: ders. *Musik wozu. Literatur zu Noten*, Frankfurt a. M. 1980, p. 302 f.

44 Koeffizient: Multiplikator der veränderlichen Größe einer mathematischen Funktion.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie stark die instrumentalen Aktionen darauf angelegt sind, die gesprochenen in einer hierarchisch untergeordneten Funktion zu ergänzen, zeigen die vergleichsweise wenig konkreten Angaben zum musikalischen Material (Feld 3 »Zusammenhang«). Das Wechselspiel etwa zwischen depravierter Sprache und depravierter Musik wird nur in wenigen MPen gezielt auch mit Hilfe wiedererkennbarer musikalischer Zitate thematisiert. Im wesentlichen stellte Schnebel in Feld 3 der MCi Bezüge her durch reichliche und weitgreifende Angaben zu möglichen instrumentalen Spielweisen und zum Instrumentarium. Das Spektrum der Spielweisen reicht von »akustischen Vorgängen aus dem Alltag« (MP *perspektiven*) über »Archaisches« (MP *initiativen*) und »konventionelle« (z. B. MP *bestätigungen*) zu »hochorganisierten« Spielweisen (MP *einwände/einwürfe*). Das Spektrum des Instrumentariums umfaßt Klangkörper von »Nicht-Instrumenten« (z. B. MPen *flektieren* und *isolieren*), Materialien von »geringer« bzw. »starker Dämpfung« (z. B. MPen *verwicklungen* und *einfälle*), »präparierte Instrumente« (z. B. MP *für sich*), »konventionelle Instrumente niederen Rangs« (MP *einverständnisse*), »konventionelle, gebräuchliche Instrumente« (z. B. MPen *folgen* und *konkurrenzen*) bis zu »wohlrenommierten konventionellen Instrumenten« (z. B. MP *bestätigungen*).[45]

	Material-präparation	**MCi Feld 3 /Zusammenhang): Materialien (=M.), Aktionen (=A.)**	**MCi Feld 3: Instrumente (= Instr.)**
1	*iuxtapositionen*	linear, mit weichem auf vorwiegend hartem M.	n.n. – präparierte Instr.
2	*einwände/ einwürfe*	M. zu einer avancierten, hochorganisierten Musik, vielerlei instrumentale, nicht allzu konventionelle A., und exotische	–
3	*für sich*	M. geringster Dämpfung, vielerlei weiche punktuelle A.	präparierte Instr.
4	*gegeneinander*	M. starker Dämpfung, mit vorwiegend Hartem auf vorwiegend Hartem, barbarisch spielen	……"……
5	*bestätigungen*	musikal. Clichés, ›traditionell‹ → ›modern‹	konventionelle, wohl-renommierte
6	*einverständ-nisse*	simple und heruntergekommene musikal. M., konventionelle A.	konventionelle Instr. niederen Rangs
7	*initiativen*	A. auf schlecht renommierten Instr. – depravierte Behandlung hochangesehener Instr.	siehe linkes Feld

45 Spätestens also im Prozeß der Erstellung dieser instrumentalen Charakteristik dürfte sich Schnebel von der Idee einer Musik für Sprecher und präpariertes Klavier verabschiedet haben.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

8	*folgen*	konventionelle Klang-M. und A. Für die Instr. typische Formeln und Figuren.	siehe linkes Feld
9	*fortsetzungen*	einfache, konventionelle A.	konventionelle → Nicht-Instr.
10	*konkurrenzen*	konventionelle A.	Mischformen – gebräuchliche Instr.
11 + 12	*impulsationen* und *extentionen*	beide: vielerlei traditionelle → unkonventionelle M. und A.	–
13	*dis-positionen*	–	Kombinationen
14	*inkorporieren*	Klanggeräusche	präparierte und Nicht-Instr.
15	*agglutinieren*	……"……	……"……
16	*verbindungen*	bestimmten vokalen Ereignissen stark → weniger verwandte M., konventionelle A.	unkonventionelle → Nicht-Instr.
17	*verwicklungen*	M. von geringer Dämpfung, vielerlei Anschläge	vielerlei Metalle von geringer Dämpfung, auch präparierte Instr.
18	*einfälle*	vielerlei Klang-M. mit starker Dämpfung, scharfe A.	siehe M., auch ›Nicht-instr.‹
19	*vektoren*	–	Denaturiert Instrumentales
20	*kreise*	–	Seriös Instrumentales
21	*oppositionen*	harte/weiche M. mit geringer/starker Dämpfung, sonstwo Schall erzeugen	–
22	*zustände*	keine vokalen, nur instrumentale A.	–
23	*flektieren*	allerlei Schläge, die nicht-periodische Schwingungen erzeugen	keine ›Instr.‹ benützen[46]
24	*isolieren*	allerlei lineare A., die periodische Schwingungen erzeugen	……"……[47]
25	*perspektiven*	verschiedene M., akustische Vorgänge aus dem Alltag	……"…… (z. B. mit Papier rascheln, auf Holz, usf. reiben, usf.)
26	*versammlungen*	M., die (noch) nicht als Instrumente gelten (mit Holzschlägeln über ein Stahlsieb, sonstige rauhe Flächen usf.), konventionelle A.	siehe M.
27	*kontraste*	konventionelle A., deren Resultate Assoziationen wecken	konventionell, auch Nicht-Instr.

Tab. 3: Schnebel glossolalie, *instrumentale Materialcharakteristik (MCi) Konkrete instrumentale Spielanweisungen und Angaben zum Instrumentarium*

46 Ergänzung der maschinengeschriebenen Fassung: »– allenfalls ausgefallene –«.
47 Änderung der maschinengeschriebenen Fassung: »Instrumente normal gespielt + Nicht-Instrumente«.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In dieser Tabelle sind anhand der Reihenfolge der MPen aus der Tabelle zur vokalen Materialcharakteristik (MCv, Tabelle 2) alle Informationen zur Konkretion des instrumentalen Materials in Feld 3 der instrumentalen Materialcharakteristik (MCi) aufgeführt. Die beiden fehlenden MPen sind hier *ausbruch* und *bewegungen*. Die MP *bewegungen* ist die Partner-MP zur MP *zustände*, die unter MCv fehlt. Für die MP *bewegungen* sind nur vokale, für die MP *zustände* nur instrumentale Aktionen vorgegeben.
Die Definition dessen, was musikalisch »konventionell«, »wohlrenommiert« oder »heruntergekommen« ist, bleibt den Interpreten weitgehend überlassen und erschließt sich auch nur selten über die vokale Materialcharakteristik. Die klangfarblichen Verläufe des Materials hingegen, die – dem beiden gemeinsamen Bereich des Tonfalls zugehörig – mit dem Gesprochenen am engsten verknüpfbar sind, wurden (in Verbindung mit dem MI) deutlich bestimmt. In vielen MPen intensivieren, vertiefen sie das Geschehen gewissermaßen eher emotional assoziativ, als daß sie das jeweilige Materialfeld um eigenständige musikalische Phänomene erweitern. In diesem Kontext sei nochmals auf die verschiedenen Darstellungen in Schnebels erster und zweite Fassung von *Glossolalie 61* zu beobachten. Die erste Fassung erscheint nicht nur wesentlich abstrakter als die zweite stärker assoziative Version, sondern das musikalische Material wirkt auch autarker.[48]

Die übrigen Parameterfelder AD, SR/SS und RD

In der Aktionsdirektive (AD) und in den Modellen der Synchronisationsregel (SR) sowie des Synchronisationsschemas (SS) hat Schnebel wiederum vornehmlich die abstrakten strukturellen Ebenen erfaßt. In allen drei ihrerseits in kleinere Teilbereiche (Felder) unterteilten Parameterfeldern ist die horizontale und vertikale Schichtung des Materials in der Zeit, d. h. im Verlauf einer Aufführung organisiert. Vorgesehen sind gezielt eingesetzte verschiedene Dichtegrade, Tempostrukturen (inkl. ihrer Kontinuität bis Diskontinuität) und Grade interaktiver Verknüpfungen unter den Ausführenden (von gezielter Zuwendung bis zu ebenso entschlossenem Ignorieren). Gelegentlich erscheinen auch inhaltliche Konkretionen. Zu diesen Parameterräumen ist wenig Skizzenmaterial vorhanden. Die folgenden Tabellen enthalten die Unterteilungen dieser drei Parameterfelder, auf die ich erst in der anschließenden Analyse von sechs exemplarisch ausgewählten MPen näher eingehen werde.

48 Vgl.: derzeitiges Konvolut Glossolalie 61 [2] Partitur 1. Fassung, Sammlung Dieter Schnebel Paul Sacher Stiftung.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Feld	**Ausdehnung**
Atmung	nur vokal, von »sehr lang« bis »kurz« Atem holen
Tempoverläufe	diskontinuierlich bis kontinuierlich, sehr schnell bis sehr langsam
Melodische Verläufe	diskontinuierlich bis kontinuierlich mit vereinzelten Konkretionen
Dynamische Verläufe	wie Melodik

Tab. 4: Felder unter AD (Aktionsdirektive)
(verbale Darstellung, für die vokalen und instrumentalen Aktionen separat ausgearbeitet):

Feld	**Ausdehnung**
Allgemeine Charakteristika zur Verbindung einzelner Aktionen (= Gruppen) im Gesamtverlauf	von »ineinander übergehend« (MP *einfälle*) über »nur durch Pausen des Atemholens von anderen getrennt – kein Ausruhen zwischen aufeinander folgenden Gruppen« (MPen *isolieren* und *flektieren*) bis zu »von langen Pausen umgebenen Gruppen« (MP *gegeneinander*)
Schichtung der Verläufe innerhalb von Gruppen	Zahl der gesprochenen und musikalischen Strukturen, Menge pro Zeit, Einsätze (zugleich bis nacheinander), Verhalten der Akteure zueinander
inhaltliche Präzisionen zur Gruppenstruktur in Korrespondenz zur MC	nicht in allen MPen

Tab. 5: Felder unter SR (Synchronisationsregel)
(verbale Darstellung, für die vokalen und instrumentalen Aktionen gemeinsam)

Feld	**Ausdehnung**
Zahl paralleler Verläufe (Schichtung)	ein bis sieben Verläufe, in vier MPen zwei mit einem dicken Pfeil verbundene Varianten, die alternativ oder ineinander übergehend benutzt werden können
Binnengliederung der einzelnen Verläufe	enthält die Größe der Abschnitte, für die ein Atemzug reichen soll, wiederum deren Binnenstruktur sowie die Ausdehnung des Einatmens vor Beginn eines Verlaufs
Angaben zur Variabilität der einzelnen Verläufe durch horizontale Pfeile	die zeitliche Dimension ist offen. Es ist unklar, wie sich gestrichelte und durchgezogene Pfeile unterscheiden. Nicht in allen MPen
Angaben zur Verbindung von Verläufen durch vertikale Pfeile	an Stellen, wo sich die Mitwirkenden Einsätze geben bzw. aufeinander beziehen sollen. Nicht in allen MPen

Tab. 6: Felder unter SS (Synchronisationsschema)
(graphische Darstellung; vokale und instrumentale Verläufe getrennt, aber simultan untereinander)

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Durch die Raumdirektive (RD) als fünftem und letztem Parameterfeld wird das Material trotz der wenigen enthaltenen konkretisierenden Angaben um eine auch inhaltlich entscheidende szenische Komponente erweitert. Dies gilt insofern, als daß räumliches Verhalten der Darstellenden, welches interaktive bzw. kommunikative Aspekte der intendierten Gesten berücksichtigt, den in der Zeit sich bewegenden Klangverlauf (den Ton-Fall) durch seine dritte, räumliche Dimension zu einer theatralisch einsetzbaren Form vervollständigt. Das Ausdrucksspektrum wird durch die Raumbewegung deutlicher und gewinnt durch Visualisierung Erlebnisqualität. Das Geschehen rückt näher an die vom Räumlichen nicht trennbaren Alltagssituationen, auf die sich Schnebels Material im wesentlichen bezieht, erhöhen also den symbolischen Gehalt und somit die Wirkungsmöglichkeiten des Dargestellten für die Ausführenden wie für das Publikum.[49]

Schnebel arbeitete die Raumbewegung aller MPen anhand von kleinen, jeweils auf eine MP bezogenen mehrfarbigen Graphiken choreographisch aus und kommentierte sie verbal – auf vier, offenbar in unmittelbarer Folge beschriebenen Ringbuchblättern.

Diese Graphiken sind mit folgendem, leider auf der schwarzweißen Reproduktion kaum noch erkennbaren, Zeichenvorrat entwickelt: roter »→« bedeutet »Vorwärtsbewegung«, roter »○« = »Ausgangsposition«, schwarzer »→« = »Bewegung während mit der Sprache« (also nur, wenn gesprochen wird), schwarzer »→« = »ohne Sprache« (also Bewegung nur, wenn nicht gesprochen wird), grüner »○« = »Halt«, grüner »○« mit Pfeil zeigt die »Sprechrichtung« an, mit gebogenen Pfeilen eine Drehung am Platz.[50] Aber auch ohne die Identifizierung der Farben ist zu erkennen, daß Schnebel von einem begrenzten Bühnenraum ausgeht, den er in vielfältiger Weise programmatisch nutzt. Dabei befinden sich nicht wie durch diese Skizze nahegelegt nur die Vokalisten auf der Bühne, sondern außerdem ein Flügel und einige Schlaginstrumente mitsamt ihren Spielern. Die Skizze veranschaulicht einige Varianten der Raumbewegung zwischen geradlinigen und unregelmäßigen, schnelleren und langsameren, wenig bis viel Raum nutzenden, koordinierten gemeinsamen und individuellen Bewegungsarten.

---

49 »[Zu den personalen Bedeutungsträgern] gehören alle körperlichen Bewegungen, sofern die Körperbewegungen Gesten der Mitteilung und des Zusammenspiels sind und als derart ›signifikante Gesten‹ wahrgenommen werden.« in: A. Lorenzer *Konzil*, p. 166.

50 Alle Angaben gemäß dem ersten Ringbuchblatt zur Raumdirektive (Konvolut Glossolalie 61 [1] Mappe 2).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

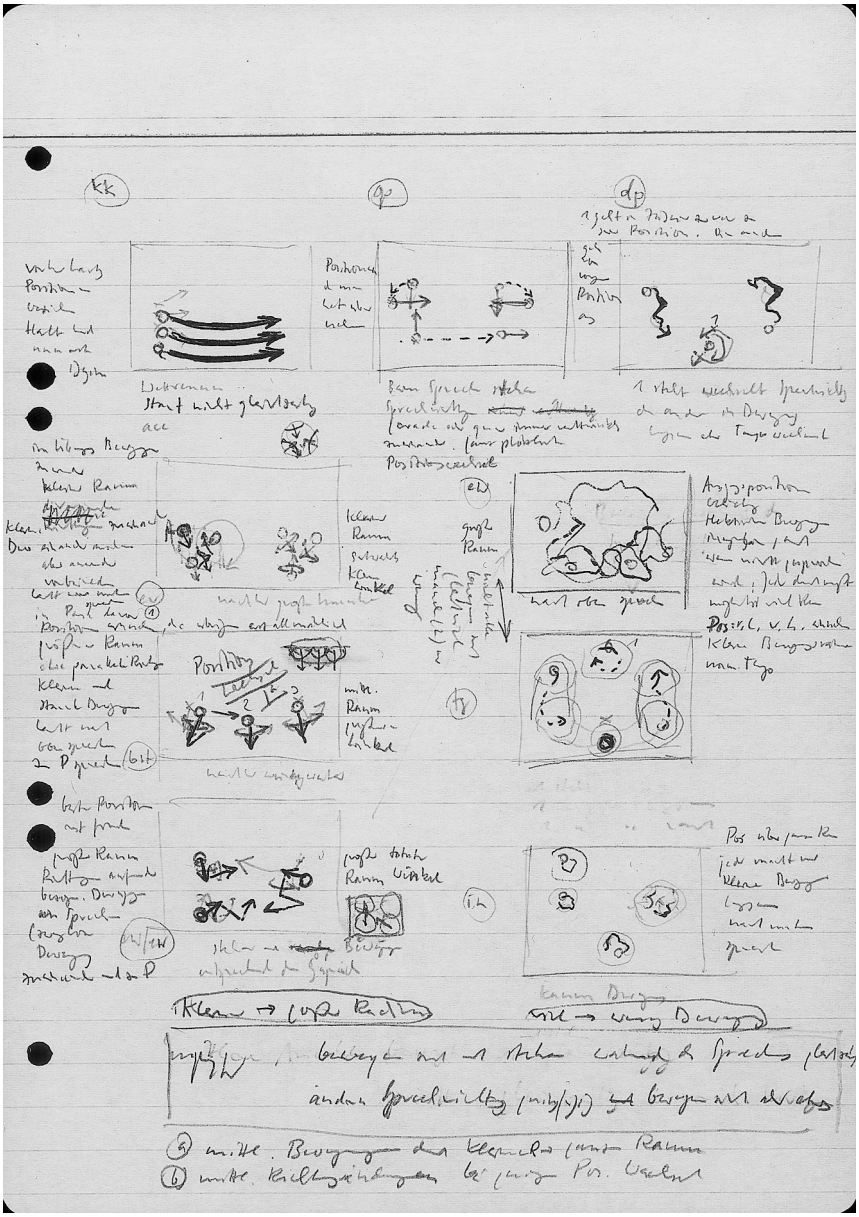


Abb. 8: glossolalie, *Skizzenblatt mit graphischer Darstellung zur Raumbewegung*[51]

51 Konvolut Glossolalie 61 [1] Mappe 2, Blatt 2 der graphischen Skizzen zur Raumbewegung. Dieses Material ist eindeutig Teil der Skizzen zu den Materialpräparationen und nicht zur Ausarbeitung, auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, daß Schnebel dieses letzte Parameterfeld erst zur Vorbereitung der Ausarbeitung geschaffen hat.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schnebels Anordnung der MPen folgt im wesentlichen den beiden Gruppierungen aller MPen nach drei strukturell unterschiedenen Klassen und nach Paar-Strukturen. Auf diesem Skizzenblatt sind acht MPen der Klasse 2 räumlich konzipiert. Die umkreisten Kürzel immer links von den Rechtecken auf der obigen Skizze bezeichnen die jeweilige MP, also von oben links nach unten rechts: kk = konkurrenzen, op = oppositionen, dp = dispositionen, ev = einverständnisse, ew = einwände/einwürfe, bst = bestätigungen, fg = folgen, ew/ew = einwände/einwürfe[52], in = initiativen. Für die RD des MPen-Paars *einwände/einwürfe* und *einverständnisse*[53] ist kontrastierende Raumbewegung vorgesehen: Der Bewegungsraum der leisen und geschwätzigen MP *einverständnisse* (ev) ist klein, die Agierenden sind einander im wesentlichen zugewandt und der mögliche Ortswechsel ist durch zwei Einzeichnungen markiert. Es bleibt aber graphisch unklar, wie er vonstatten geht; dies ist in der letztendlichen Vorlage ergänzt durch den Hinweis, daß »starke Unruhe« herrschen soll bis zum nächsten Einsatz. Der Übergang kann im übrigen grundsätzlich auch auf dem Material der folgenden MP basieren. Die beiden auf diesem Blatt zu sehenden Graphiken zur impulsiven MP *einwände/einwürfe* (ew/ew und ew) spiegeln ihre beiden im SS gezeigten Varianten: ausgehend von einem großen Bewegungsraum und weiten Entfernungen der »Akteure« voneinander stellt die obere Graphik die Situation dar, in der alle Agierenden gleichzeitig sprechen, denn in diesem Fall soll während der Sprechpausen ein »ständiger Wechsel von Stillstand und raschen (ruckartigen) Bewegungen« stattfinden. Die untere Graphik verdeutlicht, was geschehen soll, wenn eher sukzessiv gesprochen wird. Dann sind nämlich während des Sprechens rasche gezielte Bewegungen auszuführen, dazwischen sollte »Stillstand« herrschen.

Während Schnebel die Graphiken für die 29 Blätter weiter bearbeitete, scheint er sich bereits von der gewählten Darstellungsform zu verabschieden, etwa indem die Graphiken auf dem vierten Blatt nur noch mit Kugelschreiber und Bleistift und flüchtiger gezeichnet sind. Auf den letztendlichen Präparationsvorlagen der MPen ist die RD jedenfalls ausschließlich verbal dargestellt. Die graphische Veranschaulichung, die ihm auf dem Weg zur endgültigen Version unentbehrlich gewesen sein dürfte, fiel leider weg, vielleicht um einer Verwechslung mit dem SS vorzubeugen, vielleicht weil die graphische Darstellung zu suggestiv wirken könnte im Sinn einer unbe-

52 Diese MP erscheint wie die MP *initiativen* in der Klassen-Einteilung zweimal (beide MPen beide Male in der ohnehin ursprünglich geteilten Klasse 2).

53 Abbildung 15 und 16.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

absichtigten Festlegung der Interpreten, vielleicht weil sie (zunächst) mehrfarbig war, was ihre Vervielfältigung erschwert hätte.[54] Die Determinanten des Rechtecks, das eine Bühne simuliert, erscheinen allerdings später wieder in Schnebels Ausarbeitung: als Graphik im Vorwort und als Kürzel in der Partitur. Nur anhand dieses Rechtecks, das ich meinerseits im Lauf der Analyse für choreographische Eintragungen benutzte, ist der Verlauf der Raumbewegung in der *Glossolalie 61* nachvollziehbar.
Die verbalen Vorgaben der RD auf den 29 Blättern der MPen können in sechs Felder eingeteilt werden:

Feld	**Ausdehnung**
Bewegungsraum	sehr groß → sehr klein
Bewegungstempo	äußerst rasch → sehr langsam
Bewegungsrichtung	regellos/ziellos → zielgerichtet
Weglängen	weit (ganze Bühne) → eng
zeitlicher Ort	während des Sprechens, während ein Sprecher spricht, vorher/nachher, etc.
konkrete Verhaltensanweisungen	nur in wenigen MPen: z. B. in der MP *einfälle* sich aus dem Weg gehen oder in der MP *einverständnisse* immer einander zugewandt – agieren für sich

Tab. 7: Felder unter RD (Raumdirektive, verbale Darstellung, nur für die Sprecher)

III.1.3 Ordnung der Materialpräparationen

Basierend auf allen Parameterfeldern mit dem Angelpunkt des sprachlichen Materials, ordnete Schnebel die MPen (wie oben schon gesagt) in 14 Paare sowie in drei Klassen. Beide Ordnungen sind nicht in den ›Partituren‹ der *glossolalie* und der *Glossolalie 61* aufgeführt. Wenn man das Material der *glossolalie* systematisch durcharbeitet, erschließt sich die paarige Struktur weitgehend von selbst. Im Ausarbeitungsprozeß hingegen spielt diese Materialebene nur noch eine untergeordnete Rolle. Die Gruppierung der drei Klassen ist in beiden Kompositionen nur schwer rekonstruierbar, obwohl sie für Schnebel im Prozeß seiner eigenen Ausarbeitung wichtige formbildende Strukturierungen geboten zu haben scheint.

54 Die Erstdrucke von *glossolalie* und *Glossolalie 61* erwecken den Eindruck, noch auf den bis in die siebziger Jahre üblichen Blaumatritzen ausgedruckt und vervielfältigt worden zu sein.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie die Paare mit Hilfe kontrastierender Ableitungen gebildet wurden, habe ich zuvor bereits beschrieben und wird auch im weiteren Verlauf nochmals eingehender thematisiert. Alle Paare werden in der Tabelle 7 aufgeführt.

Paar	**Materialpräparationen**	
1	*iuxtapositionen*	*dis-positionen*
2	*einverständnisse*	*einwände/einwürfe*
3	*gegeneinander*	*für sich*
4	*bestätigungen*	*folgen*
5	*perspektiven*	*initiativen*
6	*verbindungen*	*fortsetzungen*
7	*oppositionen*	*konkurrenzen*
8	*impulsationen*	*extentionen*
9	*agglutinieren*	*inkorporieren*
10	*einfälle*	*verwicklungen*
11	*kreise*	*vektoren*
12	*zustände*	*bewegungen*
13	*flektieren*	*isolieren*
14	*versammlungen*	*kontraste*
+	*ausbruch*	

Tab. 8: Materialpräparations-Paare[55]

Über die Gruppierungen der MPen in drei Klassen geben zwei von Schnebels Skizzen-Blättern Auskunft. Dort hat er Übersichten der MPen erstellt, wiewohl sie nicht als Klassen o. ä. benannt sind. Klüppelholz veröffentlichte auf der Basis von Informationen Schnebels Aufstellungen, die mit diesen Gruppierungen stark korrespondieren.
Diese Darstellung ist wie auch die zweite hier nicht gezeigte Skizze im Vergleich zu Klüppelholz' Graphiken (Abb. 10–12) »quer« zu lesen[56] und bildet

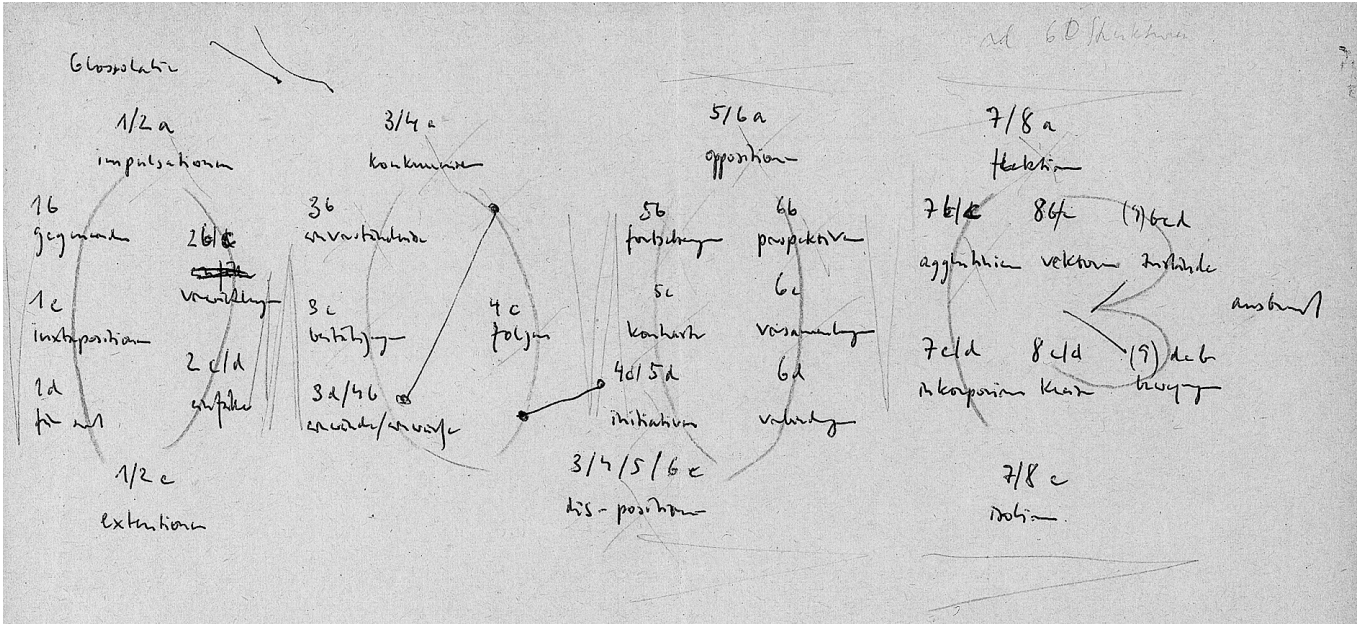
Abb. 9 (folgende Seite):
»Formdisposition« aus dem Skizzenmaterial[57]

55 Reihenfolge in Anlehnung an die Tabelle zur vokalen Materialcharakteristik.

56 »Quer« lesen heißt: das, was auf der Skizze (pro Klasse) zwischen dem obersten und dem untersten Titel vertikal angeordnet ist, erscheint in Klüppelholz' Diagrammen horizontal. An der Skizze ist gut zu erkennen, daß Schnebel alle MPen in einem großen Feld angeordnet hat, dessen obere und untere Begrenzungen jeweils die schnellsten bzw. langsamsten Vorgaben sind.

57 Konvolut Glossolalie 61 [1] Formdisposition Mappe 4.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



ad 6D Strukturen

Glossolalie

1/2 a
impulsationen

1b
gegenwärtig

1c
inxtrapositionen

1d
für mit

2b/c
~~[illegible]~~
verwicklungen

2c/d
einfälle

1/2 e
extentionen

3/4 a
konkurrenzen

3b
einverständnisse

3c
bestätigungen

3d/4b
einwände/einwürfe

4c
folgen

5/6 a
oppositionen

5b
fortsetzungen

5c
kontraste

4c/5d
initiativen

3/4/5/6 e
dis-positionen

6b
perspektiven

6c
versammlungen

6d
verbindungen

7/8 a
flektionen

7b/c
agglutinieren

8b/c
vektoren

(9) bcd
zustände

7c/d
inkorporieren

8c/d
kreise

(9) dcb
bewegungen

ausbrennt

7/8 e
isolieren

Auch kann man nur einzelnen nehmen: in Stück Glossolalie spielen – ganz legt sich es Stück wohl ohnehin nicht spielen
Auch vermöchte vielleicht anders – Teile aus Kapitel Sonant etwa – als Stück davon sich erweisen. Beide
Projekte sind hilfsmaßen

Kohäsive Sh

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - [cc] BY

noch vier Einheiten, von denen Schnebel die beiden mittleren in seinen Informationen an Klüppelholz offenbar ohne weiteren Kommentar zusammenfaßte. Das Material der beiden mittleren Gruppen ist sich sehr verwandt und legt von daher eine Zusammenfassung nahe. Der Gedanke, daß es sich hier um eine erste Formdisposition (so bislang der Titel des Konvoluts) der *Glossolalie 61* handelt, ist nicht haltbar, da hier offenbar eine strukturelle Anordnung aller Präparationsfelder der *glossolalie,* und nicht eine Verlaufsskizze der in *Glossolalie 61* verwendeten Materialien vorliegt, wiewohl Schnebel sie als Übersicht bei seiner Planung der Gesamtform vermutlich im Blick hatte. Die auf dieser Skizze dokumentierte Anordnung richtet sich systematisch nach dem Verwandtschaftsgrad der Materialien und deren Tempi. Kriterien, um eine Großform zu schaffen, etwa bezüglich der Übergänge von MP zu MP, legte Schnebel andernorts – in den Synchronisationsregeln und Synchronisationsschemata – fest. Die Struktur 1/2a der Skizze (Abb. 9) entspricht der Klasse 1 bei Klüppelholz, die Strukturen 3/4a und 5/6a der Klasse 2 und die Struktur 7/8a der Klasse 3. Es folgen nun die Abbildungen der drei Klassen nach Klüppelholz.

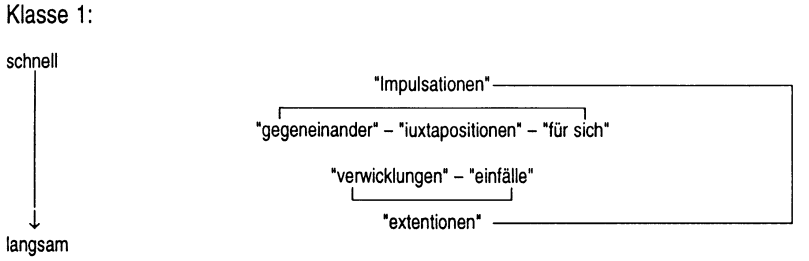


Abb. 10: Schnebel glossolalie, *Klasse 1 der Materialpräparationen*[58]

> Kennzeichnend für diese Klasse sind die gleichen Anteile von ›Tönen, Tönen/Geräuschen, Geräuschen‹ an der gesamten Spektralstruktur, die Verwendung vorwiegend präparierter Instrumente und der Gebrauch von Sprache […].[59]

58 W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, p. 96.

59 Ebd. Der Zusatz, daß die Sprache »außerdem zumeist ›stockend‹ oder ›heftig‹ realisiert werden soll«, trifft auf vier der sieben MPen nicht zu.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

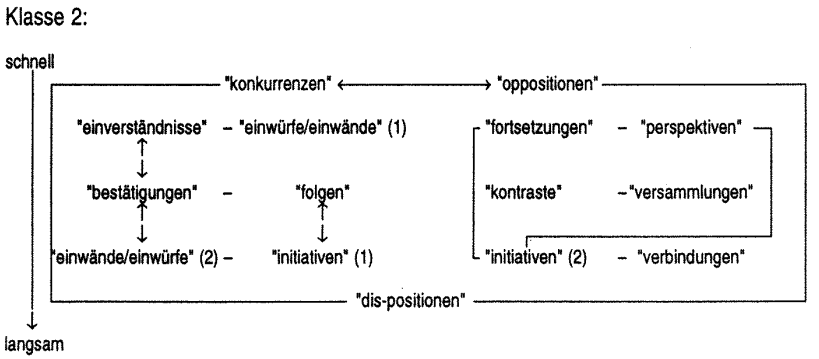


Abb. 11: Schnebel glossolalie *Klasse 2 der Materialpräparationen*[60]

> Diese Klasse, quantitativ die bedeutendste, weist die größten Parameterausdehnungen[61] und reichhaltigsten Bestimmungen auf. Die zu verwendende Sprache ist entweder überhaupt nicht (»beliebig«) oder syntaktisch bestimmt, wobei »Muttersprache → nahe Sprachen« überwiegen. Oder im Vokalpart sind Laute vorgesehen, die semantisch besetzt oder reimartig sind. Analog zur Sprache ist entweder im Instrumentalpart die Syntax Bindeglied der Varianten oder es sind Assoziationen, die instrumental erzeugt werden.[62]

In bezug auf Klüppelholz' Charakterisierung der zweiten Klasse ist kritisch anzumerken, daß die Beobachtung, Schnebel habe in irgendeiner MP das sprachliche Material »überhaupt nicht bestimmt«, nicht haltbar ist. In jedem Fall grenzte Schnebel einen Fundus ein. Das MPen-Paar *versammlungen* und *kontraste*, auf das sich Klüppelholz wohl bezieht, enthält unter MCv die Bestimmung »beliebige Silbenfolgen beliebiger Sprachen«. Damit sind mit »Silben« – und nicht etwa Lauten u.ä. wie in anderen MPen – immerhin die sprachlichen Einheiten bestimmt. Zudem enthält die Aktionsdirektive der MP *versammlungen* weitere, äußerst konkrete Hinweise zur Sprachbehandlung: »Sprechfarben bilden – harte, weiche, zischende, vokalische, usf.« So rückt zwar die musikalisch-klangliche Dimension vokaler Äußerungen ins Zentrum der Wahrnehmung, doch ist das zu wählende Material mehr als »überhaupt nicht bestimmt«.

---

60 Ebd.

61 Sofern das Parameterfeld Materialindex gemeint ist, hält dieser Hinweis einer Überprüfung nicht stand, da auch MPen der Klasse 1 unter MI große Ausdehnungen enthalten, teilweise sogar auffallend größere als in der Klasse 2.

62 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

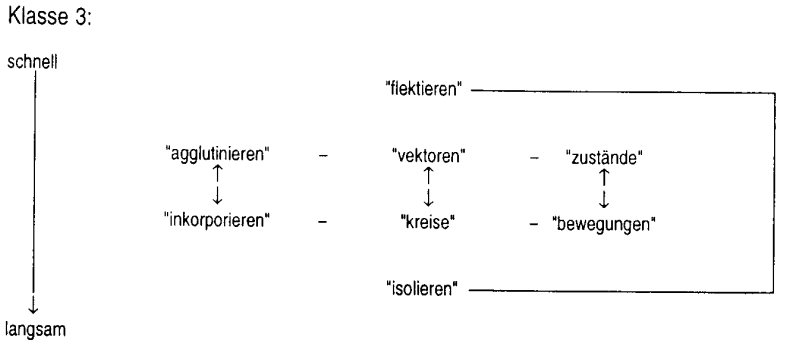


Abb. 12: Schnebel glossolalie *Klasse 3 der Materialpräparationen* [63]

> Die dritte Klasse, Gegenstück zur ersten, enthält die wenigsten Bestimmungen und ist inhaltlich durch das Fehlen von Sprache charakterisiert, instrumental durch die Benutzung präparierter und nicht-instrumentaler Schallerzeuger.[64]

Wieder ist Klüppelholz' Kommentar zum sprachlichen Material problematisch, denn natürlich wird auch in diesen MPen sprachliches Material bereitgestellt, wenn es auch hier – wie im übrigen meine Tabelle zur vokalen Materialcharakteristik veranschaulicht – nicht mehr semantisch, sondern klanglich dominiert ist, wodurch symbolische Wirkung jedoch nicht ausgeschlossen ist.

Insgesamt ermöglicht diese Anordnung der MPen in Klassen wiederholt Rückschlüsse bei der Analyse der *Glossolalie 61*, insbesondere die Form und die Balance des Materials betreffend. Die Paare sind bis auf eine Ausnahme alle in der gleichen Klasse angesiedelt. Inwieweit kontrastierende Tempi für sie relevant sind, ist durch ihre Anordnung erkennbar, obwohl die Messung der Grundtempi anhand der MPen nicht immer nachvollziehbar ist und auch in Schnebels eigener Ausarbeitung nicht von zentraler Bedeutung zu sein scheint. Die Tempoverhältnisse innerhalb der Klassen schaffen jedoch Relationen. Wesentlich ist wohl die präparierte Dichte der Vorgänge, durch die sich auch Grundtempi konstituieren können, die aber nicht in allen Fällen mit der Tempo-Ordnung im Drei-Klassen-System übereinstimmen. Die MPen mit den reichhaltigsten Bestimmungen überwiegen zahlenmäßig im

63 Ebd., p. 97.
64 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klassen-System (vor allem Klasse 2) deutlich. Einmal mehr zeigt sich, daß Schnebel in der *glossolalie* die konnotative Einbindung des Materials in Gefüge zwischenmenschlicher und alltäglicher Erfahrung offenbar wichtig war.[65]
Die vierteilige Darstellung der Klassen auf Schnebels Skizze kongruiert nicht mit den vier Sätzen der *Glossolalie 61*. Er nutzte das Material assoziativ, wobei sich die Großform dann offenbar zu den typischen Strukturen einer viersätzigen Sinfonie verdichtete, als welche die *Glossolalie 61* erscheint. Dabei unterstützt die unterschiedliche Abmischung der drei Klassen in entsprechenden Konzentrationen und Konstellationen die Typologie der Sätze. Beispielsweise besteht der kurze scherzo-artige dritte Satz nahezu ausschließlich aus nicht semantischen sprachlich-instrumentalen Klangverläufen (»Quasi Instrumentales«, entspricht im wesentlichen den Materialien der Klasse 3). Der zweite, langsame, Satz hingegen basiert – gemäß seiner häufigen Gewichtung in der Musik seit Beethoven als kontemplativer, gedanklich äußerst gewichtiger Teil – vornehmlich auf Material, das an assoziativen Verweisen auf semantische sprachliche und musikalische Zusammenhänge reich ist (entspricht im wesentlichen den Materialien der Klasse 2).

III.1.3 Vergleichende szenische Analyse von drei Präparationen-Paaren

Um das symbolisch interaktive Potential des *glossolalie*-Materials noch weitreichender aufzuspüren, schließen hier vergleichende szenische Analysen von drei ausgewählten MPen-Paaren unter Berücksichtigung ihrer gesamten Parameterfelder an. Deren Ergebnisse sind Voraussetzung für die Analysen der beiden Ausarbeitungen *Glossolalie 61* (III.2) und *Glossolalie 94* (III.3). Zwei im folgenden eingehender betrachtete MPen-Paare wurden bereits bezüglich ihrer vokalen Materialcharakteristik näher untersucht und vorgestellt: *für sich* und *gegeneinander* (Klasse 1, Abbildung 13 und 14) sowie *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* (Klasse 2, Abbildung 15 und 16). Aus der dritten, klanglich dominierten, wenig semantischen Klasse kommt das Paar *flektieren – isolieren* (Abbildung 17 und 18) dazu.

---

65 Die von Klüppelholz mit Blick auf die »Klassen« eingeführte und nicht näher begründete Zahl 16 (*Sprache als Musik*, p. 97), mit der er die »eigentlich« verschiedenen MPen beziffert, ist rätselhaft, dies auch dann, wenn ein Abzählen der Querverbindungen durch Linien und Pfeile in den einzelnen Klassen diese Zahl ergibt. Das Gesamtmaterial an sich läßt sich kaum auf 16 Einheiten reduzieren, wie die oben angeführten Tabellen zur vokalen Materialcharakteristik zeigen können. Die Paare-Ordnung wiederum ergibt lediglich 14 Einheiten.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 13: Schnebel glossolalie, *MP* für sich[66]

66 *glossolalie* (2. Version), a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 14: Schnebel glossolalie, *MP* gegeneinander[67]

67 *glossolalie* (1. Version), Paul Sacher Stiftung Sammlung Dieter Schnebel Konvolut [glossolalie (Definition P (RS)].

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 15: Schnebel glossolalie, *MP* einwände/einwürfe[68]

68 *glossolalie* (2. Version), a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 16: Schnebel glossolalie, *MP* einverständnisse[69]

69 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 17: Schnebel glossolalie, *MP* flektieren[70]

70 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 18: Schnebel glossolalie, *MP* isolieren[71]

71 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit Hilfe der Parameter-Bestimmungen zum Paar *flektieren – isolieren* (Klasse 3) ging Schnebel im Sinn des Instrumentalen Theaters vor; er instrumentalisierte Sprechen, indem er die Aufmerksamkeit auf dessen klanglich-gestisches Potential lenkt. Sie basieren auf einem klar umrissenen gemeinsamen Bereich, von dem aus sich ihre kontrastierenden Vorgaben entfalten: identischer mittlerer dynamischer Bereich (MIα), »Reihen/Scharen« von »Lauten« (MCv), »keine sprachlichen Gebilde« (MCv), auch auf »Nicht-Instrumenten« zu spielen (MCi), »ziemlich kleine Atemmengen« auf relativ viel Zeit verteilen (AD), »kontinuierlich → diskontinuierlich« anordnen, »i analog v« (AD), »Gruppen, nur durch Pausen des Atemholens von anderen getrennt – kein Ausruhen zwischen aufeinanderfolgenden Gruppen« (SR), »pro Gruppe nur 1 vokaler und 1 instrumentaler Verlauf« (SR) und »großer Bewegungsraum« mit differenzierten Maßgaben für einen oder mehrere Akteure. Auf dieser Basis ist schon zu erkennen, daß sich hier relativ konzentrierte, auf Ausdauer angelegte Klangverläufe entfalten könnten, und zwar im mf/mp weniger vokaler und instrumentaler Aktionen, die stark miteinander verwoben sind.

Auf dieser gemeinsamen Basis sind die Mittel der Kontrastierung stark: Flektieren (deutsch: Beugen) soll sich ausbreiten im rein geräuschhaften (φMi), konstanten (MC), konsonantisch explosiven (MCv) und im von perkussiven Aktionen, die unregelmäßige Schwingungen erzeugen, geprägten Material. Dieses soll sich im schnellen, dichten, ruhelosen und stereotypen (SR), sich wenig wandelndem »Staccato« (AD) bewegen. Eine Gruppe wird nur von einem vokalen und einem instrumentalen Akteur durchgeführt. Mehrere sukzessive oder simultane Gruppen stehen in deutlich erkennbarem verwandtschaflichem Bezug zueinander. Es könnte ein flirrender, gestisch auch aufgrund der sparsamen Atmung etwas verhaltener und unkoordiniert erscheinender, nahezu flächiger Gesamteindruck entstehen. Das Verfahren erinnert an elektronisch generierte Rausch-Prozesse. Diese werden unterstützt durch die Nutzung des großen Bewegungsraums mit raschen regellosen Bewegungen eines Akteurs oder durch mehrere weit im Raum verteilte Positionen der Sprecher, die außerhalb klanglicher Ereignisse bewegungslos verharren, klangliche Aktionen jedoch mit kurzen raschen Schritten begleiten sollen.[72]

---

72 In diesem Zusammenhang sei auf die (passende) Zuordnung der MP *flektieren* in Schnebels »Strukturkatalog« verwiesen: sie wurde der Struktur A^4 zugeordnet: »äußerst laut/dicht«, »homophon/sehr homophon«, »(vieldeutig)« (siehe Abb. 3).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wo Flektierendes sich eilig in konsistenter, mitunter großräumiger Flächigkeit ausbreitet, bietet Isolierendes Entgegengesetztes durch Konzentration von klanglich-räumlicher Gestik. Dabei soll wie beim Flektieren dynamisch und atemtechnisch eher mit verhaltener Energie vorgegangen werden. Auch verbindet das Paar die Möglichkeit, den gesamten Bühnenraum fakultativ auszufüllen. Als klanglicher Formantbereich ist nichts außer genuinen Tönen, hier allerdings das größtmögliche Spektrum (φMI), zugelassen, was vokal rein Konsonantisches ausschließt, also Stimmhaftes und sogar »normal« gespielte Instrumente einschließt. Sehr wichtig ist, daß alle Ereignisse der MP *flektieren* auf der Basis eines »(äußerst) langsamen, wenig dichten Zeitverlaufs« (SR) »andauern« (MCv), »lineare« und »periodische« (MCi) Qualität haben und gewissermaßen »schwingen«, was vokal durch Veränderung der Tonhöhe (AD) erreicht wird. Langsame Bewegung durch den ganzen Raum oder kompletter Stillstand (RD) bei mehreren Beteiligten intensivieren den plastischen Eindruck der klanglichen Prozesse. Das Isolierte erscheint als in vielem kontrastierend zum Flektierten.[73]

Allein sprachliche Äußerungen als Bestandteil solcher Transformationsprozesse zu erleben, erweitert die Erfahrungshorizonte der Interpreten und des Publikums. Die MPen *flektieren* und *isolieren* richten somit die Wahrnehmung auf konventionell vernachlässigte und als unbedeutend eingeschätzte Randbereiche von Musik, ohne jedoch die Abstraktheit von Musik notwendigerweise zu verlassen. Szenische Analyse kann hier also auf den ersten Blick über die genannte erweiternde Qualität hinaus kaum Aussagen treffen. So eignen sich diese beiden MPen vielleicht am besten als Vorgaben für Überleitungen zwischen Verläufen, die mehr konkrete Verweiskraft haben. Doch bezeichnen beide MPen auch kontrastierende grundlegende Elemente menschlicher Erfahrung, die nicht unbedingt konkreter bestimmt sein müssen: Flüchtig-Unrastig-Unsicheres, aber auch Beweglich-Weiträumiges (MP *flektieren*) und Greifbar-Klares, Verläßliches, aber auch Unbeweglich-Abgekoppeltes, dennoch Raumgreifendes (MP *isolieren*). Durch die hier immanenten tiefliegenden (also vorwiegend unbewußten) sinnlich-symbolischen Bereiche, die gerade mit Hilfe des sorgfältig kalkulierten Zusammenwirkens der fünf Parameterfelder besonders intensiv wirken, können individuelle Engramme aktiviert und möglicherweise sogar konkrete Situationen erinnernd wachgerufen werden. Beide MPen erfassen dabei einen merkwürdig zurückgenommenen, leicht inaktiven Ausdrucksbereich.

---

73 Im »Strukturkatalog« ordnete Schnebel der MP isolieren die Struktur B^4 zu: Dichte »äußerst gering«, »Dichte/Tempo inhomogen-homogen«.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus diesem dynamisch und atem-energetisch unteren Mittelfeld der gesamten *glossolalie* heraus können andere Vorgaben in extremere Bereiche konkreter determinierter Präparationen führen. Dem Paar *flektieren – isolieren* könnte sich hier das MPen-Paar *für sich – gegeneinander* (Klasse 1) im Kontinuum des *glossolalie*-Materials anschließen und somit von einem ähnlichen Expressem-Bereich ausgehen.

Die MPen *für sich* und *gegeneinander* waren im Lauf des Kapitels schon mehrfach Gegenstand der Betrachtung. Das Verhaltene, Zurückgenommene einer MP wie *isolieren* gerät in der MP *für sich* ins autistische Extrem und in komplexe Konkretionen. Die unterschwellige, konsonantisch-explosive Unruhe einer MP wie *flektieren* erscheint in der MP *gegeneinander* im emotional offenen, vielsagenden, getriebenen und aggressiven Extrem. Der Kontrast der beiden Präparationen *gegeneinander* und *für sich* ist nicht wie beim Paar *flektieren* und *isolieren* aus dem Frequenzbereich (also »musikalisch«) abgeleitet, sondern wird stark polarisiert in den Bereichen der Dynamik, der Tempi und des semantischen Gehalts der zu wählenden Sprachfragmente, auch wenn diese in einer Ausarbeitung möglicherweise kaum noch zu verstehen sind. Dazu kommt der Bereich der Kommunikation der Sprecher, der nur in wenigen MPen so explizit berücksichtigt ist. Der Frequenzbereich φMi umfaßt in diesen beiden MPen wie bei den meisten anderen alle drei Felder der Töne, Tongeräusche und Geräusche; für die MP *für sich* (wie für die ihr ähnliche MP *einverständnisse*) ist ein vertikal vergleichsweise schmales Frequenzband vorgesehen.

In diesen MPen *gegeneinander* und *für sich* wird noch deutlicher als beim zuvor beschriebenen MPen-Paar, wofür Schnebel die zunächst etwas befremdenden Vorgaben zur Atmung entwickelte. Sie bezeichnen nämlich am Beispiel der vokalen Aktion eigentlich die Energie, mit der das gesamte Material einer MP auszuführen ist. Wo sie in den MPen *flektieren* und *isolieren* minimal war (wenig Luft über möglichst lange Zeit), ist sie in den beiden MPen *gegeneinander* und *für sich* in größtmöglicher Menge einzusaugen, um im einen Fall (*gegeneinander*) mit voller Wucht schnellstmöglich »überstürzt« (AD) wieder verbraucht, im anderen Fall (*für sich*) fast am eigenen Atem erstickend, gleichsam mit mühsam zurückgehaltener Aggressivität »stockend« (AD) ausgestoßen zu werden.

Die Vorgaben zur Raumbewegung ergänzen den Gesamtausdruck perfekt: Die Sprecher sollen sich *gegeneinander* vom Rand der Bühne sternförmig mit »raschen gezielten Bewegungen«, »gegeneinander sprechend«, »zuvor auf dem Sprung gewesen« zur Bühnenmitte aufeinander zu bewegen. Während sie sich dann von eben diesem Zentrum der Bühne in »langsamen regel-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

losen Bewegungen« an den Rand begeben, sollen die Akteure *für sich* »vor sich hin sprechen«. Jeweils nach Beendigung einer Gruppe ist nach Vorgabe beider MPen das jeweilige Gegenteil zu tun: die Aggression geht über in langsamen Ortswechsel (Resignation?), die Depression geht über in eine »rasche Veränderung der Position« (neue Aktivität).

Das Ausbruchsartige der aggressiven MP *gegeneinander* wird auch unterstützt durch die isolierte Plazierung dichter Schichtzahlen (SR) in einer Umgebung »langer Pausen«. Die zuständliche, schwer entschlußfähige Gestik eines *für sich* Depressiven hingegen wird durch gleitende Übergänge in andere Gruppen unterstützt (SR). Auch hier ist eine »mittelgroße Schichtzahl« vorgesehen, die als Bedingung eines konzentrierten Ereignisses wiederum das Unausweichliche einer depressiven Stimmung veranschaulichen kann.

In vielen Hinsichten korrespondieren die Parameterbestimmungen des MPen-Paars *gegeneinander – für sich*[74] mit denen des Paars *einwände/einwürfe – einverständnisse* (Klasse 3).[75] Wollte man eine Material-Pyramide der MPen konstruieren, so wäre exemplarisch anhand der hier genauer analysierten MPen (als Beispielen ihrer Klassen) eine Bewegung in einer solchen Pyramide von oben nach unten nachvollziehbar. Sie ginge aus vom energetischen Mittelfeld der nicht semantischen Materialien der MPen *flektieren* und *isolieren*. Von dort weitete sie sich in die energetischen Extreme der MPen *gegeneinander* und *für sich,* deren sprachlichen Materialien demontiert und vom emotionalen Ausdruck dominiert erscheinen. Von hier dränge man vor zur breiten Basis energetischer Extremwerte der MPen *einwände/einwürfe* und *einverständnisse*, die gekoppelt sind mit stark semantisch wirksamem Material.

Auch ein Blick auf die Synchronisationsschemata der beiden MPen-Paare *gegeneinander – für sich* und *einwände/einwürfe – einverständnisse* offenbart ihre Verwandtschaft, die sie so nur noch mit einer weiteren, semantisch wirksame Sprache nutzenden MP *(iuxtapositionen)* teilen. Aber auch ein Vergleich der verbalen Vorgaben zeigt, daß die MPen *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* Vorgaben der MPen *gegeneinander* und *für sich* in Feld 3 (»Zusammenhang«) konkretisieren. Dadurch rückt der wesentliche Wirkungsbereich des Materials ab von der emotionalen Komponente im sinnlich-symbolischen hin zur semantischen Differenzierung im sprachsymbolischen Bereich.

---

74 Im »Strukturkatalog« ordnete Schnebel die beiden MPen wie folgt zu: MP gegeneinander »F^1 Struktur schneller Tempi, äußerst polyphon«, MP für sich H^1 Struktur »langsamer Tempi äußerst polyphon».

75 Diese beiden MPen sind im »Strukturkatalog« wie folgt zugeordnet: MP einverständnisse H^2 »Struktur langsamer Tempi sehr polyphon», MP einwände/einwürfe F^2 »Struktur schneller Tempi sehr polyphon».

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wesentliche Parameter-Komponenten der beiden Paare stehen kreuzweise in ähnlichen und zugleich in kontrastierenden Sphären. Am Beispiel der Raumdirektive kann dies sehr gut nachvollzogen werden: Beispielsweise sind für die beiden schnellen MPen (*gegeneinander* und *einwände/einwürfe*) zwar »während des Sprechens rasche gezielte Bewegungen« »gegeneinander« vorgeschrieben, doch der Bewegungsraum ist entgegengesetzt (»klein« und »groß«). Die gezielte Bewegung auf ein Zentrum hin (MP *gegeneinander*) wird in der MP *einwände/einwürfe* zur den gesamten Raum nutzenden Aktion, die zudem durch die Hinweise »Gegenaktionen gegen Vorangegangenes bilden« und »teils gegeneinander, teils gegen das Publikum agieren« spezifiziert ist.

Die auf kleinen Raum begrenzte schnelle Bewegung der MP *gegeneinander* korrespondiert zugleich mit dem kleinen Bewegungsraum der langsamen Partner-MP der MP *einwände/einwürfe*, also der MP *einverständnisse*. Ähnelt diese einerseits der langsamen MP *für sich*, so sind ihre räumlichen Dimensionen wiederum entgegengesetzt. Dem depressiven *Für Sich*, weit verteilt im großen Raum, steht die konträre Variante »geheimnisvoller« *Einverständnisse* gegenüber, wenn diese auch fragwürdig erscheinen. Der *für-sich*-Aspekt des »Verlorenseins« bleibt der MP *einverständnisse* allerdings als wesentlich erhalten, wenn sich die Beteiligten nach der Präsentation in »starker Unruhe« »weit entfernte Positionen« suchen sollen.

Wichtige, die semantische Textur unterstützende Vorgaben machte Schnebel in der Aktionsdirektive beider Partner-MPen (*einverständnisse* und *einwände/einwürfe*), wenn er die »nichtssagenden Mitteilungen« der Einverständnisse in »ziemlich konstantem Sprechtempo« »in natürlicher Aufeinanderfolge« hören möchte, die »hochentwickelte Syntax« der »kritischen Texte« jedoch »polyphon«, »überstürzt → stockend« »in größtem Ambitus«. Dazu sollen sich die »artikulierten Gestalten« der »Materialien zu einer hochavancierten Musik« (MC) kongruent verhalten, während sich die Musik zu den *Einverständnissen* mit »wenig artikuliertem«, »unsauber gespieltem« »Gedudel« auch in diesem Parameterfeld gegenüber gehobenen Ansprüchen disqualifiziert.

Diese analytischen Betrachtungen ließen sich noch lange fortsetzen. Interessanter dürfte an diesem Punkt jedoch sein, das Material der *glossolalie* nun exemplarisch in Beziehung zu den beiden Ausarbeitungen zu betrachten. Das wird in den beiden folgenden Kapiteln geschehen.

Dabei ist grundsätzlich folgendes festzuhalten: Alle bislang erkannten Komponenten der *glossolalie* determinieren gerüstartig die Bedingungen bestimmter symbolischer Strukturen, erschließen sich ohne Anstrengung als Ele-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mente allgemein bekannter sinnlich-symbolischer Interaktionsformen. Obwohl sie bis zu einem gewissen Grad auch unabhängig von einem bestimmten zeitgeschichtlichen Kontext relevant sind, determinieren sie doch in zwei Hinsichten letztlich zeitgeschichtlich verankertes Material. Zum einen erscheint die gesamte Materialorganisation durch ihre intendierten und ideologisierten Momente als die kritische Schöpfung eines Deutschen um 1960. Zum anderen bedarf eine Ausarbeitung konkreter Zugriffe der Ausführenden auf Material aus ihrer unmittelbaren Umgebung, wodurch die zeitgeschichtliche Kopplung der Präparationen klar ins Spiel kommt. So ist die *Glossolalie 61* heute eindeutig ein historisches Dokument, das auch als solches bei Aufführungen erlebt wird. Erst wenn bei einer Ausarbeitung die konkreten Ausprägungen der in der *glossolalie* definierten sinnlich-symbolisch und sprachsymbolisch wirksamen Determinanten erkannt, d. h. bewußt werden, kann damit begonnen werden, sie mit passenden Materialien und Inhalten zu verknüpfen. Dafür bedarf es der assoziativen Offenheit szenischen Verstehens. Daß ein Produktionsprozeß der *glossolalie* in dieser Weise durchlaufen wird, bestätigten mir die Mitwirkenden des Ensemble Recherche bezüglich der nunmehr ihrerseits historischen *Glossolalie 94*, deren Ausarbeitungsphase bewußtseinsverändernde und gruppendynamische Prozesse auslöste, die bei ihnen bis heute nachwirken und ihre alltäglichen Wahrnehmungsweisen unwiderruflich beeinflussen.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III.2 *Glossolalie 61* (1960–65)

Schnebels Ausarbeitung der *glossolalie* als konkrete Sinfonie in vier Sätzen

III.2.1 Entstehung, Form und Besetzung

Schnebels erste ausgearbeitete Fassung der *glossolalie* von 1961/62 hieß zunächst schlicht »Glossolalie«, erst später, wahrscheinlich 1963, wurde ihr Titel ergänzt durch »BRD 1961« sowie die Widmung an Adorno zu dessen 60. Geburtstag. Die zweite, veröffentlichte Fassung trägt den ergänzten Titel »Glossolalie 61« (für »BRD 1961«) und die Widmung an Adorno.[1] Die erste Fassung dokumentiert umfassende Studien, weniger die Findung des Materials als dessen Darstellung betreffend. Wo die konventionelle Notation nicht mehr ausreichte oder aus politisch-ästhetischen Gründen nicht erwünscht war, griff Schnebel zu verbalen und graphischen Formen und fixierte sämtliche Rhythmen in »Space Notation«. Zudem ist das sprachliche Material ausschließlich in internationaler Lautschrift notiert. Insgesamt gab Schnebel eine ziemlich abstrakt notierte, wenig plastische Partitur zur Uraufführung frei. Indem er die Erfahrungen bei der Einstudierung der ersten Fassung auswertete, veränderte er später deren Erscheinungsbild so stark, daß die 1974 bei Schott veröffentlichte Partitur als neue (zweite) Fassung anzusehen ist. Er zollte dem Zusammenwirken von optischen und auditiven Aspekten der menschlichen Wahrnehmung, insbesondere um die leicht eintretende Dominanz des Optischen über das Auditive zu vermeiden, große Sorgfalt und kalkulierte die Wirkung des Stücks von Grund auf neu. Diese zweite Fassung entstand im wesentlichen 1962 bis 1965 und wurde für die Veröffentlichung später nochmals in einigen Details bearbeitet und ergänzt (z. B. die Legende).

Schnebels eigener Ausarbeitungsprozeß der *glossolalie* erwies sich also als sehr langwierig, aber auch als vielseitig. Schnebel beschrieb ihn selbst als einen viel Zeit und Arbeit verlangenden Prozeß des experimentellen Suchens und Findens, dabei entscheidend geprägt von der Vorstellung des Konzepts (der »Definition«) *glossolalie* als »imaginärer Landschaft« oder als einer »Art

1 Datierung am Ende der Partitur der ersten Fassung: »13.X.1961 (revidiert Juni/Juli '62)«. Die erste Fassung ist in der Sammlung Dieter Schnebel der Paul Sacher Stiftung dokumentiert in Konvolut [2] [Glossolalie 61 Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit handschriftlichen Korrekturen und Einträgen) 1. Fassung (62 S.)]. Die zweite Fassung ist dort dokumentiert in Konvolut [Glossolalie 61 (2. Fassung)].

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Netz, das auch anderes fängt«.[2] Die Präparationen sollen »für den ausarbeitenden Komponisten wie für die Interpreten Aufforderung [sein], ihre Erfindung treiben zu lassen, Hemmungen abzutun.«[3] Erst nachdem die einzelnen Partien ausgearbeitet und einstudiert wurden sollte gemäß Schnebel damit begonnen werden, die Einzelteile zu synchronisieren, um sie letztlich »collageähnlich« in eine zusammenhängende Form zu bringen.[4] Solche Vorgaben zeigen deutlich, wie verwandt der von Schnebel vorgeschlagene Umgang mit dem Material zu Lorenzers Methode des szenischen Verstehens ist. Mehr noch, die entstehenden Prozesse, die monatelangen Modifikationen unterworfen sind, können ausarbeitend durchlebt, und nicht nur wie in einer therapeutischen Situation probehalber durchdacht werden, so daß der (psychologische) Effekt auf Menschen, die an einer solchen Ausarbeitung beteiligt waren, als ein sehr intensiver und nachhaltiger einzuschätzen ist.

Als Schnebel seine *Glossolalie 61* auszuarbeiten begann, mangelte ihm also wahrscheinlich eine Zeit gemeinschaftlichen Probierens. Zwar dokumentieren die Skizzen Phasen, in denen er Materialien sammelte und zusammenstellte, doch konnte sich die Form des gesamten Verlaufs nicht von selbst aus Probenprozessen ergeben. Statt dessen wählte er mit der viersätzigen Sinfonie eine Großform, die ihm – und letztlich auch den Ausführenden sowie dem Publikum der *Glossolalie 61* – Möglichkeiten bot und bietet, sich auch auf der Ebene der Form mit einem sehr bekannten symbolischen Bedeutungsträger auseinanderzusetzen.[5] Die Einzelausarbeitungen des Materials zur *glossolalie* den Interpreten als »Bruchstücke« zu übergeben, die sie nun ihrerseits in Proben zu einer Collage zusammenwachsen lassen können, war für Schnebel offensichtlich keine Alternative, vielleicht auch, weil er seine Vorgaben zu den Übergängen zwischen einzelnen MPen auf diese Weise selbst testen konnte.

Schnebel entwickelte die Rahmenbedingungen seiner viersätzigen sinfonischen Großform, die strukturell und in ihrer zeitlichen Ausdehnung insbesondere mit den späteren Sinfonien Beethovens und einigen Sinfonien Mahlers in Beziehung stehen, aus der netzartigen Struktur seiner Klassenordnung heraus. Auf einem Skizzenblatt, das leider wie alle Materialien zur ersten Fassung der *Glossolalie 61* nicht genau datierbar ist, charakterisierte er

2 Schnebel »Glossolalie 61«, in: ders. *DM*, p. 386 f.

3 Ebd.

4 Vgl. ebd.

5 Von solchen Auseinandersetzungen mit Bedeutungsträgern der musikalischen Konvention zeugen auch andere (auch frühere) Kompositionen Schnebels.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie noch relativ abstrakt. Daher dürfte es am Anfang des Ausarbeitungsprozesses stehen; die grobe Form der *Glossolalie 61* stand also ziemlich früh fest.

Kompositionsprinzipien der vier Teile von GLOSSOLALIE

I Nebeneinanderstellen und Überblenden ziemlich verwandter Materialpräparationen
mittl. Tempo[x)]

II Vielerlei Materialpräparationen zu Entwicklungen verbunden
großer Tempoambitus
→ langsam

III Verwandte Materialpräparationen
nebeneinandergestellt
rasches Tempo[xx)]

IV Vielerlei Materialpräparationen stark
gegensätzlich komponiert
wechselnde Tempi

[x)] horizontale Auswahl aus der Systematik
[xx)] vertikale Auswahl

Abb. 19: Schnebels formale Richtlinien der Glossolalie 61[6]

Der »groben« Struktur dieser Vorgaben näherte sich Schnebel allmählich an, indem er die zunächst mittels Assoziationen gesammelten, konkretisierten und auf Papier fixierten Materialien der Präparationen dann deren eigenen Regeln gemäß miteinander kombinierte. Dies geschah praktisch, indem er die zu den einzelnen MPen ausgearbeiteten Blätter zerschnitt und montierte.[7] Der Entstehungsprozeß dauerte solange an, bis er das Gerüst so

6 Konvolut [1] Glossolalie 61 Formdisposition (Entwurf) (Mappe 4), Abschrift. Als »Systematik« bezeichnete Schnebel offenbar seine vierteilige Aufstellung aller MPen nach Tempo und Materialfundus, aus der er die drei Klassen ableitete. (Vgl. Abb. 9). W. Klüppelholz erhielt diese Informationen von Schnebel und veröffentlichte sie in *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 103.

7 Dies teilte Schnebel mir 1988 in einem Gespräch mit. Die Materialien in der Paul Sacher Stiftung dokumentieren diesen Prozeß nahezu gar nicht. Es gibt keine »Reste« von zer-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gefüllt hatte, daß formal und inhaltlich eine sinnvolle Gesamtaufführung der *Glossolalie 61* möglich war.

Schnebel bestimmte für alle Parameterfelder des Materialindex (MI) und der Materialcharakteristik (MC) ein Spektrum konkreter Werte, nach dem sich die Angaben seiner Ausarbeitung richten. Sie sind generell in der ersten Fassung rudimentärer als in der zweiten, wo er die Parameterfelder in der Legende mitteilt.[8] Das dynamische Spektrum bewegt sich in acht Stufen zwischen »fff = äußerst laut, aus aller Kraft« und »ppp kaum hörbar« und ist relativ notiert. In der ersten Fassung ist die Dynamik wesentlich undifferenzierter mit der häufigen Bezeichnung »m«, was nahezu dem dynamischen Bereich »f« bis »p« der zweiten Fassung entspricht. Die Tempi sind in der zweiten Fassung in acht Regionen angegeben zwischen »äußerst rasch = so rasch, wie möglich, in jedem Fall aber ein sehr rasches Tempo (das gerade Erreichbare möglichst noch zu übertreffen suchen)« und »äußerst langsam = stark überdehntes sehr langsames Tempo (fast Stillstand der Zeit)«.[9] Die Partien der Sprecher und Instrumentalisten sind in Regionen notiert, für die Sprecher in fünf Bereichen von »sehr hoch« bis »sehr tief«, für die Instrumentalisten in Oktavräumen.[10] Den Bühnenraum gliederte Schnebel nach zwölf Orientierungspunkten, wobei er die »szenische Aufführung« des Stücks unter der Bedingung einer »genügend großen Bühne den Ausführenden überläßt.«[11] Die dazugehörige Raumbewegung ist in der ersten Fassung nur teilweise und in Ansätzen vorgegeben. Sie wurde in der zweiten Fassung stark differenziert.

Die Partien der Sprecher legte Schnebel auf drei Stimmen fest: eine Frauenstimme, eine hohe und eine tiefe Männerstimme. Optional sieht er in der zweiten Fassung eine tiefe Frauenstimme als vierte Partie vor. Möglicherweise kamen in der ersten Fassung die Vorgaben zur vokalen Besetzung ebenso wie die der Instrumentierung durch die anvisierte Besetzung der Uraufführung zustande. Als Kagel Interesse an einer Aufführung der ausgearbeiteten Version signalisierte, schlug er vor, die Instrumente mit einem

---

schnittenen Materialien; und nur der Beginn der Introduktion, der nicht auf den Vorgaben einer MP beruht, wurde für die Revision der zweiten Fassung (Konvolut [Glossolalie 61 2. Fassung] Mappe 2) offensichtlich neu angefertigt und eingeklebt. Es ist auch erkennbar, daß die Bögen, auf denen Material zu einzelnen MPen gesammelt wurde, um die Partitur vorzubereiten, immer als Ressourcen fungieren, die an verschiedenen Stellen und nicht in toto in der Ausarbeitung eingesetzt wurden.

8 Schnebel *Glossolalie 61*, Schott Verlag Mainz 1974, pp. VII und VIII.

9 Ebd., p. VII.

10 Ebd.

11 Ebd., p. VIII.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schlagzeug und einem Klavier zu besetzen. »Schlagzeug war für mich o. k., Klavier auch, aber ich hätte gerne noch Bläserfarben drin gehabt. Deswegen habe ich dann noch das Harmonium genommen.«[12] Letztlich waren dann zwei Klavierspieler mit Zusatzinstrumenten aus dem Schlagzeugbereich und ein Schlagzeuger vorgesehen. Daß mit dem Harmonium »wieder so ein merkwürdig beschädigter Klang reinkommt«,[13] bemerkte Schnebel erst (mit Wohlgefallen) bei der Ausarbeitung.

> […] dem bürgerlichen Prestigeinstrument Klavier [besser gesagt Flügel!] ist mit dem Harmonium eines von eher zweifelhaftem Ruf hinzugefügt; befleckt durch Salonmusik und Cäcilianismus, ist es in jedem Fall ein Instrument der Beschränkung, ein etwas kümmerlicher Ersatz für die Orgel.[14]

Das Arsenal an Instrumenten veränderte sich von der ersten zur zweiten Fassung nur geringfügig. Für das Harmonium spezifizierte er, daß es »Perkussion, Knieschweller und reiche Registratur«[15] haben soll. Das Schlagzeug besteht aus verschiedenen gestimmten und nicht gestimmten Holz-, Metall-, und Fell-Instrumenten und wurde ergänzt durch verschiedene »Nicht-Instrumente«: Utensilien alltäglicher Lebenssphären (Pergamentpapier, Seidenpapier, Blechdeckel, Packpapier, Gläser, Porzellan, Flaschen, zwei Lineale, zwei Schaber), die zwei Sirenen, wie sie Varèse in *Ionisation* verwendete, und natürlich die an Cage erinnernden »Water Gongs«. Für die zweite Fassung ergänzte Schnebel das Arsenal um Gummischlägel, Trillerpfeifen, Metallkettchen und einen Schneebesen. Mit diesen Klangkörpern wurde in verschiedenster Weise gemäß den MPen umgegangen, vom konventionellen, sofort zitathaft wirkenden Spiel bis zur völligen Zweckentfremdung. Neben den vielseitigen klanglichen Möglichkeiten sind die Elemente dieses instrumentalen Arsenals in verschiedenen Weisen Bestandteile symbolischer Interaktionsformen und bieten teilweise allein durch ihre Präsenz auf der Bühne unmittelbare Übergänge zur alltäglichen Realität.

Beim Sammeln konkreter klanglicher Materialien dürften die paarigen Ordnungen der MPen hilfreich gewesen sein, da sich die Präparationspaare gegenseitig spiegeln und so kontrastierendes Material bereits auf dieser Ebene in einen formalen Kontext heben. Die nicht aus MPen gewonnenen Materialien der Introduktion, des Epilogs und weiterer eingeworfener Kommentare zeigen, daß Schnebel für sein Stück auch über die Begrenzungen des

12 Interview mit Schnebel vom 16.7.1995 in Berlin.
13 Ebd.
14 W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 101 f.
15 *Glossolalie 61*, a.a.O., p. V.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Materialvorrats von *glossolalie* hinausging.[16] Die Funktion dieser Teile ist vermittelnd, schafft direkte Übergänge zu irritierten bis ablehnenden Reaktionsformen des Publikums, die Schnebel prognostiziert haben dürfte. Durch sie kommt die sprachsymbolische Komponente ins Spiel. Indem er das Publikum mit den semantisch verständlichen Texten in der Introduktion zunächst sachlich – fast dozierend – direkt auf die experimentellen Vorgänge der Glossolalie anspricht, bindet er es szenisch ein und kann ihm so einen Teil der Energie entziehen, mit der es sich sonst im weiteren Verlauf in entrüstete Distanz zum »ärgerlichen« Stück begeben würde. Zusehends selbst einem dekonstruierenden Prozeß verfallen, geht das Material der Introduktion allmählich über in verwandte sprachlich-klangliche Aktionen, die dann bereits auf der Basis geeigneter MPen wie z. B. der MPen *versammlungen* und *folgen* ausgearbeitet wurden. Diverse im Rahmen der Introduktion präsentierte Kommentare des Volksmunds oder eines Kritikers korrespondieren ohnehin stark mit Materialstrukturen bestimmter MPen wie *einverständnisse* und *bestätigungen*.

Die vier Sätze der *Glossolalie 61* sind ihren typischen Vorbildern entsprechend mit verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkten komponiert. Im ersten Satz (Sonatenhauptsatz/Kopfsatz, ca. acht Minuten Dauer)[17] dominieren nach der Introduktion demontierte lautsprachliche und syllabische Materialien sowie Alliterationen von Einzelworten, begleitet von unkonventionellen geräuschbetonten, die sprachlichen Aktionen unterstützenden instrumentalen Klängen. Die Prinzipien des »Nebeneinanderstellens und Überblendens verwandten« Materials sind wirksam. Der zweite Satz (gewichtiger langsamer Satz, ca. 14 Min.) wird getragen von semantisch wirksamen, zitathaft eingebundenen vokalen und instrumentalen Materialien verschiedener Lebenssphären. Im dritten Satz (Scherzo, ca. eine Min.) wird vokales und instrumentales Geschehen zu einem trotz verschiedenster Tempi konsistenten Ganzen, wo der musikalische Duktus von Sprache und Klang dominiert. Der vierte Satz (gewichtiger Finalsatz, ca. acht Min.) kann dem ersten Satz hinsichtlich der Intensität und insbesondere der Verweiskraft des Materials durchaus die Waage halten, wenn er ihn nicht sogar überrundet. Die kon-

16 Dies gestattet er ausdrücklich in seiner Einführung zur *glossolalie*.

17 Die Angaben zu den Dauern entsprechen denen der Schallplatteneinspielung des Ensemble Negativa unter Rainer Riehn, die von Schnebel selbst als eine der genauesten Aufführungen eingeschätzt wird (Gespräch mit mir vom 20.5.1987). Am Ende der ersten Fassung notierte Schnebel die ungefähre Dauer des gesamten Stücks mit ca. 25 Minuten. Die Schallplattenaufnahme dauert etwas über 30 Minuten.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Satz I: Ziffer 1–26	
Ziffer	**MP**
1–6	Introduktion
7	*versammlungen*
8	Introduktion
9	*perspektiven*
10	Introduktion
11	*folgen*
12	*verbindungen*
13	*perspektiven,* Introduktion, *verbindungen, versammlungen*
14	*folgen, versammlungen*
15	*folgen, verbindungen*
16	*initiativen*
17	*dis–positionen*
18	Introduktion, *versammlungen*
19	*dis–positionen*
20	*verbindungen*
21	*folgen*
22	*initiativen*
23	*verbindungen*
24	*perspektiven*
25	*versammlungen*
26	Introduktion

Satz II: Ziffer 27–50	
Ziffer	**MP**
27	*bewegungen*
28	*verwicklungen*
29	*gegeneinander*
30	*einverständnisse*
31	*fortsetzungen*
32	*bewegungen*
33	*agglutinieren*
34	*initiativen*
35	*bestätigungen, gegeneinander*
36	*iuxtapositionen*
37	*für sich*
38	*iuxtapositionen*
39	*verbindungen* oder *agglutinieren*
40	*einverständnisse*
41/42	*einwände/einwürfe, agglutinieren*
43	*verbindungen* oder *agglutinieren*
44	*einwände/einwürfe*
45	*bewegungen*
46–48	*extentionen*
49	*bewegungen*
50	*für sich*

Satz III: Ziffer 51–60	
Ziffer	**MP**
51	*konkurrenzen*
52	*flektieren*
53	*oppositionen*
54	*impulsationen*
55	*oppositionen*
56	*flektieren*
57	*impulsationen*
58	*konkurrenzen*
59	*impulsationen*
60	*flektieren*

Satz IV: Ziffer 61–84	
Ziffer	**MP**
61	*inkorporieren, verwicklungen*
62	*inkorporieren, einwände/einwürfe*
63	*verwicklungen*
64	*kreise*
65	*kontraste*
66	*ausbruch*
67	*kontraste*
68	*einwände/einwürfe*
69	*vektoren*
70	*einverständnisse*
71	*kreise, zustände, einfälle*
72	*zustände, kontraste, einfälle*
73	*kreise, zustände, einfälle*
74	*einfälle*
75	*initiativen*
76	*bestätigungen, isolieren*
77	*isolieren, einverständnisse*
78	*isolieren*
79	*zustände,* »Verschiedenes«
80	*isolieren,* »Verschiedenes«
81	*einwände/einwürfe*
82	»?«
83/84	Epilog (Coda)

Tab. 9:
Verwendung der Materialpräparationen in der Glossolalie 61

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

trastreiche Anordnung seines Materials erinnert an die typische Finalsatz-Form des Rondos. Gegen Ende nimmt semantisch verständliches, der deutschen Kultur nahes zitathaftes Material stark zu, bis es in den Epilog übergeht, der das Stück mit den Geschehnissen hinter der Bühne und außerhalb auf den Straßen verbindet.

Zitathaftes aus »höheren«, also komplexer strukturierten, von weniger Menschen genutzten Sphären beider Bereiche – Sprache und Musik – bildet in Schnebels Stück einen ziemlich kleinen Teil des Materials. Weniger komplexe, weiter verbreitete alltägliche Sphären hingegen sind stark präsent, jedoch, was das gesprochene Material betrifft, nur in wenigen Fällen semantisch verständlich, dies weniger weil sie demontiert wurde, als vielmehr weil die benutzten Sprachen, die Alltägliches beschreiben oder alltäglichen Interaktionen zugehören, aus den verschiedensten Ländern der Welt stammen. Was das von Schnebel gänzlich neu komponierte Material betrifft, so ist seine Zugehörigkeit als anspruchsvoll organisierter Klang zu »höheren« Sphären nur durch mehrere ästhetische Brechungen hindurch erkennbar, da es in unkonventionellen, wenig semantischen und häufig ironisierenden Bereichen angesiedelt ist.

Die in der *Glossolalie 61* verwendeten vokalen und instrumentalen Materialien bilden wiederum einen für diese Ausarbeitung spezifischen Mikrokosmos, der zwar mit den Eigenarten der Präparationen korrespondiert, diese zugleich aber zum einen naturgemäß nicht ausschöpft und zum anderen auch über diese hinausgeht, indem Varianten einzelner Vorgaben ausgearbeitet und notiert wurden. Dieser Mikrokosmos korrespondiert durch seine Konkretheit auch deutlicher und stärker mit der Alltagsumgebung als das Konzept und liefert gewissermaßen die Fallbeispiele, was ihn für eine szenische Analyse im Sinn Lorenzers ergiebiger macht. Diese Beobachtung beeinflußte auch meine Analyse insofern, als das Netzwerk der verknüpften Konkretionen mehr Beachtung findet als der zeitlich davor liegende Ausarbeitungsprozeß von einer Präparation zum Partiturabschnitt.

Das sprachliche Material der *Glossolalie 61* etwa kann in drei nicht ganz den Schnebelschen »Klassen« entsprechende Gruppen eingeteilt werden, die in jedem Satz in charakteristischer Weise gewichtet sind: 1) Semantisch Verständliches, 2) Fremdsprachen, 3) Laute. Obwohl sie in den vier Sätzen sehr unterschiedlich verteilt sind, sind alle drei Gruppen letztlich in bezug auf den Gesamtverlauf in etwa in Balance.

Im ersten Satz (Kopfsatz) überwiegt durch die »Introduktion« das semantisch verständliche Material; es wird in 19 Ziffern eingesetzt (1–8, 10, 11,

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

13–16, 18, 21, 22, 25, 26). Das fremdsprachliche Material erscheint nur in vier Ziffern (10, 13, 14, 24), das lautsprachliche in neun Ziffern (12, 13, 15–17, 19, 20, 22, 23). Die Passage in Zif. 13 ist die einzige im gesamten Stück, wo semantisch verständliche Sprache (Material der Introduktion und der MP *versammlungen*), Fremdsprache (MP *perspektiven*) und Laute (MP *verbindungen*) simultan erklingen, begleitet durch unkonventionelle instrumentale Aktionen mit hohem Geräuschanteil.

Im zweiten Satz (langsamer Satz) sind die drei Gruppen in etwa gleich präsent, auch wenn semantisch Verständliches lediglich in sechs Ziffern (28, 30, 35, 40, 42, 48) erscheint. Von diesen bedürfen einige aber relativ langer Zeitabschnitte. Fremdsprachen erscheinen zehnmal (Zif. 29, 34–38, 41, 42, 47, 50), Laute elfmal (31, 33, 39, 42–49).

Der dritte Satz (Scherzo) besteht – nicht überraschend – sprachlich ausschließlich aus Lauten. Lediglich der Einwurf zu den Entstehungs- und Uraufführungs-Daten des Stücks (Zif. 57) wird auf deutsch gesprochen.

Der Dichte des vierten Satzes (Schlußsatz) entspricht das verwendete sprachliche Material, bei dem die Laute mit vier Ziffern (66, 69, 71, 78) gerade ein Siebtel aller in diesem Satz erscheinenden Sprache ausmachen. Semantisch Verständliches (Zif. 61, 63, 65, 67, 72, 76, 77, 79–81, 83–85) ist etwa so präsent wie Fremdsprachen (Zif. 61–63, 68, 70–73, 75, 77, 82, 85).

Bezüglich des instrumental zu interpretierenden Materials der *Glossolalie 61* ist ein Überblick nach Gesichtspunkten der Notation sinnvoll. In 71 Ziffern wurde das instrumentale Material ausschließlich graphisch dargestellt, was darauf schließen läßt, daß es in unmittelbarem Zusammenhang zum sprachlichen Material entstanden sein muß, quasi als dessen »Kolorierung« fungiert. Auch die graphische Notation enthält als Aktionsschrift visuell und klanglich ein großes Repertoire assoziativer und in diesem Sinn auch zitathafter Verbindungen zu bekannten Erscheinungen der Lebenssphären bereit und ist in diesem Sinn nicht vollends neu komponiert oder gar autonomer Klang. Lediglich in 15 Ziffern wurde Material konventionellen musikalischen Zusammenhängen und Darstellungsweisen entlehnt, wobei das lautsprachliche »Scherzo« hierbei vollends ausgespart wurde. Das Material dieser 15 Ziffern (eine Überschneidung in Zif. 21) steht dem sprachlichen Material eigenständiger gegenüber, insofern es auf »eigene« Sphären symbolischer Interaktionsformen verweist, für die genuine musikalische Struktur und nicht nur klangliche Assoziation wichtig ist.

Dieses musikalische Material für die Instrumente kann in drei Gruppen eingeteilt werden. Eine Gruppe bildet die Instrumentalmusik, die Schnebel idiomatisch »neu« komponierte, allerdings nicht, wie Klüppelholz annahm,

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

streng seriell,[18] sondern lediglich annähernd seriell durch intervallische Ordnungen (z. B. Zif. 81), mit denen Schnebel bis heute arbeitet, und durch frei atonale Passagen (z. B. Zif. 68). Dieses Material erscheint in den Ziffern 3 (Harmonium/Klavier), 21 (Klav.), 44 (Harmonium/Klavier), 68 (Klavier/Xylophon) und 81 (Harmonium/Klavier) und ist im herkömmlichen System zwar tonhöhenfixiert, jedoch rhythmisch vorwiegend in Space Notation dargestellt.[19]

Die zweite Gruppe bilden ein bis zwei Takte lange Fragmente, die bekannten Kompositionen der »ernsten« und der »Unterhaltungs«-Musik entnommen wurden, und somit als kollektive präsentative Bedeutungsträger der westdeutschen Gesellschaft jener Zeit wirken. Sie sind in Schnebels Skizzen und in seiner ersten Fassung der *Glossolalie* noch ausschließlich mit Notenpunkten gänzlich ohne Rhythmus dargestellt. In der zweiten Fassung rhythmisierte Schnebel sie ihrer ursprünglichen Form entsprechend, was auf Erfahrungen bei den ersten Aufführungen zurückgehen dürfte, denn diese Passagen sind ohne Rhythmisierung nicht als Zitate erkennbar.[20] Alle diese Zitat-Fragmente sind in der *Glossolalie 61* als depravierte oder überkommene negativ konnotiert. Sie erscheinen in folgenden Ziffern: 1 (Harmonium), 14, 16, 21, 22 (alle für das Harmonium), 30, 35, 40 und 76 (alle für Harmonium oder Klavier).

Die dritte Gruppe der konventionell orientierten Notation instrumentaler Aktionen betrifft fast ausschließlich die nicht tonhöhenfixierten Schlaginstrumente. Deren Darstellung geht häufig über in andere Konfigurationen etwa der Space Notation. Die dritte Gruppe wurde in folgenden Ziffern eingesetzt: 11 (Gongs), 14 (3. Trommel), 21 (4. Trom.), 30 (1. Becken, 1. u. 4. Trom.), 35 (1. Becken, 4. Trom.), 49 (Woodblocks, Claves, Harmonium, Sandblocks, 1.–3. Trom.) und 76 (Harmonium/Klavier, 1. Becken, 4. Trommel).

---

18 W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 111 f.: »Sätzen hochentwickelter Syntax, dem *Fa:m' Ahniesgwow*-Zitat, wird eine streng serielle Passage hinzugefügt.« Klüppelholz reagierte hier auf die Idiomatik der Passagen und nicht auf ihre tatsächliche Struktur.

19 Dies trat in der ersten Fassung noch stärker zutage, wich aber in der zweiten Fassung teilweise konventionellen Rhythmisierungen, die zumindest suggestiv zu verstehen sind wie in Ziffer 21.

20 Dies ist ein Umstand, um den auch Cage wußte, als er in seinen *Cheap Imitations* in die intervallische, nicht aber in die rhythmische Struktur eingriff. Vgl. Kap. IV.2.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III.2.2 Szenische Analyse

Die als solche erkennbaren **sprachlichen und musikalischen Zitate aus »höheren« Sphären** konzentrieren sich auf die Ausarbeitungen der MPen *einverständnisse*, *einwände/einwürfe* und *bestätigungen* in neun von siebzehn Ziffern. Die musikalischen Zitate gehören alle zur zweiten Gruppe der konventionellen Notation.

Ziffer	**Zitiertes Material aus:**	**Material-präparation**
11	Schumann 3. Klaviersonate (Concert sans orchestre)[21]	*folgen*
19	Text »Wagalawaja« aus R. Wagner *Rheingold*	*dis-positionen*
21	J. S. Bach Menuett (Werk?)	*folgen*
28	Namen und Fachausdrücke (aus Kunst und Wissenschaft)	*bestätigungen*
35	Beethoven *Egmont* Ouvertüre und Mondschein-Sonate, Debussy *Claire de Lune*, Händel »Halleluja« aus dem *Messias* und *Largo*, W. A. Mozart Text »Üb' immer Treu und Redlichkeit«, R. Wagner *Meistersinger*-Thema und das Gralsmotiv (»Dresdner Amen«) aus *Parsifal*	*bestätigungen*
40	Smetana *Die verkaufte Braut* (»Weiß ich doch einen«) und Rossini *Barbier von Sevilla* (»Ich bin das Faktotum der vornehmen Welt« und »Oh, wie so trügerisch«)	*einwände/ einwürfe*
41	Verlaine »Les sanglots longs« (französisch), Shakespeare aus dem »Hexenchor« aus *Macbeth*	*einwände/ einwürfe*
42	Anfänge des *Nibelungenlieds*, der *Odyssee*, einer lateinischen Psalmodie, und aus F. Schiller *Die Glocke*, Passage des Donnerkatarakts aus Joyce *Finnegans Wake*, A. Jarry »Merdre« aus *Le Roi Ubu*	*einwände/ einwürfe*
44	Hans G. Helms *Fa:m' Ahniesgwow*	*einwände/ einwürfe*
46	*Das große Lalula* von Ch. Morgenstern	*extentionen*
50	Psalm 126 (Anfang, hebräisch)	*für sich*
62 + 68	W. Majakowkijs Gedicht *Aus vollem Halse* (Auszug, russisch)	*einwände/ einwürfe*
63	Namen und Fachausdrücke aus Politik und Geographie	*bestätigungen*
75	ital. Sachtext über Canaletto	*initiativen*
76	Textzitat von K. Jaspers und Musikzitate von F. Chopin (Trauermarsch), I. Strawinskij (*Sacre du Printemps*) und A. Webern (Klaviervariationen)	*bestätigungen*
81	ein Satz aus E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*	*einwände/ einwürfe*
82	»Maranata« (altchristlicher Gebetsruf: »Ach, komm doch Herr«)	*?*

Tab. 10: Glossolalie 61, *Text- und Musik-Zitate aus »höheren« Sphären*

21 Auch ein Fragment des Bloch-Zitats von Zif. 81 ist enthalten: »Umtriebe der Furcht«, hier jedoch im Kontext von Alliterationen einzelner Wörter.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die als solche erkennbaren sprachlichen und musikalischen »Zitate« aus »niedrigeren« Sphären basieren vornehmlich auf den MPen *einverständnisse* und *versammlungen*. Wie bei den »Zitaten« aus höheren Sphären gehört auch hier das musikalische Material zur zweiten Gruppe der konventionellen Notation. Insgesamt sind die »Zitate« aus »höheren« Sphären deutlich präsenter (worüber die Zahl der Ziffern nicht unbedingt Auskunft gibt), doch wird die »niedrige« Sphäre unterstützt durch Passagen mit entsprechendem Ton, in denen Lautsprachliches und Fremdsprachiges dominiert.

Ziffer	**Material aus**	**Material-präparation**
7,18,25	»Volksmund – über moderne Kunst«	*versammlungen*
13, 14	»Kritiker«	*versammlungen*
11, 14, 15, 21	deutsche, englische und französische »Mode«-Wörter (verwandte Wortstämme)	*folgen*
16 + 22	»Alte Worte« (deutsch)	*initiativen*
28	Namen von Medienstars	*verwicklungen*
30	»Schlagwörter und Meinungen, Volksmund«, Anfänge von »In München stand ein Hofbräuhaus«, »Alle Jahre wieder«, weitere für mich nicht identifizierbare Melodien	*einverständnisse*
35	Melodie von »God save the King« (oder: »Halte den Siegerkranz«, engl. Nationalhymne), »Definitionen und Rechtssätze«	*bestätigungen*
40	»Meinungen und Schlagwörter«, ein Walzer von J. Strauß	*einverständnisse*
47	Abkürzungen	*extentionen*
70	Glückwünsche (zumeist semantisch verständlich)	*einverständnisse*
76	Melodien »Harre meine Seele« (Choral), »Ich hatt' einen Kameraden…«, Satz aus dem Volksmund: »Kunst aber soll erheben und erbauen«	*bestätigungen*
77 + 80	englische und deutsche Worte (Abschied, Krieg)	*»Verschiedenes«*

Tab. 11: Glossolalie 61, *Text- und Musik-Zitate aus »niedrigeren« Sphären*

Dieses in den beiden Tabellen erfaßte Materialfeld aus Text- und Musik-Zitaten läßt konkrete Situationen (und damit auch Interaktionsformen) aus den Lebenssphären aufscheinen, in denen Schnebel seine gesamte *Glossolalie 61* verankerte, wiewohl sie nur etwa die Hälfte des Stücks ausmachen.[22] Er

22 Es fällt auf, daß Schnebel in der *Glossolalie 61*, abgesehen von einzelnen Standardtanzrhythmen, kein Zitat aus den Idiomen des Jazz oder der Rockmusik »authentisch« oder »verfremdet« einsetzte. Dies könnte darauf verweisen, daß ihm diese Welt fern war und daß er – ähnlich wie Cage – hauptsächlich in seinem unmittelbaren Umfeld nach Materialien griff.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schuf hier im Sinn eines »offenen Kunstwerks« verschiedene symbolisch wirksame Ebenen, die sich aufgrund unterschiedlicher Vorbildung bzw. Lebensverhältnisse nicht allen Beteiligten gleichermaßen erschließen. Alle übrigen Bereiche der *Glossolalie 61* werden im wesentlichen über musikalisch-klangliche Parameter dominiert, deren Verbindung zu symbolischen Interaktionsformen nicht ausgeschlossen werden kann, aber nicht als wesentlicher Aspekt intendiert ist. Deren Verbindungen zu symbolischen Interaktionsformen der alltäglichen Sphäre entstehen vornehmlich über klangliche oder emotionale Assoziationen. Direkte Verweise auf analog klingende konkrete Situationen sind nur in Ausnahmefällen intendiert, wenn beispielsweise Geräusche eines Mopeds, einer Lokomotive oder einer Autohupe instrumental und stimmlich nachgeahmt werden (Zif. 24, MP *perspektiven,* MCi: »Geräusche aus dem Alltag«).

Allen konventionell notierten musikalischen Zitaten in der *Glossolalie 61* ist zunächst ein dekonstruierender, gleichsam »verschmutzter« Kontext gemeinsam, indem Schnebel sie erstens auf kürzeste Ausschnitte reduziert, zweitens von Zitat zu Zitat die Tonarten ändert (er experimentierte damit in den Skizzen),[23] drittens überwiegend mit dem depravierten Klang des Harmoniums instrumentiert. Er wählte für beide – höhere und niedrigere – Sphären ausschließlich extrem verbreitete und aus diesem Grund auch gewissermaßen »abgenutzte« Musik seiner Zeit, Musik, die im Deutschland der fünfziger/sechziger Jahre als allgemein anerkanntes Kulturgut Teil der kollektiven Erfahrungsstruktur und über elektronische Medien verbreitet war. Der Wirkungskreis dieser Musik, ob nun klassisch oder unterhaltend, hatte sich in den Medien und im Musikbetrieb verselbständigt; sie wurde häufig nicht mehr um ihres Gehalts willen, sondern als vertrauter Klangprozeß oder als vornehmlich gesellschaftliches Ereignis erlebt und in diesen Hinsichten funktionaler Bedeutungsträger, zudem man sie auch gerne bei alltäglichen Tätigkeiten – ihres ursprünglichen auratischen Aufführungs-Raums entfremdet – konsumierte.

Solche »realen« Alltags-Szenen nutzte Schnebel schon, als er das Konzept der *glossolalie* entwickelte: Er isolierte und analysierte bestimmte Aspekte, die ihm verselbständigt und desymbolisiert erschienen, und brachte sie – simultan oder unmittelbar sukzessiv montiert – konzentriert wie unter einem Brenn- oder Vergrößerungsglas zu sorgfältig kalkulierten, überdimensionierten, redundant wirksamen szenischen Begegnungen. Die im eigentlichen

23 Konvolut Glossolalie 61 [1] Mappe 3.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sinn des Wortes reiz-volle Wirkung solcher befremdender Darstellung zugleich vertrauten Materials arbeitete Schnebel beispielsweise in Zif. 35 (MP *bestätigungen*) aus, wo er Fragmente klassischer Musik zitieren läßt und zugleich das Klappern mit Besteck und Blechdosen vorschreibt. Möglicherweise wird dieses unmittelbare Miteinander von klassischer Musik und Besteckklappern, das vielen seinerzeit angenehmes häusliches Flair bedeutet haben dürfte, plötzlich als unangenehm erlebt. Die eigentliche, tieferliegende Unvereinbarkeit der einen und der anderen Tätigkeit und der Umstand, daß diese Musik mehr konzentrierte Aufmerksamkeit verdient, als sie während des Aufräumens o.ä. in der Küche erhält, werden so, außerhalb der symbolischen Interaktion stehend, diese jedoch zugleich als Konzentrat wiedererlebend, entdeckt. »Wird das Konventionelle also aus dem Geleise gestoßen, steht das bisher Unsichtbare, das von stillschweigender Übereinkunft wie mit einer Tarnkappe bedeckt war, plötzlich vor Augen.«[24] Dadurch kann diese Szene je nach individueller Konstellation auch unbewußte bis bewußte Veränderungen der zukünftigen eigenen Interaktionen in diesem Bereich bewirken. Sie kann aber auch von Personen, die damit bereits bewußter umgehen, möglicherweise mit Genugtuung erlebt, oder von anderen schlichtweg als erheiternde Erweiterung von Musik in Randbereiche hinein wahrgenommen werden.

Das in den Tabellen 10 und 11 zusammengestellte doppelte Feld zitathafter Materialien behandelte Schnebel auf der Basis der zugrundeliegenden MPen und des Dekonstruktions-Grundsatzes bezüglich ihrer Herkunft aus höheren und niedrigeren Sphären klanglich-gestisch verschieden. Insbesondere differenzierte er das Material aus höheren Sphären dynamisch und zeitlich stärker, während das Material aus niedrigeren Sphären vorwiegend schnell und flüchtig mit zusätzlichen Anweisungen wie »unsauber spielen« in eher leisen Bereichen »vorbeihuscht«.

Lediglich im vierten Satz in Zif. 76 (basierend auf der MP *bestätigungen*), wo sich sämtliches Material auf Trauer und Opfer bezieht, erklingen zwei volkstümliche musikalische Zitate in lauter Dynamik und ziemlich langsam. Diese Passage erscheint ohnehin exponiert, weil hier die klagende Grundgeste durch einen übetrieben ernsten Ton ironisiert wird. Eines der beiden Zitate, das Kriegslied »Ich hatt' einen Kameraden« (ohne Text!) würde sich auch nicht für die geschwätzige Variante der Ziffern 30 und 40 eignen. Als ein Lied der Selbsttröstung und des Schmerzes, das im Deutschland der fünfziger/sechziger Jahre noch eindeutig an die Nazi-Zeit,

24 Schnebel »Sichtbare Musik« (1966/68), in: ders. *DM,* p. 319.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der es sehr populär war,[25] erinnert haben dürfte, ergänzt es hier eher den einzigen Text. Es handelt sich um den leicht musikalisiert vorzutragenden und dadurch mehr Pathos erhaltenden, höchst ernsthaften, inhaltlich fragwürdigen Text von Karl Jaspers zum Thema »Opfer«, das zwar »vergeblich aber nicht sinnlos« sei. Es werden hier mit der Melodie des Kriegslieds und dem Text von Jaspers also zwei Sphären durch ihr simultanes Erscheinen miteinander konfrontiert, die sich real so nicht begegnen können, wohl aber imaginär oder medial, was die exponierte Plazierung des Kriegslieds erklären kann.[26] Dies ließe sich dahingehend deuten, daß die Fragwürdigkeit des sich anspruchsvoll gebenden Texts von Jaspers hier in der Hoffnungslosigkeit des trauernden Kriegslieds offenbar wird. Die beiden Perspektiven kreuzen sich synergetisch in der doppelten Weite dieser Szene.

Die **Zitate aus dem Bereich der Kunstmusik** sind im wesentlichen verschiedenen Klavierwerken sowie bekannten Passagen aus Opern (Ouvertüren und Arien, ohne Text) und orchestralen Werken entnommen. Während die zitierte Klaviermusik bekannt dafür ist, daß sie vornehmlich zur Erzeugung sentimentaler Gefühle mißbraucht werden kann, haftet den Beispielen aus den Opern die Sphäre des allzu eingängigen musikalischen Materials, des Schlagers an, das ein anspruchsloses Publikum verträgt und erreicht, und das nicht zuletzt vom Bedeutungsträger der Kunstmusik zu dem veräußerlichten eines großartigen gesellschaftlichen Ereignisses, des Opern- oder Konzert-Besuchs mit seinen kommunikativen und symbolischen Konnotationen verkommen ist. Es ist anzunehmen, daß dies beispielsweise auf Kammermusik-Konzerte, etwa Streichquartettabende, die damals ein hohes

---

25 Im taschenformatkleinen Liederheft »Das neue Soldaten Liederbuch« Bd. 1, untertitelt mit »Die bekanntesten und meistgesungenen Lieder unserer Wehrmacht« (Schott Verlag Mainz, o. J.), erscheint die Melodie aus Ziffer 76 zweimal: zu Beginn der Nr. 20 mit dem traurigen dreistrophigen Text von Ludwig Uhland auf die originale Melodie von F. Silcher und der Nr. 67 mit einem sieghaften Propagandatext (bei im Verlauf abgewandelter Melodieführung).

26 »Dann ganz bewußt dagegengesetzt [gegen Bloch und Majakowskij] der Satz von Jaspers, den ich als sehr affirmativ empfand: ›Mit dem Opfer ist etwas Überzeitliches und Übersinnliches und Unbedingtes verbunden, es ist, wenn auch vergeblich, nicht sinnlos.‹, wo also das Opfer an sich verhimmelt wird. Das wird in einen musikalischen Kontext gestellt, der negativ ist, der kritisch ist, zum Beispiel habe ich dazugesetzt ein Fragment aus ›Ich hatt' einen Kameraden‹ und Glockengeläut und Chopinscher Trauermarsch, also so diese Pseudofeierlichkeit bei Begräbnissen, so daß – wie soll ich sagen – Hohlheit dieser Aussage durch Musik verdeutlicht wird.« Schnebel, in: »Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit R. Oehlschlägel« (1975), in: *MusikTexte* 57/58 März 1995, p. 105.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ansehen unter Kennern klassischer Musik hatten, noch nicht zutraf, so daß Schnebel diese Musik hier nicht integrierte.

Die fragmentarische Darstellung dieser Musik beispielsweise im »langsamen« Satz in Zif. 40 (MP *einverständnisse*)[27] korrespondiert durchaus mit verschiedenen weit verbreiteten Interaktionsformen des (damaligen) Alltagslebens, vor allem mit der damals noch ziemlich neuen medialen Verfügbarkeit der Musik über Radio, Schallplatte und Tonband, aber auch zusehends über das Fernsehen. Diesen Medien ist eigen, daß sie Auditives (und Visuelles) aus dem öffentlichen in den privaten Raum verlagern können und daß sie sich jederzeit ein-, um- und ausschalten lassen. Sie erlauben bis dahin Unmögliches, nämlich die besondere Erfahrung beispielsweise einer Opernvorstellung auf redundante Weise (und dadurch imaginär ergänzt) in eine alltägliche zu verwandeln, sie ihrer Exklusivität zu berauben und sich gefügig zu machen. Die dabei entstehenden auratischen und ästhetischen Verluste treten dabei hinter der Lust an dieser Gefügigkeit und dem Interesse an den besonders beliebten Ausschnitten bestimmter Werke zurück, auch deshalb, weil nicht die Musik, das Operngeschehen an sich wesentlich waren, sondern die Befriedigung, an einem solchen gesellschaftlichen Ereignis teilgenommen zu haben, das nun mit Hilfe der Medien nochmals imaginär durchlebt werden kann.[28] Die Möglichkeiten, diese Geräte bedienen zu können, machten Interaktionsformen mit verzerrten, fragmentarischen, überlappenden Sinnes-Eindrücken zusehends zur – zumeist positiv konnotierten – Gewohnheit. Diese sich zu der Zeit kollektiv etablierenden symbolischen Interaktionsformen ersetzten sogar bis zu einem gewissen Grad das gesellschaftliche Musik-Ereignis eines Konzerts oder einer Oper.

Aus »niedrigeren« musikalischen Sphären wählte Schnebel für die Instrumentalpartien fragmentarische Bestandteile von Melodien (ohne Texte) aus, die zu Schlagern avancierten und also normalerweise mitgesungen werden konnten. Teilweise ergänzte er sie im Schlagzeug durch Rhythmen, beispielsweise in Zif. 40, wo allerdings auch die »heruntergekommenen« Opern-Zitate versammelt sind, in der ersten Fassung vor allem durch bekannte Standardtänze wie Charleston und Rumba. In der zweiten Fassung wurde diese Vorgabe ersetzt durch »Marsch- und Jazz-Rhythmen«, was ihre assoziative Qualität insofern verschärft, als Charleston und Rumba geselligen Tanz suggerieren; Märsche jedoch lassen an Soldaten und Krieg also

27 Abb. 16 (p. 213).

28 Vgl. hierzu die Ausführungen zur Konvention des Konzerts von Hanns-Werner Heister *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1 u. 2, Wilhelmshaven 1983.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bedrohung und Verluste denken, während Jazz-Rhythmen an zur Nazi-Zeit verrufene Musik-Kneipen, vielleicht aber auch an die neue, gestiegene Lebensqualität der Nachkriegszeit erinnern. Die Lied-Texte sparte Schnebel generell aus.

Ziffer 40–42

In den Ziffern 30 und 40 begegnete Schnebel der durch Aktivität und Lautstärke geprägten Originalsituation gemeinschaftlichen Singens, Marschierens, Tanzens und eines Opernbesuchs, indem er diese kontrastreich als fragmentarisch entstellten Erinnerungs-Fetzen sich in leise rasche Abläufe im heruntergekommenen Klangidiom des Harmoniums verflüchtigen läßt. Außerdem konfrontierte er diese Klänge, die doch eine Gegenwelt zu der Dumpfheit des alltäglichen Lebens symbolisieren, ausgerechnet mit simultan montierten fragwürdigen, um nicht zu sagen dummen Volksmeinungen und Werbesprüchen, deren kurze Sätze ebenfalls eher leise und ihrer weiten Verbreitung gemäß im Dialekt zu präsentieren sind. So suggeriert Schnebel eine analoge depravierte Qualität der instrumentalen und vokalen Fragmente, hievt sie in den gleichen assoziativen Kontext. Ausschlaggebend ist dabei, daß alle Sprecher gemäß der Raumdirektive der MP *einverständnisse*[29] dabei eng beieinander stehen sollen, in täuschender, tuschelnder Einigkeit, die sofort, »rasch auseinandergehend«, im Übergang zur nächsten Ziffer in Vereinzelung – ohnehin die dominierende Kommunikationsstruktur unter den Ausführenden – aufgelöst wird. An Zif. 40 schließt sich sogar »panisches« Laufen aller Sprecher zum vorderen rechten Bühnenrand an, das nach einem sekundenkurzen lautsprachlichen, aufschreiartigen Intermezzo der Sprecherin im forte auf »i« (MP *agglutinieren*) in Zif. 41 in eine »avancierte« Passage übergeht, die auf der MP *einwände/einwürfe*[30] beruht. Die (ausnahmsweise bei dieser MP) leise zu zitierenden Texte von Verlaine (»misterioso«, tiefe Männerstimme) und von Shakespeare (»Grotesk, sehr rasch, skandieren«, alle drei Stimmen simultan) drücken als Fluchtraum vor der vorangegangenen heruntergekommenen Szene gewissermaßen verzweifelte Machtlosigkeit aus, unterstützt durch geräuschhaftes Hämmern, Schütteln, Sirren und Knistern der Instrumentalisten zwischen piano und fortissimo.

---

29 Abb. 16 (p. 213).
30 Abb. 15 (p. 212).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

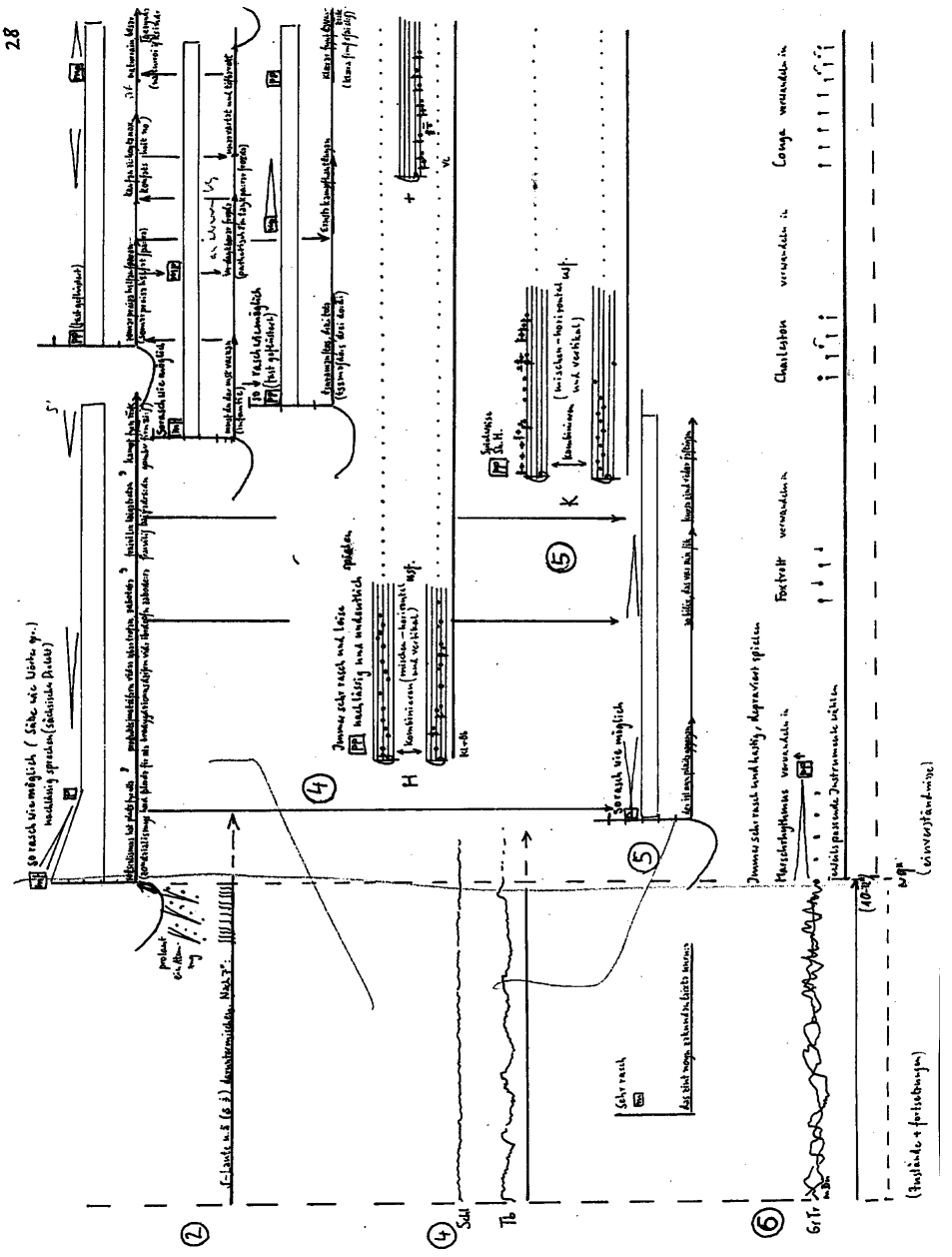


Abb. 20: Glossolalie 61 *Zif. 39—40 (1. Fass.)*[31]

31 Konvolut [glossolalie] (1.Fassung) P (RS).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

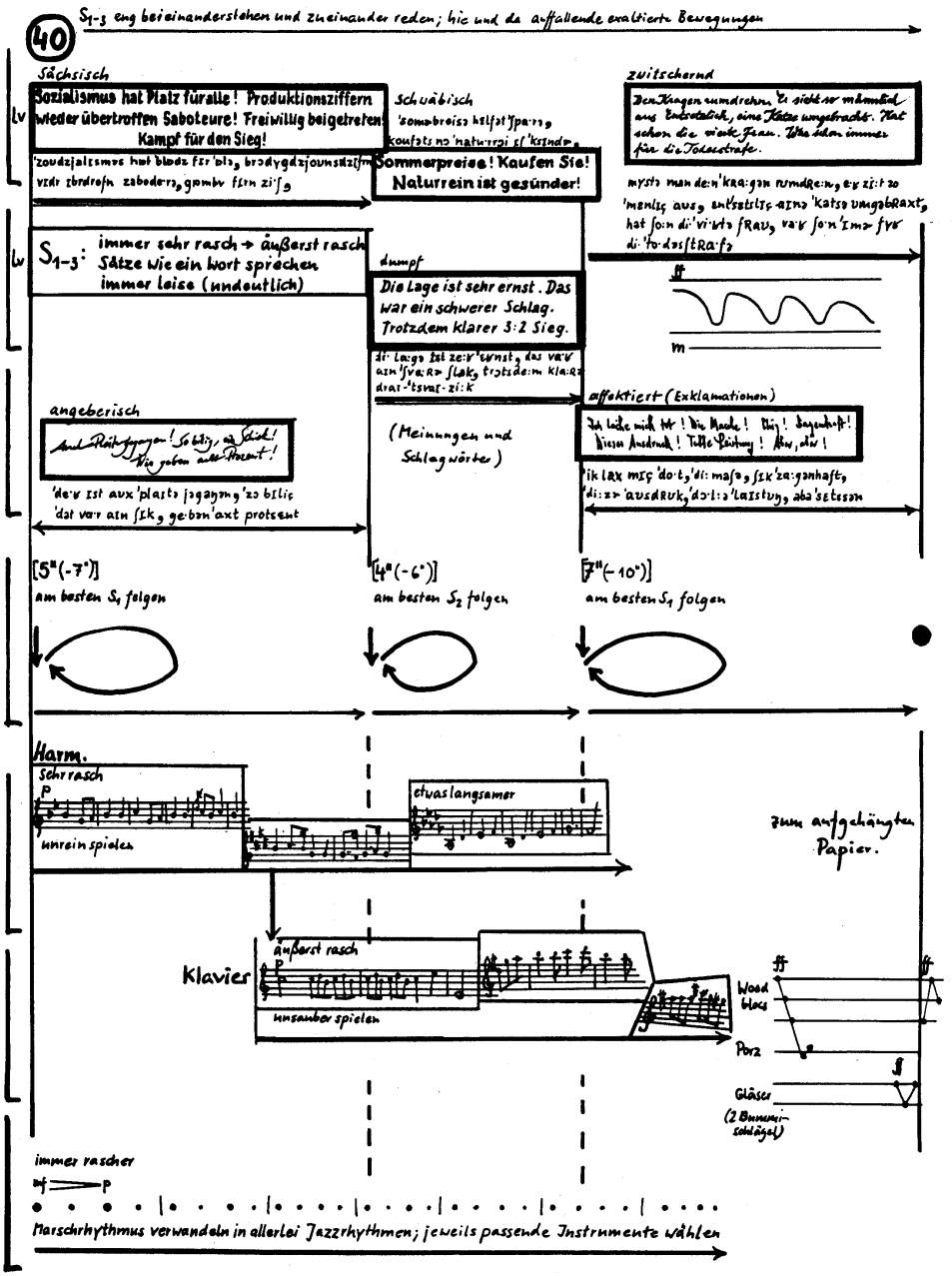


Abb. 21: Glossolalie 61 *Zif. 40 (2. Fass.)*[32]

32 *Glossolalie 61,* a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Am Beispiel der Zif. 40 ist im übrigen gut nachzuvollziehen, wie Schnebel die Darstellungsweise von seiner ersten zur zweiten Fassung der *Glossolalie 61* umarbeitete. Es wurde schon angemerkt, daß die Darstellung in der ersten Fassung generell viel abstrakter ist, was bei der Aufführung wohl zu keinem so plastischen und farbigen Ergebnis führte, wie es Schnebel sich vorstellte. Er sah, in wiefern auch Notation potentieller symbolischer Bedeutungsträger ist.

> [Musikalische Grafik] wird über die – freilich oft schwere – Rezeption des Textes hinausgeführt zu aktivem Verhalten, musikalische Grafik verlangt den Interpreten Deutung ab. Das ist zu differenzieren. Den meist mehrdeutigen Symbolen kann verschiedene Musik abgewonnen werden, je nach dem man sich von ihnen beeinflussen läßt […].[33]

Schnebel erlebte mit seinen offenen Formen ähnlich enttäuschende Aufführungen wie Cage und verfeinerte daraufhin seine darstellerischen Mittel. Sein Material wurde insgesamt plastischer und damit visuell suggestiver und konkreter.[34] Er steigerte den symbolischen Gehalt der zweiten gegenüber der ersten Fassung immens und verdeutlichte dadurch auch die Vernetzungen seiner Materialien mit den Erfahrungsstrukturen und Lebensentwürfen seiner Zeit.

Wie in der ganzen ersten Fassung ist auch in ihrer Zif. 40 keine Dirigentenstimme notiert. Welcher Art dessen Aktivität sein könnte, mag auch erst bei den Proben zur Uraufführung klar geworden sein. In der zweiten Fassung lehnte Schnebel die dann vorhandene Dirigentenpartie (Kreise mit Pfeilen auf der Mittellinie der Partiturseite) stark an die ausschließlich chronometrische Funktion des Dirigenten an, wie sie Cage beschrieb und beispielsweise in seinem damals gerade aktuellen *Concert for piano and orchestra* (1958) einsetzte.[35] Dies bedeutet auch, daß der Dirigent keinen interpretatorischen,

---

33 Schnebel »Sichtbare Musik« (1966/68), in: ders. *DM*, p. 329.

34 »Mitlesen und imaginatives Zurechthören hilft solcher Schwachheit auf. Derlei Einbildung könnte durch Beschäftigung mit musikalischer Grafik noch beflügelt werden, wozu ihre Ausstellungen dienen mögen.« Ebd.

35 »Die Kontrolle aufgeben, so daß Töne Töne sein dürfen (sie sind keine Menschen, sie sind Töne), heißt beispielsweise: der Dirigent eines Orchesters ist nicht länger ein Polizist, sondern einzig ein Anzeiger der Zeit – nicht in Schlägen, sondern wie ein Chronometer. In einem Konzert hat er seine eigene Stimme. In der Tat ist er nicht notwendig, wenn alle Spieler auf andere Weise wissen können, welche Zeit es ist und wie diese sich verändert.« J. Cage »Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten« (Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen 1958), zuerst gedruckt in: *DBzNM* 1959, hier zitiert nach: H. Danuser, D. Kämper u. P. Terse *Amerikanische Musik,* a.a.O., p. 271.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern ausschließlich koordinierenden Einfluß auf Aufführungen solcher Stücke nehmen soll, was seinen konventionellen Kompetenzen und jenen der Interpreten diametral entgegengesetzt ist. Es ist sogar aufgrund der Legende der ersten Fassung, wo Schnebel die Koordination der einzelnen Partien mit einem auch in deren Zif. 40 gut wahrnehmbaren System von Pfeilen erläutert, anzunehmen, daß er das Stück ursprünglich ohne Dirigenten aufgeführt sehen wollte. Möglicherweise konnte es aber ohne Dirigent nicht koordiniert werden, u. a. weil dies vielleicht für zu viel unwillkürliche Kommunikation unter den Aufführenden sorgte und damit die Atmosphäre jener zahlreichen Passagen empfindlich störte, die gerade unbeteiligte und vereinzelte Aktionen vorsehen. Vielleicht ist hierdurch erklärbar, daß der Dirigent eine eigene Stimme erhielt.

Die Sprecherpartien sind auch in Zif. 40 mit Hilfe der für die ganze erste Fassung typischen fünf vertikalen Zwischenräume notiert, die angelehnt an die konventionellen Notenlinien relative Tonhöhenbereiche markieren. Sie erscheinen auch in der zweiten Fassung, jedoch viel seltener und vor allem in den nicht-semantischen lautsprachlichen Passagen. Diese Darstellungsart kopierte Schnebel von Helms, der sie, ebenso wie die internationale Lautschrift, die Schnebel übernahm, in seinem Stück *Daidalos* einsetzte.[36] Da in der ersten Fassung die Raumdirektive nicht ausgearbeitet ist, nutzte Schnebel verstärkt dynamische Angaben. Sie verlieren in der zweiten Fassung an Bedeutung, wo Schnebel sie in Zif. 40 durch die der räumlich-gestischen Anweisung »eng beieinander stehen und zueinander reden; hie und da auffallende exaltierte Bewegungen« ergänzt. Sie beruht auf der Vorgabe »kleiner Bewegungsraum. Während des Sprechens Stillstand, vorher und nachher starke Unruhe (rasche regellose Bewegungen). Die Sprecher sind immer einander zugewandt«.[37]

Auch die Darstellung des Gesprochenen veränderte Schnebel grundsätzlich. Die Lautschrift als einzige Form sprachlichen Materials erwies sich als zu abstrakt und unergiebig. Die Übergabe von gesprochenem Material an den fünften Spieler (also den Pianisten), die sich an vielen Stellen in der ersten Fassung findet, eliminierte Schnebel in der zweiten Fassung fast vollständig. Sie mag nicht praktikabel gewesen sein. Auch die genaue horizontale Schichtung erwies sich an vielen Stellen als uneffektiv. Insgesamt stärker wirkte die graphische Verteilung von Materialfeldern, in die er die verschiedenen

36 Schnebel erläutert dies in seiner Legende zur ersten Fassung (Konvolut glossolalie [1. Fassung]).

37 Raumdirektive (RD) der MP *einverständnisse*, Abb. 16, p. 213.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Texte eingab und deren Koordination zwar immer etwas unterschiedlich ausfällt, aber mehr Konzentration auf den Ausdruck zuläßt. Vergleichsweise abstrakt blieb Schnebel in der ersten Fassung auch mit seinen Regieanweisungen bezüglich des Tonfalls. Zwar sind die Dialekt-Färbungen klanglich in der Lautschrift erkennbar, weniger aber ihre gestische Qualität. Schnebel differenzierte seine diesbezüglichen Angaben, indem er den jeweiligen Inhalten fünf charakteristische Klangfarben zuordnete und damit den atmosphärischen Anteil der Szene typologisch verstärkte.

»angeberisch« (tiefe Männerstimme)	»Auch Pleite jegangen! So billisch, dat war ein Schick! Geben acht Prozent«
»sächsisch« (Frauenstimme)	»Sozialismus hat Blaz för alle. Brodukzjonsziffen wiedr übetroffn. Sabodöre. Gampf fön Siesch!«
»schwäbisch« (Frauenstimme)	»Sommabreise! Helfet spare! koufets no! naturrein ischs ksündr!«
»zwitschernd« (Frauenstimme)	»müßte man den Kragen umdrehn. Er sieht so männlich aus. Entsetzlich, eine Katze umgebracht. Hat schon die vierte Frau. War schon immer für die Todesstrafe.«
»dumpf« (hohe Männerstimme)	»Die Lage ist sehr ernst. Das war ein schwere Schlak. Trotzdem klarer 3 : 2 Siek.«
»affektiert (Exklamationen)« (tiefe Männerstimme)	»Ik lach misch doot! Die Masche! Sagenhaft! Dieser Ausdruck! Dolle Leistung! Aba setzen!«

Tab. 12: Glossolalie 61 *Zif. 40 (2. Fass.), Texte mit Dialektfarben*

Solche primitiven Aussagen können auch, nicht einmal mit Witz, sondern so ernst gemeint wie in ihren üblichen »niedrigeren« Sphären, in eigentlich niveauvolleren Gesprächen um sich greifen. Menschen mit einer solchen Tendenz könnten sich durch eine solche Passage im Stück, die desymbolisierte Strukturen so ungeschönt offen legt, ertappt und ernüchtert fühlen. Es ist selbstverständlich auch möglich, daß die Texte so und in diesem Kontext dargeboten, einfach Gefühle, die alltägliche Interaktionen belasten, in einem Lachen lösen.

In der ersten Fassung mangelt auch den musikalischen Zitaten Farbe, nicht der Instrumentierung, sondern der Rhythmisierung und des Tempos. Diese differenzierte Schnebel in der zweiten Fassung. Offenbar hatte er speziell in Zif. 40 auch zu wenige Fragmente im Verhältnis zu den Dauern der Texte vorgegeben, so daß in der zweiten Fassung auf dem Klavier mehr Material zu spielen ist. Auch hilfreiche organisatorische Anweisungen ergänzte Schnebel in der zweiten Fassung, wie z. B. in Zif. 40 »zum aufgehängten Papier« für den Harmoniumspieler. In der untersten Zeile sind die oben bereits an-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesprochenen Tanz- bzw. Marsch-Rhythmen aufgeführt. Das passende Instrument hat der Schlagzeuger in beiden Fassungen selbst zu wählen, was bei einer Improvisation dieser Rhythmen auch sinnvoll ist.

Die Aktionen von Zif. 40 gehen über zum Traktieren des aufgehängten dicken Papiers in Zif. 41, die Färbung des vokalen Geschehens unterstützend, hier des simultan im piano rezitierten Ausschnitts aus dem Hexenchor von Shakespeare (*Macbeth*). Bevor diese Aktion in Zif. 42 im dem der MP *einverständnisse* ähnlichen Idiom der MP *einwände/einwürfe* fortgesetzt wird, unterbricht sie unvermittelt massiv ein vom forte decrescendierendes »ins Klavier singen« in rhythmisierten Folgen auf »e« durch alle drei Sprecher, das wenn nicht leicht hysterisch, so zumindest außer sich wirkt. Währenddessen sollen sich die Instrumentalisten für die »avancierten, hochorganisierten« Geräuschklänge bereitmachen, die sie den traditionsverbundenen Zitaten aus der »Dichtung« in Zif. 42 begleitend hinzufügen.[38]

Im Erscheinungsbild des Materials in Zif. 42 (MP *einwände/einwürfe*) wirkt wieder die suggestive Kraft visueller Darstellung mit, indem durch die verschiedenen, die Entstehungszeiten der Texte charakterisierenden Schriften und durch die Quadratnotation der Psalmodie die Phantasie der Interpreten angeregt wird. Leider kann diese sinnliche Reizung nur beim Lesen der Partitur, während der Vorbereitung des auswendig zu lernenden Stoffs und für den Dirigenten präsent sein. Die Wirkung auf das Publikum könnte dadurch stärker sein als bei der Umsetzung der sachlich-abstrakten Notation der ersten Fassung.

Um das kurze Zitat der Psalmodie herum entfaltet sich sogar fast eine »intakte« originalgetreue historische Szene. Es erklingt beispielsweise ein begleitender Bordun-Ton auf dem Harmonium. Die originale Qualität der Szene wird gestisch intensiviert dadurch, daß der ausführende Sprecher neben dem Harmonium steht und den gregorianischen Gesang in gleichermaßen natürlichem Ablauf »fließend« im mezzopiano vortragen soll. Für diese Szene besteht eine reale Chance, vom Publikum ernstgenommen zu werden. Da sie wie so viele in diesem Stück nur kurz aufscheint, hängt dies wesentlich davon ab, wie die Sprecher die gesamte Passage anlegen. Doch allein, daß sie das Potential einer ernsthaften Darstellung erhält, ist kaum zufällig, zumal – wie wir sehen werden – auch der Gebetsruf »maranata« in Zif. 82 kurz vor Ende des Stücks ähnlich ernst dargeboten werden kann.

---

38 Zif. 42 basiert auf der MP *einwände/einwürfe* (Abb. 15, p. 212). Vergl insbesondere MCi und MCv. Die Dichtung ist nur ein möglicher vokaler Bereich, den anderen (»kritische Texte«) setzte Schnebel z. B. in Ziffer 81 mit dem Zitat von Bloch ein.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Trotz aller Dekonstruktion, die seine *Glossolalie 61* bestimmt, wollte Schnebel hier wahrscheinlich eine geistliche Komponente gewissermaßen intakt gewahrt wissen, ihr geistliches Wirkungspotential übernehmen.
Unmittelbar anschließend wurden in Zif. 42 wieder überzeichnende Maßnahmen getroffen, indem der Text aus Schillers *Glocke* »dröhnend« im forte bis fortissimo vorzutragen ist, noch dazu wie die anderen beiden »historischen« Beispiel auch in regelmäßiger Rhythmisierung, die so gewählt wurde, daß auch das zugrundeliegende Versmaß übertrieben erscheint und den abgedroschenen Text vollends jeglicher ernster Wirkung beraubt. Wenn sich dann noch in geradezu synergetischer Potenzierung Fortissimo-Tremoli des Xylophons und eines scheppernden Schneebesens im Klavierinnenraum vernehmen lassen, dann wirken diese wie Klänge gesprungenen Glocken-Metalls. Sicher erarbeitete Schnebel solche deklamierenden Rhythmen für die Sprecher auch, um hier eine möglichst große Vielfalt der sprachlichen Verläufe zu gewährleisten, denn es ist dazu in der Aktionsdirektive der MP *einwände/einwürfe* in jeder Hinsicht ein »größter Ambitus« vorgesehen. Diese MP klammert ohnehin eine vorwiegend ernsthafte Darstellung anspruchsvoller Materialien aus. Die Funktion des Dirigenten ist ebenfalls grotesk, da er den Aktivitäten der Sprecher taktschlagend folgen soll, anstatt sie zu führen, was ihn überflüssig erscheinen läßt.
Wenn dieser szenische Ablauf dann ausgerechnet wieder in ein kurzes »agglutiniertes« Schreien übergeht, aus dem dann ein weiteres exklusives Zitat anhebt – eine lautsprachliche Passage des Donnerkatarakts von James Joyces *Finnegans Wake*, also aus dem »Kultbuch« des Kölner Freundeskreises um Stockhausen und Helms, begleitet durch »nervöse« und »virtuose« Geräusche auf Guiro und Trommeln –, dann bricht entweder aller Glaube an die hohe Kunst zusammen oder schallendes Gelächter aus. Daß Schnebel wohl das zweite intendierte, bestätigt das letzte Zitat dieser Passage in Zif. 43: der »quasi rülpsende« Ausruf »Merdre« (aus Jarrys *Roi Ubu*), begleitet von glucksenden Geräuschen »starker Schläge mit beiden Händen ins Wasser«, die in »Plätschern« übergehen. »Merdre« und Wasser führen die Assoziationen nicht nur in den analen Bereich, sondern es entsteht ein Bezug zur Natur durch das Element Wasser, das fast wie eine Requisite und als etwas auf der Bühne nicht ganz Heimisches erscheint.
Den hellen klanglichen Formanten des Wassers schließt sich in Zif. 44 dann weiteres höchst exklusives Material an, wiederum basierend auf der MP *einwände/einwürfe:* ein vergleichsweise langer Textausschnitt aus Helms' *Fa:m' Ahniesgwow* ergänzt durch die Formanten intervallischer Tonfolgen, konventionell zu spielen auf Harmonium, Klavier, Vibraphon und Glockenspiel.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

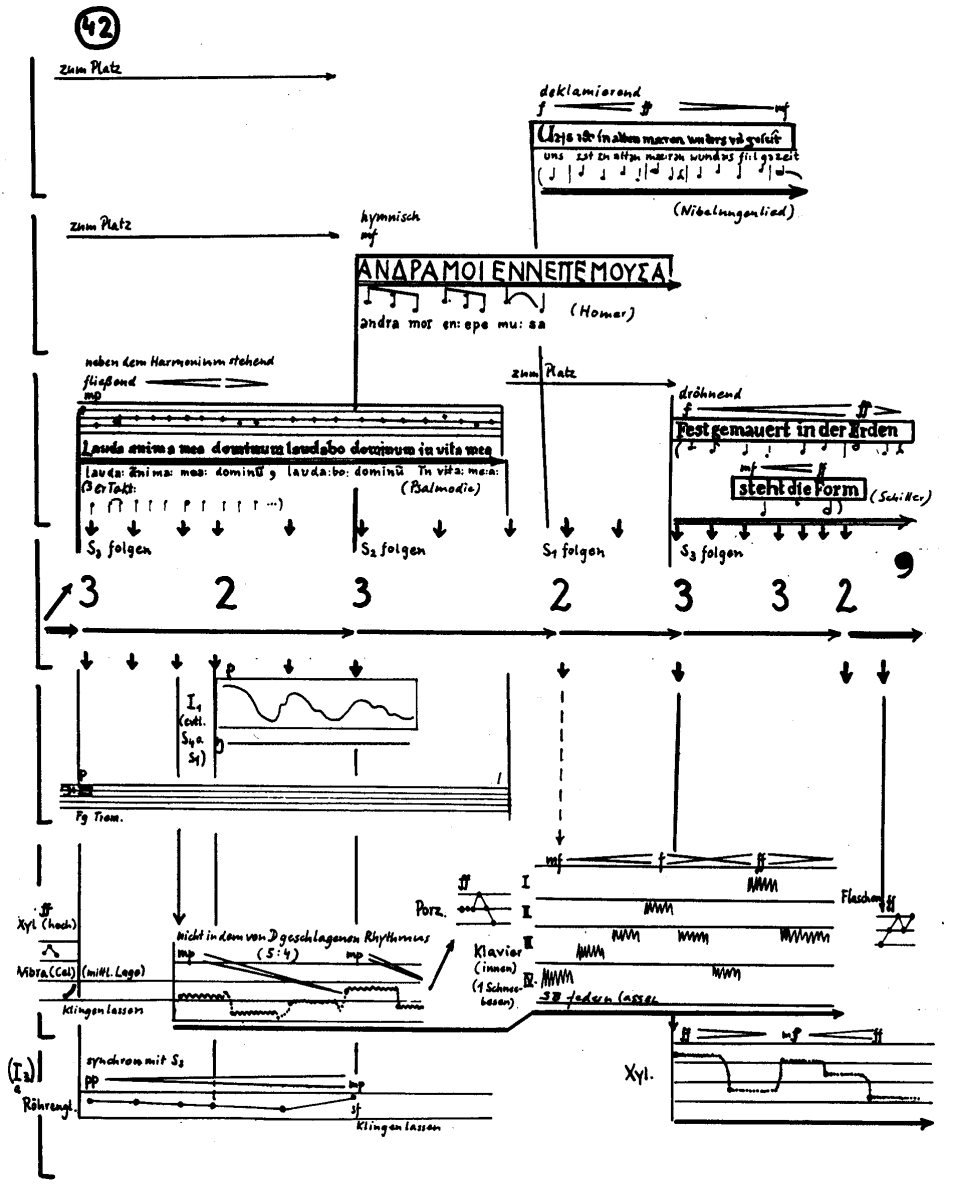


Abb. 22: Glossolalie 61 *Zif. 42 (2. Fass.)*[39]

39 *Glossolalie 61,* a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zitierte Texte

Es fällt auf, daß Schnebel die Auswahl zitierter Texte im Gegensatz zu den Musik-Zitaten (auch wenn von diesen, insbesondere den volkstümlichen, uns heute auch nicht mehr alle geläufig sind) hinsichtlich ihres Bekanntheitsgrads, auch in den fünfziger/sechziger Jahren, stark eingrenzte. Das zitierte Text-Material aus »höheren Sphären« beispielsweise ist gespalten zwischen traditionellem Kulturgut, das in den fünfziger Jahren noch auf dem Lehrplan der Schulen gestanden haben dürfte, wie Schillers *Glocke* und Shakepeares *Macbeth* sowie exklusiver avancierter Literatur wie Joyces *Finnegans Wake* und Helms' *F:am' Ahniesgwow*, die nur für ein relativ kleines »Kollektiv« Bedeutungsträger sind und als solche 1961 höchst aktuell waren. Hierzu gehört der schon zuvor angesprochene Kölner Freundeskreis um Stockhausen.[40]

Durch diese zitierten Texte »höherer Sphären« kommen also mehrere Ebenen symbolischer Interaktion ins Spiel: einerseits der Umgang mit traditionellen, weit bekannten, wenn auch für viele inhaltlich bedeutungslos gewordenen (desymbolisierten) Texten wie Schillers *Glocke,* andererseits die Rezeption »avancierter«, von jeher in der Allgemeinheit umstrittener, einstmals von Zensur bedrohter Texte, die der Neuen Musik ihrer Zeit ebenbürtig sind und die nur von einem sehr begrenzten Kreis bekannt und geschätzt waren wie Joyces *Finnegans Wake*. Sie zu zitieren hat bekenntnishafte Züge, was Schnebel durch entsprechende neu komponierte instrumentale Aktionen unterstützt: zu den traditionellen Zitaten in Zif. 42 die beschriebenen stark geräuschhaften, korrespondierenden unkonventionellen Spielweisen, zu den avancierten Zitaten beispielsweise des abstrakten Texts von Helms in Zif. 44 klanglich illustrierende, gewissermaßen »avantgardistische« Intervallfolgen.

Drittens nutzte Schnebel verschiedene Nonsens-Texte, die ihre Zugehörigkeit zum kulturellen Erbe nicht unmittelbar erkennen lassen, wie die Zitate von Morgenstern in Zif. 46 und Wagner in Zif. 42. Die »Entzifferung« solchen Kontexts ist bereits bei Joyce und Helms schwierig genug, deren Idiom sich indessen in der Redundanz der zitierten Passagen den Kennern wahrscheinlich doch offenbart. Viertens stammen auch fremdsprachige Texte (italienisch, russisch und hebräisch) teilweise aus den »höheren Sphären«, die nur zufällig Teilnehmern einer Aufführung semantisch verständlich sein dürften, also vor allem klanglich wirken.

---

40 Vgl. Kap. II.2.2 und II.3.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ziffer 21

Eine die Sphären übegreifende Gruppe bilden die einzelnen Worte aus den Bereichen der Mode, der Wissenschaft, der Geographie, der Kunst und der Politik, die Schnebel in verschiedenen Ziffern zusammenstellte. Sie sind ebenfalls in den Tabellen 10 und 11 aufgeführt und basieren größtenteils auf den MPen *folgen*, *bestätigungen* und *verwicklungen*. In den Skizzen zur *Glossolalie 61* finden sich umfassende Sammlungen von Begriffen, die dann nicht in vollem Umfang in die Ausarbeitung übernommen und dort noch erweitert wurden.[41] Sie sind sprachlich und inhaltlich verwandt und in den auf der MP *verwicklungen* beruhenden Passagen nur teilweise semantisch verständlich, da sie auch aus Fremd- und Fach-Sprachen stammen. Die MP *folgen* hingegen verlangt in der vokalen Materialcharakteristik als eine der ganz wenigen MPen explizit assoziatives Material: »Assoziationsreihen« von »Wörtern aus der Sphäre des Alltäglichen«, die einfachen rhetorischen »Variationsreihen« etwa durch »Umlaute«, »Suffixe« oder »Konjugationen« unterworfen werden können. Damit sind diese Wörter semantisch verständlich. Vergleichbares gilt für die Ausarbeitungen der MP *bestätigungen* (Partner-MP der MP *folgen*), nach der »Sätze bis Satzreihen in gängiger Syntax« sowie »Clichés« zu verabeiten sind. Durch das von Schnebel hier gewählte Material wird besonders deutlich, wie stark sich in bestimmten Bereichen Worte aus »fremden« Sprachen im Deutschen etabliert haben. Das gilt insbesondere für die »Modewörter«, mit denen Schnebel etwa im ersten Satz in Zif. 21 (MP *folgen*) ein charakteristisches Feld alltäglicher Erfahrungsstruktur aufbaute.

Hier korrespondieren die sprachlich und inhaltlich determinierten Wortfelder besonders stark. Erstrebenswertes für den deutschen Normal-Bürger der fünfziger/sechziger Jahre erscheint hier in Schlüsselbegriffen. Schnebel gab ihnen sorgfältig dynamische und rhythmische Akzente. »Kamin«, »Heim« und »Plan« erscheinen im forte dominanter als »cocktail«, »costa brava«, »côtelette« oder gar »villa« im piano. »Zwanglose Bewegungen« im Umkreis von zwei bis drei Metern suggerieren Wohlgefühl, lockeres Auftreten, gleichsam die freien Bewegungen eines modernen Menschen, der an den Nachkriegs-Erfolgen der westlichen Industriegesellschaft teilhat. Die Adjektive und Substantive, die fast ausschließlich Gegenstände bezeichnen, grammatisch zu isolieren, ist ein starkes szenisches Mittel, da so der interaktive Anteil dieser Wörter nicht benannt ist. Die dazu gehörigen Tätigkeiten,

41 Vgl. Konvolut Glossolalie 61 [4] Mappe 5.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

also Verben, erscheinen einfach nicht. Derartige grammatische Zusammenhanglosigkeit ist in den solchen Passagen zugrundeliegenden MPen *folgen, bestätigungen* und *verwicklungen* intendiert. In der vokalen Materialcharakteristik der MP *folgen,* auf der Zif. 21 basiert, werden »Assoziationsreihen in starken Sprüngen (Wörter aus der Sphäre des Alltäglichen) + Variationsreihen der Assoziationsreihe, ihrer Bestandteile, die den Lautbestand der Wörter abwandeln durch einfache Veränderungen – Umlaute u. Ä., Suffixe u. Ä. […]« verlangt. Psychologisch wirkt dies doppelt. Einerseits entstehen für jeden assoziative Räume, um die Szene aus eigenen Beständen symbolischer Interaktionsformen zu ergänzen. Dieses Potential wird beispielsweise in der Werbung ausgenutzt, wo solche Wörter aus einem größeren mit Aktivität überladenen Kontext wie Schlüsselbegriffe herausragen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, um die Rezipienten im Vertiefungseffekt der Wiederholung gleichsam konditionieren. Andererseits wirken die Wörter hier wie verloren, es mangelt ihnen am die tieferliegenden psychischen Mechanismen verschleiernden alltäglichen Kontext, durch Tonfall und Dynamik sind sie konnotiert in einer Art, die sie als Teil desymbolisierter Interaktionsformen fast unausweichlich entblößt.

Ihr szenisches Umfeld im »realen« Leben der fünfziger/sechziger Jahre ist dadurch geprägt, daß die Interaktion mit diesen Bedeutungsträgern realiter nicht ohne weiteres möglich ist, denn sie bedarf eines gewissen Wohlstands, und ist geprägt durch die Medien-Realität der Zeit. Daß beispielsweise gerade diese modischen, beliebten Worte wohlklingend sind und ihre korrekte Schreibweise mit »c« eine leicht exotische Beimischung hat, macht sie um so attraktiver und ihre Unerreichbarkeit um so betrüblicher. Beides kann in einem Stück wie der *Glossolalie 61,* das die Aufmerksamkeit auf klangliche Komponenten von sprachlicher Interaktion richtet, sehr gut implizit gezeigt werden. Die MPen *folgen, bestätigungen* und *verwicklungen* erfassen die entsprechenden szenischen Komponenten richtig.

Wer diese durch die »Modewörter« symbolisierten Gegenstände erreicht hat, unterscheidet sich fundamental von den anderen, doch möglicherweise ist auch dann noch keine tieferreichende Befriedigung eingetreten. Daß es mit diesen Bedeutungsträgern also möglicherweise von keiner Position aus intakte, positiv besetzte symbolische Interaktionsformen geben kann, wird ebenfalls durch die Isolierung der Worte vom grammatischen Kontext erlebbar. Nicht zufällig erinnert diese Passage auch an Darstellungsformen der Medien, insbesondere der Boulevard-Presse oder der Fernsehwerbung, wo damit gearbeitet wird, besonders »besetzte« Reiz-Worte und Reiz-Bilder derart zu isolieren, daß sie Wunschvorstellungen größtmöglichen assoziati-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ven Raum bieten. Häufig erscheinen sie simultan mit bekannter, »wohlklingender« Musik. Derartiges als symbolischen Ersatz für die eigentliche, zerstörte oder unmögliche symbolische Interaktionsform in den eigenen Lebensentwurf zu integrieren, kann zum starken Bedürfnis werden und erscheint durch seine isolierte, irreale Komponente möglich. Solche Vorgänge werden in den entsprechenden Passagen der *Glossolalie 61* angegriffen. In Zif. 21 beispielsweise erscheint zu den »Modewörtern« Musik aus dieser sentimentalisierten depravierten Sphäre ähnlich wie beispielsweise in Zif. 40 rücksichtslos fragmentiert und wird zudem montiert mit neu komponierter, sich seriell gebärdender Musik am Klavier.

Es ist abhängig von den jeweiligen Aufführungssituationen, inwiefern derartige Passagen als spielerisch erlebt werden können oder ob sich vielleicht ein großer Teil der *Glossolalie 61* zu sehr im Gestus des ernsten Angreifens gebärdet.

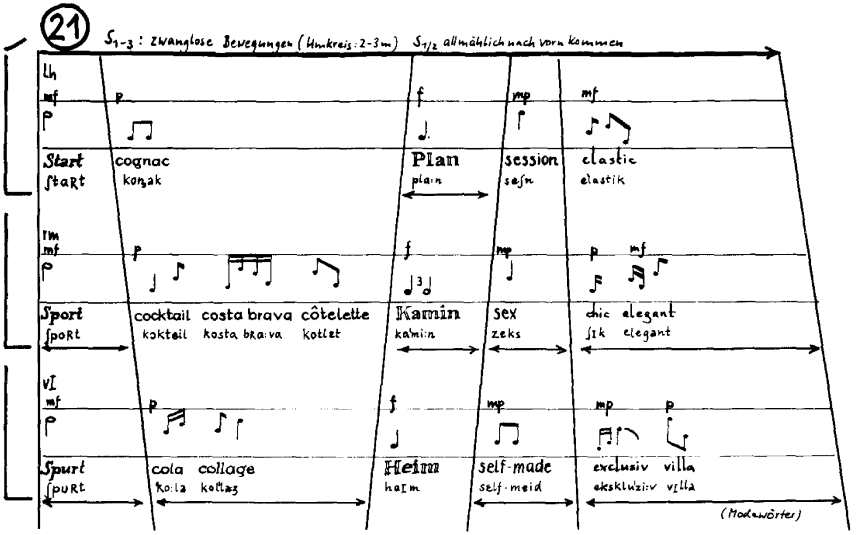


Abb. 23: Glossolalie 61 *(2. Fass.) Zif. 21 Sprecherpartien*[42]

42 *Glossolalie 61,* a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ziffer 81

Eine Sonderstellung unter den sprachlichen Zitaten nimmt der Satz aus *Das Prinzip Hoffnung* von Ernst Bloch in Zif. 81 und 82 (am Ende des Stücks) ein, der ähnlich wie die traditionsverbundenen Zitate in Zif. 42 und das Jaspers-Zitat in Zif. 76 stark musikalisiert verzerrend deklamiert wird und durch neu komponierte, auffallend komplexe impulsive, teilweise aggressive, Klänge vom Harmonium und Klavier unterstützt wird. Die Passage beruht auf der MP *einwände/einwürfe* (Abb. 15).

> Die Arbeit dieses Affekts [»eindringlich«, »etwas langsam«, »überdehnen«] gegen die Lebensangst [»äußerst rasch«], gegen die Umtriebe der Furcht [»äußerst rasch«] erträgt kein [»drohend«, »langsam«] Hundeleben [»hämisch«, »rasch«], das sich ins Seiende [von »rasch« zu »langsam«, »deklamierend«], in Undurchschautes [»sehr rasch«], gar jämmerlich Anerkanntes [»fast gesungen«, »etwas langsam«] nur passiv geworfen fühlt [»rasch«], ist gegen ihre Urheber [»Schreien«, »sehr rasch«].[43]

Dieser Satz ist, dargeboten mit seinen übertreibenden und detaillierten Ausdeutungen, programmatisch für das gesamte Stück. Die Ausarbeitung ist eine charaktervolle Umsetzung der Vorgaben aus der MP *einwände/einwürfe*. Wie in einer guten Rede verdichtet sich am Ende der *Glossolalie 61* das Material zu einer Art Schlußfolgerung. Verrät Blochs Text, wogegen Schnebel mit seiner Arbeit, also auch mit seinen Kompositionen vorgehen möchte, so beschließt der Gebetsruf »maranata« (Zif. 82) die *Glossolalie 61* ernst und ohne Zynismus als Gebet.[44]

Die Expresseme, die Schnebel den einzelnen Passagen des Blochschen Satzes zuordnete, sind in allen Parametern gleichermaßen verankert: vielfach werden sie klanglich-emotional so stark ausgedrückt, daß die semantische Verständlichkeit des Texts sogar verzichtbar erscheint. Das zentrale Motiv des Satzes, die »Arbeit des Affekts« wird so unmittelbar umgesetzt, die

---

43 Zif. 81, Zitat aus: Ernst Bloch *Das Prinzip Hoffnung*.

44 Auf derartige geistliche Implikationen wies auch H.-K. Metzger mehrfach hin. »[…] also wie das Zungenreden der *Glossolalie*, das auch im Stimmengewirr von *FÜR STIMMEN (…MISSA EST)* den dominanten phänomenalen Charakter abgibt, die Faszination durchs Pfingstmysterium als den zentralen Gehalt des Schnebelschen Komponierens hervortreten läßt.« in: *Musik wozu*, a.a.O., p. 261. »Der intendierte geistliche Charakter der Musik haftet wirklich an ihrer eigenen Beschaffenheit.« Ebd., p. 302. Schnebel bestätigte diese These: »An meinem Stück ›Glossolalie‹ hat H.-K. Metzger erkannt, daß es geistlich sei, nicht erst kraft präsentierter geistlicher Gehalte, sondern bereits durch seine Form: Zungenreden selbst sei hier komponiert und ereignete sich in der Aufführung.« Schnebel »Musica sacra«, in: ders. *DM*, p. 435.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»sprachliche Gestalt erhält die entsprechende Dynamik«.[45] Während des ersten Abschnitts zu »Angst« und »Furcht« gehen die Sprecher »etwas nach hinten zur Mitte«, drehen dem Publikum also entweder den Rücken zu oder gehen wie zurückweichend rückwärts. Im Rahmen dieser Bewegung färbte Schnebel die Inhalte: Das zu Beginn stehende Wort »Arbeit« ist eindringlich im »mp« etwas langsam zu sprechen, so daß sich die Sphäre einer notwendigen, aber nicht gerade leichten Tätigkeit vermittelt. Hier hinein sprechen die Frauenstimme und die tiefe Männerstimme – »äußerst rasch« und sich dynamisch zwischen »mf« und »f« bewegend – quasi verunsichert von »Lebensangst« und »Furcht«, wobei die Frau (bezeichnenderweise?) sich an die beiden Männer wendet, Kontakt sucht. Die Männer ihrerseits haben keinerlei Regieanweisung, darauf zu reagieren. Die Kontaktaufnahme bleibt demnach unerwidert. Danach schreien die drei gemeinsam, erst »drohend« dann »höhnisch«, quasi dem Publikum ins Gesicht, allerdings noch wie hinter einem Schutzwall hinter den Instrumenten stehend, daß ein solches Leben (in Angst) unerträglich ist.

Die Instrumentalisten begleiten die beiden Abschnitte bis dahin mit punktuell verteilten zwei- bis dreigliedrigen, in verschiedenen dynamischen Bereichen akzentuierten unruhigen Aktionen. Doch formen sie hier noch Verläufe, bekunden sozusagen Willen. In der dritten Passage zum »Seienden«, »Undurchschauten«, »jämmerlich Anerkannten« bricht die »Musik« zusammen in unregelmäßigen, haltlos erscheinenden atonalen Einzelton-Folgen des Harmoniums und »nervösem« Spiel des Pianisten im Innenraum des Flügels. Dazu sollen sich die Sprecher während der Aktionen drehen und teilweise noch durch den Raum bewegen.[46] Die Textabschnitte sind entsprechend vorzutragen. Das »gar jämmerlich Anerkannte« soll sogar »fast gesungen« sein und hat auch mit mezzoforte die lauteste Dynamik dieses kurzen Abschnitts und wirkt fast wie Geheul. Alle Parameter tragen dazu bei, daß diese Passage etwas von hilflos kreisender Gefangenschaft ausstrahlt. Es entstehen Assoziationen an wehrlos gefangene Versuchs-Mäuse, die permanent nach einem Fluchtweg suchen.

Das erschöpft tönende »Passiv Geworfensein« am Ende dieses Abschnitts schlägt im nächsten und letzten Abschnitt dieser Ziffer plötzlich um in einen Ausbruch. Alle Sprecher stürzen rasch an den vorderen Bühnenrand und

45 Schnebel »Komposition von Sprache«, a.a.O., p. 466.

46 Die Raumbewegungen entsprechen den Vorgaben der Raumdirektive der MP *einwände/einwürfe*. Vgl. Kapitel III.1.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

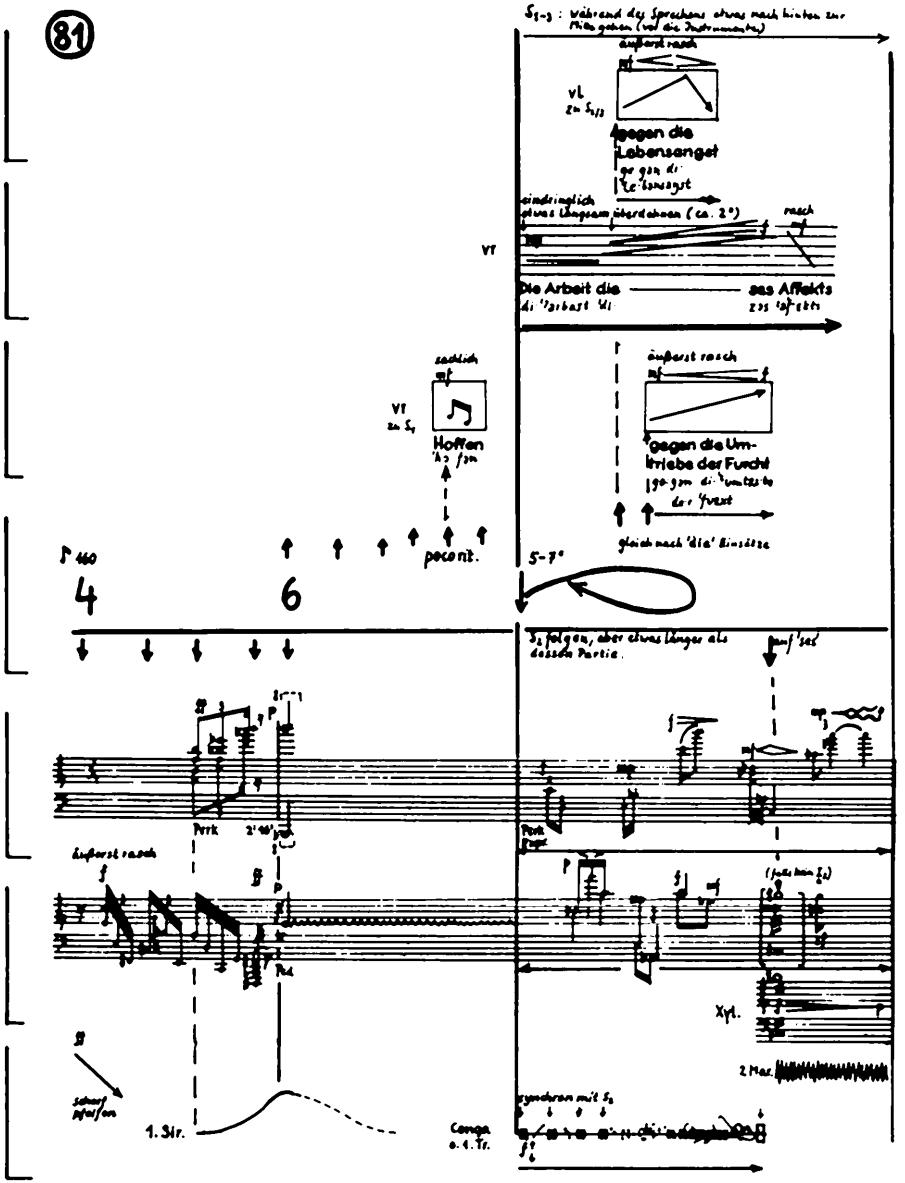
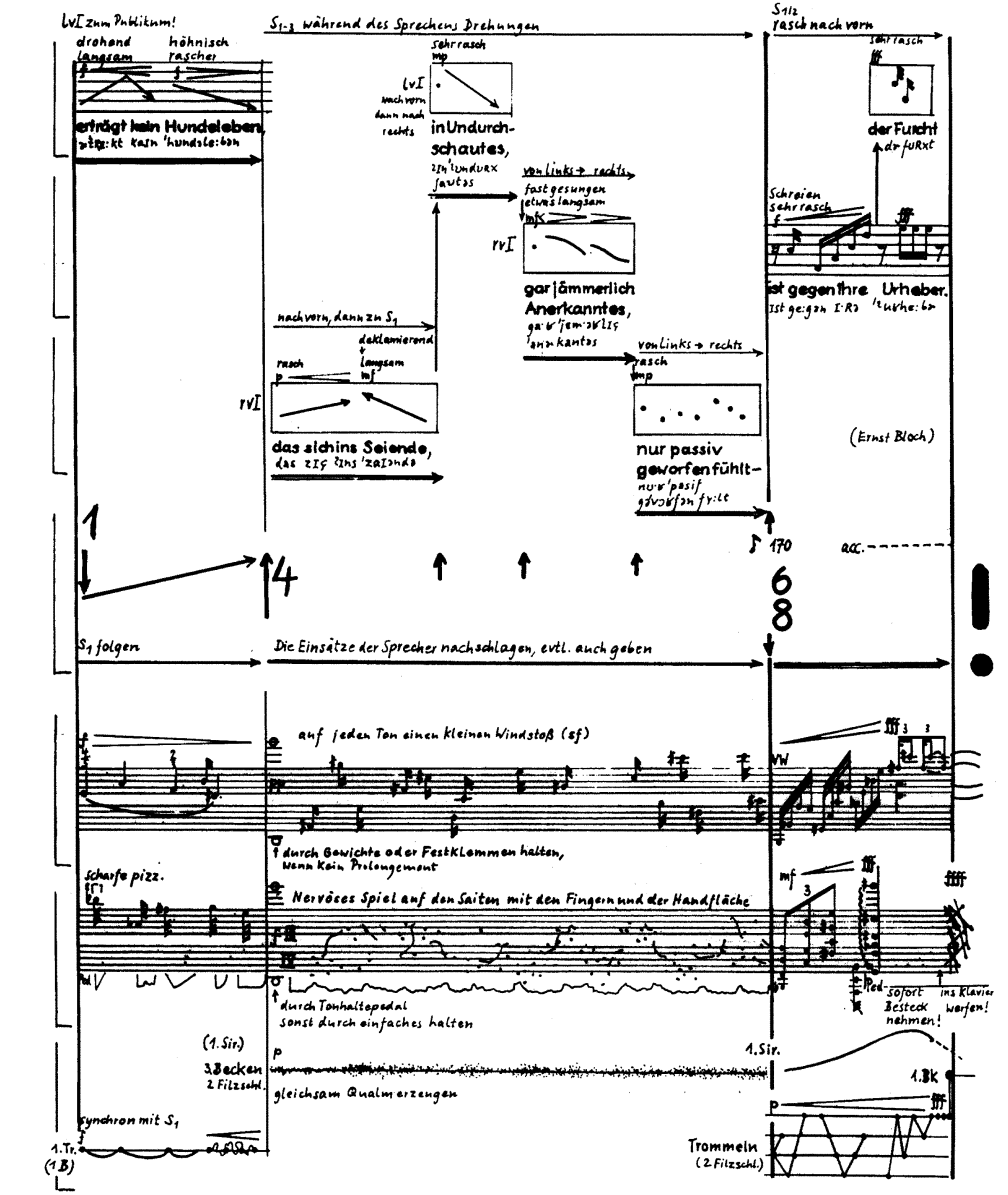


Abb. 24: Glossolalie 61 *(2. Fass.) Zif. 81*[47]

47 *Glossolalie 61,* a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»schreien«, diesmal wirklich dem Publikum unmittelbar gegenüberstehend, in synchronisiertem Sprechchor (»ist gegen ihre Urheber«) gegen alles Vorherige an, unterstützt durch aufsteigende und crescendierende akkordische Tonfolgen auf Flügel und Harmonium sowie gezielte Schläge mit Filzschlägeln auf den vier Trommeln, die sich ebenfalls bis ins fortissimo entwickeln. Dieser Ausbruch wirkt wie eine energetische »Entladung« von Angst und Aggression und trägt im Konfrontativen die Züge von Selbstbehauptung und Befreiung. Es folgt sofortige Beruhigung, evtl. auch als Erlösung oder als Aufgeben interpretierbar: Die Sprecher gehen »behutsam« zu ihren Plätzen und sprechen die Silben des Ma-ran-a-ta in Abständen von vier bis fünf Sekunden bis zum Flüstern leiser werdend, woran sich nur noch die beiläufig-geschäftige Coda anschließt.

Ziffer 35–37

Ähnlich wie die MPen *einverständnisse* und *einwände/einwürfe*, aber von vornherein semantische Verständlichkeit ausschließend, dominieren kontrastierende sinnlich-emotionale Konnotationen die Materialien, die auf den MPen *gegeneinander* und *für sich*[48] beruhen.[49] Das Paar wurde beispielsweise im zweiten Satz der »Sinfonie« in den Ziffern 35 und 37 verwendet, wo es durch das Material von Zif. 36, das auf der MP *iuxtapositionen* basiert, verbunden ist. Zugleich bildet Zif. 37, wie Klüppelholz schreibt, das Zentrum der ganzen »Sinfonie«, da Schnebel nur hier (in der zweiten Fassung) das vokale und instrumentale Material »symmetrisch vertauscht« (also die instrumentalen Aktionen oben und die vokalen unten) montierte.[50] Dazu rückte er die Dirigentenstimme für den ganzen Ablauf der Ziffern 35 bis 37 an den unteren Rand, was an kaum einer anderen Stelle im Stück der Fall ist. Die klanglichen Materialien sind teilweise so angeordnet, daß sie nicht mehr von links nach rechts gelesen werden können, und verdeutlichen so flächenartigen im Gegensatz zum linearen Ablauf.

Abb. 25 (folgende Seite):
Glossolalie 61 *(1. Fass.) Zif. 35 (Ende)*[51]

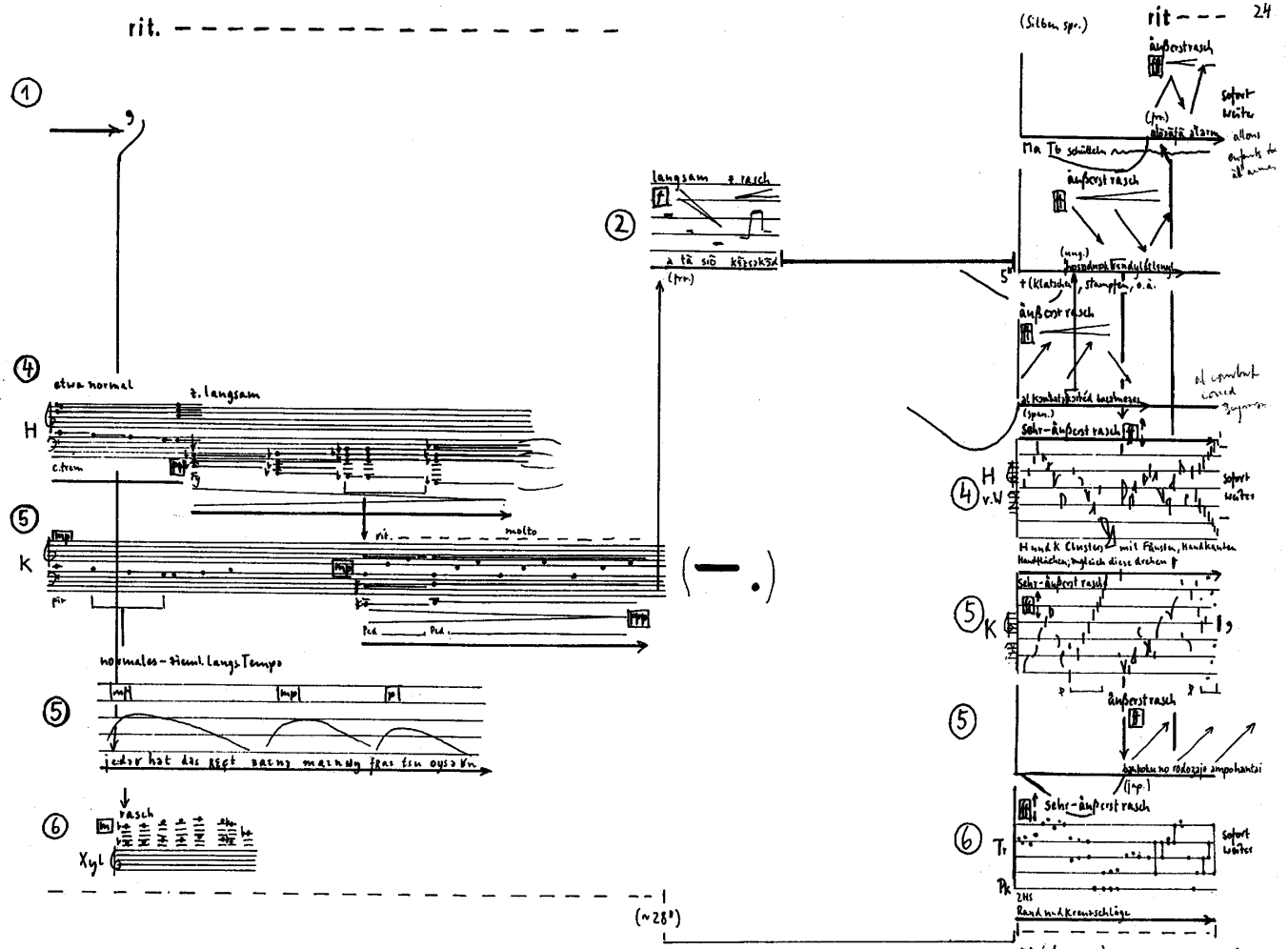
48 Abb. 14 und 13.

49 Die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Präparationspaaren *einwände/einwürfe* und *einverständnisse* sowie *gegeneinander* und *für sich* wurden bereits in Kapitel III.1.2. angesprochen.

50 W. Klüppelholz *Sprache als Musik*, a.a.O., p. 104.

51 Konvolut [glossolalie] (1. Fassung) P (RS).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.5771/9783988585440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

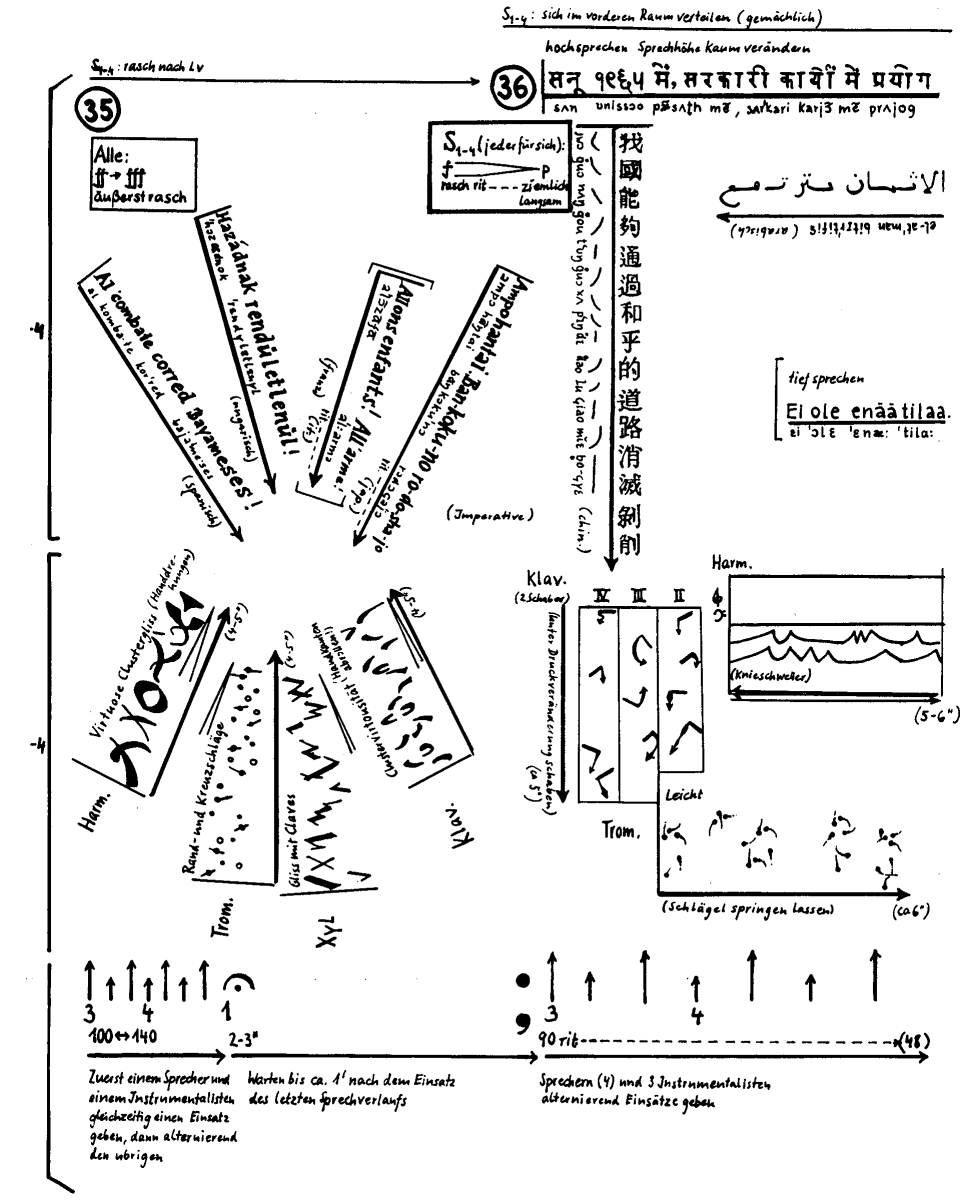
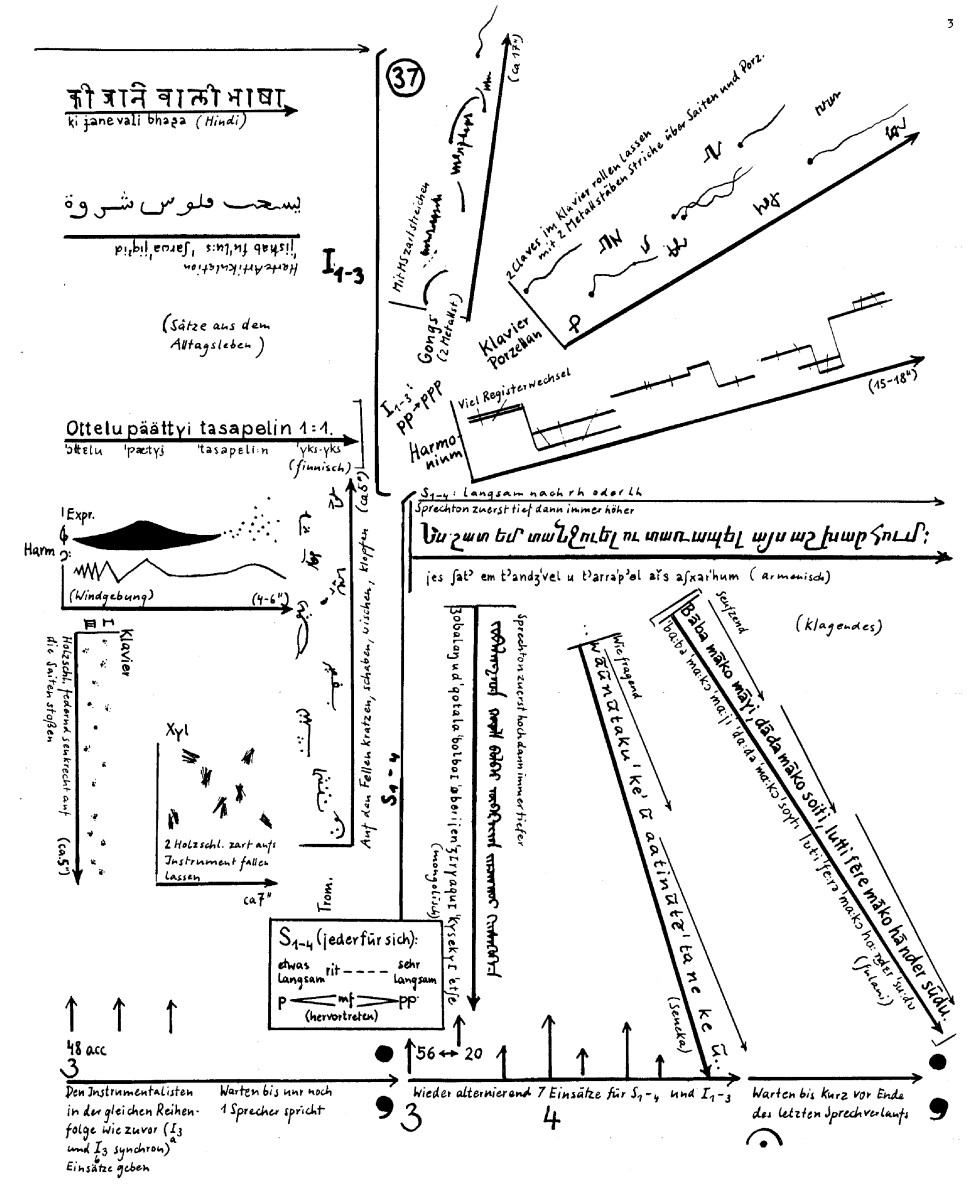


Abb. 26: Glossolalie 61 *(2. Fass.) Zif. 35 (Ende)–Zif. 37*[52]

52 *Glossolalie 61,* a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der gesamten Passage wurde ausschließlich Material relativ ferner Sprachen, zusammen mit unkonventionellen Klängen, eingesetzt. Zwischen die imperativen und klagenden Expresseme in den Ziffern 35 und 37 ist das Material der Zif. 36 übergangsartig geschaltet, indem das Geschehen hier – sprachlich und instrumental im beiden verwandten Idiom – vom forte zum piano decrescendiert und stark ritardiert.

Ein Vergleich der beiden Fassungen vom letzten Teil der Zif. 35 zeigt unmittelbar, wie viel plastischer die Vorgänge in der zweiten Fassung erscheinen. In der ersten Fassung arbeitete Schnebel wieder mit der »konventionellen« horizontalen Schichtung der Vorgänge und notierte wenig inspirierende graphische Anweisungen für die Instrumentalisten. Die Raumbewegung sparte er wieder aus. In der zweiten Fassung hingegen sind die gegeneinander gerichteten aggressiven Ausrufe und improvisierten Klangaktionen visuell konzentrisch gegeneinander gerichtet, so daß ihre Spannung auch graphisch wahrnehmbar ist. Die Vorgaben der Raumdirektive der MP *gegeneinander* ergänzen die Szene, indem sich die Sprecher bei kleinem Bewegungsraum gegeneinander bewegen. Dies setzte Schnebel in Zif. 35 nicht ganz genau um. Alle Sprecher sollen rasch von der linken Mitte zum linken vorderen Rand der Bühne laufen, so daß ihr »Gegeneinander« sich hier mehr gegen das Publikum als gegen die Sprecher untereinander richtet. Die Einsätze, die der Dirigent an dieser Stelle geben soll, verfremden die natürliche Gestik, identifizieren sie als geplante Vorführung, und nehmen so der gesamten Aktion etwas von ihrer Gewalt, Bedrohlichkeit, könnten sie je nach Stimmung bei einer Aufführung sogar lächerlich machen. Schnebel übernahm aber die Vorgabe der MP *gegeneinander*, daß eine auf ihr beruhende Aktion in »von langen Pausen umgebenen Gruppen« (SR) stattfinden soll, was das Ausbruchsartige der Szene wiederum unterstützt. In der zweiten Fassung wird der Start der Passage sechs Sekunden lang gestisch deutlich vorbereitet (»alle schauen gespannt auf D«), nachdem zuvor (französisch) »Attention« gerufen wurde (in der ersten Fassung ist lediglich eine gestisch unbestimmte Pause vorgesehen, die der Gedankenstrich mit Punkt etwas verdeutlicht). In der an die aggressiven Ereignisse anschließenden Pause verharren alle (ca. eine Sekunde) wie im luftleeren Raum, bis ihr »Bann« dann durch den Forte-Einsatz in Zif. 36 gebrochen wird.

Wenn in deren Verlauf dann die langsame Bewegung im piano erreicht wurde und die Sprecher sich »gemächlich« im vorderen Bühnenbereich verteilten, schließt sich das »klagende« Für-sich-Sein (entsprechend der MP *für sich*) in Zif. 37 unmittelbar an. Langsames wird noch langsamer, Leises leiser. Die punktuelle Struktur des Gegeneinander weicht hier kontinuierlicheren

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aktionen, die instrumentalen Klänge sind weniger vokal-lastig als konsonantisch-geräuschhaft. Dazu bewegen sich die Sprecher langsam vom vorderen Bühnenrand nach ganz hinten links und rechts, agieren dabei »jeder für sich«. Da sich unmittelbar anschließend in Zif. 38 ein fremdsprachiges, diskontinuierliches Kauderwelsch (wieder MP *iuxtapositionen*) entfaltet (während die Sprecher allmählich wieder nach vorne kommen), erscheint das Für-sich-Sein von Zif. 37 szenisch durch fließende Übergänge eingebettet. So wird das Expressem depressiver Stimmung kontextualisiert, zeigt sich als eine Spielart von Verhalten, in dem nicht verharrt wird, wo niemand gefangen ist.[53] Das Klagen signalisiert so eher vorübergehende als unausweichliche Erschöpfung, ins Verhältnis gesetzt zum Ausbruch in Zif. 35 und zum »Kauderwelsch« in Zif. 36 und 38.

Anders wirkt das ebenfalls auf der MP *für sich* beruhende Material in Zif. 50, das den zweiten Satz beschließt. Nachdem sie quasi instrumentale Laute von sich gaben, die sehr langsam beginnen und noch weiter abbauen, sinken die Sprecher physisch in sich zusammen. Dabei sitzen sie wie bei einer Nahaufnahme auf ihren Plätzen am vorderen linken Bühnenrand, was sehr selten im Stück geschieht, und drehen sich langsam, in seltsamen, teilweise stark schwankenden stimmlichen Farben leise vor sich hin sprechend, vom Publikum weg nach hinten. Ganz am Ende unternimmt die Sprecherin noch, als wäre sie die Stellvertreterin der anderen, einen letzten Kommunikationsversuch mit dem Publikum, indem sie zu diesem sich wieder umwendend auf rumänisch und dadurch mit einem Schimmer semantischer Verständlichkeit »seufzend« und ins Unhörbare diminuierend sagt: »Wie traurig sind doch die Realitäten des Lebens«.[54] Die Szene wirkt wie ausgereizt, erloschen. Von daher könnte das Stück hier enden. Es setzt dann jedoch der dritte Satz ein, der dazu stark kontrastiert, die Depression scheint überwunden. Da aber »Atemlosigkeit«[55] das Geschehen dieses »Scherzos« prägen soll, bleibt auch bei einer generell lebendigen Ausstrahlung die Stimmung getrübt.

An diesen Beispielen von Ausarbeitungen der MPen *gegeneinander* und *für sich* wird deutlich, daß semantisch wenig verständliche Materialien das assoziative Potential der Erfahrungsstrukturen vergleichsweise unbestimmt

---

53 Im Gegensatz zu jener oben beschriebenen Momentaufnahme mit dem Bloch-Text in Ziffer 81 Mitte.

54 Einige sprachliche Zitate der Ziffern 36 und 50 konnten auf der Basis des Fischerlexikons *Sprachen* (Frankfurt a. M. 1987, zuerst 1961), auf das Schnebel selbst in seiner Legende verweist, identifiziert werden. In Ziffer 50 sind zwei Bibel-Zitate darunter (Lukas 1, 5–6 in Suahili/Sprecher 4 und Psalm 126 Anfang auf hebräisch/Sprecher 3).

55 *Glossolalie 61*, a.a.O., p. 50.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ansprechen. Basierend auf den klar erfahrbaren Expressemen können sich ihre sinnlichen Engramme ohne inhaltliche Einschränkungen individuell, je nach Verfassung und Stimmung entfalten und konkretisieren. Wiewohl sie wenig zu bewirken scheinen, lassen solche Materialien nicht unberührt, fordern zu assoziativen Reaktionen heraus, dienen nicht der Entspannung. Auch daß die vorgetragenen Texte nur zum geringsten Teil verständlich sind, macht neugierig und fordert die Wahrnehmung und das Denken heraus.

Ziffer 58–60

Noch beiläufiger haben die rein lautsprachlichen Passagen semantische Tendenzen. Ihre »musikalischen« Verläufe bilden die Hauptaussage. Rein lautsprachliches Material ist vorgesehen unter anderem in den MPen *flektieren* und *isolieren*.[56] Hier sollen Gesprochenes und Instrumentales klanglich einen Bereich artikulieren, der nicht mehr sprachlich und nicht mehr musikalisch ist. Dem sehr langsamen, mittellauten, vokal-lastig Stimmhaften werden in der MP *isolieren* »periodische Schwingungen« auf Instrumenten und »Nicht-Instrumenten« gegenübergestellt. Die MP *flektieren* hingegen schreibt sehr schnelle, »kurze«, mittellaute konsonanten-lastige stimmliche Äußerungen mit »nicht-periodischen Schwingungen« auf »Nicht-Instrumenten« oder »allenfalls ausgefallenen« vor. Dennoch sind die daraus in Schnebels Ausarbeitung hervorgegangenen Passagen keineswegs abstrakte Klangstudien, sondern haben innerhalb dieses Geräusch-Klang-Bereichs assoziativen Gehalt, sind teilweise lautmalerisch und verweisen sogar auf Alltägliches.
Schon kurz nach Beginn des »Scherzos« erscheint in Zif. 52 Material, das auf der MP *flektieren* beruht. Ganz ähnliches »atemloses« Material zu dieser MP erscheint auch in Zif. 56 und den Satz beschließend in Zif. 60. Zu dieser Ziffer sind im folgenden drei Partitur-Fassungen abgebildet, die erste, die zweite sowie ein Exemplar der zweiten mit handschriftlichen Eintragungen.

56 MPen *flektieren* und *isolieren:* Abbildungen 17 (p. 214) und 18 (p. 215).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

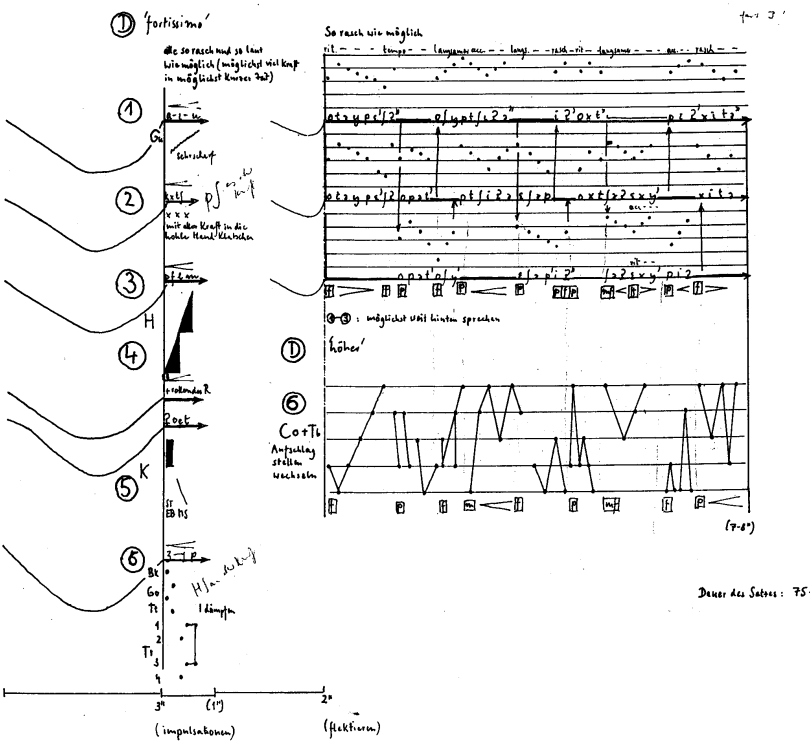


Abb. 27: Glossolalie 61 *(1. Fass.) Zif. 59/60*

Das Exemplar der zweiten Fassung der *Glossolalie 61*, das handschriftliche Eintragungen enthält, zeigt u. a. durchweg rote Markierungen (Abb. 29, dunkler als die übrigen Linien) bezüglich der Zeitleiste. Am Beispiel der Zif. 60 ist zu sehen, daß alle vertikalen durchgezogenen Linien, die Einsätze bezeichnen, mit Rotstift verstärkt wurden. Es ist unklar, wer die Partitur – vermutlich für die Uraufführung in Paris 1966 – auf diese Weise präparierte. Möglicherweise war sie das Exemplar des Dirigenten Jean-Charles François. Vielleicht setzte sie aber auch Schnebel selbst ein. Jedenfalls wird durch diese Eintragungen deutlich, daß der zeitliche Ablauf, wie ihn die Partitur organisierte, ohne weitere Hilfsmittel nicht verläßlich durchzuführen war. Die offene Form bereitete Koordinationsprobleme. Die Zeitleiste in Sekunden und Minuten der ersten Fassung (ohne Dirigent ohnehin nur vorbereitend, aber nicht während einer Aufführung benutzbar) half allerdings noch weniger als das deutlich markierte Gefüge von Einsätzen, Dirigentenstimme und Zeitangaben der zweiten Fassung.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

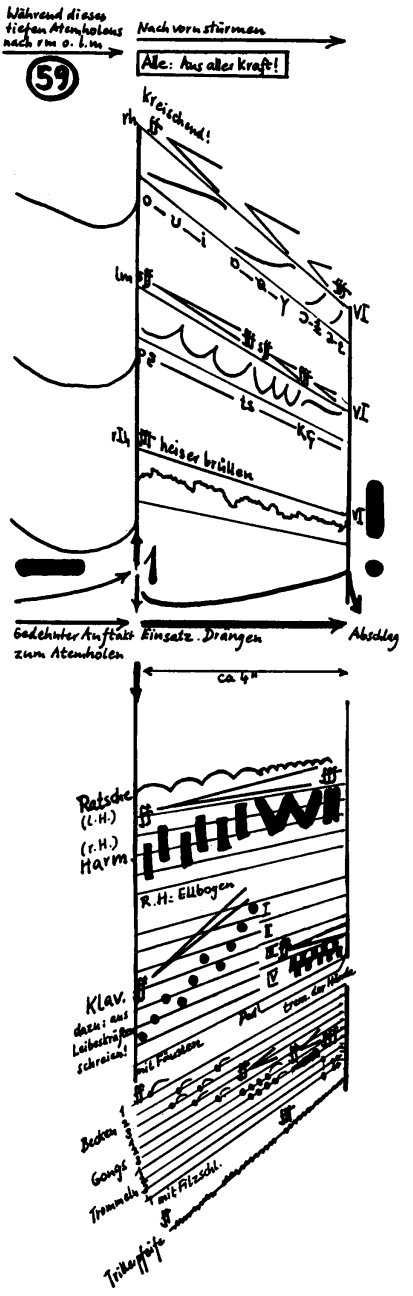
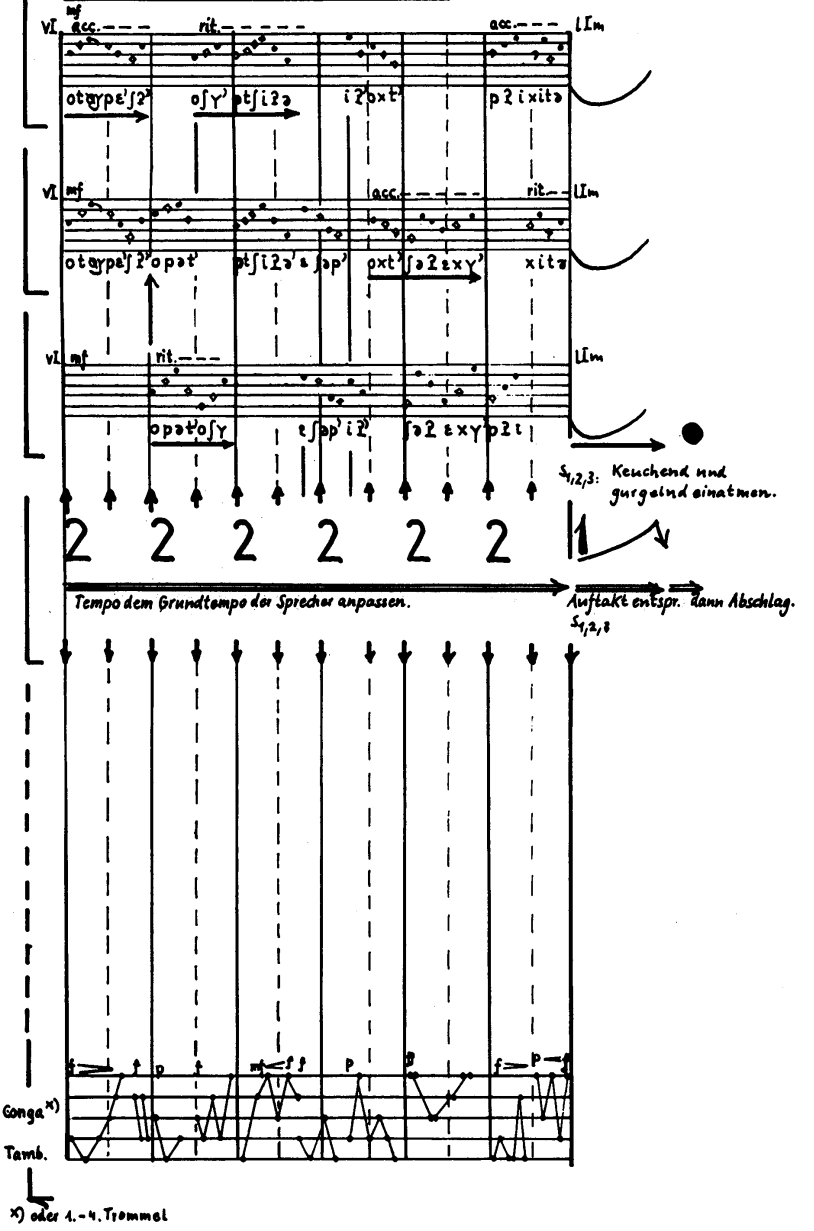


Abb. 28: Glossolalie 61 *(2. Fass.) Zif. 59/60*

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

60 S_{1-3}: Sich (rückwärtsgehend) nach lIm (hinter I_3) zurückziehen.

Tempo der Sprechverläufe: so rasch wie möglich



https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

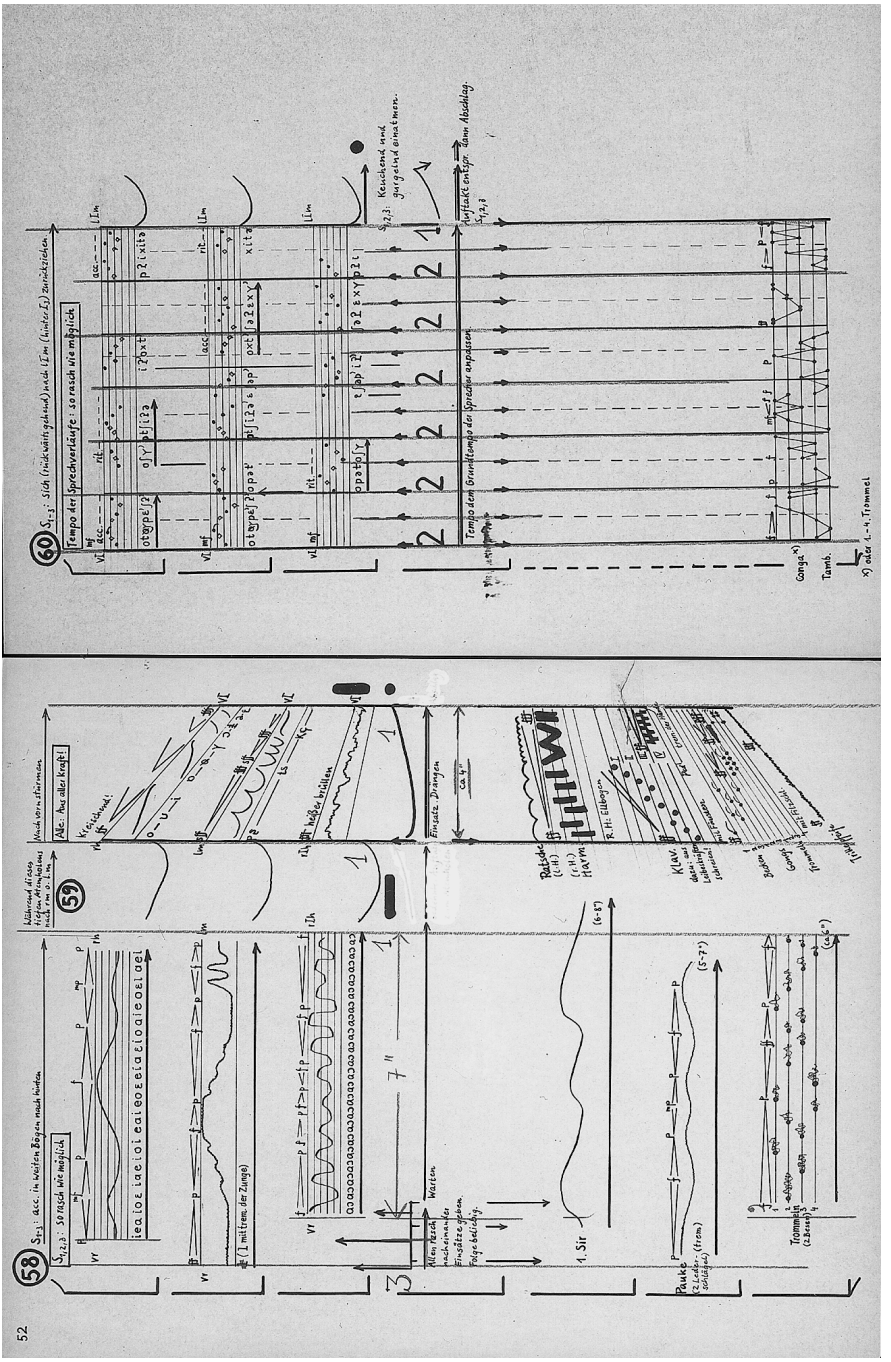


Abb. 29: Glossolalie 61 *(2. Fass.) Zif. 58–60 mit handschriftl. Eintragungen*

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nachdem die Sprecher bereits den gesamten dritten Satz über dauernd in hektischer Bewegung auf der Bühne tätig waren, unternehmen sie in Zif. 59[57] einen letzten Sturm nach vorn, um danach in großer Eile wieder hinter die Instrumente zurückzuweichen, und zwar rückwärtsgehend. Während der Sturm für die zweite Fassung auch graphisch grundlegend umgearbeitet und derart die Wirkung verbessert wurde, sind die Eingriffe bei den klanglichen Materialien zur MP *flektieren* vergleichsweise gering. Sie fanden mehr im Detail statt, indem Schnebel beispielsweise die Notation mit geschwärzten und hohlen Notenköpfen für Vokale und Konsonanten differenzierte sowie dynamische und zeitliche Verläufe nicht mehr für alle drei Sprecher gemeinsam, sondern separat ausarbeitete. Die Schlagzeugstimme veränderte er noch weniger und vergrößerte und veränderte lediglich das dynamische Spektrum leicht und eliminierte den einen doppelten Schlag der fünften Figur. Bezüglich der Schicht-Zahlen hielt sich Schnebel nicht an seine eigene Präparation, denn dort sah er solche von einem sprachlichem mit einem instrumentalen Verlauf pro Gruppe vor. Das ergäbe eine sehr geringe vertikale Dichte, wohingegen in Zif. 60 mindestens drei Aktivitäten gleichzeitig stattfinden. Die Komponente des Ruhelosen (SR: »kein Ausruhen zwischen aufeinanderfolgenden Gruppen«) konnte Schnebel mit der höheren vertikalen Dichte seiner Ausarbeitung allerdings steigern.

Für die gesamte Passage gab er eine geschätzte Dauer von sieben bis acht Sekunden an. Diese wie fast alle anderen dieser Zeitmessungen der ersten Fassung eliminierte Schnebel bei der Überarbeitung und ersetzte sie durch Angaben in der Dirigentenstimme, überließ den zeitlichen Rahmen den Gegebenheiten des Ablaufs und/oder differenzierte das System der Einsatzpfeile. Das ist auch in Zif. 60 zu sehen, wo die unregelmäßigen Einsatzpfeile zwischen Sprecher 2 und 3 (1. Fass., Abb. 27) einer taktartigen diachronen Struktur für alle Beteiligten wichen (Abb. 28 und 29), die der Dirigent als Hauptstimme (doppelter horizontaler Pfeil) dem »Grundtempo« der Sprechverläufe, das »so rasch wie möglich« sein soll, anpaßt.

Die noch relativ plastischen zischend-konsonantischen Lautäußerungen wandeln sich am Ende der sehr kurzen Passage in ein »keuchendes und gurgelndes« Einatmen und erwecken dadurch den Eindruck einer Situation der Sprecher kurz vorm Ersticken. Hiernach kann die gehetzte Grundstimmung des Satzes offensichtlich nicht mehr weiter gesteigert werden und wird folgerichtig durch den Beginn des vierten Satzes abgelöst, wo die

57 MP *impulsationen*.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geräuschhaften Formanten vom endenden dritten Satz weiter in Husten, Räuspern, Schneuzen und ähnliches verformt sind. Die Ereignisse in Zif. 60 erscheinen mit den unregelmäßigen Schlägen auf fünf Fellinstrumenten, den fast zu rufenden, aber den Atem lange streckenden Lautäußerungen und den zurückweichenden Bewegungen wie die eines Kampfes der Beteiligten gegen einen imaginären Gegner, der dann (ohne Sieger) außer Atem abgebrochen wird. Letztlich führen also auch die lautlichen Äußerungen zu assoziativen Verknüpfungen. Das zeigen auch andere lautsprachliche Passagen der *Glossolalie 61*.

Fazit

Wäre da nicht der Umstand, daß das Geschehen der *Glossolalie 61* auf einer Bühne stattfindet, keine kontinuierliche Handlung hat und mit Hilfe vieler überzeichnender Gesten immer wieder klärt, daß es sich hier um gespielte und nicht reale Szenen handelt, könnte man fast erschrecken ob der geringen Distanz, die verschiedentlich zur Gewalt der originalen Interaktionsformen eingehalten wurde. Das Material enthält viele von Angriff und Aggression geprägte Szenen, deren Wirkungsebenen teilweise kaum gefiltert wurden, so daß sie allein nicht viel Distanz zum Geschehen zulassen. Schnebel konzentrierte zentrale emotionale, assoziative Komponenten ihn umgebender Erfahrungsstrukturen und Lebensentwürfe dermaßen sorgfältig, daß Passagen trotz aller spielerischen Brechungen unmittelbar wirken können. Ob eine Aufführung der *Glossolalie 61* vor allem zu (befreitem oder befreiendem) Lachen führt, sehr vieles als komisch erlebt wird oder eher nicht, hängt stark von den Umständen einer jeden Aufführung ab. Gerade schnellere und damit häufig zugleich dramatischere Szenen präsentieren sich über längere Strecken hinweg mit herausfordernder Gestik. Die ernst gemeinte Kritik an bestimmten Verhältnissen zeigt sich hier zuweilen so klar, daß die spielerische hinter der ernsten Komponente, die (zumindest im Hintergrund) bei allen guten Stücken wirkt, zurücktritt.
Wie schon in Kapitel II.4 angesprochen steht Schnebels *Glossolalie 61* hier im Gegensatz zu *Song Books*, wo Cage ausbruchartig Aggressives weitgehend mied. Da Schnebel mehr emotionale und szenische Spielarten integriert, ist zu vermuten, daß in der *Glossolalie 61* dadurch auch mehr oder zumindest verschiedenere Emotionen und Assoziationen frei werden als in Cages *Song Books*. Schnebels Stück mutet Ausführenden und Publikum so gesehen auch mehr zu, schafft mehr Raum für Dramatik. Schnebel intendiert mehr als Cage, und er zielt trotz aller Offenheit des Ergebnisses auf

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein wesentlich breiteres und auch konkreteres Spektrum symbolischer Interaktionsformen. Er geht mit den von ihm entwickelten Mitteln szenischen Verstehens, wie er sie für die *glossolalie*, aber auch für andere Stücke einsetzte, geradezu mutig auch auf Gewalt enthaltende szenische Konstellationen des Alltags und auf tiefere symbolische Verankerungen von Interaktionen zu. Er transferiert sie zielsicher in sein künstlerisches Medium. Dabei entstehen nicht selten Effekte synergetischer Potenzierung zwischen Sprache und Musik, aber auch zwischen Alltags- und Bühnensituation.

Daß sie etwas emotional und mental durchzustehen geben, gilt wohl für Schnebels Stücke in besonderem Maß, insbesondere für spätere als *Maulwerke*. Das zeigen auch die schon angesprochenen Berichte über Einstudierungen wie beispielsweise von Carla Henius.[58] Es könnte die Ausführenden in stärkerer Weise treffen als das Publikum, da sie womöglich Monate mit einem solchen Stück umgehen,[59] während das Publikum solchen Stükken nur im zeitlichen Rahmen einer halben bis ganzen Stunde ausgesetzt ist. Doch verlangen eigentlich alle guten experimentellen Stücke, daß ihre Ausführenden sich über viele bis dahin unbewußte Abläufe ihres Verhaltens bewußt werden, damit sie sie überhaupt im verlangten Umfang theatralisch und klanglich einsetzen können. Dazu bedarf es eines sehr offenen Umgangs mit sich und mit anderen am gleichen Projekt Beteiligten, die in Theaterensembles selbstverständlich psychologische gruppendynamische Arbeit einschließt, unter Musikern jedoch bis heute nicht. Häufig richten sich diese Stücke explizit gerade an Laien und Semi-Professionelle, was das Gefühl, etwas Elementares durchmachen zu müssen, gerade für diesen Personenkreis verstärken dürfte. Schnebel sieht eine Möglichkeit, durch experimentelle musiktheatralische Stücke den schauspielerischen Anteil der Arbeit von Musikern zu professionalisieren.

Die *Glossolalie 61* wie auch die Präparationen der *glossolalie* haben kathartische Qualität, die je nach Aufführung oder Umsetzung stark wirken kann. Kommentare wie der Cardews zur Uraufführung der Teil I, III und IV in Darmstadt 1964, es handle sich hier um »musicological entertainment«,[60] erscheinen eigentlich nur erklärlich auf dem Hintergrund einer Aufführung, in der sich nicht das gesamte Repertoire dramatischer und assoziativer szenischer Komponenten des Stücks entfalten konnte. Es wurde gewissermaßen

58 Vgl. Kap. II.4.1.

59 Es sei hier an die Ausarbeitung *Glossolalie 94* des Ensemble Recherche erinnert.

60 Cornelius Cardew »New Music Has Found Its Feet« (original in: *The Financial Times*, London, 31.7.1964/Bericht über die Darmstädter Ferienkurse 1964), in: G. Borio, H. Danuser u. a. (Hg.) *Zenit*, Bd.3, p. 509.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht wirklich bzw. nicht gänzlich »szenisch verstanden«, vielleicht wegen eines zu wenig phantasievollen und zu logischen Umgangs mit dem Material, vielleicht wurde auch das Eintauchen in die dramatischen Dimensionen des Stücks verweigert. Da diese Aufführung 1964 möglicherweise noch auf der weniger inspirierenden ersten Fassung basierte und vielleicht auch deshalb weniger mit Sinn für die symbolischen Implikationen als für den quasi musikalischen Ablauf erarbeitet wurde, erscheint Cardews Reaktion verständlich. Cardews Kommentar ist in sich widersprüchlich, denn mit »musicological« verbindet sich nicht sofort »entertainment«. Die Aufführung war also nicht so schlecht, daß sie nicht zum Lachen animierte, aber die Konstruktion des Materials war offenbar deutlich zu spüren. Bei dieser Aufführung könnte beispielsweise die körperliche Bewegung oder sogar jegliches mimetisches oder gestisches schauspielerische Element auf der Bühne gefehlt haben, die Entscheidendes zum umfassenden Erleben und Verstehen der Szenen beitragen könnten. Schnebel schreibt darüber hinaus ohnehin keine Requisiten oder Bühnenausstattung vor. Doch auch diese Komponenten dürften, sinnvoll eingesetzt, die Wirkung des Stücks erheblich steigern, was nicht zuletzt Aufführungen der *Glossolalie 94* mit Beleuchtung und verschiedenen Requisiten zeigten.

Schnebel schuf mit der *Glossolalie 61* eine Komposition, die sein szenisches Verständnis der ihn damals umgebenden Lebenssphären mit der doppelten Weite eines künstlerischen Produkts erfahrbar macht. Abschließend ist zu konstatieren, daß mit der *Glossolalie 61* aus dem weitläufigen Fundus symbolischer Interaktionen des Konzepts *glossolalie* lediglich eine mögliche, wenn auch umfassende szenische Konkretion hervorgegangen ist. Wieviel von ihrem Wirkungspotential aktiviert wird, hängt von der Qualität der Aufführungsbedingungen ab. Im folgenden Kapitel wird die *Glossolalie 94* als eine weitere Konkretion, die eine andere Zeit und Lebenssphäre widerspiegelt, analysiert.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

III.3 Das Projekt *Glossolalie 94* (1993/94)

Szenische Transaktionen zwischen Alltag und Theater auf Basis der *glossolalie*

> Wenn das Material erst einmal gärt, führt es zu einer Art von spielerischer Besessenheit: das tägliche Leben ist *Glossolalie* auf Schritt und Tritt.[1]

Das Projekt *Glossolalie 94* ist neben Schnebels eigener Ausarbeitung die einzige Version der *glossolalie*, die sehr viele, nämlich 21 Präparationen einsetzt und ein hohes Maß an Öffentlichkeit erlangt hat. Seiner erfolgreichen Uraufführung am 23. April 1994 in Witten folgten weitere Aufführungen im Rahmen größerer Festivals wie in Graz, Weingarten und Berlin u. a. Zugleich dokumentiert seine Entstehungsgeschichte und seine letztendliche Erscheinungsform, wie ein auf neue Musik spezialisiertes Instrumental-Ensemble von flacher hierarchischer Struktur mit den Präparationen der *glossolalie* umgehen kann, letztlich also auch, wie dieses Konzept Jahrzehnte später aktualisierbar ist. Mit *Glossolalie 94* entstand ein hinsichtlich musikalischer und assoziativer Strukturen vielfältiges Stück, wobei sich die offensichtlich hier wirksamen symbolischen Interaktionsformen vor allem in bestimmten basalen Merkmalen zeigen, also etwa auf der Ebene von Expressemen. Die individuellen Erfahrungsstrukturen der Mitwirkenden sind schon während der Entstehung gruppendynamischen und Selbsterfahrungs-Prozessen unterworfen, aus denen sich die Materialien als symbolische Wirkungszusammenhänge ihrer Lebensentwürfe kristallisieren und das Material des Stücks wesentlich bestimmen. Die *Glossolalie 94* ist nicht in einer detaillierten Partitur schriftlich fixiert, sondern auf das Gedächtnis der somit kaum ersetzbaren fünf Darsteller angewiesen.[2]

Das Ensemble Recherche hatte sich schon zuvor mit verschiedenen offenen, auch musiktheatralischen Stücken, beispielsweise *Plusminus* von Stockhausen, *Variations II* von Cage und *Explosante-Fixe* von Boulez, beschäftigt und sie zur

---

1 Ensemble Recherche »Arbeitsbericht«, im Programmbuch der *Wittener Tage für neue Kammermusik 1994*, hg. v. F. Hilberg und H. Vogt, p. 69.

2 Viele der folgenden Informationen zur »Entwicklungsgeschichte« der *Glossolalie 94* gab mir das Ensemble Recherche in dem schon zuvor zitierten Interview vom 29.8.1997 in Freiburg. Für dieses Interview ebenso wie für die unkomplizierte Kommunikation mit der Managerin des Ensembles, Sabine Franz, und für die Überlassung der Kopie eines »Regie-Buchs« möchte ich dem Ensemble und Sabine Franz an dieser Stelle herzlich danken.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aufführung gebracht. Darüber hinaus führten sie seit einiger Zeit auch Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures* häufiger auf, ein Stück, das nicht nur aus der gleichen Zeit wie die *glossolalie* stammt, sondern auch in einigen Hinsichten, die Sprachverwendung und psychologische Konnotationen betreffend, mit diesem verwandt ist. Als Harry Vogt für die von ihm organisierten Wittener Tage für neue Kammermusik Interesse an einer neuen Version der *glossolalie* bekundete und den Aufführungsrahmen bot, begann mit finanzieller Unterstützung des Siemens Kulturprogramms die Arbeit an der *Glossolalie 94*.

Etwa ein halbes Jahr intensiver Beschäftigung mit dem Material ging der Uraufführung voraus. Zuerst wurde gemeinsam diskutiert und entschieden, welche Mitglieder des Ensembles an diesem Stück mitwirken. Da dem Ensemble schon sehr früh klar war, wie wichtig der szenische Anteil einer Ausarbeitung sein würde, wurden zu den fünf Akteuren[3] des Ensembles zwei Schauspieler mit verschiedenen Muttersprachen gesucht, die bald mit Liliana Heimberg (Zürich) und Stephen Lind (London) gefunden waren. Sie sollten das Projekt auch theatralisch professionalisieren. Die von Schnebel formulierte Maxime: »Da werden Musiker zu Schauspielern. Die Konsequenz: nicht sollen, wie manchmal geargwöhnt, Musiker zu schlechten Schauspielern gemacht werden; eher gilt es, die schlechten, unreflektierten Schauspieler, die sie sind, zu guten zu machen. Das bedarf der Übung.«[4] setzte das Ensemble um.

Die Schauspieler spielten nicht nur im Stück mit, sondern übernahmen diesbezügliche verantwortliche Aufgaben aus ihrem Berufsfeld. Liliana Heimberg gab vor allem bei dramaturgischen Entscheidungen Rat. Stephen Lind trainierte die Musiker in den Wochen vor der Aufführung täglich: Gruppendynamik, Bewegungen auf der Bühne, Sprechen, Mimik, Gestik, etc. Die drei Ensemble-Mitglieder, die ich interviewte, waren sich einig, daß der Entstehungsprozeß des Stücks nachhaltige Veränderungen in der Struktur ihres Ensembles bewirkte. Dies betrifft neben den wirksamen gruppendynamischen Aspekten auch einige praktische Elemente. Beispielsweise werden Atemübungen – und Atmung ist genuiner Bestandteil aller Präparationen – »heute noch, in jeder Probe«[5] gemacht. Die Atmung wurde als ein Grundelement jeder menschlichen Tätigkeit erkannt und insbesondere in bezug

3 Christian Dierstein (Schlagzeug), Martin Fahlenbock (Flöte), Lucas Fels (Violoncello), Barbara Maurer (Viola) und Melise Mellinger (Violine).

4 Schnebel »Sichtbare Musik«, in: ders. *DM*, p. 322.

5 Lucas Fels, Interview mit drei Mitgliedern des Ensemble Recherche am 29.8.1997 in Freiburg.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf stimmliche Äußerungen bewußt erarbeitet. Die demokratische Maxime des »Jeder macht alles« schloß von vornherein die Mitarbeit Schnebels aufgrund seiner Sonderstellung als Komponist und Urheber der *glossolalie* aus. Bis zum Schluß blieb das Ensemble dennoch offen für Anregungen von außen – diese kamen häufig auch von Ensemble-Mitgliedern, die gerade an bestimmten Szenen nicht beteiligt waren. Die Atmosphäre scheint sehr offen und kommunikativ gewesen zu sein. Insgesamt entsteht der Eindruck, daß die Mitwirkenden quasi in einem Kontinuum zwischen Proben und Alltag lebten.
Die spielerischen Erfahrungen aus den Proben schließlich auf einem Podium öffentlich präsentieren zu müssen, führte bei der Uraufführung dazu, daß die Mitwirkenden sehr nervös waren, was sie als professionelle Musiker sonst nicht mehr kennen. Sie erklären dies mit dem Fremden und Neuen, was sie zu tun hatten: auswendig mit Sprache und schauspielerischen Bewegungen in erster Linie Theater und erst in zweiter Linie Musik zu spielen. Vielleicht wirkte sich auch beunruhigend aus, daß in diesen Szenen sehr viel aus ihren eigenen Erfahrungsstrukturen präsent ist, sie mehr von ihren Persönlichkeiten und Lebensentwürfen – auch durch den distanzierenden Effekt der collageartigen Abläufe hindurch – zu erkennen geben, als dies bei den meisten (musikalischen) Interpretationen, die sie auf die Bühne bringen, der Fall ist.

Zu Beginn des etwa sechsmonatigen »Produktionsprozesses« versuchten zunächst alle Mitwirkenden gemeinsam, die Präparationen, die sie von Schnebel erhalten hatten, zu verstehen. Sie sprachen jede einzeln durch, entdeckten dabei selbst die Paare und die Parameterfelder, Korrespondenzen und Kontraste. Allmählich kristallisierte sich heraus, wer sich mit welchem Blatt näher beschäftigt und die Materialien dazu sucht und vorbereitet. »In Dir selber steht plötzlich so ein imaginärer Berg von Büchern, Texten, Bildern und allem Möglichen.«[6] Alle die Musiker zufällig umgebenden Quellen wurden spielerisch-assoziativ genutzt: Sprache aus Werbespots, Schlagzeilen, Wörterbücher, Comics, Reiseführer, Programmhefte, Belletristik, Zeitungen etc. Bis zum Schluß kamen immer noch Materialien dazu, die jemandem gerade begegnet waren. Die Sprache war offensichtlich Angelpunkt der monatelangen Suche, die – darüber sind sich die drei einig – »sehr amüsant war«.

6 Ebd., Lucas Fels.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> B. M.: Und vor allem, es hatte immer mehr mit unserem eigenen Alltag zu tun. Du guckst die Welt in der Zeit, wo Du so was suchst, ständig unter diesem Aspekt an: was könnte sich lohnen zu zitieren. L. F.: Das stimmt, die Sprache, die Du liest, auch in der Zeitung oder in der Werbung, dein Blick wird unglaublich scharf. Und Du achtest auf alles. Das ist jetzt noch ganz oft so, daß mir irgendwelche Reklame…[7]

Daß das Material immer fragmentarisch aufscheint, aufblitzt, auf die Netzhaut, auf den Hörnerv trifft, aus mehreren Richtungen in netzwerkartigen Strukturen einwirkt, dürfte mit zu der Entscheidung beigetragen haben, auch den Formverlauf des Stücks nicht an einer nachvollziehbaren Handlung entlang zu konzipieren, sondern die Schnitt-Techniken der alltäglichen Wahrnehmung, die heutige Erfahrungsstrukturen prägen, selbst formgebend werden zu lassen, und zwar in einem weiterreichenden und spontaneren Maß, als dies Schnebel in seiner Version umsetzte (und mangels Kollektiv umsetzen konnte). So konnte sich assoziativ und intuitiv während der Probenarbeit ein Ablauf entwickeln. Dabei mußte wohl Liliana Heimbergs Impuls gebremst werden, einen – ihr als Theaterfrau vertrauten – Handlungsstrang in den glossolalischen Strukturen zu etablieren. Christian Dierstein hingegen, so berichtete Lucas Fels, sprach wiederholt von den ihm insbesondere beim amerikanischen Fernsehkanal MTV aufgefallenen Effekten rasant wechselnder Bild- und Tonsequenzen als Inspiration für die Form »seiner« Glossolalie. Fast wirkt Heimbergs Versuch, als ob sie eine moderate, vielleicht auch angenehmer vorzuführende Form all dieser symbolträchtigen Vorgänge anstrebte, während Dierstein gerade eine der extremsten Erscheinungen seiner multiplexen Umgebung, vielleicht auch als die zugleich faszinierendste und (gesellschaftlich, sozial) bedrohlichste, direkt thematisierte. Ihn könnte auch das Wilde, Unvermittelte, Lawinenartige dieses ultraschnellen und teilweise aggressiven Fernseh-Kanals gereizt haben, wobei auch hier unmerklich nicht etwa ein breites Spektrum vieler Eindrücke erlebt werden kann, sondern im Gegenteil diese dem ihnen gemeinsamen Prinzip rücksichtslosen Fragmentierens unterworfen und so gleichgeschaltet werden.

Wie in den visuellen Medien ist Musik in der *Glossolalie 94* ergänzend eingesetzt. Wenn diese Tendenz auch bereits im Konzept *glossolalie* angelegt ist, so geht das Ensemble Recherche hier viel weiter, als Schnebel in der *Glossolalie 61*. So gesehen wirkt Schnebels Version wirklich eher wie eine Sprachkomposition als wie instrumentales Theater. In der Fassung des Ensemble

7 Ebd., Lucas Fels, Barbara Maurer.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Recherche wurde der szenische Schwerpunkt auf die visuellen Komponenten verschoben, auf die Gefahr hin, daß sie die klanglichen Ereignisse dominieren. Dies ist aus meiner Sicht jedoch im allgemeinen in der *Glossolalie 94* nicht der Fall.

> Ganz kurze Bilder: Du siehst irgendwas, und es ist sofort wieder weg… Das wurde uns in manchen Kritiken vorgeworfen. Daß ständig Erwartungen kommen, doch in dem Moment, wo Du etwas erwartest, kommt was völlig anderes. Und es ist so kurz! Wie ein Medienspektakel. Das, muß man sagen, war schon ein bißchen gewollt.[8]

Der negativ konnotierte Begriff des »Medienspektakels« erfaßt das Stück auch keinesfalls, zumal technologische Effekte außer in der Licht-Regie und mit dem kurzen Zuspielband am Schluß – angesichts der Materialvielfalt eigentlich sogar erstaunlicherweise – nicht genutzt wurden.
Schnebel reagierte auf die erste Aufführung der *Glossolalie 94*, die er in Witten bei einer der fünf Generalproben sah, betroffen.

> Und dann kam Schnebel in eine der Generalproben und war völlig schockiert, war wirklich richtig schockiert, war total weg. Das sei alles viel zu schnell. Das würde jetzt vierzig Minuten dauern, und es müßte eine Stunde dauern für das, was wir machen. Viel zu viel ineinander. Er hat seine Blätter [MPen] nicht mehr wiedererkannt.[9]

Schnebel gewöhnte sich an das Tempo und die Vielfalt der Neunziger-Jahre-Version des Ensemble Recherche und ist inzwischen begeistert und überzeugt von diesem Stück.
Die Musik der *Glossolalie 94*, in dieser Hinsicht der *Glossolalie 61* verwandt, wurde weitgehend neu erfunden oder weckte mit reduziertesten Mitteln Assoziationen an bekannte Musik, ohne sie eigentlich zu zitieren, z. B. der zugleich etwas sentimental und naiv wirkende Cello-Gesang zur MP *oppositionen.* Er ruft Assoziationen an die Atmosphäre hervor, die ein sentimentaler Schlager verbreitet, oder erinnert an die perfekte Melodie des Schwans aus Saint-Saëns' *Carneval des Animaux,* beruhigt vielleicht sogar und weckt angenehme Gefühle, weil Lucas Fels hier zwar klischeehaft, aber nicht kitschig spielt und konsonante wohlklingende Musik in diesem Stück ohnehin die Ausnahme ist.
Die Besetzung steht durch die Mitwirkenden fest: Flöte, Violine, Viola, Violoncello und Schlagzeug. Diese Instrumente sind mit Ausnahme des Schlag-

8 Ebd., L. F.
9 Ebd., L. F.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeugs symbolische Bedeutungsträger der europäischen Kunstmusik der vergangenen drei Jahrhunderte. Sie stehen in der kollektiven Erfahrungsstruktur für konventionelles Musizieren, für einen eher konservativen Musikgeschmack. Musiker, die ihre Instrumente beruflich und aus Überzeugung in hohem Maß zur Interpretation Neuer Musik einsetzen, empfinden – sofern sie sich nicht bereits gegen derartige Vorurteile durch Unempfindlichkeit gewappnet haben – die Grenzen konventionellen Musizierens nicht als ihre eigenen, sondern als Störfaktoren aus kollektiv wirkenden und vertretenen Lebensentwürfen anderer Menschen. Solche Musiker können in einem Konzept wie der *glossolalie* daher zwei ihren Beruf betreffende Komponenten reflektieren: Zum einen die große Vertrautheit mit einem weiten Repertoire zeitgenössischer, teilweise experimenteller und unkonventioneller Spieltechniken, zum anderen die Ortung dieser Neuen Musik in von allgemeinen musikalischen Bedürfnissen weitgehend isolierten Gebieten. Diese fühlen sich wie Nischen, Oasen, Enklaven an und gebärden sich teilweise entsprechend exklusiv, signalisieren aber auch gesellschaftliche Wirkungs-, Bedeutungslosigkeit und Isolation bis hin zu Fragen nach der Existenzberechtigung solch »elitärer« Aktivitäten.

Auf diesem Hintergrund konnte das Ensemble Recherche mit seiner Entscheidung, die *glossolalie* in toto eigenständig umzusetzen und die vokalen und instrumentalen Parts nicht grundsätzlich zu trennen, psychologisch und ästhetisch aus dem Projekt größtmöglichen Nutzen ziehen. Sie schaffen, indem »jeder alles macht« und weil sie auch nicht davor zurückschrecken, ihre Instrumente für ihr Instrumentales Theater zu instrumentalisieren, eine größtmögliche Verquickung der Ebenen, auf denen in einer glossolalischen Weltsicht musikalische Materialien wirken können. So üben die Musiker mit ihren Instrumenten in der *Glossolalie 94* mehreres. Sie spielen – abwechselnd –, ohne unmittelbar am Geschehen beteiligt zu erscheinen, den szenischen Abläufen Musik zu, reflektieren Klangprozesse. Oder sie reflektieren das Musik-Machen und setzen ihre Instrumente als Requisiten ein, die sie zugleich zum Klingen bringen, in zweierlei Weise: entweder indem sie etwa in der Laokoon-Szene (MP *iuxtapositionen*) mit den Instrumenten wandern und ein »lebendiges Bild« erschaffen; oder sie erzeugen experimentelle Klänge auf ihren Instrumenten, weil sie ihnen, aber nicht notwendigerweise dem Publikum, auf diesen möglich und vertraut sind und bestens mit vokalen Äußerungen korrespondieren (z. B. gleich zu Beginn, aber auch im vierten und letzten Teil der *Glossolalie 94* zur MP *verbindungen*).

Die Musik – als Klang und als szenische Aktion des Musikmachens – unterstützt und bereichert die vokalen und räumlichen Komponenten szenischer

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abläufe mit jeweils typischen farblichen, rhythmischen und gestischen Prozessen. Bestimmte Anteile der dargestellten Interaktionsformen sind erst mit Hilfe der musikalischen Verläufe erfahrbar (als Klang vor allem der Schluß, als Aktion z. B. die Laokoon-Gruppe), die meisten werden dadurch plastischer (z. B. die Szene zur MP *für sich*). Viele Spieltechniken sind dem Repertoire Neuer Musik entnommen, was durch die Vorgaben der MPen unvermeidlich ist. Alle Ereignisse (vokal und instrumental) sind rein akustisch. Nur ganz am Schluß beschallt eine Hörcollage mit klar erkennbaren musikalischen Zitaten (MP *bestätigungen*) vom Tonband den Raum.
Grundsätzlich galt, so Barbara Maurer, für die gesamte Version, daß alle Materialien übertrieben, d. h. überdeutlich werden müssen, damit sie auf der Bühne wirken. Bühnenbewegung, Bühneausstattung, Requisiten und auch die Licht-Regie, die erst in den acht Tagen Proben in Witten ausgearbeitet wurde, sind dabei wichtige, je nach Szene ergänzende oder essentielle, Bedeutungsträger. Hier besteht ein großer, auch historisch bedingter Unterschied zur *Glossolalie 61*, bei der genuin theatralische Komponenten wie Licht, Requisiten, Raumbewegung und körperliche Gestik nicht als so wichtige Bestandteile einer Aufführung angesehen wurden, wohl aber eine überdeutliche auditive Darstellung.
Große Probleme bereitete eine Zeitlang die Notation der Vorgänge von *Glossolalie 94*. Es war unklar, ob eine Partitur entstehen soll, die auch Nicht-Eingeweihte begreifen können. Dazu gab der mit experimentellen Stücken vertraute Schweizer Komponist Hans Wüthrich seinen »rettenden Rat«:

> ›Ihr müßt das so aufschreiben, daß Ihr es wieder lesen könnt, aber es muß außer Euch niemand lesen können. Es ist nur eine Erinnerungsstütze für Euch, so daß Ihr auch gegenseitig wißt, was die anderen machen. Es ist eine Schrift, die nur für Euch gilt und für niemand außerhalb.‹ […] Wir haben lange überlegt, und dann haben wir eben Zettel vorbereitet mit Namen, mit Noten und ohne. Von diesen Blättern hatten wir dann einen Riesenstapel. Aber die haben wir doch kaum benutzt. Du brauchst das dann nicht.[10]

Letztlich wurden aus dem »Riesenstapel« sieben »Bücher« mit Regieanweisungen, Texten und choreographischen Details, die in der Tat kaum mehr als Erinnerungsstützen sein können. (Das mir vorliegende »Buch« von Lucas Fels hat sechsundzwanzig Seiten.) Requisiten, Bühnenausstattung, Raumbewegung und Determinanten der Licht-Regie sind nicht verzeichnet. Für die Bühnenausstattung wurde kaum etwas benötigt. Wichtigste Requisiten sind viele Stühle, die Instrumente und das große grüne Tuch,

10 Ebd., L. F.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unter dem die Musiker in der Szene um die Laokoon-Gruppe und die Caracalla-Thermen zunächst unsichtbar agieren. Auch ein Außenstehender könnte sich an einem »Regie-Buch« beim Hören oder Sehen einer Aufführung orientieren, jedoch sicher mit weniger Redundanz als die Ausführenden. Schrift ist in dieser Version der *glossolalie* also ein völlig untergeordneter Faktor. So bleibt die *Glossolalie 94* das materielle und geistige Eigentum des Ensemble Recherche, verweigert sich Aufführungsversuchen anderer.[11]
Dennoch gibt es notwendigerweise schriftliche Fixierungen. In sieben Fassungen, also als Vielfaches, existiert das »Buch«, sieben Lesarten eines nur in Aufführungen und ihren auditiven bzw. audiovisuellen Dokumentationen existenten »Texts«. Dadurch entstehen so viele individuelle »Texte« und Verhältnisse zum in diesen Texten Gemeinsamen, daß hier etwas in Aufführungen geschieht, von dessen lebendiger Vielfalt Schnebel eingenommen war.

> Spielen mehrere Musiker miteinander, mögen alle den gleichen Text lesen und daraus doch, weil jeder eine andere Regel befolgt, oder auch bloß in seiner Weise interpretiert, höchst verschiedene Stimmen resultieren: die eine sichtbare Musik wird akustisch multipliziert und aufgefächert.[12]

Diese »Bücher« kongruieren auch in ihrer Weise mit Cages Idee einer Nicht-Partitur und repräsentieren zugleich rudimentär das, was Regiebücher in jedem Theaterstück sind. Die Musiker scheinen hier tatsächlich eine Vermittlungsform zwischen Musik-Spielen und Theater-Spielen gefunden zu haben. Entsprechend bilden Aufführungen der *Glossolalie 94* ein Gemisch aus immer wieder anders verlaufenden Teilen und solchen, die auf genaue Maßarbeit wie in jedem Theaterstück angewiesen sind, wenn z. B. Requisi-

---

11 Probleme hiermit gibt es erst aus langfristiger historischer Perspektive, da das Stück, einmal vom Spielplan des Ensemble Recherche verschwunden, nie wieder in seiner originalen Gestalt nachzuspielen ist. Derartige Probleme verursachen alle nicht genau dokumentierten historischen Kunstwerke. Sie sind teilweise auch programmatisch, weil es bedeutet, daß sich ein Stück den herrschenden Bedingungen der Reproduktion und anderweitiger Vereinnahmung verweigert.
Selbst die live-elektronische Musik eines Luigi Nono ist ähnlicher Gefahr ausgesetzt, da diese zu einem wesentlichen Teil nur mündlich tradiert ist. Wird ihre Aufführungspraxis nicht rechtzeitig authentisch vom derzeitigen »Eingeweihten« André Richard weitergegeben, dann kann die originale Musik nicht mehr rekonstruiert werden.
Daß mit der Schriftlichkeit auch aufführungsrechtliche Fragen zusammenhängen, hat das Ensemble in Zusammenhang mit der *Glossolalie 94* erfahren, als der Schott Verlag versuchte, für dieses Stück, das auf einem Konzept des von ihm exklusivvertretenen Komponisten Dieter Schnebel basiert, Großes Recht und entsprechende Tantiemen geltend zu machen.

12 Schnebel »Sichtbare Musik«, in: ders. *DM*, p. 330.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten zuverlässig von einem zum nächsten Ort transferiert werden müssen. Die Gesamtaufführungsdauer schwankt daher erheblich zwischen ca. dreiunddreißig und ca. sechsundvierzig Minuten.

Die Abfolge der *Glossolalie 94* ist anhand der verwendeten Materialpräparationen übersichtlich darstellbar. Folgende MPen wurden nicht verwendet:

impulsationen/extentionen
flektieren
dis-positionen
fortsetzungen
agglutinieren
----
iuxtapositionen
einfälle
isolieren
einverständnisse
oppositionen
bewegungen
----
versammlungen
----
vektoren/kreise
gegeneinander
verbindungen
für sich
zustände
einwände/einwürfe
bestätigungen

Tab. 13: Ensemble Recherche Glossolalie 94, *verwendete Materialpräparationen*

Das Paar *perspektiven* und *initiativen*, und die einzelnen *inkorporieren*, *folgen*, *kontraste*, *konkurrenzen*, *ausbruch* und *verwicklungen*. Die Viergliedrigkeit des Stücks scheint mir spät eingefügt zu sein, wiewohl sie Teil der Inhaltsübersicht des »Buchs« ist. Sie ist auch lediglich im Booklet der Dokumentations-CD (ohne Titelbezeichnungen), nicht aber im Programmbuch der Wittener Uraufführung enthalten und möglicherweise als Hommage an Schnebels Ausarbeitung in Form einer viersätzigen Sinfonie zu verstehen. Im »Buch« (Version Lucas Fels) sind die Teile charakterisiert: 1. [?], 2. »Caracalla«, 3. »Intermezzo«, 4. »Gegenwart«.[13]

In den drei auf mehreren MPen basierenden Teilen sind Tempo und Dynamik anders als in den meisten Teilen der *Glossolalie 61* jeweils kontrastierend angelegt. Auch sind die Materialien nicht nach lautsprachlichen und semantisch besetzten separiert, sondern nach Bedarf gemischt. Der zweite und vierte Teil können als die semantisch dichteren angesehen werden. Außerdem ist der dritte Teil (»Intermezzo«) mit ca. eineinhalb Minuten extrem kurz. Er wird zudem nur von den beiden Schauspielern sowie ohne Musik dargestellt. Sie stellen eine Szene nach, in der sie als Paar in Erwartung eines Kindes einen Namen suchen. Eine reale Interaktion, in der Assoziationen tatsächlich über syllabische und andere Wort-Verwandtschaften entstehen, wird mit Hilfe ihr immanenter symbolischer Komponenten (sie sitzt auf

13 Barbara Maurer, die diesen Teil wegen der Interview-Texte korrekturgelesen hat, schlug vor, diese Charakterisierungen der Teile zu streichen.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seinem Schoß, Alliteration und ähnliches spielen bei der Wortsuche eine Rolle, die Worte sind eindeutig Namen, der Tonfall ist zart bis entschlossen, abwechselnd fragend und wertend) für das Publikum mühelos verständlich. In den übrigen Szenen sind alle in verschiedenen Funktionen beteiligt, und wenn sie nur die Requisiten umräumen, sie üben Flexibilität.

Die Text-Materialien entstammen unter anderem folgenden Quellen: ein Text von Gottfried Benn auf kroatisch, eine Zeitung aus dem Kongo in der Landessprache, ein Ausschnitt aus einem Programmheft-Text des Komponisten Claus-Steffen Mahnkopf zu einem eigenen Stück (»Diese schizothyme Organik…«), aus Schnebels Legende zur *glossolalie* (»Vermieden sollen wohl ärmliche Kompositionen…«), Textausschnitte aus einem Reclam-Reiseführer zu den Caracalla-Thermen in Rom, Ausschnitte aus Gustave Flauberts *Unsinnige Geschichten,* aus Schweizer »Psycho-Zeitschriften«,[14] aus einer Wirtschaftszeitschrift, aus dem Grundgesetz, aus einem Horoskop, aus Volkssprüchen und aus der Werbung. Damit ist ein szenisches Feld umrissen, das teilweise klar auf die neunziger Jahre verweist (z. B. die Werbesprüche, C.-St. Mahnkopf), teilweise aber natürlich auch ältere Texte enthält, die nicht auf die Jetzt-Zeit, sondern auf das unmittelbare Umfeld des Ensembles verweisen.

Ähnlich wirkt die Zusammenstellung der musikalischen Materialien. Sie sind, sofern sie zitiert und nicht improvisiert sind, u. a. folgendem entnommen: »La Paloma«, H. Lachenmann sowie L. Nono. Die Tonband-Collage am Schluß (MP *bestätigungen*) enthält folgende musikalischen Zitate (chronologisch, Dauer: ca. 2'30"):

Offensichtlich dokumentieren diese Klänge eine andere Zeit und eine andere Perspektive als Zitate der *Glossolalie 61.* Das einzige Material, das Schnebel potentiell hätte nutzen können, bieten Rachmaninow (Klavierkonzert)

14 L. F.: »Alleine verlustieren« wird in der *Glossolalie 94* zu »alleine phallustieren«. Die Assoziation an den Phallus wird durch das sprachliche Umfeld des Zitats, wo bereits zahlreiche mit Geschlecht und Koitus verbundene Worte erscheinen, sehr wahrscheinlich eintreten.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Mahler. Lucas Fels erstellte hier ein Hörbild[15] aus Materialien, die ihm vertraut waren, die in seinem Leben Bedeutung haben und von denen er voraussetzen kann, daß sie auch in unterschiedlichen Ausschnitten bekannt sind. Die Zitate von Hans Zender und Adriana Hölszky dürften nur in Fels' engerem Umfeld erkannt werden. Hier ist wichtig, daß er mit diesen Zitaten die Neue Musik – und daß sie diesem »Idiom« entstammen, ist hörbar – mit Hilfe der fragmentierten mehrschichtigen elektronischen Erscheinungsweise in einen depravierten Zusammenhang stellt. Er verdeutlicht hier gewissermaßen den Untergang solcher Musik in den gesellschaftlichen Erfahrungsstrukturen, wo Musik zuerst mit Schlagern als Bedeutungsträgern assoziiert ist, zu denen in diesem Kontext leider auch die Musik von Rachmaninow und Mahler gezählt werden muß. Zugleich hat das Ensemble das »Idiom« der Neuen Musik in vielen vorhergehenden Passagen des Stücks mit fast schmunzelnder Überlegenheit oder programmatisch »gerettet« und auch die klanglich-assoziative Bandbreite der an sich konventionellen Instrumente mit selbstverständlicher Gestik gezeigt, bevor die Tonbandcollage mit einem Zitat »minderwertiger« neotonaler zeitgenössischer Musik von Goretzky das gesamte Stück – wohl zweifelsohne mit einem gewissen spielerischen Zynismus – beendet.

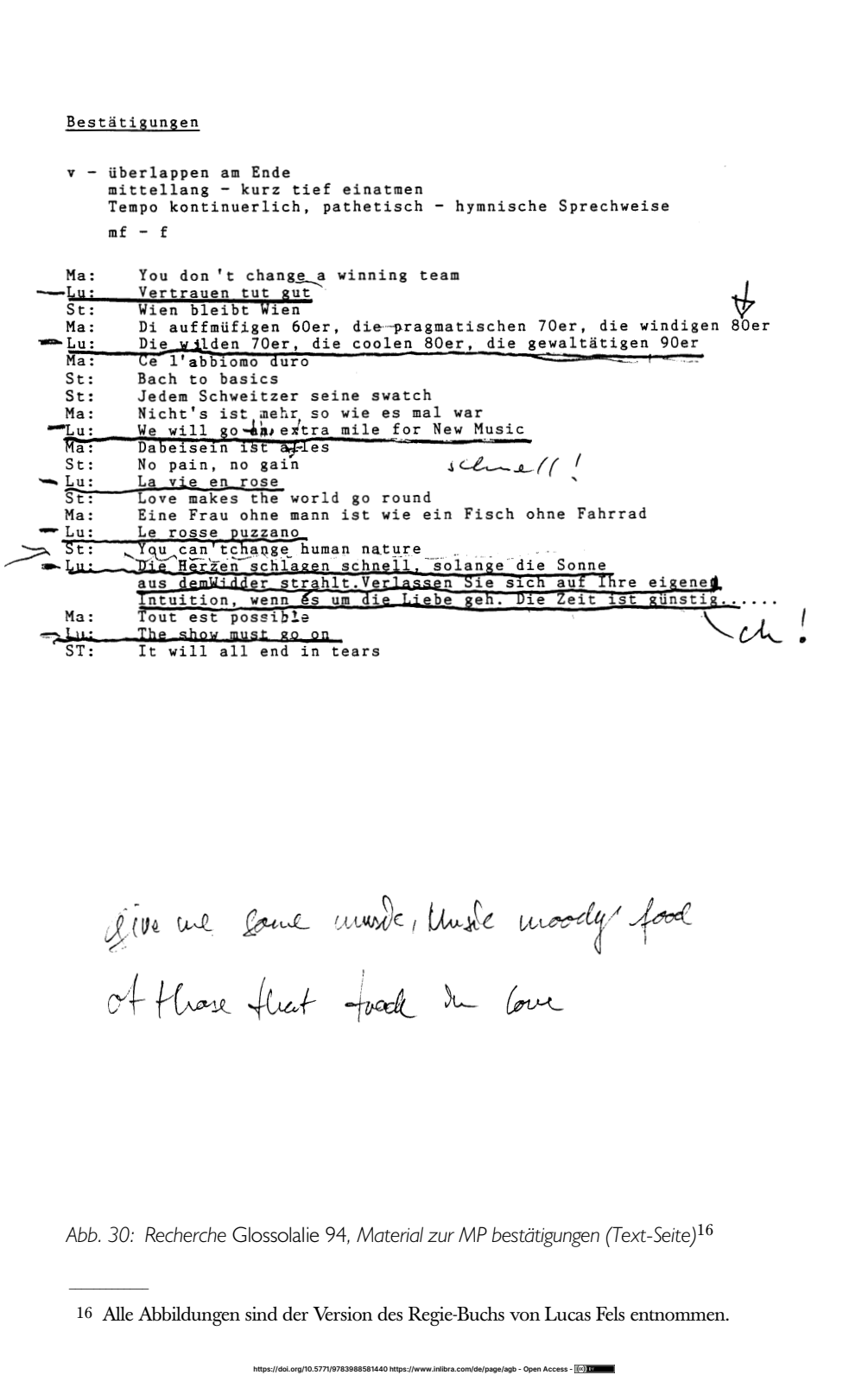
Bezeichnend für diesen Schluß ist auch die Montage der Texte, die nahezu alle so gesprochen sind, daß sie, so man die Sprache kennt, semantisch verständlich sind.

Das sprachliche Feld aus »niedrigeren Sphären« umfaßt neben vollständig zitierten Sprüchen wie »Wien bleibt Wien«, »Eine Frau ohne Mann ist wie ein Fisch ohne Fahrrad«, »Dabeisein ist alles« und »Love makes the world go round« auch vieldeutige, überraschende, witzige Abänderungen wie »Jedem Schweizer seine Swatch« und vor allem das selbstironische, langsam deklamierte »We will go an extra mile for [man vervollständigt in der eigenen Vorstellung bereits die Zigarettenmarke] New Music«. Das Goretzky-Zitat fällt in etwa zusammen mit dem Schlußwort von Stephen Lind: »**It will all end in tears**«. Ob er das mal in einer besonders heftigen Probe zur allgemeinen Erheiterung gesagt hat, oder stammt es aus der englischen Boulevard-Presse?

---

15 Im Interview vom 29.8.1997 sagte Lucas Fels, daß er ein solches Hörbild rein akustisch mit den vorhandenen Instrumenten nicht für sinnvoll hielt. Es hätte nicht in der gewünschten Weise ironisierend gewirkt. Dies steht in Zusammenhang mit dem reduzierten Symbolgehalt und den reduzierten Darstellungsmitteln.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Bestätigungen

v - überlappen am Ende
mittellang - kurz tief einatmen
Tempo kontinuerlich, pathetisch - hymnische Sprechweise

mf - f

Ma: You don't change a winning team
Lu: Vertrauen tut gut
St: Wien bleibt Wien
Ma: Di auffmüfigen 60er, die pragmatischen 70er, die windigen 80er
Lu: Die wilden 70er, die coolen 80er, die gewaltätigen 90er
Ma: Ce l'abbiomo duro
St: Bach to basics
St: Jedem Schweitzer seine swatch
Ma: Nicht's ist mehr so wie es mal war
Lu: We will go an extra mile for New Music
Ma: Dabeisein ist alles
St: No pain, no gain
Lu: La vie en rose
St: Love makes the world go round
Ma: Eine Frau ohne mann ist wie ein Fisch ohne Fahrrad
Lu: Le rosse puzzano
St: You can'tchange human nature
Lu: Die Herzen schlagen schnell, solange die Sonne
aus demWidder strahlt.Verlassen Sie sich auf Ihre eigenen
Intuition, wenn es um die Liebe geh. Die Zeit ist günstig.....
Ma: Tout est possible
Lu: The show must go on
ST: It will all end in tears

schnell!

ch!

give me some music, music moody food
of those that track in love

Abb. 30: Recherche Glossolalie 94, *Material zur MP bestätigungen (Text-Seite)*[16]

16 Alle Abbildungen sind der Version des Regie-Buchs von Lucas Fels entnommen.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Für den Beginn des zweiten Teils der *Glossolalie 94* (vgl. Abb. 31) wurde eine besonders eindrückliche Symbiose sprachlich-klanglicher und körperlich-gestischer Elemente ausgearbeitet, auch wenn die Vorgaben der zugrundeliegenden MP *iuxtapositionen* nicht genau eingehalten wurden. Es handelt sich hier nicht nur um die erste Passage, in der zusammenhängende Sätze vorgetragen werden, sondern auch mit etwa zweieinhalb Minuten um eine der längsten des Stücks. In der MP *iuxtapositionen* hatte Schnebel für die maschinengeschriebene Fassung die Formulierungen der vokalen Materialcharakteristik in einer Weise geändert, daß die hier zu suchenden »Sätze neutralen Inhalts«[17] mit einer ihrer vorgeschlagenen Konkretionen in Konflikt geraten, nämlich »Passagen aus Zeitungen«.[18] Die Mitwirkenden des Ensemble Recherche, denen ausschließlich die maschinengeschriebene Fassung der *glossolalie* zur Verfügung stand, erkannten dieses Problem und griffen von sich aus für ihre Ausarbeitung der MP auf Sachtexte zurück. Darunter sind semantisch verständliche Partikel eines Textabschnitts aus dem deutschen Reclam-Reiseführer »Rom« zu den Caracalla-Thermen und zur Laokoon-Gruppe, die nicht nur ironisiert erklingen, sondern sich mit dem entstehenden lebenden Bild der uralten Skulptur Laokoon-Gruppe verbinden.[19]

Die deutschen Texte werden nicht von den deutschen Muttersprachlern gesprochen und entsprechen durch die entstehende ausländische Einfärbung den Vorgaben der MP *iuxtapositionen* (»ziemlich viele Sprachen, nahe bis sehr ferne«). Die Texte werden entgegen ihrem sachlich formulierten Inhalt sehr farbig, ja emotional vorgetragen.[20] So kann die beim Umgang mit Sachtexten verbreitete Stimmung unberührter Langeweile humorvoll paraphrasiert werden. Die Texte werden durch den animierten Tonfall belebt, nicht unbedingt um die Inhalte (wieder) greifbar zu machen, sondern als sinnliches Gegenmodell zur uninspirierten Ödnis, die solche Texte verbreiten können. Aus ihrem Umgang mit dem Text ergab sich die körperlich-gestische Aktivität der Ensemble-Mitglieder auf der Bühne.

---

17 MP *iuxtapositionen*.

18 In der handgeschriebenen MP wurde als Konkretion noch vorgeschlagen: »Wissenschaftliches, Nachrichten usf.«.

19 Ich ging auf diese Szene bereits in Kapitel III.1 ein.

20 Vielleicht sogar zu emotional angesichts der Vorgabe der MP *iuxtapositionen* unter AD »›normal‹, jedoch ›lebendig sprechen‹«.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

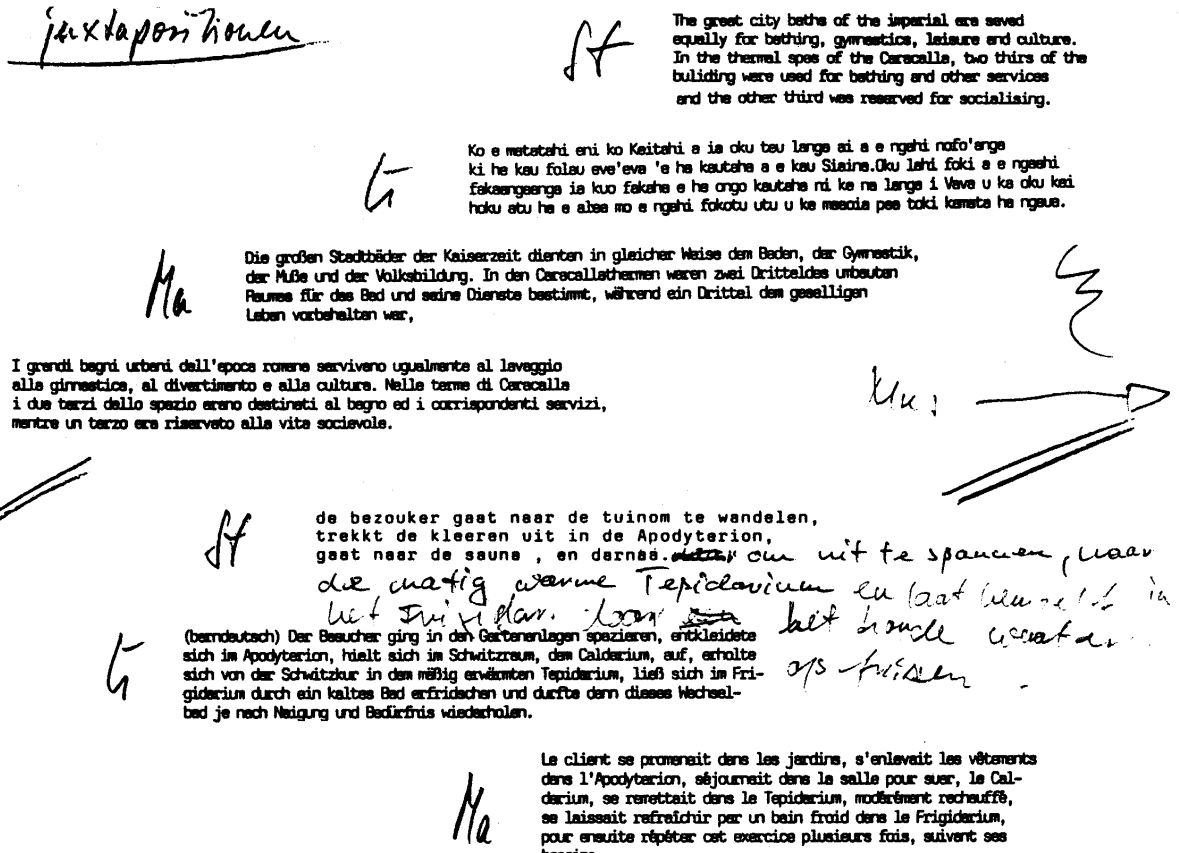


Abb. 31: Recherche Glossolalie 94 *Beginn des 2. Teils, Material zur MP iuxtapositionen (eine Seite)*

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ba

L'utente passeggiava nei giardini, si svestiva nell'Apodyterion, stava nella stanza per sudare, il Calderium, si rigenerava nell Tepideruim moderatamente riscaldato, si rinfrescava con un bagno freddo nell Frigiderium per poi ripetere questo alternarsi a piacere.

Sf

Wer die Bäderfolge bestanden hatte, konnte im Schwimmbecken seine Kräfte üben oder im Wettkampf messen, im Dampfbad eine Erkältung vertreiben und auf den Terrassen ein Sonnenbad nehmen. Palästren standen für gymnastische Übungen, für Ringen und Boxen bereit.

G

survived

Having come throgh a series of baths, a person could practise swimming or try his strength in various competitive games, sweat out a cold in the steam bath and sunbathe on the terrace. Sportshalls were available for practicing gymnastics and for wrestling and boxing.

Ma

Pea ne 'e mekatu 'unga heni 'a hono ui 'o e fakataha fakatakimamata ne 'e fakahoko 'i he Hotale Dateline 'i he uike kuo 'osi.

Da

Dopo aver superato la successione dei bagni uno poteva misurare le proprie forze nel la pscina o nei giochi, cacciare via un raffreddore nel bagno di vapore oppure prendere il solo sulle terrazze. Le palestre erano pronte per gli esercizi ginnastici, per il combattimento la boxe.

Musik: eingespielte Violine / Violoncello / Tam - Tam durchgehend

https://doi.org/10.5771/9783988585440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Lucas Fels: Wir haben uns überlegt, was denn objektiv sein könnte, noch viel schlimmer, neutralen Inhalts. Das ist eine Zeitung nun wirklich nicht. Dann kamen wir auf Reiseführer, und zwar Reclams Reiseführer. Der ist sehr trocken, der beschreibt, was wo steht, wie alt es ist. Die Kunst wird nicht gut oder schlecht, wichtig oder nicht wichtig gemacht. Ich wählte einen Reclam über Rom, wegen Schnebels enger Beziehung dahin, und habe dann den Text genommen über die Caracalla-Thermen. Daraus ist dann dieses Bild der Laokoon-Gruppe nur durch den Text entstanden, in vielen Sprachen, Italienisch, Französisch, Togo, Deutsch… Die Krönung, das Ende davon – und wir spielen auf präparierten Instrumenten – sind die eingehüllte Geige und das eingehüllte Cello…
>
> Barbara Maurer: … unter dem grünen Tuch, das wie Wasser in den Thermen sein soll…
>
> L. F.: …wie diese versteinerte Band, die seit zweitausend Jahren in den Thermen spielt. Es ist lustig nachzulesen, was man da alles machen konnte, einkaufen und spielen… Dem Ganzen haben wir so die Krone aufgesetzt mit dem Inbegriff des deutschen Bildungsbürgers, der Laokoon-Gruppe, das Ganze erstarrt im Laokoon! Es ist seit Jahren ein Traum von mir, die lebenden Bilder, das ist einfach was Grandioses. Das hat man im 19. Jahrhundert sehr viel gemacht, auch in Goethes Haus in Weimar haben sie Rembrandts Bilder, Tizians und ähnliches nachgestellt.[21]

So wie sich in diesem Interview-Ausschnitt Ketten assoziativer Prozesse langsam auffalten, wirken viele der Angaben aus den MPen.
Den Text zu den Caracalla-Thermen trifft dieses Verfahren in besonderer Weise, weil sich aus den Bühnenbewegungen der Ausführenden im Lauf der Szene eine lebendige Replik der heute im Vatikan stehenden Laokoon-Gruppe (1. Jhdt. v. oder n. Chr.) herausschält und schließlich erstarrt. So werden die sprachlichen Inhalte theatralisch um eines der reichhaltigsten Bühnen-»Bilder« der *Glossolalie 94* erweitert: die Laokoon-Gruppe, ein manchem sicher nichts bedeutendes oder zum Ärgernis werdendes Muß bei einem »bildungsbürgerlichen«[22] Rom-Besuch, wird in völlig unerwartetem Kontext leibhaftig und plötzlich möglicherweise zu einem interessanten Objekt. Für viele ein Bedeutungsträger ihrer Kultur, der seine intakte symbolische Funktion verloren hat, gewinnt Laokoon überraschend Energien symbolischer Verknüpfungen zurück. Die instrumentalen Klänge dazu sind – der MP *iuxtapositionen* gemäß (u. a. auf präparierten Instrumenten) – unkonventionell, eher geräuschhaft und improvisiert. Sie ergänzen nicht durch Konkretisierung der sprachlich transportierten Inhalte mittels entsprechender Zitate, sondern verstärken atmosphärische Aspekte. Die beiden Haupt-

21 Interview mit dem Ensemble Recherche vom 29.8.1997, a.a.O.
22 L. F.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

instrumente Violine und Cello sind mitsamt Spielern zu Beginn der Szene unter einem sehr großen, glänzenden, fließend schwer fallenden grünen Tuch verdeckt, dies schon als Vorahnung der abschließenden Laokoon-Gruppe, umgeben von sprachlichen Äußerungen in vielen Sprachen (gemäß der MP). Das sich bewegende Tuch veranschaulicht das Wasser der Thermen.

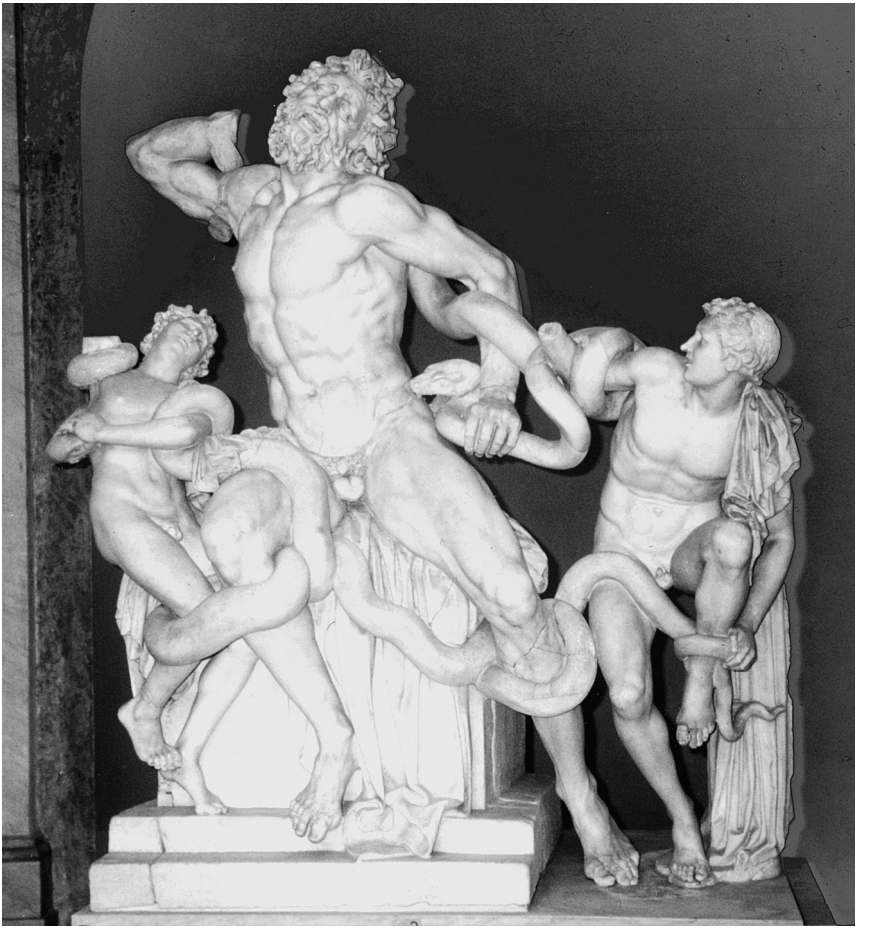


Abb. 32: Laokoon-Gruppe[23]

23 Vatikanisches Museum Rom, Photo: © Ulli Woithe.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch die anderen Texte dieser Passage beschreiben verschiedene Orte und Situationen, die, soweit semantisch verständlich, Assoziationen auslösen können. Die Bühnensituation verändert sich unabhängig von den meisten Texten, bis sie sich im lebendigen Bild mit den Texten zu Rom zu einem Ganzen zusammenschließt. Vieldeutig spricht Martin Fahlenbock aus dem Text über die Caracalla-Thermen am Ende dieser Passage in eine offensichtlich eigens dafür eingerichtete Ruhepause hinein: »**und das Spiel im Kult zu beschließen**«. Der Text, der als erster der wenigen zusammenhängenden Sätze im Stück offensichtlich vom Publikum verstanden werden soll und also eine programmatische sprachsymbolische Funktion übernimmt, läßt sich sowohl auf den Kult um die historischen Stätten Roms als auch auf das Kultische einer Musik- oder Theateraufführung, wie sie gerade stattfindet, beziehen.[24] Fahlenbock hält kurz wie unter einer Fermate inne und macht so assoziativen Prozessen gezielt Platz, bevor eine Folge von »konkreten Onomatopöien« aus der Comic-Sprache (»ächz«, »flupp«, »peng«, »harhar« und dergleichen) hereinbricht und die vorhergehenden heruntergekommenen und verfremdet dargestellten Sach-Texte nochmals kritisch reflektiert, indem sie diese gründlich karikiert.

Im vierten Teil der *Glossolalie 94* ist die Abfolge der Materialien zu den Partner-MPen *gegeneinander* und *für sich*, nicht zuletzt im Vergleich zur *Glossolalie 61*, aufschlußreich.[25] In beiden Stücken sind die Ausarbeitungen dieser MPen nur durch eine weitere MP, die MP *verbindungen* in der *Glossolalie 94* und die MP *iuxtapositionen* in der *Glossolalie 61*, voneinander getrennt und bilden mit dieser ein sich in der Mitte veränderndes szenisches Feld zwischen typischen aggressiven und depressiven symbolischen Interaktionsformen. In beiden Stücken bilden die Abläufe Grundsituationen täglicher Interaktionen nach, indem deren sinnlich-symbolischer Anteil hervorgehoben wird. Der Mittelteil schließt sich jeweils mit den beiden umgebenden Passagen zu einem Feld szenischen Verstehens zusammen. Der Unterschied zwischen beiden Versionen manifestiert sich an den Nahtstellen zum mittleren Ereignis der Passage: in der *Glossolalie 61* tritt es plötzlich ein, einer spannungsvoll abwartenden Situation nach »wüstem« Gegeneinander im forte folgend und dann in den langsamen gemächlichen Bereich der anschließenden depressiven Situation übergehend. An vergleichbarer Stelle in

24 Im übrigen ist die sprachsymbolische Wirkung in der *Glossolalie 94* kaum vorhanden.

25 Auf die vergleichbare Abfolge der *Glossolalie 61* im zweiten Satz Ziffer 35–37 gehe ich in Kapitel III.2 näher ein.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der *Glossolalie 94* gleitet das Gegeneinander direkt hinüber in symbolisch besetzte lautliche Ereignisse, um von dort aus wiederum »fließend« in das Material zur MP *für sich* überzugehen. In der *Glossolalie 61* wird hier das aggressive Material also noch impulsiver, um dann umzukippen in die Depression, in der *Glossolalie 94* findet an vergleichbarer Stelle ein allmählicher Abbau des Aggressiven statt.

In dieser Passage ist das Material – wie in der ganzen *Glossolalie 94* – derart stark verfremdenden Distanzierungsprozessen und Ironisierungen unterworfen, daß es nicht mehr realitätsgetreu ernst wirkt und die dunklen Komponenten aggressiver und depressiver Stimmungen fast abschüttelt, wiewohl sie zugleich mittels charakteristischer symbolischer Determinanten von Mimik, Sprachduktus, Texte und instrumentale Klänge identifizierbar sind. Die Schreie der Gegeneinander-Szene transportieren kurze, teilweise bekannte Beschimpfungen in verschiedenen Sprachen und werden begleitet durch scharfe, sehr laute und sofort abgedämpfte Schläge auf ein Fellinstrument (wahrscheinlich große Trommel). Aggression als sinnliche Grundform symbolischer Interaktion wird sinnlich erfahrbar. Im Mittelteil dieser Passage (MP *verbindungen*) besteht das Material aus verschiedenen grundlegenden stimmlichen Äußerungen, Expressemen, die instrumental unterstützt oder treffend ähnlich beantwortet werden. Das entspricht den Vorgaben der MP, wo viele »semantisch stark → nicht besetzte veränderliche Laute« wie »Ächzen, Exklamationen, fragendes ä, euphorisches m, usf.« sehr gut abgestimmt wurden mit den in der MP vorgeschlagenen instrumentalen Aktionen, die »mit bestimmten vokalen Ereignissen stark → weniger verwandt« sind.

Während dieser Ereignisse zu den MPen *gegeneinander* und *verbindungen* befinden sich alle hinter dem Vorhang, was zusätzlich szenisch reizt, denn so entsteht beiläufig der Eindruck, es wäre hinter der Bühne spontan ein Streit ausgebrochen. Kurzfristig könnte das Publikum glauben, das Stück sei im Streit außer Kontrolle geraten. Obwohl diese Szene schnell als gestellt erkannt werden kann, löst sie Assoziationen an die bekannte Interaktionsform des Streitens aus, nicht zuletzt auch bei den Mitwirkenden, die auf der Metaebene dieses geplanten, strukturierten Ablaufs auch eigene Gefühle gegeneinander artikulieren können.[26] Bis dahin hinterm Vorhang, entwickelt

26 Es handelt sich hier um eine der im Theater bekannten Situationen, die zu nutzen gelernt werden muß. Gelingen sie, dann funktionieren sie im Sinn des Lorenzerschen szenischen Verstehens und können Konflikte und Spannungen – auch gruppeninterne – beilegen helfen.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich aus dem letzten »Bah« die vom Ensemble so genannte »Gruppentherapie«, die auf der MP *für sich* basiert, und für die der Vorhang gehoben wird. Alle sitzen auf Stühlen im Halbkreis beieinander und reden in deprimiert-resigniertem Tonfall vor sich hin. Ab und zu versuchen sie, ihre Mitteilungen gezielter an andere zu richten. Daraus entstehen einige lautere Momente. Musikalisch unterstützen sehr dunkle langausgehaltene Tonfolgen der Kontrabaß-Flöte, die auch für die folgende MP noch benutzt wird. Die Situation wird nicht geklärt, sondern geht in noch wirrere »Zustände« über. Erst daran anschließend scheinen die Materialien zur MP *einwände/einwürfe* teilweise Lösungen anzubieten. Ziemlich sicher ist hier – auch das dürfte kein Zufall sein – gleich zu Beginn das Fragment »**aus den Ritualen ausbrechen**« gut herauszuhören, das wie das vorherige Zitat zum Kult als Verweis auf Prinzipien des Stücks fungiert, sicher aber auch als Lösungsvorschlag für verfestigte Strukturen außerhalb des Stücks zu verstehen ist. Auch hier ist die diebische Freude zu spüren, mit der das Ensemble diese Texte, die mit hohem Anspruch daher kommen, demontierte und ihr scheinbar so reiches Wissen im sachlich formulierten Gewand entlarvt und ad absurdum führt, offensichtlich ein wichtiger Teil der Selbsterfahrung, die die *glossolalie* ermöglicht.

Dagegen bezeugt die Ausarbeitung der MP *flektieren* im ersten Teil (vgl. Abb. 33) eher die hohe rhythmische und kammermusikalische Präzision der Ensemble-Mitglieder auch teilweise im ungewohnten Metier vokaler Äußerungen im perfekten instrumental-vokalen Zusammenwirken werden hier der MP entsprechende schnelle, kurze, luftig überlagerte, konsonantisch dominierte Materialien vorgeführt. Diese können durch den zwingenden gemeinsamen Duktus und die kompakte Rhythmik auch Assoziationen an Sprechchöre politisch agitierender Veranstaltungen auslösen.[27]

Ein Projekt wie die *Glossolalie 94* fordert in hohem Maß Disziplin, obwohl es sich bei gut gespielten Aufführungen dem Anschein nach gegenteilig gebärdet. Dies gilt hier um so mehr, als die symbolischen und assoziativen Konnotationen des Materials sehr weit in die unbewußten Bereiche der Spieler vordringen können. Sie sind in Prozessen szenischen Verstehens besonders virulent und wirksam, entziehen sich teilweise den Kontrollmechanismen von sprachlicher Logik und Kommunikation, rühren auf, wälzen um…

27 Die zugrundeliegende MP *flektieren* verlangt nach für solche Klänge typischen Merkmalen. MCv: »allerlei kurzes Stimmloses – Explosives«. MCi: »allerlei Schläge, die nichtperiodische Schwingungen erzeugen. AD: »Die Ereignisse quasi staccato […].« Der Materialindex schreibt vorwiegend kurze, mittellaute Geräusche vor.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

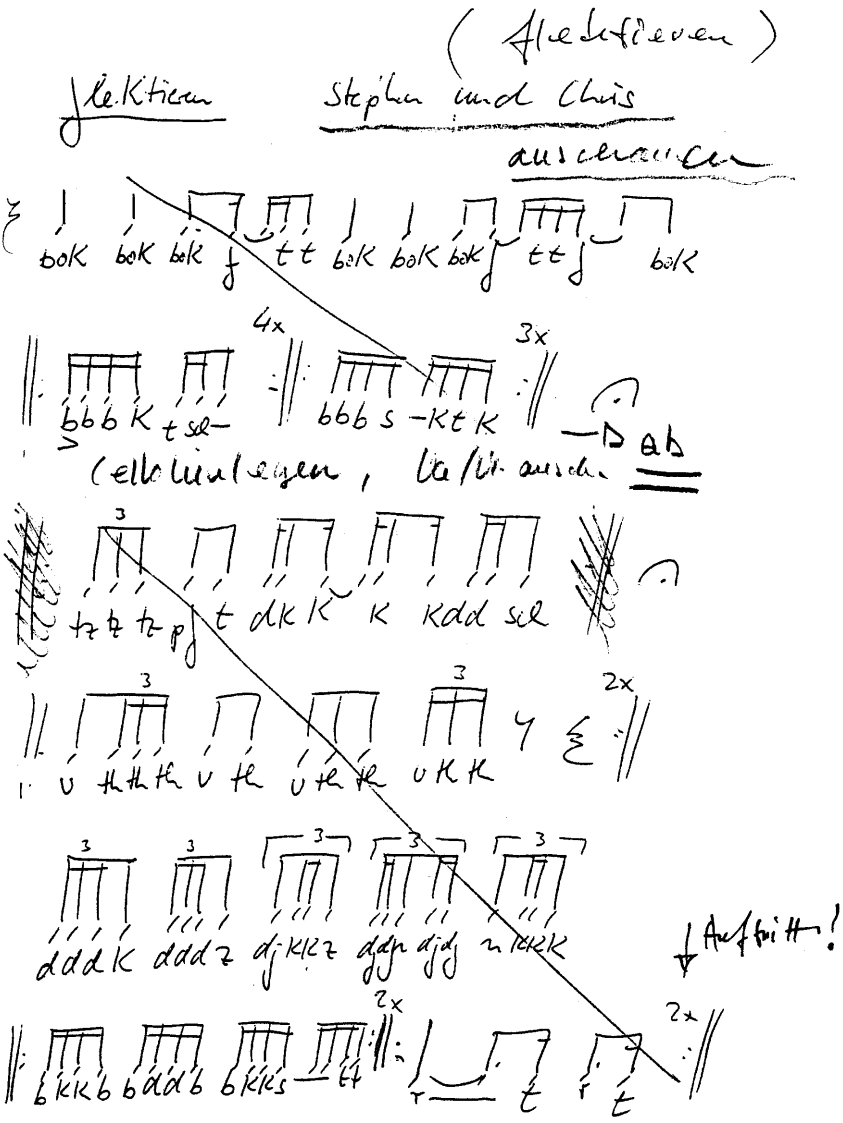


Abb. 33: Recherche Glossolalie 94, *Material zur MP* flektieren *(eine Seite)*

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schnebel verlangt Disziplin in anderer Weise und gezielter als Cage, doch einen Zusammenhang zwischen beiden sehen meine drei Interview-Partner und ich deutlich. Letztlich kann die besonders spielerische Version der *glossolalie* des Ensemble Recherche sogar als ein Mittel gegen die teilweise als zu stark empfundenen Intentionen Schnebels verstanden werden.
Weitere »Empfindlichkeiten« traten zutage, beispielsweise gegen den Begriff des Komponierens, der offenbar für alle Mitwirkenden im Kontext ihrer eigenen Kreativität negativ konnotiert ist. Er scheint verbunden etwa mit folgenden Assoziationen: Strenge, Herrschaft, Kontrolle, eine negative Form von Zielgerichtetheit. Weitere Empfindlichkeiten richteten sich gegen die Begriffe Bildung und Erziehung, von deren konventionellen Ansprüchen sich das Ensemble distanziert, und das nicht nur im Interview, sondern auch im Stück, wenn sie sich z. B. die symbolisch stark belastete Laokoon-Statue spielerisch-szenisch aneignen. Der Schlußteil des Interviews vom 29.8.1997 soll nun auch meine Ausführungen zur *Glossolalie 94* beschließen.
Die *Glossolalie 94* ist nicht nur aufgrund ihres Materials und ihrer Aufführungsorte ein Stück für das Neue-Musik-Publikum und nicht etwa ein Aufklärungsstück für Nicht-Kenner (wie dies Schnebels *Glossolalie 61* teilweise suggeriert). Es soll allen Spaß machen, befreien, die drückende akademische Atmosphäre vertreiben, die auch in diesen sich »avanciert« gebenden Breiten durchaus anzutreffen ist, und dem Leistungsanspruch vieler akrobatischer neuer musikalischer »Kunstwerke« kontern.

> Barbara Maurer: Wir wollen so weit wie möglich vermeiden, daß wir komponieren. Wir wollen das als Musiker ausführen, ausarbeiten, und deshalb die Notenschrift nur in soweit bemühen, als es uns hilft, uns wieder zu erinnern.
>
> Lucas Fels: Das war von Anfang an ein ganz wichtiger Punkt: keiner von uns ist Komponist und will es auch nicht sein. Wir gingen von einer ganz anderen Seite da dran. Wir wollten keine neue musikalische Ausarbeitung von der Glossolalie machen.
>
> Simone Heilgendorff: Sondern?
>
> B. M.: Eine Ausarbeitung als Musiker.
>
> L. F.: D. h. unserer Erfahrungen als Musiker. Das kann man ja ganz offen sagen, diese ganzen Spieltechniken im ersten Blatt sind doch alles Nono-Spieltechniken und Lachenmann-Spieltechniken.
>
> […]
>
> B. M.: Schnebel sagt ausdrücklich, daß die *glossolalie* von einer Gruppe ausgearbeitet werden soll und nicht von einem Komponisten für eine Gruppe. Seine eigene Version hat in der Hinsicht etwas Steriles, auch weil's ganz modellhaft reali-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

siert ist, so daß Du in jedem Moment weißt, auf welchem Blatt Du bist. Die Elemente sind angesammelt und angehäuft, und nicht wirklich szenisch verarbeitet.

L. F.: Eigentlich ein Konzept für ein Philosophie- oder Soziologie-Seminar in Frankfurt 1960, etwa (M. M.: vielleicht ohne die Bewegungsabläufe) unter der Leitung von, sei's Adorno, sei's Habermas, um was draus zu machen. D. h. jeder versucht einerseits, seine ganze Bildung einzubringen, jeder hat ja seinen ganzen Hintergrund. Andererseits wird verlangt, daß Du Deine Kreativität sozusagen auf ganz bestimmte Punkte lenkst, eben die Assoziation, daß Du jetzt nicht anfängst, zu komponieren, und nicht anfängst, Dich als Schriftsteller zu betätigen, sondern daß Du beginnst, Dinge zu suchen und dadurch einen bestimmten Zusammenhang herstellst, der sich sonst nie herstellt. Ich meine die Kombination von Sprache und Musik, die in unserer Ausarbeitung drin ist, die gibt es sonst nicht, die gibt's halt nur in der Kombination in der Art, dadurch daß wir's gemacht haben. Das ist natürlich eine Art von Kreativität, die sich sozusagen verselbständigt, aber nicht in dem Sinn kreativ ist, daß ich was neues mache. Deswegen fragen die Leute immer, braucht Ihr überhaupt dieses Konzept [glossolalie], hättet Ihr nicht auch selber was machen können.

S. H.: Da kommt wieder die »Beliebigkeitsthese« auf.

B. M.: Hätten wir aber auf gar keinen Fall gekonnt. Diese Vorlage hat ja auch was vom Gesellschaftsspiel für Intellektuelle: Wie entsteht ein Kunstwerk? nach der »Lehre« der 60er Jahre. Und die Disziplin, die da vonnöten ist, die nützt natürlich viel mehr als sie schadet.

L. F.: Auf jeden Fall, auf jeden Fall. Also, Schnebel hat den Cage als Deutscher, also als Europäer verstanden, aber ich finde sehr richtig und sehr gut verstanden und daraus was gemacht, was einzigartig ist.

B. M.: Was auch bei Cage gar nicht da ist.

S. H.: Was, würdest Du sagen, ist nicht da?

B. M.: Diese eindeutige Zielgerichtetheit.

L. F.: Und der pädagogische Aspekt, der spielt so eine große Rolle bei ihm.

MM.: Das will Cage ja auch nicht.

L. F.: Schnebel will den Musiker formen, will den, der's macht, bilden und erziehen und stellt einen unglaublich hohen Anspruch an ihn, an seine Bildung, an seine Kreativität, an seine Präsenz auf der Bühne, als Musiker etc. Das tut ja Cage überhaupt nicht. – Das ist was, was ich nie erwartet hätte: Wenn Du das wirklich ernst nimmst, wenn Du das wirklich machst, also auf irgend eine Art und Weise veränderst Du dann Dich, Deine Sichtweise, Deine Art und Weise, wie Du Dich als Musiker verhältst.

M. M.: Aber diese Disziplinierung ist auch bei Cage sehr wichtig.

B. M.: Ja, aber bei Cage ist es eher ›Sei wie Du bist‹. Und hier: ›Lern erst mal was‹.

L. F.: Werde.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

S. H.: Bei Cage abstrakter.

L. F.: Bei Cardew, in *Great Learning*, da hast Du immer den Konfuzius da oben sitzen, der Dich lenkt. Das ist bei hier überhaupt nicht so.

B. M.: Dazu ist das, was Cardew schreibt, schon viel näher an einer möglichen Realisierung.

L. F.: Nicht alle Blätter…

B. M.: Aber Du kannst Dich mit einer Gruppe von Laien hinsetzen, das besprechen und was draus machen.

L.F. Und das ist hier völlig undenkbar.

S. H.: Obwohl Schnebel die Sprecherpositionen eigentlich aus dem 60er Jahre-Dunstkreis heraus für Leute vorgesehen hat, die dafür nicht ausgebildet sind.

L. F.: Vielleicht, ja.

B. M.: Ja, aber dann ist's halt zu kompliziert geworden…

L. F.: Eigentlich ein urhumanistisches Modell…

B. M.: Es ist ein Demokratiemodell und hat auch alle Schwächen, die Demokratie hat.

Alle lachen.

L. F.: Und, sagen wir mal, nur ein Mitteleuropäer kann so was schreiben, so was machen.

S. H.: Warum?

L. F.: Dieser Bildungsanspruch steckt in jeder Zeile drin.

S. H.: Wie steht es dann um das Bedürfnis, daß die Leute die es sehen, es dann auch verstehen?

L. F.: Die lachen sich kaputt. Also in Huddersfield… Wir dachten an den [englischen] Humor… Und die haben sich kaputt gelacht…

B. M.: Und geklatscht mittendrin.

L. F.: Das ist schon ein Forderung, die bei uns dahinter steht, daß man dieses ganze Gebildete, dieses ganze Material auf der Bühne nicht sehen, nicht spüren darf. Es muß mit lockerer Selbstverständlichkeit daher kommen. Sonst ist es Unsinn. Und bei Schnebel hört man den Goethe-Text, etc.

B. M.: Schnebel will die Musiker und das Publikum erziehen, und wir wollen das Publikum nicht erziehen, überhaupt nicht.[28]

---

28 Interview vom 29.8.1997 mit drei Mitgliedern des Ensemble Recherche, die an der Ausarbeitung der *Glossolalie 94* beteiligt waren: Lucas Fels, Barbara Maurer und Melise Mellinger.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[1]

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.[2] 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[3] unwirksam zu machen, wurde in *Song Books* gelockert.[4] 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).

https://doi.org/10.5771/9783986581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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«).[5] 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.[6] Das

5 Cage *Song Books*, Legende.

6 »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 rehearsles are not conducted.« in: Cage »The Future of Music« (1974), in: ders. *Empty Words*, a.a.O., p. 183.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Disparatheit 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[1] 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.[2] 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.

---

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

2 Vgl. ebd., p. 141.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[3]

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, geschmacksgeleitet – 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*[4] wiederentdeckten Satie als Referenz des Stücks einen entscheidenden Angelpunkt bezüglich der Materialebene. Dabei besteht die Einlösung des Verbums »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-

3 Diese Zusammenstellung ergibt sich aus einer Auswertung der Angaben von J. Petkus in ihrer Disseration *The Songs*, a.a.O.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 echolosen Raum der Harvard University um 1950 vertritt.[5] 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.

---

5 Cage »Autobiographical Statement«, in: *Rolywholyover* Box, Philadelphia 1995.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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«[6] 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-

6 Erhard Karkoschka *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966, p. 3.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[7]

Abb. 34: Cage Song Books *Solo 4, typographische Variabilität (Notationsform I)*[8]

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, -dichte 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 beigefügt, daß mit Hilfe einer Landkarte (Concord map), eines Profils (Duchamp) oder eines gezeichneten Gesichts (Thoreau)[9] eine melodische

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

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

9 Alle drei sind in den »Instructions« mitgeliefert.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

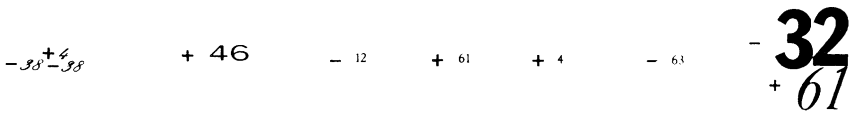


Abb. 35: Cage Song Books *Solo 6, Ziffernfolgen (Notationsform II)*[10]

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.[11] 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-

10 *Song Books*, a.a.O., p. 28 Ausschnitt.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

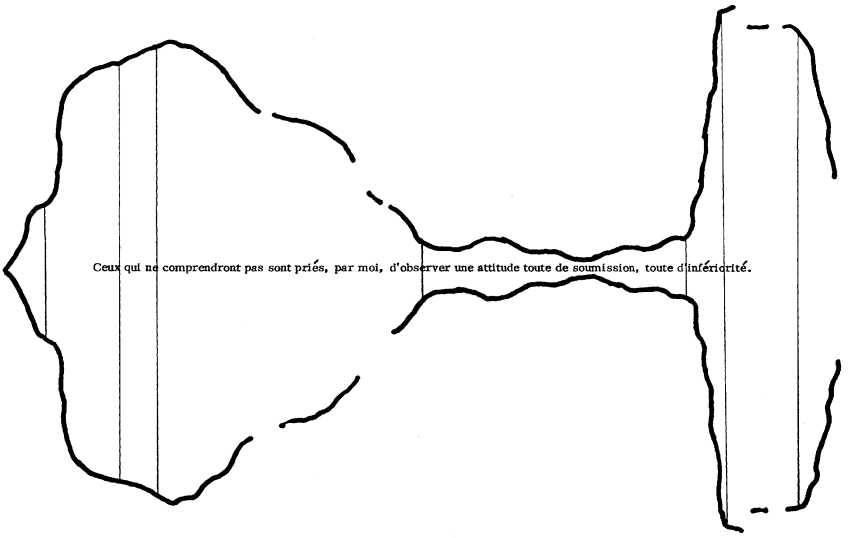


Abb. 36: Cage Song Books *Solo 21, frei gezeichnete symmetrische Linien (Notationsform III)*[12]

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

12 *Song Books*, a.a.O., p. 84.

13 Wie die auf Landschafts- und Sternkarten rekurrierenden Solos der Notationsgruppen IV und V.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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[14] zu diesen Solos diese beiden Angaben: »Symmetrical Shapes (reflections in Water T. [also Thoreau]) (rhythmic structures S. [also Satie])«. [15]

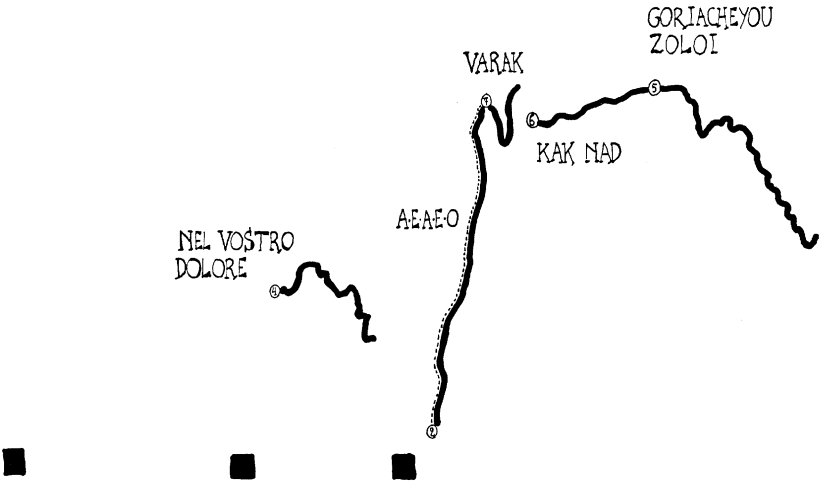


Abb. 37: Cage Song Books *Solo 52, auf Landschafts- und Sternkarten beruhende Verlaufslinien (Notationsform IV)*[16]

14 New York Public Library, Signatur JPB 94–24, Kovolute 314 und 320.

15 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.

16 *Song Books*, a.a.O., p. 187.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[17] 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.[18] 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,[19] doch teilweise sind die Linien einigen Flußverläufen auf der in den »Instructions« beigefügten Karte von Concord/Massachusetts und Umgebung dermaßen ähnlich, daß diese und andere Karten hier als Vorlagen gedient haben könnten.[20]

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 entwikkelten 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 *Ils* »improvisent…improvisez…improvisons…«, 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])

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

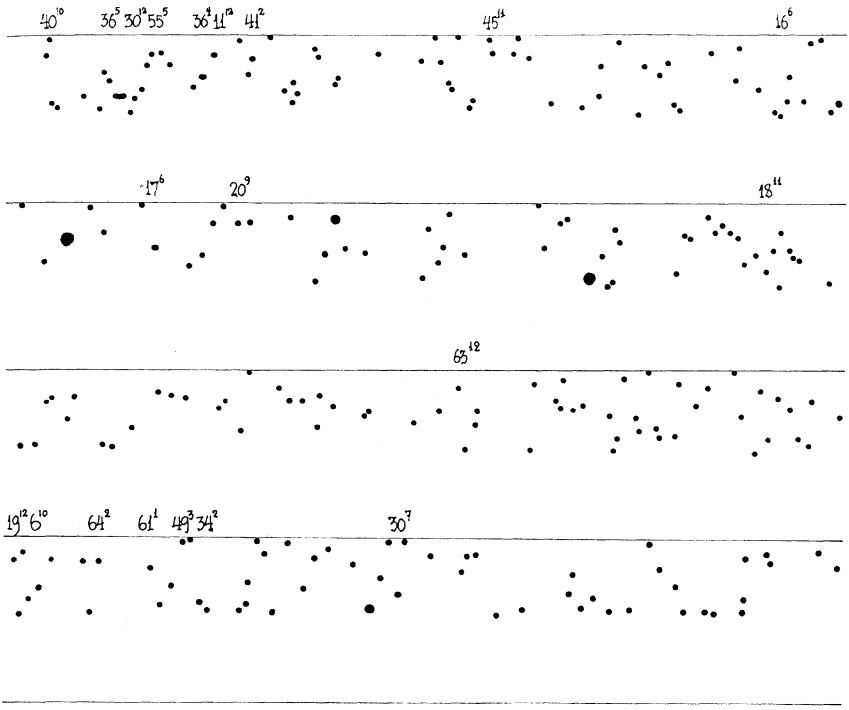


Abb. 38: Cage Song Books *Solo 11, aus Sternkarten gewonnene Punktfelder (Notationsform V)*[21]

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).

21 *Song Books*, a.a.O., p. 39.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

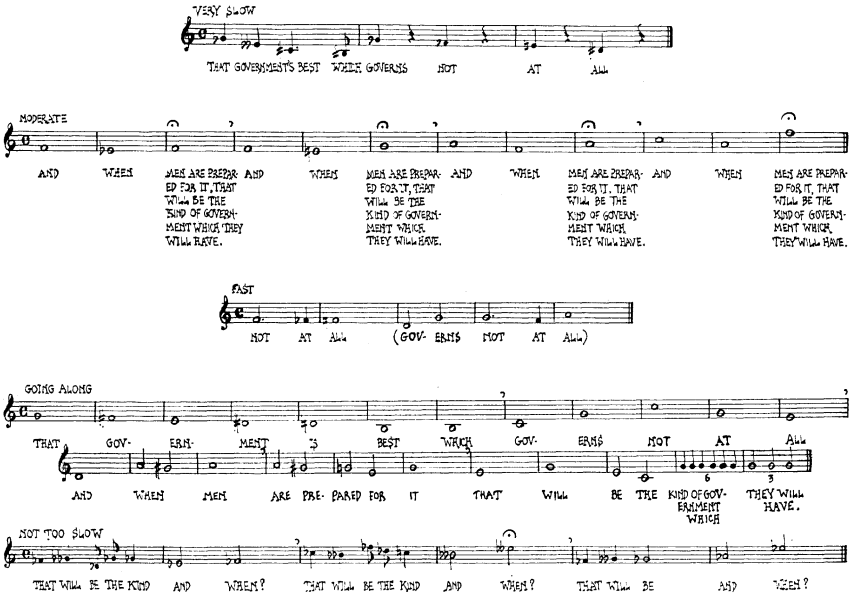


Abb. 39: Cage Song Books *Solo 34, konventionelle musikalische Notation (Notationsform VI)*[22]

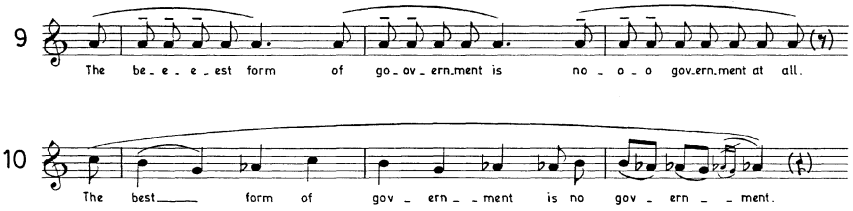


Abb. 40: Cage Song Books *Solo 35, konventionelle musikalische Notation (Notationsform VI)*[23]

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

22 *Song Books*, a.a.O., p. 112 unten.

23 *Song Books*, a.a.O., p. 116 unten.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[25] 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« (>, <, <>, ><) 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

25 Cage demontierte 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

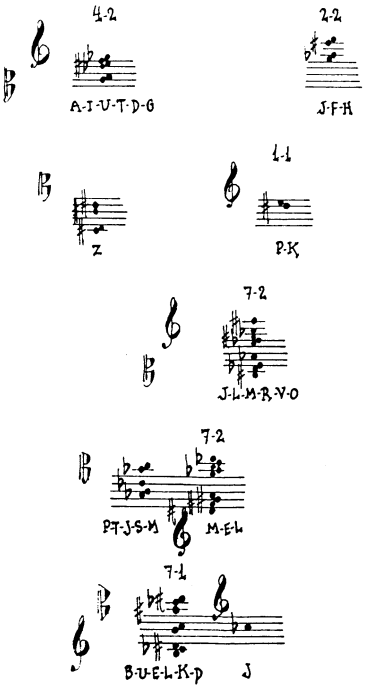


Abb. 41: Cage Song Books *Solo 45, Aggregat-Notation (Notationsform VII)*[26]

26 *Song Books*, a.a.O., p. 155 Ausschnitt.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

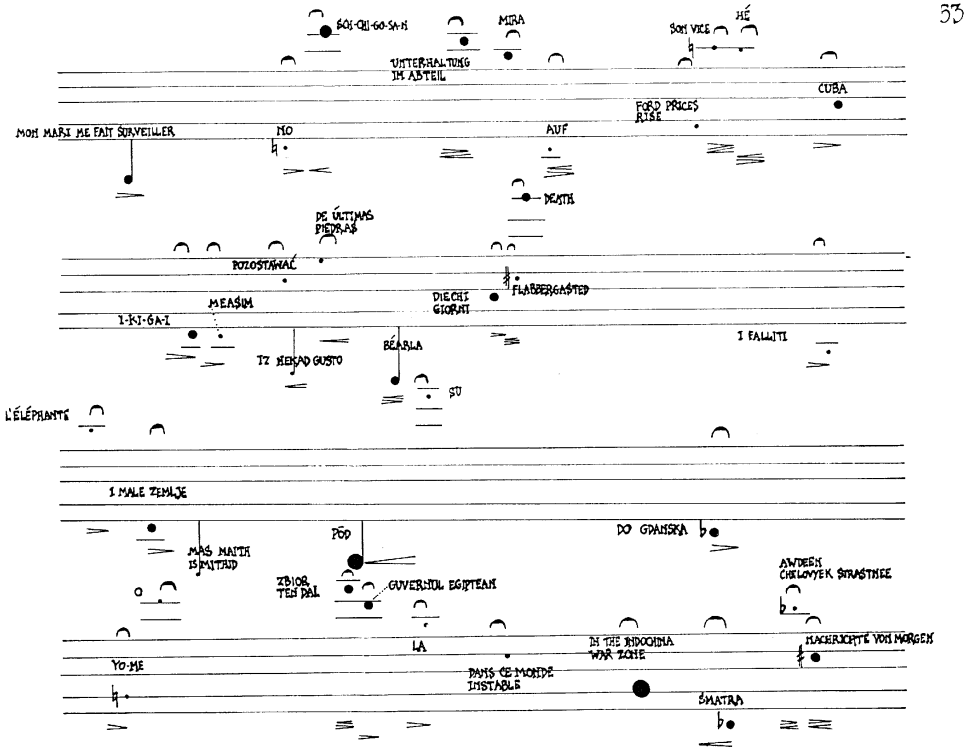


Abb. 42: Cage Song Books *Solo 14, Aggregat-Notation (Notationsform VII)*[27]

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

27 *Song Books*, a.a.O., p. 53.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mikrophonen und Kehlkopfmikrophonen, bei den meisten Solos[28] 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.[29]
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 durchnumerierten Ordnung der Seiten seinerseits verklammert.[30] Es ist

28 Ausnahmen: z. B. Solo 17, 21 und 47.

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

30 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heute in einem separaten Konvolut des Skizzen-Fundus dokumentiert.[31] Cage faßte sie in 25 ein bis sechs Solos enthaltenden Gruppen zusammen, mit wenigen Ausnahmen immer innerhalb eines der vier Genres nach materialen 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,[32] 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 zugrundezulegen.[33] 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.[34] 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

31 NYPL JPB 94-24 Konvolut 314.

32 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 Enstehungszeit (August und/oder/bis September, Oktober 1970) enthalten. Sie wurden in der endgültigen, ohne diese Angaben publizierten Fassung weggelassen.

33 Diese Konvolut wurde mit [rejected title pages] betitelt.

34 Darauf komme ich am Ende dieses Kapitels nochmals zurück.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 (contraalto, 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 unaccommpanied voice, Range: middle (to F octave and ¼ 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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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[35]

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[36]*, »Thematische Liste«*

35 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[37] 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«[38], »Four Solos for Voice« und »Six Solos for Voice«[39], »Cheap Imitation for Voice«[40], »Winter Music for Voice«[41], »Arias«[42], »Valse Chantée«[43], und »Fifteen Short Songs Re and Not Re Duchamp«[44].

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

---

36 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.

37 Die Partitur erschien bereits im Kontext der UA.

38 Theatre Piece No. I ist Cages *Theatre Piece* (1960).

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

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

41 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.

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

43 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.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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«[45] (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 stimmlagengerechte Transposition ein.

Ein Vergleich der Kompositionstechniken der 25 Gruppen zeigt, daß sie nicht ebensoviele 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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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[46] und Janetta Petkus[47] 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/Raumbewegung« 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.

46 W. Brooks »Choice and change«, a.a.O.
47 J. Petkus *The Songs*, a.a.O.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 (= symmmetrisch), 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solo[1]	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos[2]	Notation – Dauer	Texte	Musik, Tonbandklänge	(Alltags-) Gegenstände, Requisiten	Bilder[3]	Dramaturgische Vorgaben, Raumbewegung
3	se/r		typographisch – frei	Worte, Thoreau p. 143[4]	hawk sounds		concord map	
4	se/r	3	typographisch – Zeiteinheiten	Worte, Thoreau, p. 54	bird sounds		concord map	
5	se/r		typographisch – frei	Buchstaben +Silben, Thoreau, p. 182, Englische Aussprache	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: Zahnstocher, 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, Satie		optional: »un chapeau 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)

https://doi.org/10.5771/9783868581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

11	se/i	22	Punkte					
12	s/i	ident.: *Solo for voice 1*	Aggregate – frei zu bestimmen	»letters, words, and phrases in three languages[6]				
13	s/i	12	Aggregate	»various books on mushrooms«				
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[7]	»telegraph wire sounds«,[8]			
18	se/r		konventionell	Syllabische Mixtur des Texts zu *Socrate* (Satie/1918)[9], »use French pronounciation«	»Cheap Imitation No.1/3«[10]			
19	t/i	6, 10	Ziffern					
20	se/r	3	typographisch	Thoreau, p. 377			map[11]	
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«.

https://doi.org/10.5771/9783988585440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Tonbandklänge	(Alltags-) Gegenstände, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vorgaben, Raumbewegung
23	te/i	8, 15	keine			Brettspiele[12]; Tisch, Stühle		»play a game…« Referenz an *Reunion* (1968)
24	te/i	8, 15, 23	keine					disciplined action
25	se/r	18	konventionell	Silben-Mix aus Satie »La Grenouille Américaine«[13]	»Cheap Imitation No.2«[14]			
26	te/i	23	keine		0'00"	Solitaire (Spiel)		»play a game..«
27	s/r	18, 25	konventionell	Satz-Mix aus Thoreau[15]	»Cheap Imitation No.5«[16]			
28	te/i	8, 24	keine					disciplined action
29	s/i	12, 14	Aggregate	words and phrases from international newspapers				
30	s/r		konventionell	collage from Thoreau	»Cheap Imitation No.1/2«[17]			
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*[18]	»Cheap Imitation No.6«[19]			

12 z.B. Schach, Domino, Scrabble oder Bridge.
13 J. Petkus identifizierte diesen Text unkorrekt als auf Saties *Socrate* 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 *Douze Petits Chorals* von Satie zugrunde.

https://doi.org/10.5771/9783868581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

35	se/r		konventionell	"	Satie	black flag[20]		»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[21]
38	t/i	36	Ziffern			Essen		
39	se/i		konventionell	deutsches Gedicht: *Hoffnung* (F. Schiller)[22]	»Cheap Imitation No.3«[23]			
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[24]		Aufnahmegerät, Stopuhr		aufnehmen und abspielen
44	t/i	32, 37	keine					»Go off-stage at a normal speed[25]
45	s/i		Aggregate (2 bis 8–12 Min. pro Zeile)	vowels and consonants, vocalise[26]	*Winter Music* (1956/57), *Atlas Eclipticalis* (1961/62)		(Sternkarten)	1–18 Ausführende[27]

20 … or the flag of the whole earth.«
21 … going down through a trap door. Return in the opposite way very quickly.«
22 »A few words are omitted.«
23 Hier wurde Schuberts Vertonung des Schiller-Gedichts (1819) dem Prinzip der »billigen Imitation« unterworfen.
24 *Memoires d'un Amnésique* (publ. 1953).
25 … returning somewhat later at a normal speed.«
26 ausgearbeitet auf der Grundlage der Klarsichtfolien von *Solo for Voice No. 2* (1960).
27 »In general, a performance should be planned in advance and the music renotated to free the performer from its obscurities.«

https://doi.org/10.5771/9783988585440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Tonbandklänge	(Alltags-) Gegenstände, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vorgaben, Raumbewegung
46	t/i	36, 38	keine			Essen		»prepare something to eat«
47	se/i		Konventionell	words + syllables mixed Joyce *Finnegans Wake*	»Cheap Imitation No.4«[28]			
48	s/r	45	Aggregate	Satie (2 pp.) + Thoreau Journals ? (6 pp.)	*Winter Music* (1956/57), *Atlas Eclipticalis* (1961/62)			1–8 Ausführende
49	se/r		konventionell	Zusammenhängender Text, Thoreau	*The wonderful widow of eighteen springs* (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) [29]
51	te/r		keine		»forest fire«			
52	s/r		Verlaufslinien	vowels, consonants, and words[30]	*Aria* (1958), *Fontana Mix* (1958), *Concert for piano and orch.* (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[31]

28 J. Petkus 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 imitiert« wurde, sondern auch mithilfe von Tonhöhen aus *Socrate*.

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.«

https://doi.org/10.5771/9783868581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

55	t/i	32, 37, 44, 54	keine			Skates, kleines Auto		»Leave the stage and[32]
56	se/r	21, 33	symmetrisch – genau 1'46"	aus einem Brief Saties[33]		Stoppuhr		
57	t/r	6	keine	»vocalise: friend's names and famous names as words[34]	»commonly known tunes«			
58	s/i	14 (Notation)	Aggregate		Indian ragas	Optional: Trommel		»singing and drumming. Think of the morning, the[35]
59	s/i	1, 12	Aggregate	words from[36]				
60	s/i	12, 14	Aggregate	International newspapers				
61	t/r	6, 7	typographisch – bis 9'28"	words and phrases from Satie and Thoreau		Stopuhr, 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[37]	»shout. [..]like 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 Chains 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)

https://doi.org/10.5771/9783988585440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Tonbandklänge	(Alltags-) Gegenstände, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vorgaben, Raumbewegung
65	se/i	35	typographisch	Buchst. + Silb., Duchamp[38], engl. und franz. Aussprache			Duchamps Profil[39]	
66	s/i	12, 13	Aggregate	mushroom books [?]				
67	se/i	11	Verlaufslinien, Punkte	words »from a Glossary 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 centers«				
73	s/i	12	Aggregate	M. Cunningham *Changes. Notes on Choreography*				
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 Nue Par ses Celibataires, Meme*, »typographic version by Richard Hamilton, translated into English by George Heard Hamilton.«

39 Das Profil ist Teil der »Instructions«.

https://doi.org/10.5771/9783868581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

78	t/i	36, 38	keine	»I can take off my shoes and put them on.«[40]				siehe Text
79	te/r	22	Verlaufslinien/Punkte + Atmung – Zeit festlegen					
80	te/r	15, 69	konventionell	Nonsense-Text von Solo 69	Satie *Je te veux* (1902)[41]	Schere, 3 Hüte o. Umschläge, Stift	Notenblätter (aus den »Instructions«)	schneiden, sammeln, schreiben
81	te/r	41, 42[42]	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 *Finnegans Wake*[43]				
85	s/r		Aggregate	Silben aus Thoreau	Satie *Chorales*			
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 *Sonnekus* (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.

https://doi.org/10.5771/9783988585440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solo	Genre/ Relevanz	Referenz andere Solos	Notation – Dauer	Texte	Musik, Tonbandklänge	(Alltags-) Gegenstände, Requisiten	Bilder	Dramaturgische Vorgaben, 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[44]
89	t/r	46	keine			Apfel od. Preiselbeeren, Sitzplan des Theaters	Folie: 2 sich durchkreuzen-de Geraden[45]	mit Folie Sitzplatz bzw. Person bestimmen,[46]
90	se/i	22, 67	Verlaufslinien + Punkte	Namen: Sternkonstellationen				
91	se/i	22	konventionell	15 von *36 Acrostics Re and not Re Duchamp*	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.

https://doi.org/10.5771/9783868581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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,[1] 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 demontierte, größtenteils englische und französische Sprache, die teilweise auf die aktuelle Zeitgeschichte verweist, desgleichen demontierte 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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu vermeiden.[2] 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,[3] lediglich in drei Theater-Solos vorgesehen.[4] 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-

2 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…«)

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

4 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stellte kommunikative Situation ermöglichen würde. Der Assoziationsraum wurde derart stark vergrößert und, was für eine szenische Analyse mehr wiegt, als imaginäres Terrain szenischen Verstehens begehbar 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 abilties 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, nonelinearity, and randomness as normal, even welcome occurences in music.[5]

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.[6] Auch hier drängt sich der Gedanke an Prinzipien des Zen auf.

---

5 L. Kuhn *John Cage in the Social Realm,* a.a.O.

6 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> 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.[7]

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[8] 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 Kontaktmikrophon) 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

---

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

8 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 Kontaktmikrophon geführten Strichliste ist nichts zu hören.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 sprachsymbolischen 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.[9] 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.[10]

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

9 Vgl. »Not establishing time allows tempo to become naturally constant.« in: Cage *Empty Words*, p. 51.
10 Cage »SERIOUSLY COMMA« (1966), in: ders. *Monday*, p. 27.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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[11] 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 sprachsymbolische 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.

11 Siehe Solo 15.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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[12] 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*.[13] 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[14] 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

---

12 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.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vertraut und als solche zudem die Sprachen seiner Protagonisten Satie und Thoreau sind. Dennoch dürfte es ihm mittels dieser Referenzen gelungen 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.«)[15] 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.[16] 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),

15 Cage *Empty Words*, p. 11.

16 Vgl. Ausführungen zu diesen beiden Begriffen in Kapitel II.4.2.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.«[17]

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-

17 Cage »SERIOUSLY COMMA« (1966), a.a.O., p. 28.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.«[18] McLuhan experimentierte selbst in Sach-Texten oder solchen mit wissenschaftlichem Anspruch mit ihrem typographischen Erscheinungsbild und der Kontextualisierung von Sprache durch Abbildungen,[19] weswegen er nachhaltig mit Vorwürfen mangelnder Sachlichkeit, mangelnder Übersichtlichkeit und dem attackiert wurde, daß er selbst in seiner Kritik den Erscheinungsformen der kritisierten Medien verfalle. 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.[20] 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,[21] 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.[22]

18 Ebd., p. 26.

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

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

21 *Für die Vögel*, p. 133 (engl. Version p. 113).

22 S. Sanio *Alternativen zur Werkästhetik,* a.a.O., p. 71.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Zahl der Solos	**Sprache/Text** (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 *Acrostics*
3	internationale Pilz-Bücher
6	internationale Zeitungen
9	E. Satie
14	H. D. Thoreau
Insgesamt **52**	

Tab. 16: Cage Song Books, *Materialfeld der verwendeten Sprache*[23]

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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[24] 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 *Je te veux*, *La grenouille Américaine*, *Messe des Pauvres*, *Petits Chorales*, *Socrate*
1	J. Cage *The wonderful widow of eighteen springs*
1	F. Schubert: Lied *Hoffnung* (Text von F. Schiller)
1	W. A. Mozart Arie der Königin der Nacht *(Zauberflöte)*
1	»commonly known tunes«
insgesamt **13**	

Tab. 17: Cage Song Books, *Materialfeld der verwendeten Musik*[25]

24 Hauptsächlich das Prinzip der »billigen Imitation«.

25 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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,[26] 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[27] *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,[28] 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.[29]

---

26 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.

27 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.

28 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.

29 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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

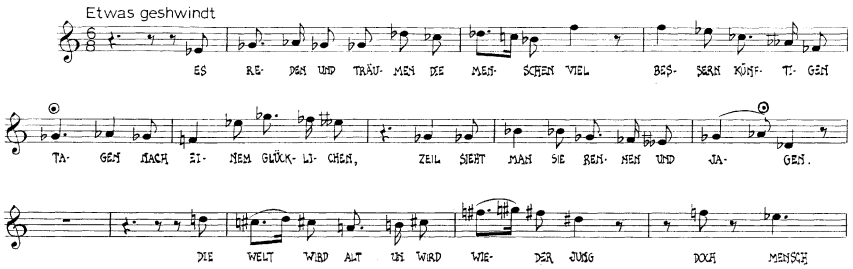


Abb. 44: Cage Song Books *Solo 39, Beginn*[30]

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.[31] 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.

30 *Song Books*, a.a.O., p. 130.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

32 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.
33 Aus: W. A. Mozart *Die Zauberflöte*.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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«)[34] (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.[35] Eine derartige Demontage[36] des depravier-

34 Titel des thematischen Verzeichnisses, der in der veröffentlichten Partitur eliminiert wurde.

35 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 entfernenend, auditiv in eine Art All tragen, dessen schwindelerregende Halt-(Schwere-)Losigkeit spürbar ist. Sie tragen den an sich

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

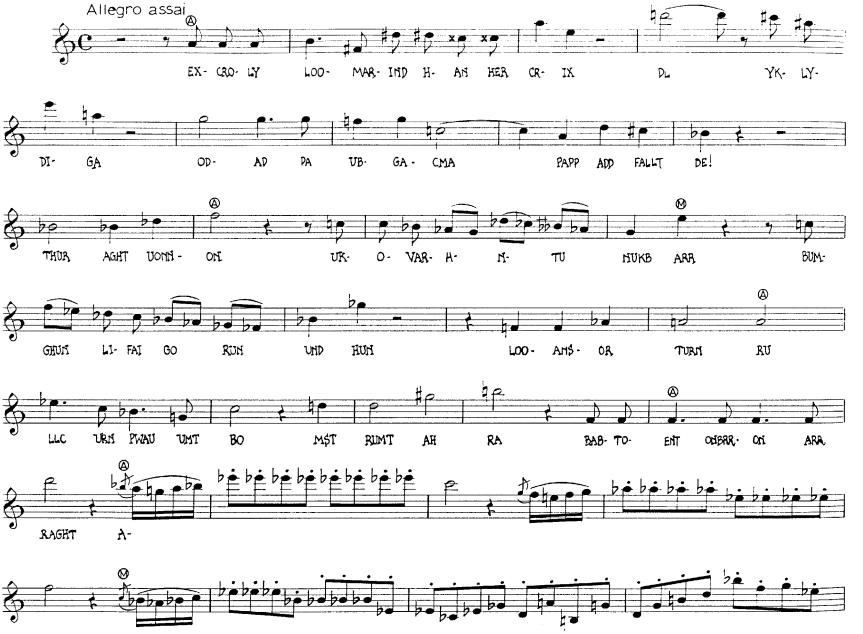


Abb. 45: Cage Song Books *Solo 47*[37]

Der originale Text spielt bereits bei der Rezeption des Originals wie bei vielen hochvirtuosen Arien keine nennenswerte Rolle und dürfte den meisten unbekannt sein.[38] 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.

36 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.

37 *Song Books*, a.a.O., p. 164.

38 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kaum assoziativen Silben und Wörtern von Joyce ersetzt,[39] 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.«[40] oder »Shall not [sic!] voice of man express as much content as the note of a bird?«.[41] 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 Sprachkürze 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Kontaktmikrophon oder normales Mikrophon 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 Tonhöhen 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[42] der Hinweis »stuttering«,[43] 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.

42 In der veröffentl. Partitur p. 116 Zif. 9.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

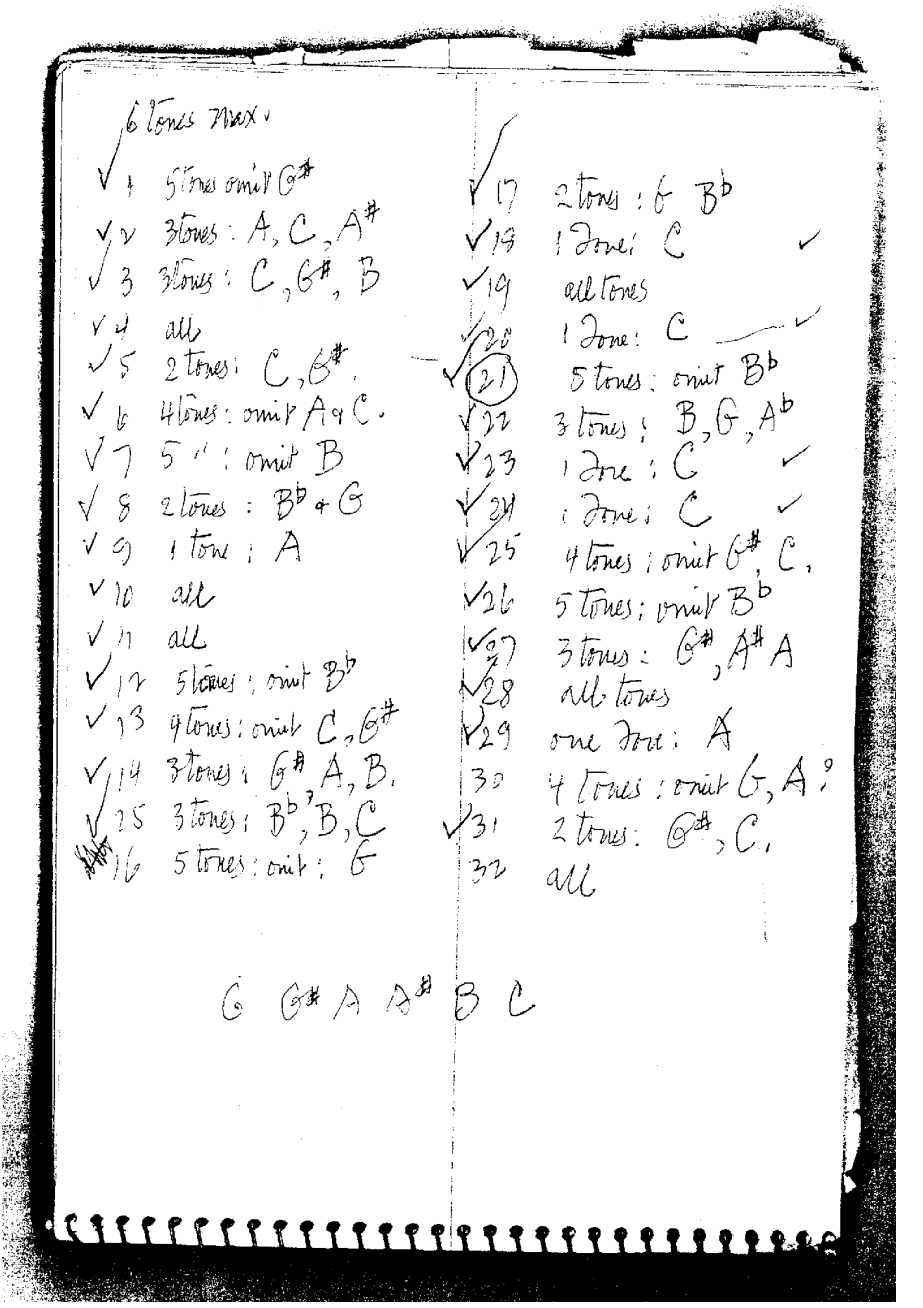


Abb. 46: Cage Song Books, Skizzen-Blatt zu Solo 35[44]

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

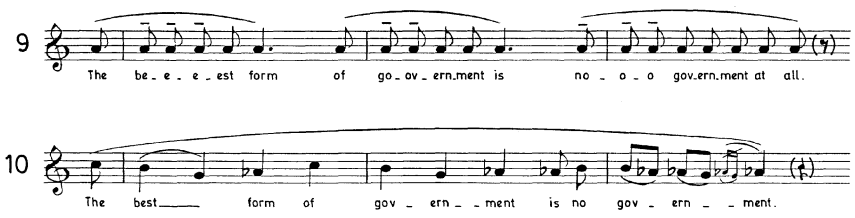


Abb. 47: Cage Song Books Solo 35 Struktur A[45]

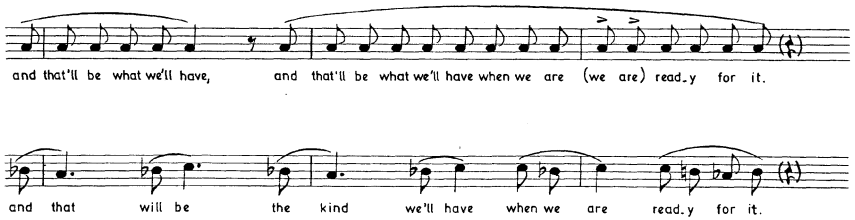


Abb. 48: Cage Song Books Solo 35 Struktur B[46]

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 Erinnerten verstärkend. Zudem enthält auch Solo 34 den Text in leicht abgewandelter Form: »That government's best which governs not at all. And when men

45 *Song Books*, a.a.O., pp. 116 Zeile 9 und 10.
46 *Song Books*, a.a.O., pp. 117 Zeile 9 und 10.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

are prepared for it, that will be the kind of government they will have.«[47] 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 – Erinnerten 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 Plazierung 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 fragendes 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

47 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

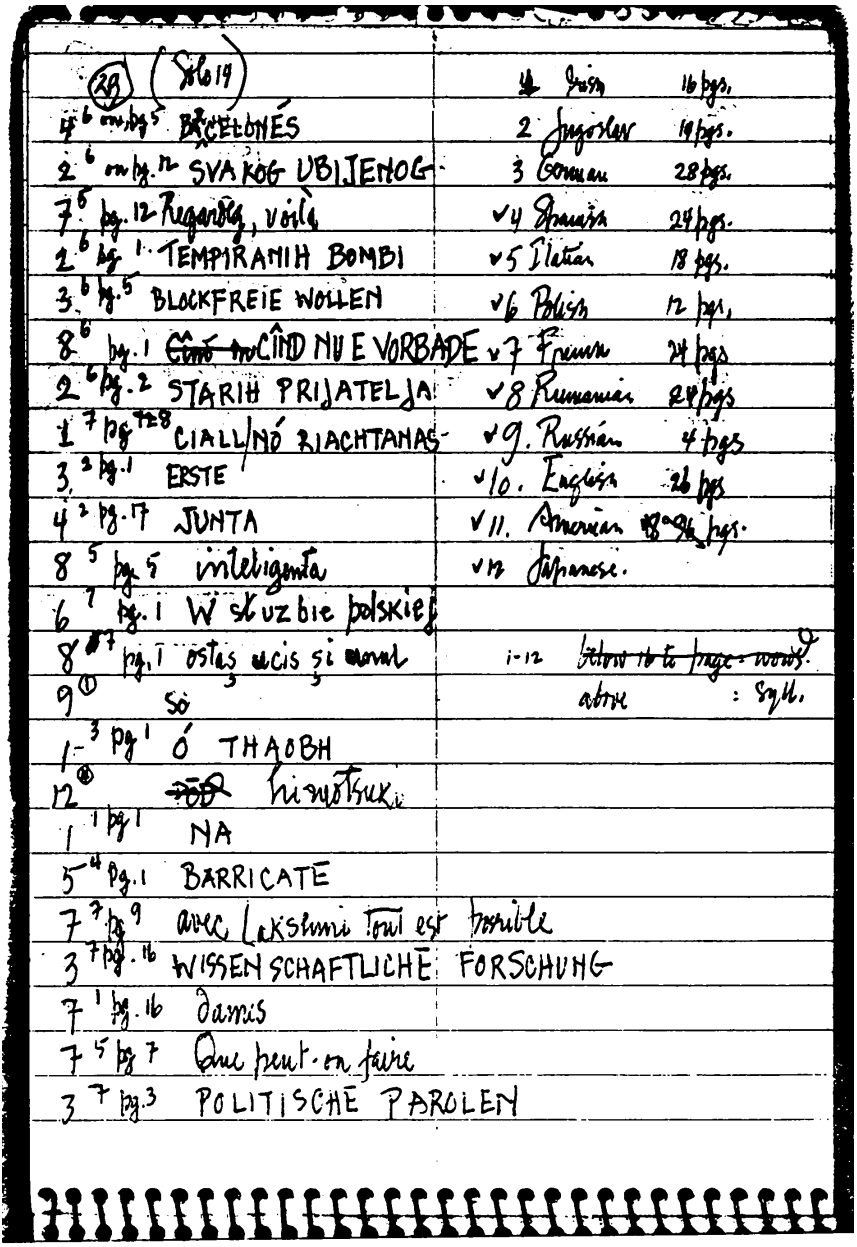


Abb. 49: Cage Song Books, *Skizzenblatt zu den Newspaper-Solos*[48]

48 Notizblock, NYPL Sign. JPB 94–24, Konvolut 319.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

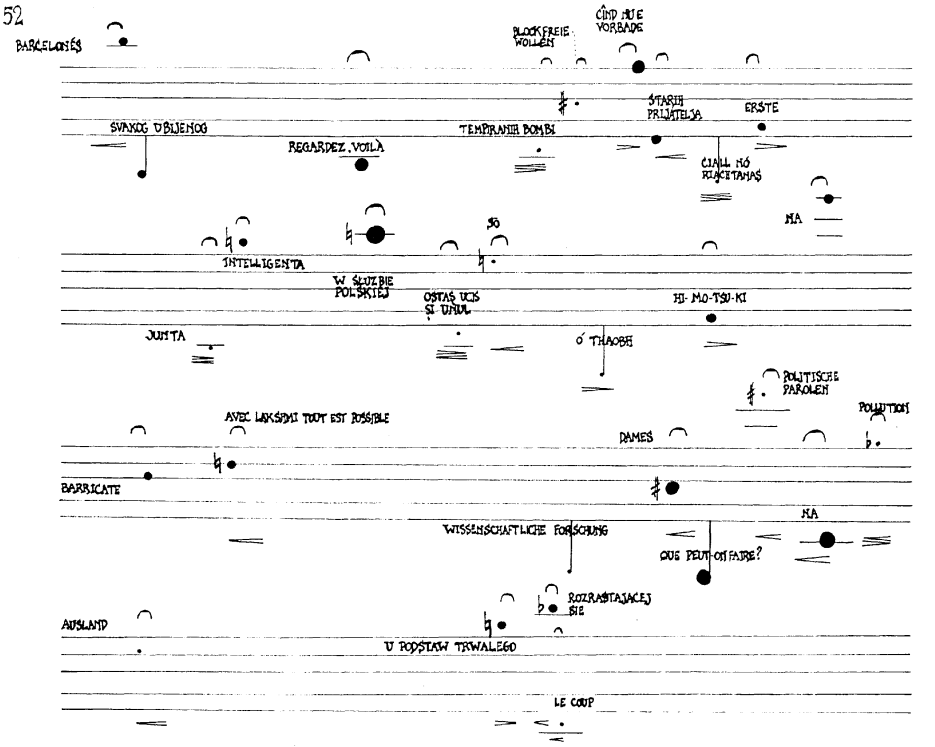


Abb. 50: Cage Song Books *Solo 14*[49]

Es seien nochmals kurz die wesentlichen Aspekte der Notation erklärt: Die Sternpunkte sind in ein konventionelles, handgezogenes Notensystem integriert. Die Tonhöhen sind, sofern sie keine Vorzeichen haben, mikrotonal zu verstehen. Ihr dynamischer Wert ist einerseits durch die Dicke der Notenpunkte 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeitleiste dient. Diese Notation verwendete Cage bereits im *Solo for Voice 1*.[50] 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.[51] 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-

50 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.

51 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 verließe 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,

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das einer Aufführung von *Song Books* beiwohnen sollte, relativ groß sein.[52] 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 Desymbolierungs-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

52 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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«,[53] 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-

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

turbezogene Lebensentwürfe zugreifen kann, hängt von seiner Plazierung im Gesamtereignis und den elektronischen Verfremdungen der Texte ab.

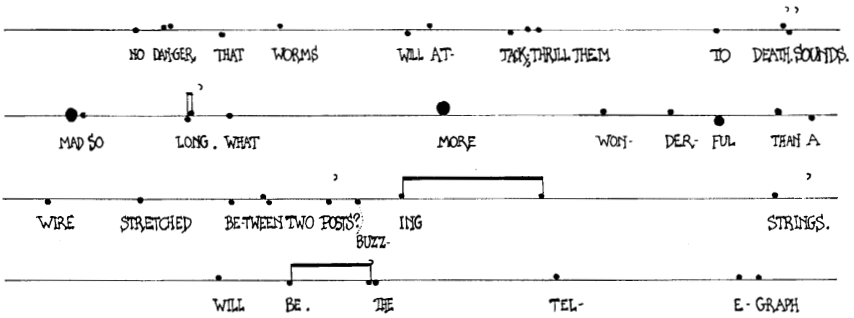


Abb 51: Cage Song Books *Solo 17, Ausschnitt*[54]

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 farbig 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

54 *Song Books*, a.a.O., p. 63.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hier verschiedene Satzmelodien durch den Verlauf der Linien erfaßt, wie die des Fragens (»O; sans sauce«),[55] des Vor-sich-hin-Sprechens (»Moy Gehnee, Moy Ahngehl, Moy druge«),[56] oder der entschiedenen Feststellung (»Incessantly moving their heads and bodies«[57] oder »I – U – E – C'est même certain«[58] 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,[59] 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 probehalber 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.[60]

---

55 Ebd., p. 192.
56 Ebd., p. 193.
57 Ebd., p. 200.
58 Ebd., p. 193.
59 Joan La Barbara *Singing through John Cage*, New Albion Records (NA 035) San Francisco 1990.
60 *Song Books*, a.a.O., pp. 84, 110 und 206.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

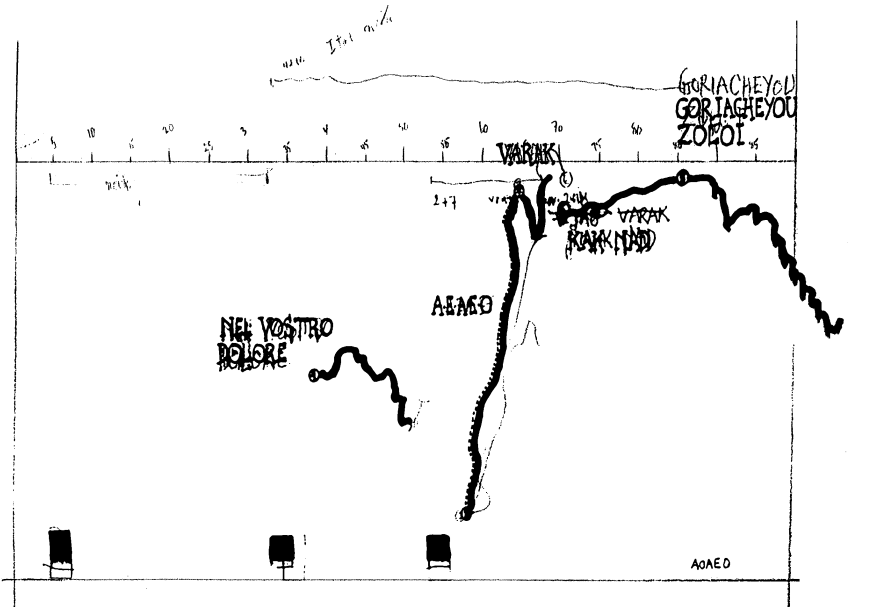


Abb. 52: Manipulierte Seite aus Song Books, *Solo 52 mit Zeitraster*[61]

Cage teilte die Horizontale in 20 jeweils 1,2 cm lange Einheiten, die einer Zeiteinheit von jeweils fünf Sekunden entsprechen, so daß sich daraus eine Gesamtdauer von neunzig Sekunden für diese Seite ergibt. Dieses relativ langsame Tempo hat Joan La Barbara auf ihrer CD deutlich überschritten: die acht Seiten dauern in ihrer Interpretation knapp vier Minuten, also etwa 30 Sekunden pro Seite. Damit ist »ihr« Solo dreimal so schnell wie das in den Skizzen Cages vorgesehene, was sich auf den Ausdruck auswirkt. La Barbara erreicht mit ihrem schnellen Tempo, daß Aspekte des Fragmentierten und Flüchtigen dominieren, während ein viel langsameres Tempo auch zu nachdrücklicheren, langsam glissandierenden, sich deutlicher entwickelnden und die Schwankungen der Artikulationsformen klarer herausbringenden Linien führen würde.

61 NYPL Sign. JPB 94–24, Konvolut 312. Ein Ausschnitt der gleichen Seite (p.187) ohne Manipulationen ist in Abb. 37 zu sehen.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

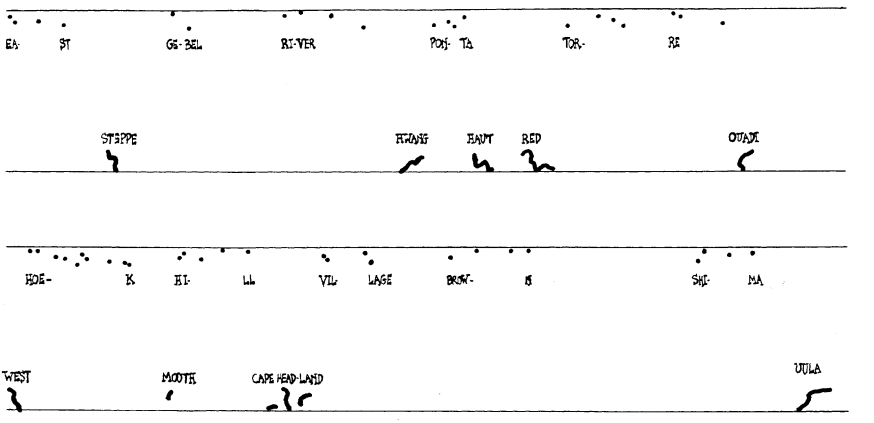


Abb. 53: Cage Song Books *Solo 67, zwei »Zeilen«*[62]

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 (»grunting« 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.[63] 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

62 *Song Books*, a.a.O., p. 244.

63 Ähnliches geschieht in *Song Books* oft mit Eigenheiten graphischer Notation.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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)[64] 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[65] jedoch nicht bzw. allenfalls durch die zugeordneten Buchstaben (Solo 45), Silben und Worte (wenig assoziativ, aus Texten von Satie und Thoreau, Solo 48)[66] 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-

64 Siehe Abbildung 40 (p. 310).

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

66 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*.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen Sternbilder erlebt werden können.[67] 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

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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, Sammelns, 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.

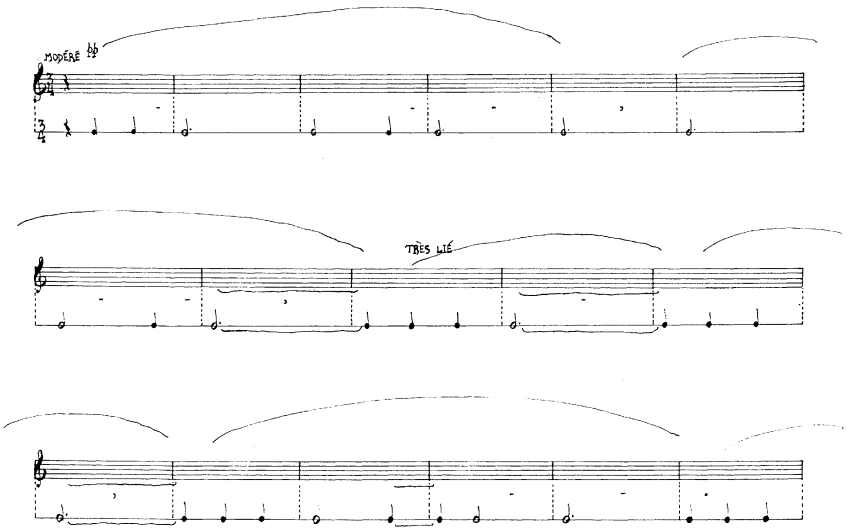


Abb. 54: Cage Song Books *Solo 80*[68]

68 *Song Books*, a.a.O., p. 278.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 eingestufter 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 instrumentalisierter Vorgänge auf einen Bereich, der von Desymbolsierungs-Prozessen bedroht oder bereits betroffen ist. Diese können ihre Wirkung dort möglicherweise entfalten.[69]

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, sentimentalen, gleichwohl höchst beliebten und verbreiteten Lebenssphäre zuzurechnen sind. Ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen, verstärkt sich bei diesem deformierten Valse der Eindruck eines erinnernden Vortrags wie er vor dem inneren Auge etwa im Traum oder in

69 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

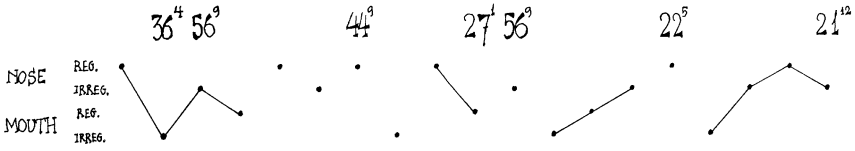


Abb. 55: Cage Song Books *Solo 22, 1 Zeile*[70]

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

70 *Song Books*, a.a.O., p. 86.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 *Theatre Piece* [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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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-semantischen 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.[71]

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 Soyasauce 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.[72] 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

71 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.

72 E. Hakim *Cage in Paris*, a.a.O., p. 11.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[73]

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.[74]
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«.[75] Mit dieser Aufführung war in Interaktion mit einem bereitwilligen Publikum ein

73 Ebd., p. 9.
74 Ebd., p. 17.
75 Ebd., p. 18.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Zuschauerraum 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.[76]

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:

---

76 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> […] 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.[77]

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.[78]

Solo 23 (**Materialfeld »Spielen, Schreiben, etc.«**)[79] 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.[80] 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 Resourcen 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 weggelegt werden und sie dafür von einigen Kon-

---

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

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

79 Vgl. Tabelle 19.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Kontaktmikrophonen 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).[81]
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 Tätgkeiten 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.

---

81 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[82]

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.[83] 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.[84]

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-

82 E. Hakim *Cage in Paris*, a.a.O., p. 6.
83 W. Fetterman: Interview mit Phyllis Bruce, in: ders. *John Cage's,* a.a.O., p. 163.
84 W. Fetterman: Interview mit Neely Bruce vom 3.4.1989, in: ebd., p. 163.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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).[85] Beim Materialfeld »Disciplined Action« sind die für alle Solos verbindlichen Angaben in Solo 8 sehr allgemein.[86] Zwischen den bereits betexteten »Theatre-Piece«-Solos und den Song-Solos mit Thoreau-Texten sowie dem Solo 57

85 Zur Notation vgl. Abb. 35 (p. 305).

86 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(»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.[87]

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

87 *Song Books* Solo 6, a.a.O., p. 27.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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«[88]). 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 w o l l e n.
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.[89] Mit Hilfe dieser Vorgaben können immer

88 Ebd.
89 Die Vermeidung von Zwang als Teil von Diszipinierung fällt auch beim Materialfeld »Disciplined Action« auf (s.u.).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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*[90]

90 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[91] 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.[92] Er setzte gewissermaßen, auf der hinteren Mitte der Bühne an einem Tisch plaziert, 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.[93] 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.

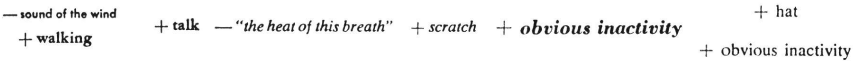


Abb. 56: Cage Song Books *Solo7, 1 Zeile*[94]

91 Vgl. ebd., p. 12.
92 Vgl. ebd., p. 8.
93 »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.
94 *Song Books*, a.a.O., p. 30.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den Theatre-Piece-Solos, bei denen der Text (fast ausschließlich von Thoreau und weniges 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.[95] 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

95 Vgl. hierzu Tabelle 15 (p. 322 ff.).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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,[96] 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.«[97] Diese Überlegung geht auf Cages Rezeption Suzukis zurück.[98] 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.[99]

---

96 Sie wurde bereits in Kap.II.4.1 eingehender dargestellt.

97 *Für die Vögel,* p. 60.

98 Vgl. ebd., p. 123.

99 D. Suzuki *Introduction to Zen Buddhism* , a.a.O, p. 74.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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).[100]

Zunächst erscheint es einfach, diese Aufgaben zu erfüllen. Nur ihre Einstufung als disziplinierte Aktionen durch Cage verweist auf ihre besondere Konnotierung. Cage wußte nicht zuletzt aus eigener Erfahrung, daß solche Vorgaben, werden sie ernst genommen, selbstdiziplinierende 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.[101] 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.[102]
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.[103] Ohne Wissen um Cages Auffas-

---

100 *Song Books*, a.a.O., p. 31.

101 J. Petkus *The Songs*, a.a.O., p. 168.

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

103 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 enlightment came for each one of us, and at different times.« in: ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[104] 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.«[105] Auf diese Weise verbindet sie »Immobility« und »take a nap«, diese Verbindung als »easy way out« kritisierend, was ihr Bewußtsein über diszplinierte 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.

104 Ebd., p. 90.
105 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 kommuninizieren. 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-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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),[106] 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

106 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 aufrührerisch wirken können, auf jeden Fall als spezifische Art szenischen Verstehens symbolisch wirksam sind.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

V. Epilog
»Kanal« versus »Flußdelta«

Die szenischen Analysen zeigen, daß bei breit angelegten Stücken des experimentellen Musiktheaters wie *Glossolalie 61* und *Song Books* ein reichhaltiges Potential an symbolischen Interaktionsformen auf verschiedene Weisen angesprochen wird. Es spiegelt sich in situativen und assoziativen Darstellungen, deren Wirkung stark von den Ausführenden, dem Publikum und dem jeweiligen Moment abhängt. Durch die szenische Analyse konnte auch bestätigt werden, daß dieses symbolische Potential ein essentieller Bestandteil der Kompositionen ist, wobei es bei jeder Aufführung in unterschiedlicher Intensität ins Gewicht fällt. Die offensichtliche Wirkung solcher Stücke auf kollektive und individuelle Lebensentwürfe konnte allerdings vornehmlich als Potential gemessen werden, kaum aber als konkrete Größe. Als Wirkungspotential ließen sich die symbolisch-interaktiven Anteile auch bei absoluter Musik nachweisen, hier jedoch eher nicht als essentieller Bestandteil. Absolute Musik bedarf eine wesentlich stärker auf die rein klanglichen Prozesse konzentrierten Aufmerksamkeit, sie bildet viel mehr eine Szene für sich. Aber auch ihre konkreten Auswirkungen bleiben abhängig von diversen Komponenten des Kompositionsprozesses sowie der jeweiligen Umstände der Einstudierung und der Aufführung bzw. generell der Rezeption. Die fragmentarisch-offene Art, in der Stücke wie *Glossolalie 61* oder *Song Books* angelegt sind, ist wiederum Bedingung für ihr auffallend großes Wirkungspotential im Bereich symbolischer Interaktionsformen. Eine komplexe musikalische Strukturierung hingegen – wie bei einem Kammermusik-Stück von Brian Ferneyhough aber auch schon bei einem Quartett von W. A. Mozart – würde die alltagsnahen kommunikativen Konzepte solcher Stücke stören. Dabei geht es jedoch nicht um eine Kategorisierung als bessere oder schlechtere Kunst, sondern um einen jeweils verschiedenen Anspruch.

Daß Stücke wie G*lossolalie 61* oder *Song Books* in besonderem Maß auf derartige Wirkungen abzielen, muß in ihre Bewertung als »Kunstwerk« unbedingt einbezogen werden. Ohne diese Perspektive auf die »doppelte Weite« des nie und des noch nicht Sagbaren bleiben entscheidende Qualitäten der Stücke verschlossen. Um sie einnehmen zu können, muß der kontextuelle Rahmen solcher Kompositionen bestimmt werden, ihre Verwirkung mit

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verschiedenen Geistesströmungen, Traditionen und mit der Lebenssphäre ihres zeitgenössisch-geographisch determinierten Umfelds. In diesem Sinn bringt eine szenische Analyse, kombiniert mit konventioneller, vor allem phänomenologischer und statistischer Analyse sowie Skizzen-Forschung, entscheidende Erkenntnisse. Szenische Analyse bewegt bzw. orientiert sich wie diese experimentellen szenischen Formen rhizomatisch im Material, um daraus eine eigene kreative Anordnung aller wahrgenommenen bzw. erkannten Aspekte zu entwickeln. Daher kreuzen sich die Perspektiven und die Ebenen szenischen Verstehens hier permanent.

Die Funktionsweise von Kunst als doppelt weitem Arsenal symbolischer Bedeutungsträger im zwischenmenschlichen interaktiven Gefüge erfüllen die Kompositionen *glossolalie, Glossolalie 61, Glossolalie 94* und *Song Books* in einer besonderen Weise, die sie mit vielen experimentellen künstlerischen Erscheinungsformen seit etwa 1960 teilen. Ihre Materialien aus der alltäglichen Umgebung am Rand der konventionellen Musik erscheinen in je eigener und von Ausarbeitung zu Ausarbeitung sowie von Aufführung zu Aufführung sich wandelnder Weise. So werden sie im jeweiligen Kulturpanaroma der beiden Komponisten, das sich mit jenem der beteiligten Ausführenden vermischt, Teil einer lebenspraktischen Gestaltung, die sich gegen die, wie Lorenzer es formulierte, »Vertreibung der Sinnlichkeit« und die »Phantasielosigkeit« der kollektiv herrschenden Lebensentwürfe zur Wehr setzt. Ohne die Lorenzersche oder eine vergleichbare Methode wären die Wirkungsweisen dieser »Angriffe« auf verfestigte Strukturen nicht benennbar.

Es konnte gezeigt werden, daß das Verhältnis zwischen alltäglichem und künstlerisch erzeugtem Geschehen reflexiv ist. Auf Aufführungen konventioneller Musik, die sich in einem eher geschlossenen klanglichen Ablauf bewegt, trifft dies weniger zu als auf die in diesem Buch thematisierten experimentellen Stücke, die formal offen sind und gerade die auf Nebenschauplätzen stattfindenden, oft unbewußten Prozesse zeigen. Hier wird das reflexive Verhältnis zwischen alltäglicher und künstlerischer Sphäre bestimmt durch andauernde Bewegung und Veränderung, die die Erfahrungsstrukturen und momentanen Stimmungen der Beteiligten sowie die örtlichen Gegebenheiten bei Ausarbeitungsprozessen und Aufführungen beeinflussen. In den Analysen wurde auch herausgestellt, daß diese Stücke häufig methodisch und strukturell sehr nah an den interaktiven Strukturen alltäglicher Erfahrungsmuster konzipiert sind. Dadurch sind ihre zeitgeschichtlichen Verankerungen und ihre kritischen Perspektiven erkennbar. Cage und Schnebel ebenso wie die Interpreten des Ensemble Recherche

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durchliefen während der Entstehung ihrer »Versionen« Prozesse szenischen Verstehens, durch die Materialien gewissermaßen gefiltert werden, bis sie ihrerseits wieder in Aufführungen auch das Publikum erleben kann. Um dies zu erreichen, brachten Cage, Schnebel und die Interpreten des Ensemble Recherche verschiedene Planungsstadien hinter sich, die teilweise durch das Skizzenmaterial und durch Interviews nachvollziehbar sind. Sie weisen alle einen relativ hohen Anteil assoziativer Verfahren auf, wiewohl sie verschieden abhängig von Zufallsoperationen und verschieden sorgfältig durchstrukturiert sind. Die Auswirkungen der ästhetischen und weltanschaulichen Schwerpunkte von Schnebel und Cage – insbesondere der Psychoanalyse und des Zen-Buddhismus – wurden in der szenischen Analyse ihrer Stücke deutlich. Auch inwiefern sich die kulturellen Sphären der BRD und der USA, wie sie Schnebel, Cage und das Ensemble Recherche umgaben, in ihren Stücken auswirkten, konnte gezeigt werden. Die gewählten künstlerischen Erscheinungsformen blieben trotz aller eingreifenden transformierenden, neu plazierenden und kontextualisierenden Prozesse nah an den benutzten Materialien und deren Strukturen, was einer szenischen Analyse besonders entgegenkommt.

Die Beschäftigung mit den in *glossolalie, Glossolalie 61, Glossolalie 94* und *Song Books* bereitgestellten Materialien bringt die Ausführenden in unmittelbaren Kontakt mit ihrer Umgebung, verlangt von ihnen, daß sie sich mit dieser in gewissem Umfang offen und bewußt befassen, um von ihr Materialien in die konzipierten Prozesse der Stücke übertragen zu können. Werden diese Stücke so schon bei ihrer Ausarbeitung Teil menschlicher Lebenspraxis, so geschieht dies in noch höherem Maß auch bei jeder Aufführung, wenn eine größere Zahl Menschen in einen immer von den Gegebenheiten abhängigen gemeinsamen Prozeß eintritt. Die seltsam ambivalente Gestaltung der Materialien, in der künstlerischen Sphäre isoliert und fremd und dennoch zugleich aus alltäglicher Sphäre vertraut, ermöglicht es, einige bekannte symbolische Interaktionsformen gleichzeitig in wechselnder Perspektive besonders nah, fast authentisch nachzuerleben und gewissermaßen distanziert im Weitwinkel betrachten zu können. Es werden den Fundorten der Materialien gemäß nicht nur klangliche Abläufe eingesetzt, sondern auch sprachliche, gestisch-theatralische, räumliche und technologische Komponenten, so daß unwillkürlich Gefüge mehrerer Medien entstehen.

Deren vernetzte audiovisuelle Erscheinungen korrespondieren mit der multimedialen Qualität unserer heutigen Umwelt, die zu der Zeit, als diese Stücke – ausgenommen *Glossolalie 94* – entstanden, bereits aufkam und auf deren Interaktionsformen und Lebenssphären sie teilweise vorausweisen. *Glossola-*

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lie 94 dokumentiert die Tragfähigkeit und Aktualisierbarkeit des Schnebelschen Konzepts von *glossolalie*, das zeitgeschichtlich gebundene Strukturen intendiert, ohne daß es an einen bestimmten engen historischen Ausschnitt gebunden wäre. Dennoch kann dieses Konzept szenischen Verstehens kaum in die Zeit vor 1950 und vermutlich auch nicht unbegrenzt in die Zukunft gelegt werden, denn es erfaßt neuere Entwicklungen szenischen Zusammenlebens nicht mehr. Es müßte durch neue Präparationen ergänzt werden, die insbesondere die durch die Elektronik veränderten Bedingungen menschlicher Kommunikation thematisieren.

Ausblick

Die hier diskutierten Kompositionen teilen mit den multimedialen Strukturen unserer Zeit die Simulation von Erfahrungsstrukturen in simultan vernetzten Ereignissen, in den Stücken als isolierende, fragmentierende und neu kontextualisierende Prozesse. Deren gleichzeitige Fremdheit und Vertrautheit, Ferne und Nähe ähnelt stark jener von Massenmedien wie Fernsehen, Kino und Internet. So werden Assoziationen an verbreitete symbolische Interaktionsformen aktiviert. Zugleich weichen Aufführungen dieser Stücke durch ihre physische Präsenz im Raum aber auch durch ihre Mittel und die offene Form entscheidend ab von den quasi körperlosen »fernanwesenden« und, wenn auch teilweise unmerklich, normierten Ereignissen elektronischer Medien. Sie erreichen dadurch eine Lebendigkeit, die bei den Massenmedien zunehmend vermißt wird.
Diese Stücke geraten mit ihrem lebendigen sinnlich-symbolischen, d. h. körperlich-gestisch und klanglich verankerten Umgang mit menschlicher Kommunikation und entsprechenden Notationen in einen medialen Bereich, der aus der Perspektive aktueller Kulturwissenschaft das neue Informationszeitalter prägt, welches im Begriff ist, das Industriezeitalter abzulösen. Wie immer an solchen Zeitenwenden sind die Veränderungen revolutionär. Daß die aktuelle multimediale Lebensform – ähnlich wie das experimentelle Musiktheater – über die Neuzeit hinweg zurück auf Aspekte mittelalterlicher Lebenssphären in Europa verweisen soll, mag aus musikwissenschaftlicher Sicht zunächst überraschen, wird aber in der Medienforschung inzwischen als selbstverständlich angesehen. Wesentlich ist die Ganzheitlichkeit damaliger kultureller Erfahrung, etwa unter dem Aspekt, daß Schrift – Darstellung von Wortsprache ebenso wie von Musik – damals noch rudimentäre Erinnerungshilfe war, als Vermittlung von Wissen in erster Linie Vermittlung von Erfahrung war.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> In der Tradition oraler Kulturen gibt es kein Wissen und kein Gedächtnis außerhalb menschlicher Körper. […] Die Notwendigkeit, daß sich der Vortragende dem vorgegebenen Text unterordnet, daß er ihm seine Stimme und seinen gesamten Körper leiht, kommt in dem bekannten Bild aus der Johannes-Apokalypse (Off. 10,19 ff.) archetypisch zur Darstellung, wonach sich der Apostel das Buch einverleibt, es materiell verschlingt, um dann die ›fremden Wörter‹ aus dem eigenen Inneren heraus zum Erklingen zu bringen. […]
> Der Nachklang einer ganzheitlichen sensorischen Wahrnehmung, der in der Terminologie der [mittelalterlichen] Zeitgenossen faßbar wird, scheint für den Umgang mit dem geschriebenen Wort und für die Aneignung des Wortes aus der Schrift grundsätzlich von großer Bedeutung. Die Wahrnehmung der Zeichen mit den Augen, die Aufnahme des Tones über die Ohren, der Nachvollzug des Sprechens mit den Lippen, die Sensomotorik des Körpers im Rhythmus der Wortfolge und die Internalisierung des Blickes im Prozeß des Nachsinnens kennzeichnen das ganzheitliche Erfassen eines Schriftwerkes, das sehr viel mehr ist als bloße Informationsaufnahme.[1]

Im Sinn des hier bezüglich mittelalterlicher Lebenssphären dargestellten ganzheitlichen Erlebens ist auch das heutige multimediale Theater zu begreifen, und zwar in Blick auf die Integration disparater Perspektiven: als eine künstlerische Form, die mittels Demontage im Alltag divergierende Aspekte menschlicher Interaktion wieder integriert. Die Kanalisierung der Wahrnehmung im Umgang mit dem Medium Buch, das die Kommunikation in den letzten Jahrhunderten in unseren Breiten dominierte, unter Ausgrenzung sinnlicher Anteile menschlichen Erlebens und als Internalisierung von Erkenntnis, war vor der Verbreitung des Buches unbekannt und wird in unserem Zeitalter wieder relativiert. Die auch in sprachlicher Kommunikation, beim sprachlichen Informationsaustausch aktiven sinnlich-symbolischen Anteile der Interaktionsformen werden rehabilitiert und dominieren das alltägliche Geschehen zum Teil schon in einer Weise, daß um die Komplexität der sprachlichen Grammatik und des Vokabulars gefürchtet werden muß. Gründe dafür liegen auch in den Internationalisierungs- und Globalisierungs-Prozessen. Dies reklamierte der kanadische Komponist und Schriftsteller R. Murray Schafer.

---

1 Horst Wenzel »Ohren und Augen – Schrift und Bild. Zur medialen Transformation körperlicher Wahrnehmung im Mittelalter«, in: *Geschichte der Medien*, hg. v. Manfred Faßler u. Wulf R. Halbach, München 1998, pp. 115, 116 u. 117. „Für die Manuskriptkultur des Mittelalters ist die Bildseite der Schrift (Farbabstufungen, Initialen, Zierleisten, Miniaturen) genauso zu berücksichtigen wie die Schriftseite der Bilder (schriftliche Devisen, Titel, Namen), die erzählerische Dimension der Malerei (der Narrativität von Enzelbildern und Bildfolgen) ebenso wie die ausmalende Kraft der Sprache (bildhafte Tableaus, Memorialbilder, Allegorien, Metaphern).« In: ebd., p. 123.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> The widespread use of English today has left it more prone to communication breakdowns than any other language. It is brutalized by commerce, dehumanized by technology, fumbled by non-native speakers and blunted by bureaucratic and academic obliquity. Whole arias of affective expression known to Shakespeare and the translator of the King James Bible have slumped into aphasia. […] ›I speaking fourteen languages and best from all is English‹, said the Mittel[sic!]-European emigrée.[2]

Beispielsweise aber in Japan, wo Sprache allerdings auch grammatikalisch völlig anders konzipiert ist als die westlichen Sprachen, hielt sich die Ganzheitlichkeit sprachlicher Interaktion in grundlegender Weise bis heute und faszinierte deshalb Menschen westlicher Sphären, wobei hier ein Zusammenhang zur additiven und daher sowohl mehrdeutigen als auch mehrdimensionalen Schriftkultur des Landes zu sehen ist.

> Nun zeigt sich, daß in diesem Lande (Japan) das Reich der Signifikanten derartig ausgedehnt und um so vieles weiter als die Sprache ist, daß der Austausch der Zeichen trotz der Undurchsichtigkeit der Sprache und zuweilen gar wegen ihr einen faszinierenden Reichtum, eine bestrickende Beweglichkeit und Subtilität besitzt. […] Nicht die Stimme (mit der wir die ›Rechte‹ der Person identifizieren) kommuniziert (kommuniziert was? Unsere – natürlich schöne – Seele? Unsere Aufrichtigkeit? Unser Prestige?), nein, der ganze Körper (die Augen, das Lächeln, das Haar, die Gestik, die Kleidung) unterhält mit Ihnen eine Art kindlicher Plauderei, der jedoch die vollkommene Beherrschung der Codes alles Regressive und Infantile nimmt.[3]

Schnebel und Cage experimentierten beide mit solchen aus kompositorischer Sicht besonders interessanten Konnotationen, die nicht nur Assoziationen auslösen und den interaktiven Prozeß komplettieren. Sie lassen auch außerdem klanglich interessante Resultate entstehen, die wiederum vom sprachsymbolischen Gehalt vokaler Klänge abgelöst eingesetzt werden können, dies teilweise – soweit es sich um Expresseme handelt – sogar mit weiterhin intaktem symbolischen Gehalt.
Die klanglichen sinnlich-symbolischen, mit der vornehmlich linearen sukzessiven Logik unserer flektierenden Sprachen nicht begreifbaren Anteile von sprachlicher bzw. vokaler Kommunikation, wie sie beispielsweise in der japanischen Sprache noch lebendig ist, führt uns nochmal zur Zen-Erfahrung des Koans. Barthes selbst verwies darauf:

---

2 R. Murray Schafer »Language, Music, Noise, Silence (A composer's approach to words)«, in: *Words and Spaces,* hg. v. Stuart S. Smith u. Thomas DeLio,London 1989, p. 105.

3 Roland Barthes *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M. 1981 (Original-Augabe *L'empire des signes*, Genf 1970), pp. 22 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Wie sollen wir uns ein Verb *vorstellen,* das ohne Subjekt, ohne Attribut und dennoch transitiv ist, etwa wie ein Erkenntnisakt ohne erkennendes Subjekt und ohne erkanntes Objekt?[4] Und dennoch ist eben dies Vorstellungsvermögen erforderlich angesichts des hinduistischen *Dhyana,* aus dem das chinesische *Ch'an* und der japanische *Zen* hervorgegangen sind und das man offensichtlich nicht mit *Meditation* übersetzen kann, ohne damit Subjekt und Gott wieder einzuführen: Vertreiben Sie beide und sie werden wiederkehren, unsere Sprache wird nun einmal von ihnen heimgesucht. Dieser Umstand und einige weitere Tatsachen machen deutlich, wie unsinnig es ist, wenn wir unsere Gesellschaft in Frage stellen wollen, ohne zugleich die Grenzen der Sprache zu bedenken, mittels deren (ein instrumentelles Verhältnis) wir sie in Frage zu stellen vorgeben: Das ist so als wolle man den Wolf vernichten und machte es sich in seinem Rachen bequem.[5]

Nicht zufällig entstehen in den simultanen Collagen experimenteller Stücke wie *glossolalie* und *Song Books* dem von Barthes beschriebenen Phänomen der Zen-Erfahrung im Paradoxon japanischer Spracherfahrung vergleichbare, mit linearer Logik nicht durchdringbare Mischungen, die nur durch Grenzüberschreitung, insbesondere der eigenen gewohnten sprachlichen und musikalischen Interaktionsformen, eintreten können. Gerade die zunächst wahrzunehmende Unvereinbarkeit von Elementen multimedialer Strukturen ist Quelle ihres Erfahrungs- und Erkenntnis-Potentials. Das Paradox erkannte auch McLuhan als einen bedeutenden Gewinn des Zeitalters elektronischer Medien:

> Paradoxical iuxtapositionings of ideas were methodologically essential, since paradox is the technique for seizing the conflicting aspects of any problem. Paradox coalesces or telescopes various facets of a complex process in a single instant.[6]

Zugleich birgt die iuxtaponierte Überlagerung mehrerer Schichten in den sich einander annähernden künstlerischen wie alltäglichen Bereichen auch die große Gefahr der Reizüberflutung und der Überforderung menschlicher Wahrnehmung. Dadurch können multimediale Strukturen sogar restriktiv wirken und Chancen szenischen Verstehens verlorengehen.
Hier könnte die Metapher des Flußdeltas versus Kanal einiges erhellen. Die multimedialen Strukturen experimenteller Kompositionen und unserer Zeit könnten als Gegenden breiter, vernetzter Flußdeltas betrachtet werden, nachdem wir uns zuvor einige Jahrhunderte lang (seit der Erfindung des Buch-

---

4 Versteckte Anspielung auf die traditionelle semiotische Dreiteilung signum, signans, signatum.
5 Ebd., p. 21.
6 L. Kuhn *John Cage's Europeras*, a.a.O., p. 161.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

drucks) in den kanalisierten Flüssen einer von gedruckten Medien dominierten Umgebung fortbewegten. Carla Henius nutzte diese Metapher bezüglich der Entwicklung der westeuropäischen musikalischen Avantgarde seit 1950:

> Die Avantgarde von damals [vor 1968] war streng, oft unduldsam – manchmal ideologisch verbiestert – aber sie hatte wie ein kanalisiertes Wasser doch eine ungeheure Schubkraft. Demgegenüber wirkt der heutige ›Pluralismus‹, in dem keine Kompositionslehre mehr kanonisiert wird, wie ein ausuferndes Flußdelta. Diese Vielfalt ist durchaus eine Befreiung von doktrinärer Enge, eine Bereicherung, sie enthält aber auch den Hang zur Beliebigkeit und damit die Gefahr zur Verflachung.[7]

Das Bild des Flußdeltas steht bei Henius für die Befreiung von kanalisierten Konventionen und vielfältige bereichernde Möglichkeiten einerseits sowie für Verflachung und Beliebigkeit andererseits. Zum Bild eines großen Flußdeltas gehört auch dessen Unüberschaubarkeit und wie beim Bild des Rhizoms dessen vernetzte Verzweigtheit, das zumeist langsame Fließen oder sogar Stehen des Wassers und die dauernd zunehmende Vergrößerung der Landfläche durch die Sedimentierung von Sinkstoffen, die das Wasser herbeiführt. Das Bild des Flußdeltas in seiner Eigenschaft als flacher, feuchter, häufig mooriger Gegend enthält auch die Idee ständiger Veränderungen, symbolisiert das Unabgeschlossene, Flexible und Netzartige, das zugleich beunruhigt und befreit, sich nur schwer gezielt und systematisch erkunden läßt, wohingegen das Bild einer Flußfahrt noch der Idee einer sukzessiven wortsprachlichen logischen Abfolge zuspricht. Erscheinen also einige Aspekte der Metapher hilfreich, um sich multimediale Prozesse vorstellen zu können, so sind andere zumindest irritierend wenn nicht sogar falsch wie beispielsweise die Fließrichtung des Wassers ins Meer, das Meer als Ziel der Bewegung. Aber auch die Langsamkeit und die Ablagerungen irritieren zunächst angesichts der derzeitigen Schnellebigkeit und der rasenden Veränderungen und Entwicklungen beispielsweise im Computerbereich und im Internet. Die Gefahr der Verflachung im ausufernden Flußdelta von Kunst und Informationsgesellschaft, das letztlich einen (kanalisierten) Fluß mit einem (unendlichen grenzenlosen) Meer verbindet, erscheint jedoch häufig in aktuellen Diskussionen. Ihr ist auch das Gefühl der Endzeitstimmung immanent; dann wäre das Meer erreicht.

---

7 C. Henius »Im Pakt mit der Zukunft‹ Experimentelles Musiktheater seit 1946« (1991–93), a.a.O., p. 25 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der vielschichtige simultane Ereignischarakter der in diesem Buch analysierten Stücke und ihresgleichen können vergleichbar der Reizüberflutung durch elektronische Medien die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit an ihre Grenzen bringen. Das kann so weit gehen, wie es M. C. Richards mit Worten wie »Let it roll over you«[8] bezüglich des Black Mountain Events beschrieb. Ermüdung und Verflachung liegen hier nah beieinander und treffen auch Personen, die für diese Ästhetik eigentlich offen sind. Das Wirkungspotential von *glossolalie, Glossolalie 61, Glossolalie 94* oder *Song Books* hat daher natürliche menschliche Grenzen, die mit jeder Aufführungssituation schwanken.

Da sich diese im Gegensatz zu vielen anderen Ereignissen experimentellen Musiktheaters auf einer Bühne abspielen, die vom Zuschauerraum abgegrenzt ist, entkommen sie weitgehend der Gefahr, die Wahrnehmung zu überfordern. Zwar wird diese Bühnengrenze im Verlauf der Stücke überschritten, doch ist dies bereits bewußter Teil der Inszenierung. Im wesentlichen sitzt das Publikum auf seinen Plätzen und nimmt von dort aus die szenischen Abläufe wahr. Durch den vergleichsweise geringen Environment-Charakter solcher Aufführungen könnten die Eindrücke konzentrierter und stärker wirken als in komplett offenen Formen, die das Publikum u. U. auch physisch ganz in das Geschehen involvieren und ihm daher die distanzierte Perspektive des Betrachtens nehmen. Die betrachtende Perspektive, die durch einen begrenzten Bühnenraum eingenommen werden kann, von dem aus das Publikum nicht oder kaum in Aktionen einbezogen wird, könnte jedoch auch eine stärkere Abwehr der Ereignisse auslösen, einerseits weil die audiovisuelle Collage bereits vielfach und wenig übersichtlich die Sinne reizt, andererseits weil sich das Bühnengeschehen, indem es räumliche Distanz zum Publikum wahrt, assoziativ in Interaktionsformen konventionellen Bühnen- bzw. Konzert-Geschehens eingliedert und daher bewußter werden läßt, was hier an Musik und Theater eigentlich »zerstört« wird.

Reizüberflutung durch ein Leben in der heutigen multimedialen Gesellschaft gräbt ihre Spuren auch in die Reaktionsformen auf experimentelle, rebellische Kunst. Sie verursacht, daß emotionale Bedeutungszuweisungen abgekoppelt werden von ihren Interaktionsformen. Verflachung dieses lebenspraktischen Bereichs im gleichgültigen, nachlässigen und desinteressierten Umgang mit Informationen ist die Folge von Desymbolisierungen und eine hier kaum zu umgehende neurotische Selbstschutzmaßnahme, die

8 Vergl Kap. II.4.2.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

längst zur kollektiven Interaktionsform wurde. Zugleich ist das alltägliche Leben immens abhängig von diesen Medien, die Interaktionsformen sind stark geprägt durch deren Strukturen. Adorno diagnostizierte ähnliches schon 1960:

> Heute dagegen ist es weitgehend so, daß die Leute sich gar nicht mehr aufregen über die moderne Musik, daß sie sie nicht schroff und feindselig ablehnen; jedenfalls ist das nicht mehr die eigentlich charakteristische Verhaltensweise, sondern der Eindruck wird neutralisiert. Neue Musik wird betrachtet als eine Spezialität für Spezialisten, die in Gottes Namen unter so und soviel anderen Kulturgütern, zwischen den biographischen Tatsachen über die Prinzessin Soraya und den jüngsten Besuchen des einen Staatsmannes beim anderen, auch ihren Ort haben, die aber eigentlich einen selber nichts Rechtes angehen, und denen man so mit heruntergezogenen Mundwinkeln, mit einer Skepsis gegenübersteht, die gleichzeitig sich tolerant dünkt, aber doch dem überlegen, wovon sie sich distanziert […] Dieser Mangel an affektiver Besetzung, an Leidenschaft für das, worauf man stößt, ist eigentlich die Form der Ablehnung heute.[9]

Auch Jung wies schon mehrfach darauf hin, daß die menschliche Fähigkeit, gleichzeitig verschiedene Reize zu verarbeiten, begrenzt ist, daß beispielsweise Assoziationen nicht mehr kontrollierbar sind, daß zu viele Reize ermüden.[10] Ein Leben in einer von Reizüberflutung bestimmten Umgebung verursacht die Bildung entsprechender Interaktionsformen. Die Mitglieder multimedialer Gesellschaften haben sich mit deren Vielschichtigkeit, Schnelllebigkeit und Fragmentiertheit in persönlichen Nischen eingerichtet, die von der Vielfalt und der Normierung der Medien gleichermaßen geprägt und von deren Existenz sie abhängig sind. Dort können sich die meisten mit der gesellschaftlich geforderten Flexibilität bewegen. Würden sie, beispielsweise indem sie an einem entsprechenden künstlerischen Ereignis teilnehmen, dazu herausgefordert, ihre Schutzräume zu verlassen, wären sie der Gefahr ausgesetzt, die desymbolisierten Aspekte ihres eigenen Tuns zu entdecken und wären möglicherweise von dessen mangelndem Sinn schockiert. Diese desymbolisierten Aspekte könnten vielleicht als zielloses, durch Werbung und Konsum dominiertes Nomadentum im Überangebot der Mediengesellschaft bezeichnet werden, welches aufrechtzuerhalten Ziel und Aufgabe entsprechender Unternehmen ist. Vielleicht entgeht vielen wegen dieser neurotisierten Lebenspraxis, daß das neueste flußdelta-artige Medium, das Internet, mit simulierten autarken und interaktiven Strukturen täuscht und herrscht.

---

9 »Der Widerstand gegen die Neue Musik«, in: K. Stockhausen *Texte 6*, a.a.O., p. 459.

10 Vergl Kap. II.4.1.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Möglicherweise kann in diesem Kontext auch verstanden werden, warum Sprachkompositionen und experimentelles Musiktheater bis heute nur von wenigen rezipiert wurden, wie auch immer ihre (gesellschaftliche) Wirkung intendiert war. Die vielfach immer noch ungewohnt notierten, klingenden, anzuschauenden und aufwendig einzustudierenden Stücke werden vergleichsweise selten gespielt. Daran, daß Einstudierungen und Aufführungen solcher Stücke psychologische Wandlungen auslösen oder herausfordern können, hat sich nichts geändert. Sie bleiben in dieser Hinsicht unbequem. Ihre teilweise aus dem experimentellen Musiktheater hervorgegangenen benachbarten Bereiche der Performance und der Klanginstallation hingegen haben heute einen ziemlich großen Einzugsbereich, der weit in die Branche der Unterhaltungsindustrie hineinreicht, überwiegend außerhalb des konventionellen Konzertbetriebs wohl aber im Austausch mit der zeitgenössischen Musik und vor allem mit der zeitgenössischen bildenden Kunst. Sie sind in die gegenwärtigen Lebensentwürfe integrierbar, sind praktikabler, verlangen Ausführenden und Publikum weniger ab, geben ihnen buchstäblich mehr Freiraum, entsprechen den Alltagsgegebenheiten besser, fordern nicht gezielt Veränderungen. Ähnliches gilt für den »Museums-Boom«:

> Museums are also in step with another aspect of American culture: we are a nation of shoppers, and shaped behaviorally by the experience. ›People are used to the shopping mall, where they can walk around and stop where they wish‹ said Nicolas Fox Weber, a cultural historian. ›And you can do that in a museum, wherease you can't in a music or dance performance.‹ Whether visiting the mall, holding the remote control or grazing before an open refrigerator, Americans are used to picking and choosing their own course.[11]

Das hier beschriebene Phänomen ist nicht auf die USA beschränkt, sondern ist zusehends auch in anderen Ländern mit einer ausgeprägten Museumskultur anzutreffen. Daß derartige Tätigkeiten stark normiert sind und sich vornehmlich auf Interaktionen mit Gegenständen anstatt mit Menschen, anderen Lebewesen oder mit der Natur beziehen, fällt im vielfältigen Schein der gewonnenen Freiheit wenigen auf.
Selbstverständlich haben diese offenen Strukturen auch kreative Komponenten, die verschiedene Künstler wiederholt aufgriffen und die künstlerische Ereignisse sehr nah beim Alltagsgeschehen ansiedeln, Kunst zur Lebensform werden lassen. Hierzu zählen auch Projekte von Schnebel und

---

11 Judith Dorbrzynski »Glory Days for the Art Museum«, in: *New York Times*. Arts & Leasure, Sonntag 5.10.1997, pp. 1 u. 44.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Cage, die vorsehen, ganze Häuser oder Umgebungen auditiv-szenisch-visuell auszustatten, um dann in freier Folge besucht und durchschritten werden zu können.

Hier sollte Schnebels »Klangenvironment«-Projekt *Drei-Klang* (1976–77) erwähnt werden, das für drei verschiedene und räumlich getrennte Ensembles konzipiert ist, die entweder in drei nah beieinanderliegenden Räumen oder an verschiedenen, auch geographisch weit auseinanderliegenden Orten, die über Lautsprecher miteinander verbunden sind, »leicht fremdländisch-altertümliche, klassische und modern getönte«[12] Musik spielen.

Bei Cage sind vor allem seine *Musicircus*-Projekte (seit 1967) zu nennen. Zuletzt – auch nach Cages Tod – wurde diese Idee in der Ausstellungsserie *Rolywholyover* an mehreren Orten umgesetzt. Hier wurden I-Ching-bestimmt Museumsräume visuell und auditiv ausgestattet. Mittels des gleichen Verfahrens wurden verschiedenste Museen einer Region ausgewählt und sollten ebenso zufällig bestimmt eine gewisse Zahl Exponate für eine *Rolywholyover*-Gesamtausstellung zur Verfügung stellen. Die versammelten Exponate aller Museen wurden dann in einem benachbarten Museum wie 1995 im Museum of Modern Art in Philadelphia gezeigt, wobei die Hängung und Aufstellung immer I-Ching-abhängig war und täglich entsprechend den Zufallsberechnungen verändert wurde. Ich hatte 1995 die Gelegenheit, das *Rolywholyover*-Ereignis in Philadelphia zu erleben und konnte beobachten, daß alle Beteiligten, die Besucher und das unentwegt tätige Museumspersonal, ungewöhnlich kommunikativ und gut gelaunt, gewissermaßen herrschaftsfrei waren. Cages Konzept bewirkte in verblüffender Weise, daß Menschen angstlos und lustvoll aus ihren Nischen heraustraten. Wesentlichen Anteil daran hatten der extrem lange Tisch, an dem mehrere Stühle und Schach-Spiele aufgestellt waren, und die umgebenden Schränke mit zahllosen Schubladen, die geöffnet werden durften und in denen sich I-Ching-bestimmt jeweils ein Buch aus Cages Bibliothek befand. Die Schachspiele und Schubladen wurden in lockerer Art stark frequentiert und lösten bei vielen spontane Äußerungen, Kontaktaufnahme und offensichtliche, fast kindliche Freude aus.

An die rhizomatische und multimediale Qualität solcher Ereignisse reicht das Internet noch lange nicht heran. Wiewohl es eine seiner wichtigsten Aufgaben ist, u. a. vernachlässigte menschliche interaktive Bedürfnisse und Energien zu befriedigen, setzt es Grenzen, die um so schwieriger erkennbar sind, als es immer perfektere, wenn auch körperlose Simulationen bietet.

12 Werkverzeichnis, in: *Dieter Schnebel* Musik-Konzepte, a.a.O., p. 127.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einerseits eröffnet Interaktion im Internet, und darauf weisen die offenen Strukturen des experimentellen Musiktheaters voraus, die erfreuliche Möglichkeit, netzartige, flexible, sich dauernd verändernde, irreversible Prozesse als alltägliche Realität zu erleben.

> Das einzige, dessen man sich beim Einloggen jedes Mal sicher sein kann, ist, daß das Netz mit Sicherheit nicht mehr so aussieht, wie man es verlassen hat. […] Jeder (künstlerische) Akt im Netz ist eine offene Handlung, ein nicht abgeschlossener Satz, der – einmal plaziert – ein Eigenleben gewinnt, sich verändert, ausbreitet, andere Formen annimmt, jedoch auch nie verloren geht. […] Das Netz ist kein Substantiv, sondern ein Verb – etwas Lebendiges, das grundsätzlich und ursächlich immer ›in Beziehung setzt‹ und dadurch ein neues Verständnis von Identität evoziert: Identität ist nicht das Werk, das bereits geschaffen wurde und somit statisch ist, sondern die Idee, die in das Netz eingespeist und durch das Netz verändert wird.[13]

Andererseits mißlingt häufig gerade der interaktive Aspekt im Internet, sobald versucht wird, im simultanen Austausch mit einem oder mehreren anderen Menschen tätig zu sein.

> Das mag verwundern. Als netzspezifisch gilt doch gerade die Zusammenschaltung vieler. Es gibt aber ein netzspezifisches Problem: Interaktive Kunstprojekte im WWW sind häufig frustrierend. Entweder es agiert einer, und alle hören zu und warten ab, bis sie dran sind; oder alle agieren und erzeugen eine große Mischpoke, und keiner spürt/hört ein konkretes Feedback auf seinen persönlichen Beitrag. Das Netz hält weder die entsprechenden Interfaces noch die Übertragungsgeschwindigkeiten bereit, welche nötig sind, um die Unmittelbarkeit und Vielschichtigkeit des Gefühls der Gemeinsamkeit in der Gruppe herzustellen, wie wir es von der physischen Welt kennen. Deswegen lieber Individualmusik.[14]

Hier sind – vielleicht glücklicherweise – noch technische Grenzen gesetzt, die die Probleme gestaltloser Technologien, deren Abläufe menschlich nicht mehr wahrnehmbar sind, spürbar und vielleicht bewußt machen. Noch können die physischen Erlebnisse von Performances, Klanginstallationen und multimedialen Inszenierungen ein Gegengewicht zur simulierten Welt elektronischer Medien bieten. Mit diesen Medien umgehen zu können, wird zusehends Teil der aktuellen Interaktionsformen und zieht einen erweiterten Radius szenischen Verstehens nach sich. Auf die nunmehr notwendig werdende »neue kulturelle Leistung«, das »Erlernen des Handelns

13 Martin Breindl »lo-res vs. Hifi Kunst Internet«, in: *Positionen* 31/Mai 1997, p. 9.
14 Golo Föllmer, Andreas Mengel »Netzwerkmusik«, in: ebd., p. 29.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Medium« [15] weisen *glossolalie*, *Glossolalie 61* und *Song Books* in verschiedenen Hinsichten voraus, wiewohl sie die elektronischen Medien nicht bzw. in geringem Umfang einsetzen, während *Glossolalie 94* schon deutlichere Spuren eines fortgeschrittenen Medien-Zeitalters trägt und somit bereits ein erweitertes Spektrum szenischen Verstehens enthält. Dabei sorgen diese Stücke für eine Lebendigkeit, die ihnen ihr kritisches Potential bezüglich der herrschenden Interaktionsformen bewahrt.

15 M. Faßler »Gestaltlose Technologien? Bedingungen, an automatisierten Prozessen teilnehmen zu können«, in: *Inszenierungen von Information. Motive elektronischer Ordnung*, hg. v. dems. und Wulf Halbach, Gießen 1992, pp. 12–52, p. 36.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Many Happy Returns

first the qua Lity
Of
yo Ur music

t Hen
its qu Antity
and va Riety
make it Resemble
a r Iver in delta.
li Stening to it
we bec Ome
ocea N.[16]

16 J. Cage *Empty Words*, a.a.O., p. 6.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VI. Literatur-und Quellenverzeichnis

Abbildungen

Die Abbildungen wurden folgenden Quellen entnommen:

John Cage Skizzen zu *Song Books*: © Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox, and Tilden Foundations und des John Cage Trust New York, Abdruck mit freundlicher Genehmigung der NYPL.

John Cage *Song Books,* veröffentlichte Partitur Henmar Press (Peters) New York 1970. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Frankfurt a. M.., Leipzig, London, New York.

Robert Rauschenberg *Interview, 1955:* © Robert Rauschenberg/VG Bild-Kunst, Bonn 2000.

Dieter Schnebel *glossolalie:* (1. Version handgeschrieben) und *Glossolalie 61* einschließlich der 1. Fassung der *Glossolalie 61* © Sammlung Dieter Schnebel Paul Sacher Stiftung: Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Basel.

Dieter Schnebel *glossolalie:* (2. Version maschinengeschrieben) © SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mainz: Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mainz

Dieter Schnebel *Glossolalie 61* (2. Fassung), veröffentlichte Partitur © 1974 SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mainz: Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL, Mainz.

Dieter Schnebel *glossolalie*, Ordnung in drei Klassen: Abdruck aus Werner Klüppelholz *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*, 2. durchgesehene Aufl. Saarbrücken 1995, pp. 96 u. 97. Mit freundlicher Genehmigung des Pfau Verlags, Saarbrücken.

Ensemble Recherche *Glossolalie 94,* Regiebuch/Manuskript (Version Lucas Fels): Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Ensemble Recherche, Freiburg i. Br.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abkürzungen

Folgende Abkürzungen werden im Text verwendet:

BoulCag = *Pierre Boulez/John Cage. Correspondances et Documents,* réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez u. a., Winterthur 1990 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Bd.1).
DBzNM = Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik.
DM = Dieter Schnebel *Denkbare Musik*, Köln 1972.
Für die Vögel = *Für die Vögel. John Cage in Gesprächen mit Daniel Charles*, Berlin 1984 (Original franz.: *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris 1976).
Konzil = Alfred Lorenzer *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Frankfurt a. M. 1984 (zuerst 1981).
LänderberUSA = *Länderbericht USA II. Gesellschaft. Außenpolitik. Kultur–Religion–Erziehung*, hg. von W. P. Adams u. a. (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 293/II), Bonn 1990.
Monday = John Cage *A Year from Monday,* Middletown 1969.
Musik 20. Jhdt. = Hermann Danuser *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7, hg. v. C. Dahlhaus).
NYPL = New York Public Library
NZfM = Neue Zeitschrift für Musik.
Silence = John Cage *Silence*, Middletown 1961.
StudWert = Studien zur Wertungsforschung.
VeröffInstNMuserz. = Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung.
Zenit = *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–66*, hg. von Gianmario Borio u. Hermann Danuser, vier Bände, Freiburg 1997.

Primärquellen

Partituren/Tondokumente

Berio, Luciano *Laborintus II* (1965 konzertant, 1970 szenisch).
- *Sequenza III* (1965).
- *Sinfonia* (1968).
- *Tema–Omaggio a Joyce* (1958).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brown, Earle *Folio* (1952).
Cage, John *36 Mesostics Re and not Re Duchamp* (1970).
– *A Flower* (1950).
– *Apartment House 1776* (1976).
– *Aria* (1958).
– *Atlas Eclipticalis* (1961).
– *Cheap Imitation* (für Klavier, 1969).
– *Concert for piano and orchestra* (1958).
– *Forever and Sunsmell* (1942).
– *Solo for Voice 1* (1958).
– *Solo for Voice II* (1960).
– *Song Books* (1970) Aufführungsmaterial.
– *Song Books* (1970) Schallplatte/CD mit der Schola Cantorum Stuttgart unter Clytus Gottwald (Konzertmitschnitt von 1975).
– *Theatre Piece* (1960).
– *Water Music* (1952, für einen Piansten und zusätzliche Utensilien).
– *Winter Music* (1956/57, für ein bis zwanzig Klaviere).
Crumb, George *Ancient Voices of Children* (1970).
Ensemble Recherche *Glossolalie 94* (basiert auf D. Schnebel *glossolalie*) Manuskript (1994).
– *Glossolalie 94* Dokumentations-CD der Wittener Tage für neue Kammermusik 1994.
Feldman, Morton *Projection No.2* (1950).
Helms, Hans G. *Fa:m Ahniesgwow* (1958).
Kagel, Mauricio *Anagramma* (1957).
– *Match* (1964).
– *Sur Scène* (1959/60).
Kaprow, Allan *18 Happenings in 6 Parts* (1966).
La Barbara, Joan *Singing through* John Cage (Sologesang mit/ohne Begl. u. a. zwei Solos aus *Song Books*), New Albion Records (NA 035) San Francisco 1990.
Ligeti, György *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962–65).
Reich, Steve *it's gonna rain* (1965, Tonband).
Schnebel, Dieter *:!(madrasha 2)* (1958/67–68).
– *amn* (1958/66–67).
– *Concert sans Orchestre* (1964).
– *Das Urteil* (1959).
– *dt 31,6* (1956–58).
– *glossolalie* (1959/60, unveröffentlicht).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– *Glossolalie 61* (1974).
– *Glossolalie 94*: siehe Ensemble Recherche.
– *KÖRPERSPRACHE* (1979–80).
– *Maulwerke* (1968).
– *nostalgie* (1964).
– *visible music I* (1960–62).
Stockhausen, Karlheinz *Gesang der Jünglinge* (1955–56).
– *Gruppen* für drei Orchester (1956).
– *Klavierstück XI* (1956).
– *Kontakte* (1960).
– *Originale* (Szenische Komposition, 1961).
– *Musik für ein Haus* (1967)
Young, La Monte *Dream House* (1962).

Texte

Cage, John *A Year from Monday*, Middletown 1967.
– *Autobiographical Statement* (in: *Rolywholyover* Box, a.a.O.), dt. Version als »Vorlesung beim Commemorative Lecture Meeting 1989«, in: DU Heft 5, Mai 1991 John Cage. Konzepte wider den Zwang, pp. 18–22.
– *The East in the West* (1946), in: Modern Music XXIII/2 (April 1946), pp. 111–115.
– *Empty Words*. Writings 1973–79, Boston/London 1981.
– *Forerunners of Modern Music*, in: ders. Silence, a.a.O., pp. 62–67.
– *The Future of Music* (1974), in: ders. Empty Words, a.a.O., pp. 177–187.
– *Happy New Ears* (Dez. 1963), in: ders. Monday, pp. 30–34.
– *M. Writings '67–'72*, o.O. 1973.
– *Notations* (von Cage zusammengestellte graphische Partituren in Buchform) New York 1969.
– *Plädoyer für Satie*, in: R. Kostelanetz John Cage, a.a.O., pp. 108–114.
– *SERIOUSLY COMMA* (1966), in: ders. Monday, pp. 26–29.
– *Silence*, o.O. 1961.
– *Some words from M*, in: Words an Spaces, hg. v. Stuart Saunder Smith & Thomas DeLio, o.O. 1989, pp. 51–71.
– *History of Experimental Music in the United States*, in: ders. Silence, o.O. 1961, pp. 67–75.
– *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles* (Orig. frz. Pour les oiseaux, 1976), Berlin 1984.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ensemble Recherche *Arbeitsbericht* (zu Glossolalie 94), im Programmbuch der Wittener Tage für neue Kammermusik 1994, hg. v. F. Hilberg und H. Vogt, p. 69.

Kostelanetz, Richard *John Cage* (dt. Übersetz. v. Iris Schnebel), Köln 1968.

John Cage im Gespräch (dt. Übersetz.), Köln 1986.

Pauli, Hansjörg *Interview mit Dieter Schnebel*, in: ders. Für wen komponieren Sie eigentlich?, Frankfurt a. M. 1971, pp. 11–37.

Schnebel, Dieter *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München und Wien 1993.

- *Après Atemzuge,* in: Musique en jeu 16 (1974), pp. 106.
- *Autonome Kunst politisch* (Ende 1971), in. ders. DM, pp. 474–487.
- *Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel* (1975), in: MusikTexte 57/58, 1995, pp. 97–113.
- *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972.
- *Gärungsprozesse* (Vortrag, München 1967), in: ders. DM, pp. 341–343.
- *Geistliche Musik heute* (1967), in: ders. DM, pp. 420–430.
- *Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk* (Nachruf, 1969/70), in: ders. DM, pp. 461–470.
- *Mo-No. Musik zum Lesen*, Köln 1969.
- *Musica sacra* (1967), in: ders. DM, pp. 431–436.
- *Psychoanalytische Musik* (aus einem Interview mit Reinhard Oehlschlägel, 1974), abgedruckt in: ders. Anschläge – Ausschläge, a.a.O., pp. 306–309.
- *Dieter Schnebel im Gespräch* mit H.-K. Metzger und R. Riehn (Sept. 1980 in München), abgedruckt in: dies. Dieter Schnebel (Musik-Konzepte Bd. 16), München 1980, pp. 117–118.
- *Sichtbare Musik* (1966/68), in: ders. DM, pp. 310–335.
- *Sprech- und Gesangsschule* (1969–72), in: ders. DM, pp. 444–457.
- *Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt als Tradition. Ein Erfahrungsbericht* (1985, Vortrag an der HdK Berlin im Rahmen der Reihe »Was heißt progressiv?«), erweitert veröffentl. in: Schnebel 60, hg. von Werner Grünzweig u. a., Hofheim 1990, pp. 11–21.
- *Übers Drum und Dran der Musik* (1964), in: ders. DM, pp. 289–293.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sekundärliteratur

Addiss, Stephen *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600–1925*, New York 1989.

Adorno, Theodor W. *Der Widerstand gegen die Neue Musik*, Interview mit K. Stockhausen (1960), abgedruckt in: K. Stockhausen Texte 6, Köln 1989, pp. 458–483.

– *Fragment über Musik und Sprache* (1956), in: ders. Schriften Bd. 16, Frankfurt 1978, pp. 251–256.

– *Kriterien der neuen Musik* (Vortrag in Kranichstein, Sommer 1957), gedruckt in: ders. Schriften Bd. 16, Frankfurt a. M., 1978, pp. 170–228.

– *Über den Fetischchrakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938, Replik auf Benjamins »Kunstwerk«-Aufsatz von 1935 und (2. Fass. 1936 u. 1939), in: ders. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1972, pp. 9–45.

– *Vers une musique informelle*, in: ders. Schriften Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, pp. 493–540.

Ahorian, Coriún *Schnebel in Lateinamerika. Ein Bericht I* (zum 9. Lateinamerikanischen Kurs für zeitgenössische Musik, Itapira, Brasilien, 8.–22.1. 1980) aus dem Spanischen von Gustavo La Cruz und Elisabeth Götting, in: Schnebel 60, a.a.O., pp. 272–276.

A John Cage Reader (in celebration of his 70th birthday), New York 1982.

American Art in the Twentieth Century. Painting and Sculpture 1913–1993, Ausstellungskatalog Berlin und London 1993.

Anders, Günter *Günter Anders-Lesebuch*, Zürich 1984.

Anhalt, Istvan *Alternative Voices. Essays on contemporary vocal and choral composition,* University of Toronto Press 1984 (Reprint 1985).

– *Text, Context, Music*, in: Companion to Contemporary Musical Thought, Vol. 1, London 1992.

Aquien, Pacal *Introduction aux Song Books I/II de John Cage*, in: Contrechamps No. 6, Avril 1986, pp. 79–87.

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

Barras, Vincent *Glossolalies? La glotte y sonne un hallali!*, in: Musicworks 68, Summer 1997, pp. 16–21.

Barth, Karl *Kirchliche Dogmatik III/3*, Zürich ²1961.

Barthes, Roland *Das Reich der Zeichen*, (Original-Augabe *L'empire des signes*, Genf 1970) Frankfurt a. M. 1981.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Basting, Barbara *Schönheit hat nichts mit Verstehen zu tun. Ein Besuch bei John Cage*, in: DU Heft Nr. 5, Mai 1991, pp. 30–38.

Benjamin, Walter *Erfahrung und Armut*, zitiert nach ders. Illuminationen, Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M. 1977, pp. 291–296.

Beuerle, Hans-Michael *Die A-cappella-Chöre von Brahms*, Hamburg 1987.

Bloch, Ernst *Das Prinzip Hoffnung* [1959], Frankfurt a. M. 1993[5].

Block, René *Fluxus Musik: das alltägliche Ereignis* (Vortrag vom 12.12.1994 in der Fondació Tàpies, Barcelona), in: Eine lange Geschichte mit vielen Knoten, a.a.O., Bd. Texte, pp. 50–61.

Blum, Eberhard *Freiheit statt Freizeit. Zur Aufführungspraxis der Musik von John Cage*, in: MusikTexte 65, Juli/August 1996, p. 71.

Blumröder, Christoph von *Experiment* (1981), *offene Form* (1984) und *Parameter* (1982), in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hg. v. H. H. Eggebrecht, Freiburg i.Br.

Bollingen Foundation Incorporated. A Report of its Activities from its Establishment in December 1945 through December 31, 1951, New York 1954.

Bonhoeffer, Dietrich *Widerstand und Ergebung* (Notizen und Briefe aus seiner Haft im Tegeler Militärgefängnis 5.4.43–8.10.44), o.O. 1956.

Borio, Gianmario *Musikalische Avantgarde um 1960*, Laaber 1993.

Borio, Gianmario u. Danuser, Hermann (Hg.) *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg 1997.

Boulez, Pierre/John Cage. Correspondances et Documents, réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez u. a., Winterthur 1990 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Bd.1).

Boulez, Pierre *An der Grenze des Fruchtlandes* (zuerst erschienen in: Die Reihe I, Wien 1955), zitiert nach: ders. Werkstattexte, hg. v. J. Häusler, Berlin 1972, pp. 76-91.

– *Die frühen Jahre*, Interview mit Boulez von Gerhard Goetze, Videofilm (Co-Prod. v. G. Goetze u. IRCAM Paris), Paris 1985.

– *Schoenberg is dead*, in: The Score, Mai 1952, pp. 18–22.

Breindl, Martin *lo-res vs. Hifi Kunst Internet*, in: Positionen 31, Mai 1997, pp. 9–13.

Brooks, William *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.

Brown, Kathan *Changing art: a chronicle centered on John Cage*, in: A John Cage Reader, a.a.O., pp. 123–133.

Brown, Norman O. *John Cage* (Vortrag an der Wesleyan University vom 23.2.1988), in: MusikTexte 40/41, 1991, pp. 28–39.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Campana, Deborah *Form and Structure in the Music of John Cage*, Diss. Man. o.O. 1985.

Cardew, Cornelius *How Music Has Found Its Feet*, in: The Financial Times, London 31.7.1964, (abgedruckt in *Zenit*, Bd.3 pp. 507–509).

Conversations with Morton Feldman, John Cage: Nov. 19/83, in: MusikTexte 5, Juli 1984, pp. 21–27.

Crohn Schmitt, Nathalie *John Cage, nature, and theater*, in: A John Cage Reader, a.a.O., pp. 17–37.

– *John Cage, Nature, and Theater*, in: dies. Actors and Onlookers. Theater and Twentieth Century Scientific Views of Nature, Illinois 1990, pp. 5–37.

Danuser, Hermann *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7, hg. v. C. Dahlhaus).

– *Gegen-Traditionen der Avantgarde,* in: Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien, hg. von dems., Dietrich Kämper und Paul Terse, Laaber 1987, pp. 101–112.

– *Rationalität und Zufall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa*, in: Ästhetik im Widerstreit. Inventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, hg. v. Wolfgang Welsch und Christine Pries, Weinheim 1991, pp. 91–105.

Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960–62, Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln 1993.

De la Motte-Haber, Helga *Aus der Neuen Welt. Die Rezeption der amerikanischen Musik in Europa*, in: Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien, hg. von H. Danuser, D. Kämper und P. Terse, Laaber 1987, pp. 113–125.

– *Interkontinentale Verschiebungen*, in: Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit (StudWert Bd. 27), Wien/Graz 1994, pp. 9–22.

– *Unerforschte musikalische Räume. Die Emanzipation der Musik von Sprachcharakter*, in: MusikTexte 53, 1994, pp. 21–23.

Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix *Rhizome. Introduction* (dt. Übersetz. D. Berger, Cl.-C. Haerle u. a.), Berlin 1977.

Demierre, Jacques und Barras, Vincent …*collages*…, in: Contrechamps No. 6, Avril 1986, pp. 191–194.

Deutsche Geschichte 1962–1983, hg. v. Irmgard Wilharm (2 Bde.), Frankfurt a. M. 1985.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dorbrzynski, Judith *Glory Days for the Art Museum* in: New York Times Arts & Leasure, Sonntag 5.10.1997, pp. 1+44.

Eco, Umberto *Zen im Westen* (1959), in: ders. Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. [7]1996 (ital. zuerst 1962), pp. 212–236.

Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994, Katalog der Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen (IfA) Stuttgart 1995.

Erdmann, Martin *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss. Man. Bonn 1993.

Faßler, Manfred *Gestaltlose Technologien? Bedingungen, an automatisierten Prozessen teilnehmen zu können*, in: ders. u. Halbach, Wulf (Hg.) Inszenierungen […], a.a.O., pp. 12–52.

Faßler, Manfred u. Halbach, Wulf (Hg.) *Inszenierungen von Information. Motive elektronischer Ordnung*, Gießen 1992.

Faßler, Manfred u. a. *Korrespondenzen des Körpers*, in: Programm '96 Evangelisches Studienwerk Villigst e.V., Unna 1995, pp. 38–40.

Feldman, Morton *Autobiography*, in: ders. Essays, hg. v. Walter Zimmermann, o. O. 1985, pp. 36–40.

Fetterman, William *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam 1996.

Föllmer, Golo u. Mengel, Andreas *Netzwerkmusik*, in: Positionen 31, Mai 1997, pp. 29–30.

Frisius, Rudolf *Musik – Sprache*, in: Musik und Bildung 1972 Heft XII, pp. 575–579.

Fromm, Erich *Psychoanalyse und Zen-Buddhismus* (Vortrag Mexiko 1957), in: Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, Frankfurt 1971, pp. 101–179.

Gembris, Heiner *Stein des Anstoßes. Besucherreaktionen zur Cage-Installation »Essay« bei der ›documenta 8‹* , in: MusikTexte 40/41, 1991, pp. 95–104.

Globokar, Vinko *Ils improvisent…improvisez…improvisons…*, in: Musique en Jeu No. 6, 1975, pp. 13–19.

Grosser, Alfred *Geschichte Deutschlands seit 1945*, München 1987 (zuerst 1970).

Gruhn, Wilfried *Die instrumentale Inszenierung des Klanges bei Mauricio Kagel*, in: Musik und Bildung, Heft XI 1977, pp. 606–614.

– *Dieter Schnebels »Glossolalie«. Ein Beitrag zum Thema Musik als Sprache – Sprache als Musik*, in: Musik und Bildung, Heft XII 1972, pp. 580–585.

Grünzweig, Werner, *›Bargain and Charity‹? Aspekte der Aufnahme exilierter Musiker an der Ostküste der Vereinigten Staaten*, in: Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur, hg. v. H.-W. Heister u. a., Frankfurt a. M. 1993, pp. 297–310.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hakim, Eleonor *Cage in Paris (A Documentary Essay on the Happenings of John Cage, Philosophic Anarchy, Homo-Aesthetic Sensibility and the Avant-Garde)*, unveröff. Man., New York 1979.

Heike, Georg *Musik und Sprache*, in: Musik und Bildung, Heft XII 1972, pp. 573–575.

– *Musik und Sprache in der Neuen Musik*, in: Berichte des Instituts für Phonetik der Universität zu Köln Nr.4 1975, pp. 17–35.

Heilgendorff, Simone *glossolalie: eine ›Sprache der Freiheit‹. Anmerkungen zur Konstruktion*, in: Schnebel 60, a.a.O., pp. 320–345.

– *Inszenierung von Sprache und Musik in der Avantgarde um 1960. Zu* glossolalie *und* Glossolalie 61 *von Dieter Schnebel*, Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., 1989.

– *Song Books von John Cage in ›dopplter Weite‹ – amerikanische Kultur im Spiegel einer multimedialen musiktheatralischen Komposition* in: Dissonanz/Dissonance #58, Nov. 1998, pp. 18–27 (in der franz. und in der dt. Ausgabe).

– *Fremde Idee in Cages Wirken*, in: Dissonanz/Dissonance #64, Mai 2000, pp. 54 f.

Helms, Hans G. *Die Entwicklung der Sprache im 20. Jhdt.*, in: Melos, Heft 10 Okt. 1968, pp. 365–370.

– *Komponieren mit sprachlichem Material*, in: Melos, Heft 5 Mai 1966, pp. 137–143.

– *Schönberg: Sprache und Ideologie*, in: Herausforderung Schönberg, hg. v. U. Dibelius, München 1974, pp. 78–109.

Henius, Carla *›Im Pakt mit der Zukunft‹: Experimentelles Musiktheater seit 1946* in: dies. Schnebel, Nono, Schönberg oder Die wirkliche und die erdachte Musik. Essays und Autobiographisches, Hamburg 1993.

– *Lehrstück von Dieter Schnebel* (zur Einstudierung der *Maulwerke*), in: dies. Schnebel, Nono, Schönberg oder die Die wirkliche und die erdachte Musik, Hamburg 1993, pp. 137–143.

Henius, Carla und Schnebel, Dieter *Geistliche Ansprache und Weltliche Replik* (1989), in: Schnebel 60, a.a.O., pp. 285–291.

Herzogenrath, Wulf *John Cage*, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1991.

Hirsch, Michael *Der Komponist als Menschendarsteller. Das Theater Dieter Schnebels*, in: Schnebel 60, a.a.O., pp. 347–358.

Hitchcock, H. Wiley *Music in the United States: A Historical Introduction,* o. O. 1969.

Kaden, Christian *Zeichen,* in: Musik in Geschichte und Gegenwart Sachteil Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, pp. 2149–2220.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kahn, Douglas *Cage und die technische Ausrottung der Stille* (Übersetz. aus dem Amerikan. v. S. Sanio u. G. Nauck), in: Positionen 31, Mai 1997, pp. 34–39.

Kalbacher, Catherine Elms *Zen in America*, Diss. Man. Michigan 1972.

Karasek, Hellmuth *Die Fakten und die Quoten. Anmerkungen zur Geschichte des deutschen Fernsehens*, in: Der Spiegel 1947–1997, Sonderausgabe des Magazins Januar 1997, pp. 290–297.

Karkoschka, Erhard *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966.

Kellerer, Christian *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé, Surrealismus, Zen*, Köln 1982.

Klüppelholz, Werner *Dieter Schnebel »Glossolalie«*, in: ders. Modelle zur Didaktik der Neuen Musik (Materialien zur Didaktik und Methodik des Musikunterrichts 9), Wiesbaden1981, pp. 26–65.

– *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*, 2. durchgesehene Aufl. Saarbrücken 1995 (zuerst Herrenberg 1976).

Knapstein, Gabriele *Interview mit Johannes Cladders*, in: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994* (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1995, Textband pp. 4–17.

Kösterke, Doris *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell. Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage*, (Theorie der Forschung Bd. 406, Musikwissenschaften Bd. 4) Regensburg 1996.

Kostelanetz, Richard *The Theatre of Mixed Means*, London 1970.

Kuhn, Laura *John Cage in the Social Realm: Blurring the Distinctions, Seeing Wholeness*, in: *Rolywholyover Box*, a.a.O.

– *John Cage's Europeras 1 & 2: The Musical Means of Revolution*, (Los Angeles 1992), Ann Arbor (UMI No. 2767) 1994.

Länderbericht USA II. Gesellschaft. Außenpolitik. Kultur–Religion–Erziehung, hg. von W. P. Adams u. a. (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 293/II), Bonn 1990.

Lazar, Julie *nothingtoseeness*, in: Rolywholyover Box, a.a.O.

Lexikon der Psychologie, hg. v. W Arnold, H. J. Eysenck und R. Meili, Augsburg 1996.

Lindner, Burkhardt *Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen*, in: ›Theorie der Avantgarde‹ Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, hg. v. W. Martin Lüders, Frankfurt a. M. 1976, pp. 93.

Lorenzer, Alfred *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Frankfurt a. M. 1984 (zuerst 1981).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– *Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M., 1970.
– *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*, in: ders. (Hg.) Kulturanalysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur, Frankfurt a. M. 1988, pp. 11–98.
– *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationtheorie*, Frankfurt a. M. 1972.
Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.) *Mythos Cage*, Hofheim 1999.
Marcuse, Herbert *Der eindimensionale Mensch* (zuerst amerikanisch *The One-Dimensional Man*, Boston 1964), Darmstadt u. Neuwied [14]1980 (zuerst 1967).
McLuhan, Marshall (mit Quentin Fiore) *the medium is the MASSAGE. An Inventory of Effects,* New York 1967 (neueste Aufl. Gingko Press 2001).
Mersch, Dieter *Jenseits des Zeichens. Einige spachphilosophische Reflexionen zu John Cages Textkompositionen*, in: MusikTexte 15, Juli 1986, S. 18–20.
Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.) *Dieter Schnebel* (Musik-Konzepte Bd. 16), München 1980.
Metzger, Heinz-Klaus *Musik wozu* (1969), in: ders. Musik wozu. Literatur zu Noten, Frankfurt a. M. 1980, pp. 294–306.
Mitscherlich, Alexander u. Margarete *Die Unfähigkeit zu trauern*, München [18]1986.
Moholy-Nagy, László *Theater, Zirkus, Varieté,* in: Oskar Schlemmer, L. Moholy-Nagy, Farkas Molnar Die Bühne im Bauhaus, (zuerst 1925) Mainz 1965, pp. 45–56.
– *Vision in Motion*, (zuerst 1947) Chicago 1961.
Müller, Hermann-Christoph *Don't use that can! Eine Entgegnung auf Volker Straebel*, in: MusikTexte 64, April 1996, pp. 58–59.
Müller, Patrick *»Nur prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen«. Geschichtsbilder im Werk Dieter Schnebels*, Liz. (Man.) Univ. Zürich 1996.
Nauck, Gisela *Musik im Raum – Raum in der Musik: ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 38) Stuttgart 1997.
– *Schnebel. Lesegänge durch Werk und Leben*, Mainz 2001.
Neuhoff, Hans *How musical is Cage? Kulturanthropologische Reflexionen über den Zufall in der Musik*, in: NZfM 155.1994, pp. 44–47.
New Grove Bd.19, Artikel *United States of America*, Abschnitt I. *Art Music*
Nicolai, Felicitas *Intonation von Weisheit. Verlorene Sprache – Gefundene Musik?*, in: MusikTexte 53, 1994, pp. 24–30.
Nono, Luigi *Geschichte und Gegenwart in der Musik heute* (Vortrag 1959 auf ital. *Presenza storica nella musica oggi*, übers. v. H. Lachenmann), in: DBzNM, Bd. 2 hg. v. W. Steinecke, Mainz 1960, pp. 41–47.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nyman, Michael *Cage and Satie* (1973), in: Writings about John Cage, hg. v. R. Kostelanetz, Ann Arbor 1993, pp. 66–72.
– *Experimental Music. Cage and beyond*, New York 1974.
Oehlschlägel, Reinhard *Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel* (1975), in: MusikTexte 57/58, 1995, pp. 97–113.
Offay, Anthony d' (Hg.) *Friends Cage. Cunningham. Johns*, Bonn 1990.
Ostendorf, Berndt *Klassische Musik*, in: Länderbericht USA II. Gesellschaft. Außenpolitik. Kultur–Religion–Erziehung, a.a.O., pp. 609–613.
Ostendorf, Berndt u. Levine, Paul *Kulturbegriff und Kulturkritik. Die amerikanische Definition von Kultur und die Definition der amerikanischen Kultur*, in: Länderbericht USA II, a.a.O., pp. 448–467.
Patterson, David Wayne *Appraising the Catchwords, c.1942–1959; John Cage's Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College*, New York (Columbia University) 1996.
Petkus, Janetta *The Songs of John Cage (1932–1970)*, Ann Arbor (UMI) 1986.
Polcari, Stephen *Abstract Impressionism and the Modern Experience*, o.O. 1991.
Pritchett, James *The Music of John Cage*, Cambridge 1993.
Rausch, Ulrike *Grenzgänge: Musik und bildende Kunst im New York der 50er Jahre*, Saarbrücken 1999.
Reininghaus, Frieder *Ein wohlabgeschmecktes Opern-Ragout. John Cages ›Europeras 1&2‹ in Frankfurt uraufgeführt*, in: NZfM 3 1988, pp. 34–36.
Retallack, Joan *John Cage. Conversation*, in: Aerial ##6/7 1991, pp. 97–130.
Revill, David *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York 1992.
Rolywholyover Box, Ausstellungskatalog als Box, Philadelphia 1995.
Rutkoff, Peter M. und Scott, William B. *New School. A History of the New School of Social Research*, New York 1986.
Sacher, Reinhard Joseph *Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968*, (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 139) Regensburg 1985.
Sanio, Sabine *Alternativen zur Werkästhetik. Zu Cage und Helmut Heißenbüttel*, (Diss. Berlin 1995) Pfau Verlag Saarbrücken 1999.
– *Faszinationskraft des akustischen Materials. Zur Paradoxie des Verhältnisses von Musik und Sprache*, in: MusikTexte 53, 1994, pp. 17–20.
Schafer, R. Murray *Language, Music, Noise, Silence (A composer's approach to words)*, in: Words and Spaces, hg. v. Stuart S. Smith u. Thomas DeLio, London 1989, pp. 105–126.
Schläbitz, Norbert *Medien – Musik – Mensch*, in: Medien – Musik – Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft, hg. v. Th. Hemker u. D. Müllensiefen, von Bockel Verlag, Hamburg 1997, pp. 11–37.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schmid-Noerr, Gunzelin *Der Wanderer am Abgrund. Eine Interpretation des Liedes ›Gute Nacht‹ aus dem Zyklus ›Winterreise‹ von Franz Schubert und Wilhelm Müller. Zum Verstehen von Musik und Sprache*, in: Zur Idee einer psychoanalytischen Sozialforschung. Dimensionen szenischen Verstehens (hg. v. Jürgen Belgrad, Bernard Görlich u. a.), Frankfurt 1987, pp. 367–397.

Schmidt, Dörte *Die Geburt des Flugzeugs. Cage, I Ching und C. G. Jung*, (Vortr. Nov. 1996/Berlin Cage-Symposium), in: Kreutziger-Herr, Annette (Hg.) Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.. 1998, S. 353–366.

Schnebel 60 (Festschrift zum 60. Geburtstag), hg. v. Werner Grünzweig, Gesine Schröder u. Martin Supper, Hofheim 1990.

Schnebel, Dieter *›Wie ich das schaffe?‹. Die Verwirklichung von Cages Werk*, in: Musik-Konzepte Sonderband John Cage I, München April 1990 (zuerst 1978), pp. 51–55.

– *Die kochende Materie der Musik: John Cages experimentelle Formen* (Sendung für den HR, 1965), in: DM, pp. 139–150.
– *Disziplinierte Anarchie – Cages seltsame Konsequenzen aus der Lehre Schönbergs*, in: Herausforderung Schönberg, hg. v. U. Dibelius, München 1974, pp. 151–163.
– *glossolalie (1959/60)*, (Rundfunkmanuskript v. 1.6.1964), in: ders. DM, pp. 257–261.
– *Glossolalie 61*, in: ders. DM, pp. 384–397.
– *John Cage, 80,* in: Positionen 14, Februar 1993, pp. 36–39.
– *Mauricio Kagel. Musik – Theater – Film*, Köln 1970.

Schulz, Dieter *Amerikanischer Transzendentalismus. R. W. Emerson, H. D. Thoreau, M. Fuller*, Wissenschaftl. Buchgesell. Darmstadt 1997.

Shultis, Christopher L. *Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention*, in: Musical Quarterly 79, 1995, pp. 312–350.

– *Silencing the Sounded Self: John Cage and the Experimental Tradition*, Northeastern University Press o. O. 1998.

Spartito Preso. la musica da vedere Katalog der Ausstellung musikalischer Partituren Florenz 1981.

Spitzer, Manfred *Geist im Netz. Modelle für Lernen, Denken und Handeln*, Darmstadt 1996.

Stockhausen, Karlheinz *Arbeitsbericht 1953: Die Entstehung der elektronischen Musik*, in: ders. Texte Bd. 1, Köln 1963, pp. 39–44.

– *John Cage (und Bo Nilsson)*, in: ders. Texte Bd. 2, Köln 1964, p.146–148.
– *Situation des Handwerks* (Paris 1952), in: ders. Texte Bd. 1, Köln 1963, pp. 17–23.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stoïanova, Ivanka *verbe et son ›centre et absence‹. sur* Cummings ist der Dichter *de Boulez,* O King *de Berio et* Für Stimmen… missa est *de Schnebel*, in: Musique en jeu 16 (Nov. 1974), pp. 79–102.

Stölzel, Thomas *Rohe und polierte Gedanken. Studien zur Wirkungsgeschichte aphoristischer Texte*, (Rombach Wissenschaften Reihe Cultura Bd. 1, hg. v. Gabriele Brandstetter, Ursula Renner und Günter Schnitzler) Freiburg 1998.

Straebel, Volker *Chaotic Entertainment. Max Kolmars CD-Remix im Internet*, in: Positionen 31, Mai 1997, pp. 31–33.

– *Vom Sterben Cages. Bemerkungen zu einigen Problemen der gegenwärtigen Cage-Forschung anläßlich des Cage-Symposiums an der HdK Berlin (23.–25.11.1995)*, MusikTexte 62/63, Januar 1996, pp. 101–103.

Suzuki, Daisetz *Introduction to Zen Buddhism* mit einem Vorwort von C. G. Jung (beides zuerst 1934), o. O. 1991.

– *Über Zen-Buddhismus* (Vortrag Mexiko 1957), in: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, Frankfurt a. M. 1971, pp. 9–100.

Tanahashi, Minako Tokuyama *Dieter Schnebel als Lehrer* (aus dem Japan. v. Mayako Kubo), in: Schnebel 60, a.a.O., pp. 262–264.

Taruskin, Richard *No Ear for Music: The scary purity of John Cage*, in: The New Republic 03/15/1993.

Thoreau, Henry David *Essay on Civil Disobedience*, Ausgabe zusammen mit *Walden* und Kommentaren, New York 1966, pp. 224–243.

– *Journal* Bd. III, aus: ders. Complete Works, Nachdruck Boston 1949.

Tielebier-Langenscheidt, Florian *Der Schulhof als konkrete Utopie. Erfahrungen in Schnebels Arbeitsgemeinschaft Neue Musik München*, in: Dieter Schnebel, hg. v. H.-K. Metzger und R. Riehn, a.a.O., pp. 74–81.

Trommler, Frank *Aufstieg und Fall des Amerikanismus in Deutschland*, in: ders. (Hg.) Amerika und die Deutschen. Bestandsaufnahme einer dreihundertjährigen Geschichte, Opladen 1986, pp. 665–676.

Ungeheuer, Elena *Wie die elektronische Musik »erfunden« wurde*, Mainz 1992.

Vanasse, François *Glossolalie: Œuvre Ouverte*, in: Canadian University Music Review IV 1983, pp. 95–124.

Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, Ausstellungskatalog 1996.

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

Weber, Horst *Hat die europäische Avantgarde in den USA überlebt?*, in: Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit (StudWert Bd. 27), Wien/Graz 1994, pp. 23–31.

Wenzel, Horst *Ohren und Augen – Schrift und Bild. Zur medialen Transformation*

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

körperlicher Wahrnehmung im Mittelalter, in: Geschichte der Medien, hg. v. Manfred Faßler u. Wulf R. Halbach, München 1998, pp. 109–140.

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

Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, Vorträge von Daisetz T. Suzuki und Erich Fromm, (amerikanische Veröffentl. 1960) Frankfurt a. M. [1]1971.

Zuber, Barbara *Zur Theorie von John Cages experimentellem Musiktheater*, in: Musik & Ästhetik 8, Okt. 1998, p. 50–66.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VII. Verzeichnis der Skizzen

VII.1 Ordnung der Skizzen zu *glossolalie* und *Glossolalie 61* in der Sammlung Dieter Schnebel der Paul Sacher Stiftung in Basel

Schnebels Skizzen, Reinschriften, Texte, Programme, Korrespondenz etc. sind größtenteils, jedoch noch unvollständig und in vorläufiger Ordnung, Bestand des Archivs der Paul Sacher Stiftung in Basel. Die Materialien sind bislang noch nicht verfilmt und können daher bis auf weiteres als Originale eingesehen werden, wenn zuvor einem diesbezüglichen formlosen Antrag an die Stiftung stattgegeben wurde. Alle übrigen Materialien befinden sich weiter im Besitz des Komponisten. Die Materialien im Bestand der Sacher Stiftung, die sich unmittelbar auf *glossolalie* und *Glossolalie 61* beziehen (Skizzen, Reinschriften, Druckvorlagen), sind derzeit in acht Konvoluten von ihrem wissenschaftlichen Betreuer Ulrich Mosch geordnet. Diese Ordnung ist nicht endgültig und daher nicht verbindlich. Es folgen nun kurze Beschreibungen dieser Konvolute. Die Abkürzung MP bedeutet »Materialpräparation« und verweist somit auf eines oder mehrere der 29 Blätter, aus denen die *glossolalie* im wesentlichen besteht.

Konvolut [1] [Glossolalie 61]
Mappe 1 [Glossolalie 61 Notizen zur Besetzung (1 S.)]
Ein DinA4-Blatt (Makulatur) mit flüchtig geschriebenen Notizen zur instrumentalen Besetzung von *Glossolalie 61*, außerdem kaum zu entziffernde Kommentare. Interessant ist das Datum des Schreibens auf der Rückseite: Evangelisches Dekanat Dornbusch in Frankfurt am 21. Mai 1970 (Einladung zum nächsten Pfarrkonven). Also bemüht sich Schnebel noch 1970 darum, die Partitur aufzubessern und zu komplettieren. (Die Partitur bei Schott trägt das Erscheinungsjahr 1974.)

Mappe 2 [Glossolalie 61 verbale Skizzen und Entwürfe (32 S.)]
Diese Mappe enthält viel Material zum Ausarbeitungsprozeß von *Glossolalie 61*, konzeptuelle Gedanken sowie Graphiken und verwendete Textmaterialien. So wie sich in den Skizzen-Konvoluten zum Konzept *glossolalie* Skizzen zur Ausarbeitung *Glossolalie 61* finden, enthält auch dieses Konvolut einige zum Konzept.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In dieser Mappe befinden sich drei weitere Mappen sowie einige lose DinA4- (Makulatur) und DinA5-Blätter.
– Mappe 2/1: Linierte A5-Ringbuchblätter mit Skizzen (schwarz, rot, grün) zur Umsetzung der Raumdirektive, also Vorarbeiten zur Raumbewegung in der Aufführungspartitur von *Glossolalie 61*. Mit der Raumbewegung scheinen im wesentlichen die Sprecher betraut. Die Instrumentengruppen sind auch erkennbar. Dazu werden die MP-Titel mit Abkürzungen versehen. Vgl. Raumskizzen in Konvolut [glossolalie Mappe 3].
– Mappe 2/2: Auf vier A5-Ringbuchblättern (liniert) Listen zur Notation sowie Listen sprachlichen Materials der Ausarbeitung und eine Sigla-Liste, die offensichtlich zu den Skizzen der Raumbewegung in Konvolut [glossolalie Mappe 2] gehört. Jene ist ohne diese Sigla nämlich unverständlich. Da es sich hier um das gleiche Papier handelt wie bei den Listen der Sprachen für die Ausarbeitung, wäre dies ein Hinweis darauf, daß zumindest die Graphiken für die Raumbewegung auf den Blättern der MPen erst im Zuge ihrer Umsetzung in *Glossolalie 61* entstanden sind, möglicherweise erst deren zweite Fassung, da die erste noch keine Raumbewegung enthält (Vgl. Konvolut [2] [Glossolalie 61…].
– Mappe 2/3: Sechs A5-Ringbuchblätter enthalten wesentliche Gliederungspunkte zur *Glossolalie 61*, in Form von »Hüllkurven« sowie Numerierungen der Reihenfolge der MPen. Außerdem ein DinA4-Makulatur-Blatt, das offensichtlich in die Sammlung der Skizzen zum Konzept *glossolalie* gehört: Die Rückseite dieses Makulaturblatts ist ein Brief an Schnebel vom 29.6.1960 (, auf den er wohl geantwortet hat, denn im Konvolut [glossolalie Mappe 3] ist das Original und eine Kopie des Bestätigungsschreibens des vorherigen Anschreibers (Dr. W. Köpke vom Goethe-Institut München) vom 8.8.1960).

Mappe 3 [Glossolalie 61 Musikalische Materialtabellen (8 S.)]
Fünf Bögen B4, ein doppelter und vier einfache der Notenpapier-Sorte »Star Nr.2« mit 16 Systemen pro Seite.
Allgemeine Bemerkungen zu dieser Mappe: Notenschlüssel, Dynamik und Taktstriche sind in diesen Skizzen rar. Für einige der Ziffern in *Glossolalie 61*, wo annähernd traditionell notiertes Material verwendet wurde, liegt kein Skizzenmaterial vor: Ziffern 30, 40, 44, 68 und 75. Die Intervallskizzen sind fast alle nicht »wörtlich« in die Druckfassung übernommen worden. Sie dienten womöglich Experimenten mit Intervallgruppierungen. Als wichtigste Intervallschichtungen zeigen sich sowohl auf diesen Notenblättern als auch in der Ausarbeitung: Quinten, Tritoni, Sekunden, Septimen und Ter-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zen. Quinten sind oft in vier Tönen geschichtet, die dissonanten Intervalle sind oft über mehr als eine Oktave gespannt. Eine Auswahl von Intervallreihen traf Schnebel häufig durch Einkreisen einzelner Noten oder Intervallgruppen.
Die nicht numerierten Bögen habe ich zu Referenzzwecken numeriert:
– 1. Doppelbogen: Intervallfolgen, Experimente mit zwölftönigen Ordnungen, einzelne Instrumentenangaben, kurze Kommentare, Kreise von Tongruppen. Die Abgleichung mit der Ausarbeitung ergab folgendes: Ziffer 81 (Schluß im 6/8-Takt) korrespondiert stark mit der 2. Seite unten, wo Zweiergruppen (mit Quinten) sowie größere Tongruppen mit Quint- und Tritonus-Intervallen notiert sind, die teilweise in Ziffer 81 verwendet wurden: Für das Harmonium behält Schnebel die Quintbeziehungen deutlich bei, während er für die Klavierstimme den gleichen Tonvorrat mischt.
– 2. Halber Doppelbogen, einseitig beschrieben, wiederum mit Intervall-Gruppierungen, viele auch ausgestrichen, zusätzlich einzelne Instrumentenangaben, kurze Kommentare, Kreise. Das vierte System von oben links korrespondiert mit der Stimme des Harmoniums in Ziffer 81.
– 3. Halber Doppelbogen, einseitig beschrieben. Ohne entsprechende Kennzeichnung: Material zu Ziffer 76, sowohl »Sprechgesang« als auch Instrumente in der oberen Hälfte des Bogens; in der unteren Hälfte: Intervallgruppen.
– 4. Einfacher Bogen. Vorderseite: Intervallgruppen, Instrumente, Kommentare. Rückseite: ohne Kennzeichnung, Material zu Ziffer 35.
– 5. Einfacher Bogen. Vorderseite: Material zur MP »bestätigungen« (Kommentar oben links: »Bestätigungen II«), wurde in Ziffer 35 nicht alles verwendet. Unten rechts: Lautsprache. Rückseite: Material zur MP »folgen«, übernommen in den Ziffern 11, 14 und 21. Zwölftonreihe, Instrumentennennung. Unten auf dieser Seite stimmen Tonhöhen und ihre Reihenfolge annähernd überein mit den Beispielen in Ziffer 35 (S. 32/Anfang 33), allerdings ohne Dynamik.

Mappe 4 [Glossolalie 61 Formdisposition (Entwurf) (2 S. und 2 S. Fotokopie)]
Zwei DinA5-Blätter:
1) Notizen zu den Formprinzipien der vier Sätze, betitelt mit »Kompositionsprinzipien der vier Teile von GLOSSOLALIE«
2) (Makulatur) Graphische Anordnung der verwendeten MPen in vier Gruppen, dazu graphische und verbale (nicht durchweg entzifferbare) Kommentare.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mappe 5 [Glossolalie 61 Vorwort zur Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit handschriftlicher Korrektur) (4 S.)]
Offenbar Kopien originaler Blätter (, die nicht im Bestand sind). S. 1 und 2 entspricht S. V und VI der veröffentl. Partitur (dort sind die Texte abgetippt). S. III entspricht S. VII und S. IV mit Ausnahme des veröffentlichten Schluß-Absatzes »Zur vorliegenden Version«, der allerdings mit Bleistift handschriftlich nachgetragen wurde, entspricht S. VIII.

Konvolut [2] [Glossolalie 61 Partitur (Reinschrift: Fotokopie mit handschriftlichen Korrekturen und Einträgen) 1. Fassung (62 S.)]
Diese Partitur ist ein Abdruck der pergamentenen Partitur im Querformat (Konvolut [glossolalie 1. Fassung]) und bildet – mit dieser quasi identisch – somit die 1. Fassung. Lediglich das Titelblatt wurde ergänzt durch den Zusatz hinter »GLOSSOLALIE«: »1961 BRD« sowie (über diesem Titel) durch den Zusatz »Th. W. Adorno zum 60. Geburtstag« (1963). Das bedeutet wohl auch, daß diese Partitur der Aufführung durch Kagel zugrunde gelegen haben könnte. Über weite Strecken sind flüchtig mit Bleistift die Konkordanz-Zahlen zu den Ziffern der veröffentlichten Partitur (= 2. Fassung) notiert. Die Divergenzen zu dieser 2. Fassung sind ansonsten teilweise extrem groß. Selbst das sprachliche Material ist nicht immer dasselbe, z. B. in den Ziffern 34 (korrespondiert mit S. 22 der 1. Fassung) und 50 (siehe S. 38 der 1. Fass.). Der dritte Satz enthält bereits karge Anweisungen an den Dirigenten. Weiterer wichtiger Punkt: In der gesamten Partitur ist für die Sprecher keine Raumbewegung angegeben!
Die Graphik zur Instrumentenaufstellung weicht deutlich von der 2. Fassung ab. Sie wurde vermutlich mehrfach geändert, da die Aufstellung und die Sigla (der Instrumente) offensichtlich ausgeschnitten und ersetzt wurden, indem das neue Material von hinten mit feinen Papierstreifen gehalten wird. Das Material wurde restauriert; zuvor war es völlig mit Scotch-Band verklebt.
Der Einführungstext auf S. 2 unter dem Titel »Erläuterungen« ist völlig anders als der letztendlich veröffentlichte. Er lautet:

Erläuterungen:

Die Partien der Sprecher sind in der von Helms in ›Daidalos‹ angewandten Notation aufgezeichnet: die fünf Zwischenräume indizieren (von oben nach unten) höchste, hohe, mittlere, tiefe und tiefste Lage der Stimme: 1 = Frauenstimme, 2= hohe Männerstimme, 3 = tiefe Männerstimme. Die zu sprechenden Materialien sind phonetisch notiert – allerdings nur selten ›in a narrower transcription‹. Zur Einstudierung sollte, zumal wo Fremdsprachen

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auftreten, ›The Principles of the International Phonetic Association‹ zu Rate gezogen werden. […] Zeitmaße, nach denen man sich zu richten vermag: rasch/sehr rasch ab 450 MM,; ziemlich rasch ~ 320 MM; normales Tempo 120– 240 MM; ziemlich langsam ~ 80 MM; sehr langsam von 60 MM an abwärts. – Die Bezeichnung ›Wörter, Silben‹ charakterisiert solche als Einheiten des Zeitverlaufs. Die dynamischen Werte von ppp–fff sind jeweils quasi Oktavmarken – p ist also doppelt so laut wie pp. ppp und fff sind Extreme. ↑↓ zeigen Schwankungen der angegebenen Werte an.
Zuweilen sind Höhen, Dauern, Lautstärken intentional notiert: was vorgeschrieben ist, läßt sich zwar nicht realisieren, sollte aber zu erreichen gesucht werden. Wichtig sind immer die Relationen der Bestimmungen: daß etwa, wo m und mp gleichzeitig auftreten m lauter erscheint; daß eine als rasch bezeichnete Aktion, die einer langsamen folgt, nun erhebliche Geschäftigkeit zur Geltung kommen läßt.
In den einzelnen Phasen des Stücks sind die Aktionen teils genau vorgeschrieben – durch Deskription oder durch Notation des Resultats – , teils sind sie regional definiert oder ist ihre Art grafisch symbolisiert, und also wird Spielraum gelassen; wo die Bezeichnung ›etwa‹ auftritt, ist nur ein Vorschlag gemacht. Also geraten manche Phasen ins Ungefähr, gar ins Unartikulierte.
[…]
Bei einer Aufführung dieser Realisation der Musik Glossolalie sind mindestens zwei Teile zu spielen, wobei ihre Folge nicht umgekehrt werden darf – also etwa II– IV, nicht aber etwa III– II. – Introduktion und Coda können entfallen. Bei Sendungen des Stücks schließt sich die Introduktion der Ansage unmittelbar an. Während der Coda ist die Lautstärke der Reproduktion allmählich zu vermindern, sodaß die Musik verschwindet.

Kommt es bei einer öffentlichen Aufführung zu Reaktionen des Publikums, gelten folgende Regeln:
1) Während leichter, unartikulierter Störungen (vereinzeltes Husten, leichte Unruhe) ist in Steigerung oder Verminderung des Tempos oder der Lautstärke fortzufahren.
2) Stärkere unartikulierte Störungen sind entweder in einem accelerando zu überspielen; oder die Ausführenden verringern während ihrer die zeitliche Dichte, wobei sie die Lautstärke steigern.
3) Erscheinen starke Störungen, ist abrupt zu pausieren. Eventuell ebenso abrupt in der Art der ›dagegen‹– Stellen S. 19 und S. 24 zu antworten. Wenn Ruhe eintritt weitermachen. Einzelne präzise Äußerungen im Publikum (Zwischenrufe etc.) können von gerade unbeschäftigten Sprechern in der Art der ›kontraste‹ S. 48 u. S. 51 behandelt werden.

Jeweils am Schluß der vier Sätze in der Partitur notierte Schnebel ihre vermuteten Dauern. Aus der Aufzählung ist ersichtlich, daß Introduktion und Coda nachträglich hinzugefügt wurden. Am Ende des vierten Satzes steht die vermutete Gesamtdauer (25 Minuten).
Auch in dieser (1.) Fassung ist sämtliche Sprache noch in phonetischer Schrift notiert. Die Intervallgruppen der Instrumentalisten, die in der Endfassung größtenteils rhythmisch ausgearbeitet sind, sind in dieser Fassung lediglich als Tonhöhenpunkte notiert, der Anfang vom 2. Satz etwa völlig abstrakt mit treppenartig angeordneten, kurzen bis längeren ruckartigen Li-

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nien. Die dynamischen Verläufe sind durchweg festgelegt, jedoch werden auch diese in der 2. Fassung teilweise umstrukturiert. Auf der letzen Seite ist ein Abschlußdatum vermerkt: »13.X.1961 (revidiert Juni/Juli 62)«.

Konvolut [3] [Glossolalie 61 Partitur (Reinschrift mit handschriftl. Korrekturen und Eintragungen) (72 S.)]
Sicher eine weitere Reinschrift der Aufführungspartitur, die zuvor noch »glossolalie« (Konvolut [glossolalie 1. Fassung])?? betitelt war.
Parallel zu den Texten der Regieanweisungen in der Partitur befinden sich mit Bleistift deren Übersetzungen ins Französische. Es liegt daher nahe, daß Schnebel dieses Exemplar bei der UA in Paris 1966 selbst benutzt oder dem Leiter Jean-Charles François überlassen hat.
Hinten in dieser Partitur liegen zwei mal zwei zusammengeheftete DinA4-Bögen, beschrieben a) mit deutsch-italienischen Konkordanten, b) mit englischer Übersetzung, beide geordnet nach den Ziffern des Stücks.
Seite 1 der eigentlichen Partitur enthält eine komplette Instrumentenliste sowie eine komplette Sigla-Liste, betitelt mit:

»Glossolalie	Musik für 3 [?] Sprecher und 3 [?] Instrumentalisten		
Projekt 2	1959– 60		Dieter Schnebel
Kompositorische Realisation		1961	Westdeutschland

Diese Partitur ist mit der veröffentlichten nahezu identisch.

Konvolut [4] [Glossolalie 61]
Mappe 1 [Werkeinführung und Epilog (Typoskript mit handschriftl. Eintragungen von unbekannter Hand mit engl. Übersetz.) (5 S.)]
Vier A4-Blätter, vier einseitig, eins zweiseitig beschrieben. Zwei Bögen mit dem vollständig abgetippten Text der Introduktion und der Coda sowie des Epilogs, dazu von der zweiten Seite ein Durchschlag (Epilog) auf dünnem Seidenpapier. Auf dem vierten Blatt steht eine getippte engl. Übersetzung, den unbeholfenen Formulierungen nach könnte sie von Schnebel selbst sein. Diese Übersetzung ist mit blauem und rotem Kugelschreiber verbessert, eventuell durch Schnebels Frau? – jedenfalls nicht in seiner Handschrift.

Mappe 2 [Text (Manuskript-Fragment) (2 S.)]
Zwei Seiten, auf denen in Schnebels Handschrift der Sprachtext (ohne Introduktion) des 1. Satzes zusammengestellt wurde. Vielleicht zum Zweck einer Übersicht über das in diesem Satz benutzte Material?

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mappe 3 [Zeichenerklärung zur Partitur (Manuskript; Entwurf) (1 S. und 1 S. Makulatur)]
Auf dem einen Einzelblatt (20 cm hoch, 21 cm breit, Makulatur, Rückseite enthält Brief des Pfarrers Wolfgang Bambach, Evang. Pfarrer für den Dienst an der Jugend höherer Schulen in Frankfurt/Nordweststadt, an die Lehrkräfte, die der Oberstufe Religionsunterricht erteilen, interessant ist das Datum: 9.1.1965!) ist folgendes zu sehen:
In der oberen Hälfte des Blattes Skizzen aus dem Jahr 1965 oder später zur graphischen Darstellung der Instrumente der »GLOSSOLALIE-Partitur« (so betitelt) mit blauem Kugelschreiber, wie sie auch in der Partitur zu finden sind. Daneben ein paar Worte untereinander:

Reduktion
treiben
~~schütteln wo er will~~
wo es selbstverständlich ist nichts vorschreiben
z. B. Maracas [folgender Text nicht entzifferbar]

In der unteren Hälfte desselben Blattes steht folgender Text (mit dem gleichen Kugelschreiber):

Antiphonen für luxuriöse [?] Besetzung und alles was es heute so gibt
4– 7 el. Gitarren Folien Papier etc

Noch weiter unten stehen auf dem Kopf in rot (offenbar mit obigem Kugelschreiber blau ausgestrichen) erste Worte eines Texts zum »Schulgebet«.

Mappe 4 [Text von Satz 1 (Typoskript mit handschr. Eintrag.) (6 S.)]
Fünf hellblaue DinA4-Bögen, beschrieben mit Schreibmaschine: für Ziffer 1–25 die englische Übersetzung der Spielanweisungen der Partitur, teilweise mit Bleistift in Schnebels Handschrift verbessert bzw. ergänzt.

Mappe 5 [Text (Entwürfe) (18 S.)]
Offenbar reichhaltige Vorbereitungen für *Glossolalie 61*, viele Textstrukturen konzipiert, darunter Materialien zu den Fremdsprachen der Ziffern 34 ff. sowie die dialektgefärbten Sprüche zur MP »einverständnisse«.
Fünf DinA4-Blätter:
– Ein Blatt mit Skizzen zur MP »verwicklungen«: vorne Scharen von Fachbegriffen und Fremdwörtern, hinten Verlaufs- und Koordinationsgrafiken

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Rückseite: Brief der Kirchllich-theologischen Arbeitsgemeinschaft in der Pfalz vom 5.7.1960)
– Ein Blatt, in der Mitte gefaltet, mit Skizzen zum sprachlichen Material der MPen *oppositionen*, *konkurrenzen*, *extentionen*, *impulsationen*, daneben Fremdsprachliches in Lautschrift, u. a. der Ausschnitt aus dem Majakowskij-Text, wie er in Zif. 68 eingesetzt wurde.
– Zwei Blätter vorne mit Reihen in Lautschrift notierter fremdsprachiger Texte – rudimentär übersetzt – beschrieben, die fragmentarisch in die Ausarbeitung (Zif. 36 und 38. Andererseits sind in der Ausarbeitung Sprachen enthalten, die hier noch nicht skizziert wurden. Sicher dienten diese Skizzen auch der Übung. Auf den beiden Rückseiten: graphische Verlaufsskizzen.
– Ein Blatt mit Makulatur (Bestätigung von Schnebels erstem Schwiegervater über die Übertragung seines Bausparvertrags auf seine Tochter Camilla und den Schwiegersohn [unvollendet] vom 16.8.1961), beidseitig mit Bleistiftskizzen beschrieben: Skizzen zu Ziffer 30 und 40 (MP »einverständnisse«) in Lautschrift, eingeteilt in Gruppe A (»à 4«, 15– 20"), B (»à 2«, 10– 15"), C (»á 1«, 7") und D (»à 2«, 15") und E (Rückseite) 5– 7".
Des weiteren enthält dieses Konvolut:
– 1. zwei DinA5-Ringbuchblätter, kariert, beidseitig beschrieben.
– 2. Auf einem weißen halbierten DinA4-Blatt (beidseitig beschrieben) sind auf der Vorderseite Skizzen enthalten zum sprachlichen Material der Materialpräparation *dispositionen*, hinten zu *konkurrenzen* (sprachliches Material »Laute« und »Nasales«) mit dem Kommentar »Instrumentales stark ans Vokale angenähert« und zu *oppositionen* (sprachliches Material) mit dem Kommentar »Instr. schlagartig und von V. unterschieden, jedoch parallel«.
– 3. Ein weiteres bräunliches halbiertes DinA4-Blatt (Makulatur, beschrieben mit einem christlichen Text über Nächstenliebe und das Ost-West-Problem) Blöcke von Modewörtern, gruppiert nach gemeinsamen Vokalen und Konsonanten wie »co«, »sch«, »e« oder nach konjugiertem Wortstamm (treib, trieb, trab,…, drive, drove, driven) (basierend auf der MP *folgen* und realisiert in Zif. 11 und 14 der *Glossolalie 61*).
– 4. Ein halbiertes DinA5-Blatt (Makulatur, erkennbar als Beitrittserklärungsvordruck zum Beitritt in die »Deutsche Friedensunion«) mit Skizzen zu »initiativen«: Worte und deren dialektorientierte Umformung wie »gfahr« – »gfoar«, »lieb« – »liab«, »tisch« – »tüsch« (realisiert in Zif. 16 und 22 der *Glossolalie 61*)unter Berücksichtigung der möglichst breiten Abdeckung von Vokal-Formungen und ~Kombinationen (betitelt »Initiativen I«), darunter (betitelt »Initiativen II«) flüchtige Skizzen zum instrumentalen Material – einmal sieben Notenköpfe im cresc.– decresc. und einmal sechs Noten in

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tonhöhen (ohne Schlüssel, wenn Violinschlüssel dann: a' f'' h'' c'' cis''' h''') und Rhythmus (drei Achtel, ein Viertel, zwei Achtel).

Konvolut [Glossolalie 61 (2. Fassung)]

Mappe 1 [Partitur von Satz 1, 3 und 4 (Reinschrift, Fotokopie mit handschriftl. Korr. und Eintrag.) (46 S., S. 70 doppelt)]

Diese Partitur ist ein Abdruck der Pergament-Partitur (→ Mappe 2), allerdings mit der Introduktion noch im vorherigen Zustand, d. h. auf viereinhalb anstatt auf dann acht Seiten, bis Satz I beginnt (als solcher gekennzeichnet). Auf jeder Seite sind mit Lineal mit rotem Buntstift Striche gezogen, durch die wohl Einheiten (Systeme) und Bezüge zwischen Stimmen herausgestellt werden sollten, eventuell für eine Aufführung? Teilweise sind mit dem gleichen Stift zeitliche Dauern mitsamt einer Linie hinzugefügt (z. B. S. 66), einzelne Zeichen zusätzlich markiert (z. B. S. 63, Zif. 75) und Einsatzpfeile zwischen den Stimmen verlängert worden (z. B. ebd.). Von diesen Abwandlungen wurde nicht viel übernommen (eine Ausnahme S. 61 Zif. 72). An anderen Stellen wurden Linien sowie grafische Anweisungen für den Dirigenten mit Tippex eliminiert (z. B. S. 63 f. Ziff. 75/76); derartige Änderungen wurden andernorts nicht übernommen (S. 9 Zif 13).

Mappe 2 [Partitur komplett auf Pergamentpapier]

Diese Partitur diente vermutlich als Druckvorlage. Alle Bögen sind aus Pergament und wurden im Hochformat benutzt. Oben liegen acht offensichtlich aufgrund ihrer helleren Farbe und ihrer stabileren Struktur jüngere Pergament-Bögen. Diese ersten Seiten (bis S. 9 einschließlich) der eigentlichen Partitur wurden auf frischerem, neuerem Pergament durch das Ankleben älterer Teile überarbeitet. An diesen erneuerten ersten acht Seiten lassen sich bei genauer Inspektion teilweise noch Revisionsspuren (z. B. durch Radieren) erkennen. Das Material dieser ersten Seiten ist systemweise großzügiger angeordnet als es bisher der Fall war (dokumentiert in [Mappe 1]). Dafür wurden offenbar die originalen Pergament-Seiten zerschnitten. Wie das geschah, ist in der gedruckten Partitur [Mappe 1] mit rotem Buntstift vermerkt (Schnitte anvisiert durch mit Lineal gezogene Linien). Außerdem wurden gleich noch die internationalen Übersetzungen ins Engl., Franz. und Ital. jeweils parallel unter dem deutschen Text des die Einführungsworte haltenden Sprechers eingefügt. Die Paginierung ab S. 10 wurde ausgestrichen und mit Bleistift erneuert, und zwar konsequent bis zum Ende.

Zuoberst liegt zunächst die Druckvorlage zur Titelseite, darunter zwei pergamentene DinA4-Bögen, der erste mit der schreibmaschinengeschriebenen

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Widmung an Adorno (was verrät, daß diese Partitur zumindest 1963 nochmals hervorgenommen wurde, wenn sie in dieser Fassung nicht sogar dann erst entstand), der zweite mit dem Uraufführungsdatum und der Dauernangabe, ebenfalls schreibmaschinengeschrieben:

Uraufführung: 21. Oktober 1966 in Paris
First performance: Paris, 21 October 1966
Dauer: 35– 45 Minuten
Duration: 35– 45 minutes

Diese Bögen (Titel- und nächste Seite) wurden nicht so in die Druckfassung übernommen, sondern erscheinen dort in einem etwas anderen Schrifttyp. Die Seite zu UA und Dauer erscheint in der veröffentlichten Partitur außerdem ergänzt durch das Datum der Ursendung von Teil I, III, IV 1962 unter Kagel (inkl. Introduktion und Epilog).
Darunter liegt das handgeschriebene vorläufige Titelblatt, auf dem die »Glossolalie' 61« noch als Realisation von »Projekt II« benannt wird. Text:

Th. W. Adorno zum 60. Geburtstag

GLOSSOLALIE
1961 / **BRD**

für 3 (4) Sprecher und
3 (4) Instrumentalisten

Kompositorische Realisation
der Definition einer Musik für
Sprecher und Instrumentalisten
(Projekt II – 1959/60)

von
Dieter Schnebel

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konvolut [glossolalie]

Mappe 1 [Skizzen I (105 S.)]

Lose Blätter und Zettel verschiedener Ausstattung: teilweise Makulatur in DinA4 und DinA5 (aus dem Bestand eines Gemeindepfarrers); teilweise (linierte) Ringbuchblätter aus offenbar drei verschiedenen Packungen, was die Vermutung nahelegt, daß sie jeweils in unmittelbarer zeitlicher Nähe beschrieben wurden. Auch die drei Packungen dürften in relativ großer zeitlicher Nähe zueinander beschrieben worden sein.

Auf einem Blatt ist vermerkt: »glossolalie für Klavier(e) und Spieler«, was als frühestes Stadium von Schnebels Vorstellung über die Besetzung des Stücks angesehen werden kann.

Auf einem Block der linierten Ringbuchblätter ist die entscheidende Systematik der *glossolalie* in einem frühen Stadium entworfen/skizziert, der sogenannte »Strukturkatalog«. Dieses Seiten sind numeriert: 1– 9, 10 fehlt, 11, 12a, 12b, 12c, 12d. Dann stoppt die Zählung, es folgen aber noch weitere offensichtlich dazugehörige Blätter. Material und Begriffsordnungen aus dem Strukturkatalog erscheinen in vielen anderen Skizzen. Auf S. 12a und b ist eine Übersicht über die Strukturen A bis H und deren Untergruppierungen enthalten.

Auf weiteren Blättern ist ein Zwischenstadium zwischen diesem Strukturkatalog und der 1. Fassung dokumentiert. Dort versucht Schnebel, die Buchstaben aus dem Strukturkatalog den späteren Titeln der Materialpräparationen zuzuordnen. Vereinzelt findet sich hier auch Skizzenmaterial zu Schnebels Stücken *dt 31,2* und *Das Urteil*, so daß davon ausgegangen werden kann, daß diese Kompositionen in zeitlicher Nähe entstanden sind.

Mappe 2 [Skizzen II (73 S.) (enthält eindeutig auch Skizzen zur Ausarbeitung Glossolalie 61)]

Diese Mappe enthält wie [Mappe 1] im wesentlichen lose DinA4- und DinA5-Blätter, einige davon als Makulatur, dazu einige sehr kleine, gerissene Zettel.

– DinA5-Ringbuchblätter:

Unter anderem vier Bögen, mit Büroklammern zusammengeheftet, mit Notizen zur Raumbewegung, jeweils eine nur mit Bleistift gezeichnete Grafik, betitelt mit dem Namen der MP, sehr verwandt mit den aber wohl zeitlich nach ihnen entstandenen Grafiken aus Konvolut [1] [Glossolalie 61 (Mappe 2)].

Ein weiteres liniertes, ausgeblichenes Ringbuchblatt enthält auf der Vorderseite Entwürfe für die Grafiken zu Klangfarben, Dauern und Dynamik der MPen, auf der Rückseite Skizzen für die Synchronisationsschemata.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Drei weitere linierte, leicht vergilbte, DinA5-Ringbuchblätter zeigen Zuordnungen der Buchstabensequenzen aus dem Strukturkatalog (Konvolut [glossolalie] (Mappe 1)) zu den MP-Titeln.
– Ein DinA4-Blatt zeigt eindeutig schon derart konkretes Material, daß es sicher schon dem Ausarbeitungsprozeß von *Glossolalie 61* zuzuordnen ist.
– auf einem DinA5-Zettel Notizen, wahrscheinlich zu einem Vortrag:

> Verhältnis Fortschritt– Regression [oder Repression?]
> wesentlich für Ankommen– Erfolg
> Strauss in vielem ›weiter‹ als Mahler
> in vielem aber auch weiter zurück
> kommt dann besser an, konformistischer
> Rep[g]ressive Momente bei Stockhausen
> Gruppen Höhepunkt und der Beginn
> , [Text nicht zu entziffern]
> Notwendigkeit ist dabei; nicht in allen
> [nicht entzifferbar] zu suchen

– Zwei DinA4-Blätter (Makulatur: zwei Exemplare der gleichen »Kurzübersicht« der evangelischen Zentralbibliothek Kaiserslautern vom 23.3.62), auf deren Rückseite sich Notizen zum ersten Satz der Ausarbeitung befinden.
Blatt 1:

> 1. Satz: Folgen, Initiativen Dis-positionen sind Teppiche aus Disparatem
> Perspektiven, Versammlungen, Verbindungen sind zustände aus Homogenem
> (Charakter) (Gestus) (Gestus), etc.

Blatt 2 (unten quer eingerissen): Notiz: »10. Februar Dekan Vollmer«. Diese Notiz läßt auf Entstehung der hier verzeichneten Skizzen im oder nach Februar 1963 schließen (das Datum der Makulaturseite war ja März 1962).
– weitere fünf A4-Blätter Makulatur
– Auf einem weiteren kleinen, abgerissenen Zettel stehen die Worte »raum zeit y«, womit in den Skizzen zu glossolalie und Glossolalie 61 alle Kompositionen der Schnebelschen »Werk«-Gruppe »Projekte« erscheinen und damit auf den starken inneren Zusammenhang der Stücke verweisen.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mappe 3 [Definition, verbale Skizzen und Entwürfe (III) (81 S. und 1 verworfene Seite)]
– Vier linierte, mit einer Büroklammer zusammengehaltene A5-Ringbuchblätter mit Grafiken und jeweiligen, mit Bleistift geschriebene schwer zu entschlüsselnden Kürzelkommentaren zur Raumdirektive pro MP. Die häufigsten Kürzel sind AP, T und BR. Auf der ersten Seite oben steht ein Maß »(Angenommene Maße ↕10 X ↔ 15)«

– Ein Ringbuchblatt voll mit Bleistiftentwürfen für die graphische Darstellung von Dauern und Dynamik.
– Dreißig verschieden stark linierte (aus verschiedenen Paketen stammende) Ringbuchblätter (A5) mit verbalen und grafischen Entwürfen der einzelnen Materialpräparationen, mit den Buchstaben A bis H als Verweise auf [nicht entzifferbar].
– Drei DinA4-Umschläge mit räumlich aufgeteilten Skizzen zur Dichte von Verläufen und zum Sprachmaterial.

Mappe 4 [Skizzen zur Notation (18 S.)]
Mehrere lose Bögen Notenpapier mit fragmentarisch verstreuten Intervallgruppen, die offensichtlich auf musikalische Originale zurückgehen. Experimente mit Tonarten. Auch neu konzipierte intervallische Strukturen.

Mappe 5 [Definition, präpariertes Material (Reinschrift: Fotokopie mit handschr. Korrekt. und Eintrag.) (33 S.)] und ein Text, der zufällig zur glossolalie geraten ist: eine christl. Predigt
Das Material ist sehr vergilbt, vielfach angeknickt. Tesafilmstreifen waren unregelmäßig an den Rändern aller Blätter außer denen der Materialpräparation »inkorporieren« entlang umgefaltet und abgeschnitten (wurde inzwischen aufwendig restauriert). An zwölf Blättern haben Heftzwecken Löcher hinterlassen. Die Blätter müssen einige Zeit lang gemeinsam auf einer großen Fläche – Wand oder Tisch – angeheftet, zusammengeklebt gewesen sein, dem Alter der Tesafilmspuren und der Vergilbtheit nach zu urteilen vermutlich zur Ausarbeitung von *Glossolalie 61*.
Auf allen Blättern sind Eintragungen, Verbesserungen mit Rotstift zu sehen, deren Datierung problematisch ist. Nach Stichproben ist folgendes anzunehmen: Als mir 1988 von Schnebel ein kompletter Satz Kopien der MPen in Schnebels Handschrift übergeben wurde, waren diese frei von jeglichen derartigen Korrekturen. Daraus ergibt sich die Frage, ob es noch ein zweites Exemplar gab/gibt oder ob die Korrekturen von Schnebel erst Anfang

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der neunziger Jahre für die dann von einem Assistenten erstellte schreibmaschinengeschriebene Fassung vorgenommen wurden. (Das Schreibmaschinenexemplar liegt in der Sacher Stiftung bislang nicht vor.) Meine Stichproben anhand der Materialpräparationen *einverständnisse* und *einwände/einwürfe* ergaben, daß die meisten Rotstift-Korrekturen in die maschinengeschriebene Fassung übernommen wurden. Einige, aber sehr wenige Korrekturen wurden bereits zu einem frühen Zeitpunkt vorgenommen wie z. B. die Um- (Rück-)benennung der MP *gegeneinander* in die zeitlich vorausgegangene Betitelung »dagegen«.

Konvolut [glossolalie (Definition) P (RS)]
Die originalen Materialpräparationen auf Transparentpapier:
Handbeschriebene und von Hand gezeichnete Druckvorlage auf Transparentpapier, auf sechsundzwanzig losen A4-Bögen. Es fehlen allerdings folgende MPen: »einverständnisse«, »einwände/einwürfe«, »extentionen«, »impulsationen«, »kreise« und »perspektiven«. (Die MPen »impulsationen«, »kreise« und »perspektiven« sind in Schnebels unter dem Titel *Denkbare Musik* 1972 in Köln erschienenen Texten abgedruckt (pp. 259–261), liegen als Vorlagen also möglicherweise beim Verlag). Die MP »ausbruch« ist komplett frei von spezifischen Angaben (die kleinen Punkte auf Kopien resultieren aus Dreckpartikeln auf dem Glas des Kopierers).

Konvolut [glossolalie (1. Fassung) P (RS)]
Komplette Partitur einer ersten Fassung der später mit *Glossolalie 61* betitelten Aufführungspartitur, noch im Querformat auf Transparentpapier (war also vermutlich ursprünglich zur Veröffentlich. bestimmt).
Es ist zu vermuten, daß Aufnahmen vor 1974 von der nichtveröffentlichten Fassung gemacht wurden.

Konvolut [Glossolalie 61 (2. Fassung)]
Druckvorlage auf Transparentpapier und Partitur Satz 1, 3 und 4 (RS: Fotokopie mit handschriftl. Korrekt. und Eintrag. (46 S., S. 70 doppelt).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VII.2 Ordnung der Skizzen zu *Song Books* in der Sammlung John Cage der New York Public Library Music Research Division

Der Nachlaß von John Cage befindet sich an verschiedenen Orten in den USA. Seine Korrespondenz befindet sich größtenteils (noch ungeordnet) in der Musikbibliothek der North Western University. Weitere Materialien befinden sich in Los Angeles, in der Cunningham Foundation, in Tudors Nachlaß, in Privatbesitz, in der New York Public Library und im John Cage Trust in New York. Der größte Teil der Skizzen zu *Song Books* liegt in der »Music Research Division« der New York Public Library, Branch for the Performing Arts at Lincoln Center[1] mit den Signaturen »JPB 94-24, Konvolute 307–320« (Stand September 1997). Um zu diesen Skizzen Zugang zu bekommen, ist eine Erlaubnis von der Direktorin des John Cage Trust, Dr. Laura Kuhn, einzuholen. Frei zugänglich ist (ebenfalls in der New York Public Library Music Research Division) ein Satz (je nach Vorlage) schwarz-weißer und farbiger Fotokopien der gesamten Skizzen mit den Signaturen »JPB 95-3, Konvolute 363–375«. Ein weiterer Satz schwarz-weißer und farbiger Fotokopien liegt in den Räumen des John Cage Trust New York in den Boxen 19 und 20. Diese können nach Absprache ebenfalls eingesehen werden. Im Bestand des Trust befinden sich zudem noch verschiedene andere Dokumente: vereinzelte Korrespondenz, Bilder von John Cage sowie Bücher, Programme, Photos, Tonaufnahmen und Videos aus der Bibliothek von Cage sowie eine Sammlung von Belegexemplaren jüngst erschienener Bücher über Cage und Tonaufnahmen mit Musik von Cage. Es folgen nun kurze Beschreibungen des originalen Skizzen-Materials zu *Song Books* nach der Zählung der NYPL »JPB 94-24, Konvolute 307–320«.

Konvolut 307: [Source Materials used by John Cage in composing his Song Books]
[wie BOX 19/Konvolut 4 (Cage Trust)], zusätzlich zwei Schwarz-weiß-Fotographien von Thoreau, eine groß (ca. DinA4) und eine kleiner (ca. C6, aber breiter), wahrscheinlich von dem kleinen grünen Ausschnitt (siehe unten). Cage nutzte für seine »Instructions« schließlich eine wesentlich bessere Reproduktion der grünen Vorlage (s. u.).

---

1 Der Katalog der New York Public Library, Center of the Performing Arts Music Research Division kann über das Internet online abgerufen werden. Die Adresse lautet: http://www.nypl.org/research/lpa/mus/mus.html.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– Arie der Königin der Nacht in der Ausgabe für Sopran und Klavier (Schirmer 1941), Titel »The Queen of Night's Vengeance Aria« (11 Seiten)
– Partitur von Saties *Ludions* (Paris Salabert © 1926, gedruckt Nov. 1951)
– Schubert-Lied »Die Hoffnung« (Text von Schiller, 1815), 3 Seiten, offensichtlich aus einem Liederbuch (ohne Komponistennamen) als sehr schlechte, altertümliche Fotokopie, vergilbt und verblichen.
– ein sehr kleinformatiger Druck der Silhouette von Thoreaus Kopf auf grünem Papier (Original): mit Notiz: 12" (enlargement), dieser kleine grüne Ausschnitt von Thoreaus Kopf ist eventuell von einem Buchschutzumschlag (möglicherweise von *Journals*)
– 2 Karten von Concord/Massachusetts: 1) eine fast quadratisch (schwarz/weiß, weiß/schwarz) von Concord mit Umgebung, 2) eine größere mit dem Ort Concord (schwarz/weiß). Cage benutzte die kleinere für *Song Books*, beide Concord-Karten als s/w-Kopien und als Fotos.
– 1 sehr kleine Karte einer französischen Gegend als s/w-Kopie und als Foto.

Konvolut 308: [Draft versions for solos 25, 27, 39, 47, 68 and 74]
Notenheft »Penworthy Music Book«: Skizzen zu allen »Cheap Imitations« + Solo 68.

Konvolut 309:
1 Notizblock (liniert, bräunlich-gelb) »Easyrite Binding« (60 Seiten) [nicht im Bestand des Cage Trust]:
Auf den ersten 3 Blättern (5 Seiten) mit Kugelschreiber relativ wild verstreute, unsauber geschriebene Notizen zur endgültigen Form der Partitur, die auch eine Liste der zu nutzenden Tonbandaufnahmen enthalten.
Auf den letzten drei Blättern auf 5 Seiten Listen zur Dekomposition eines Thoreau-Texts:

S. 1:

Letters	1–16
II syllables	17–32
III phrases	33–48
IV sentences	49–64

darunter: weitere I Ching Entscheidungen: »how many letters: 100«, »Thoreau re Electronic Music: 14 types«
S. 2: leer
S. 3–6: alphabetische Wortliste, hinter jedem Wort eine eingekreiste Zahl

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konvolut 310: [Sketches for solos with text by Thoreau]
7 lose, doppelte Bögen mit 10 Notenlinien, Marke »Schirmer Royal Blend No. 53«:
– 1 Seite Skizzen zu Solo 49 nur Singstimme mit dem Hinweis »accompanying yourself (with fingers & knuckles, a drum or table etc.)« ohne Metronomangabe
– einige Seiten später: weitere Skizze, offensichtlich fortgeschrittener, im Rhythmus der veröffentlichten Partitur mit Begleitrhythmus und Metronomangabe Viertel = »52 or thereabouts«
– auf den gleichen und weiteren Doppelbögen drumherum 12 verstreute Seiten Skizzen zu den Solos 34 und 35 »The best Government«, auf der ersten Seite Überschrift:

Solo 34 Chorales 6, 7, 1, 8 Text = govt. (written out)
Solo 85 (like Solo I) omit Chorales 45b Text = Thoreau

– Weitere 2 Doppelbögen mit beschriebenen 6 Seiten zu Solo 91. Dieses Material wurde jedoch stark bearbeitet für die veröffentlichte Fassung. Fast alle Zahlen, die zu Beginn der Zweizeiler stehen, stimmen nicht mit der Zeilennummer (15 Stück) in der veröffentl. Fass. überein. Zum Beispiel ist Ziffer 20 der Skizzen Vorlage zu Zeile 10 S. 311. Offenbar wurden nicht alle skizzierten Melodien/Texte in der letztendlichen Fassung verwendet.

Konvolut 311:
[wie Konvolut 1/Box 19 des Cage Trust]
– 4 Bögen Notenpapier, wie in Konvolut 310 komplettes Notenmaterial zu Solo 35, in A's und B's unterteilt. Diese Ausarbeitung von Solo 34 ist einen deutlichen Schritt weiter als die in Konvolut 310. Auf dem letzten Bogen sind zwei Seiten beschrieben mit weiteren Notizen zu Solo 91, die eigentlich in Konvolut 310 gehören.
– 15 weiße Transparentpapier-Vorlagen, amerikanische Normgröße (»Letter«), mit typographisch variierten Texten, nummeriert von S. 2 bis S. 9, die Seiten 2–8 liegen jeweils doppelt vor, S. 9 einzeln. Aus allen Bögen wurden einzelne Textteile und Worte ausgeschnitten, und zwar mit wenigen Ausnahmen jeweils die Textteile, die auf dem anderen gleichen Bogen nicht fehlen. Alle Bögen sind vermutlich Computerausdrucke mit der Kopfzeile:

»{Seitenzahl}–112–John Cage–Misc–Repros–Comm–8–31–LL«
Das Material wurde verwendet in den Solos 3, 4, 5, 7, 9, 20 (»so is it with our min**DS**«), 61, 65, 70 und 87.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Auswahl (auch schon teilweise mit Plus- und Minus-Zeichen vor bestimmten Wort(-Gruppen)) stellt offenbar eine I-Ching-bestimmte Vorabauswahl aus den *Journals* von Thoreau, aus der Übersetzung von *La Mariée Nue* von Duchamp durch George Head Hamilton sowie aus französischen Texten (wahrscheinlich Satie) auf S. 2, 6 und 8 (stark dekomponiert) dar. Erst danach wurden wohl die Bestandteile, wieder I-Ching-bestimmt auf die Solos verteilt. Wie Cage die Aufteilung der Texte wahrte, ist unklar.
– Weitere 5 weißliche Transparentbögen (letter size) mit kleiner dünner blauer Buntstiftnotiz jeweils in der oberen rechten Ecke: 35:2 bis 35:6. Auf diesen Bögen ist eine erste Reinschrift des Materials (32 ABs) von Solo 35 enthalten. Es fehlt S. 1. Für die veröffentlichte Partitur wurde dieses Material nochmals durchgepaust auf durchsichtigerem Transparentpapier.

Konvolut 312: [The best government is no government at all]
Endgültige Vorlage der Partitur von *Song Books* Part I auf relativ weißem Öl-/Transparent-Papier:
– Die Texte von Solo 3 und 4 weisen viele Klebestellen auf. Hier wurde vermutlich die Typographie perfektioniert.
– Auch bei weiteren typographisch variierten Solos sind viele eingeklebte Textteile zu finden. (Cage benutzte offenbar haltbaren Klebfilm.)
– In Solo 5 sind mit leichtem blauem Buntstift Einzeichnungen (Häkchen, Unterteilungen, Kommentare) vorhanden. Eventuell dienten diese blauen Eintragungen als visuelle Stützen für die Zeitschiene bei der Ausarbeitung der Grafik.
– Auch in Solo 11 gibt es Einzeichnungen mit leichtem blauem Buntstift.
– Auf der Seite mit den verbalen Vorgaben zu Solo 12 (p. 42) wurde am Ende des Texts ein größeres Stück ausgeschnitten. Der Text war also vermutlich länger.
– Auf S. 45 wurden zwei Schlußzeilen ausgeschnitten.
– Auch bei Solo 13 und 14 hat Cage am Rand und teilweise über den Figuren blaue, dünne Nachträge gemacht.
– S. 66–76 ist das Transparentpapier weniger weiß und durchsichtiger, wahrscheinlich, weil Cage hier die konventionellen Noten von seinen Skizzen regelrecht durchgepaust hat. Das gleiche gilt dann für weitere konventionell notierte Solos wie Solo 30 (pp. 99–104).
– Die Zahl »3« in Solo 36 ist eingeklebt, ebenso die riesige »3« in Solo 38.
– Die Texte zu Solo 43 sind komplett aufgeklebt, aber nicht nachträglich eingesetzt, also nicht nachgebessert.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– Die Aggregate in Solo 45 sind in ein leicht gezeichnetes waagerechtes Liniensystem (mit blauem Buntstift) eingetragen. Diese wie alle blauen Eintragungen haben vermutlich als visuelle Stützen bei der Ausarbeitung der Graphiken gedient, wurden also VOR der Eintragung dieser Grafiken von Cage eingemalt . Auch die kurzen Kommentare, Kreuze und Zahlen bei einzelnen Aggregaten legen dies nahe. Dies gilt auch für alle folgenden »Aggregat«-Solos.
– Solo 52 (Aria): vorbereitenden Einzeichnungen. Auf S. 187 gibt es ein Zeitraster im oberen Drittel der Seite, eingeteilt in Fünfer-Schritte (insgesamt 100 Einheiten = 100 Sekunden?). Teilweise sind auch die Texte und Linien blau dünn vorgezeichnet. Auf S. 188 war offenbar mehr Text vorgesehen als veröffentlicht: Er wurde links oben auf dem Blatt von Cage ausgeschnitten.
– Für die Ragas von Solo 58 (S. 208 ff.) hat Cage ebenfalls mit blauem Buntstift vorbereitende Linien gezogen, auf der ersten Seite quer und vertikal, auf allen folgenden lediglich die schrägen Achsen für die Tonpunkte. Das Liniengitter wurde offenbar durchgepaust.

Konvolut 313:
Endgültige Vorlage der Partitur von *Song Books* Part II:
– Bei allen Solos, für die zusätzliches Material in der Partitur mitgeliefert werden soll (»Maps«, »Profiles«, etc.) hat Cage in der oberen rechten Ecke dieser Druckvorlage (wie auch schon in Vol. I in Konvolut 312 eine kleine Notiz mit blauem Buntstift gemacht, daß ein bestimmtes Blatt dazugehört. Eventuell hat er anfänglich daran gedacht, diese Materialien in unmittelbarer Nähe zu den jeweiligen Solos zu plazieren.
– Der hier vorhandene Text von Solo 70 ist auch in den losen Bögen in Konvolut 311 enthalten.
– Die Notation von Solo 91 (pp. 308–312) wurde für die Veröffentlichung in dieser Fassung verwendet (eindeutig handgeschriebene Noten).
– Zuunterst in diesem Konvolut liegt eine hellgelbe, angeschmuddelte Pappmappe, in der die Blätter wohl zuvor alle versammelt waren (auch Vol. I). Darauf steht in Bleistift »1 set, complete« und in blauem Buntstift »single sheets«. Cage wollte aller Wahrscheinlichkeit nach lose Blätter als Partitur. Das wäre für Aufführungen viel praktikabler. Im Umgang mit der nun veröffentlichten, gebundenen Fassung muß das Material je nach Auswahl und Bedarf teilweise fotokopiert werden.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konvolut 314: [Rejected title pages]
– Auf 2 Seiten amerikanischem Normalpapier (letter size) maschinengeschriebene Liste inhaltlich ordnender Titel in alphabetischer Ordnung für 65 Solos von *Song Books*, die in der veröffentlichten Fassung letztlich nicht verwendet wurden.[2]
– 2 Seiten Kopie dieser Liste.
– 25 weiße Transparentpapierbögen als Reproduktionsvorlagen:
auf diesen arrangierte Cage die Solos gemäß der obigen zweiseitigen Liste in einer neuen thematisch verklammerten Ordnung. Die Solos müßten in Gruppen neu geordnet werden, weder ihre bisherigen Seitenzahlen noch ihre Nummern wären in der veröffentlichten Partitur erhaltenen Reihenfolge.

Konvolut 315: [Sketches for solos 45 and 48]
– 2 karierte Blätter, beidseitig beschrieben, die ersten 3 ½ Seiten zu Solo 45, die letzte Hälfte zu Solo 48.
Hiervon ist 1 Seite voll mit Zahlenverhältnissen, die Solo 45 betreffen, eine weitere enthält für Solo 45 auch die Angabe eines Tonambitus auf konventionellem Notensystem.
Eine weitere Seite mit der Notiz:

> 18 pages [eingekreist] 5 systems 1 ½ inches
> leave share for text 4
> numbers.
> space time

Die Seitenzahl ist mit der veröffentlichten Fassung identisch, doch die Zahl und Größe der Systeme differiert konstant (6 Systeme, 2 ½ cm). Die Zahl »4« vor dem Wort »numbers« wurde hier sicher als ein übliches Kürzel für das Wort »for« benutzt. Aus der Reihenfolge der Angaben ist zu schließen, daß zunächst die Noten notiert wurden, dann der Text und dann die Zahlen.
Auf der vierten Seite unten stehen Hinweise für Solo 48: »8 pages«, »Thor, Thor, Thor, Thor, Satie, Satie, Satie, Satie, Thor, Thor«, »Events« (dann eine lange Reihe von Zahlenkombinationen), »text: some number =+ or less than the maximum of syllables«
– 1 Blatt Makulatur (Nachricht von Cage an Terri Zimmerman vom 5.8. 1970) mit einer »Events« betitelten Zahlenreihe, dazu alle Zahlen von 1 bis 10 und ihre Teiler.

---

2 Veröffentlicht als Thematische Liste in Kapitel IV.1.1.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konvolut 316: [Draft plan for the Song Books]
Roter »Regency«-Notizblock [entspricht einem Notizblock aus Konvolut 6 d/ Box 19 des Cage Trust]
– Oben auf jedem Blatt steht die Zuordnung »A–H« mit »var./rep.« etc., also die kompositionstechnische Vernetzung, wie sie W. Pritchett und J. Petkus dargestellt haben.[3] Hier ist das Stadium des »was & wie« dokumentiert, das offensichtlich in die spätere Phase konkret ausgearbeiteter Vorgänge und Materialien in Konvolut 320 überging. Die Solos sind alle »neu« numeriert, da Cage zunächst von 1 an zählte, dies später aber von 3 beginnen ließ.
– Im späteren Verlauf ersetzte Cage einzelne Solo-Nummern ganz: z. B. wird Solo 33 zu Solo 91 (»Acrostics«), und zwar immer auf den Rückseiten der einzelnen Nummern: Cage ging offenbar vom Ende des Notebooks wieder rückwärts bis er bei Solo 92 ankam, genau hier schließt sich die Seite mit Erläuterungen zum generellen Aufbau der *Song Books* in vier Kategorien an. Bei Solo 59 zählte Cage ursprünglich wieder von vorne, so daß Solo 59 zunächst Solo 1 von Buch 2 war.

Konvolut 317: [Phonetic transcriptions of Japanese]
[wie das Material in Konvolut 6/Box 19 Cage Trust]
3 Seiten transkribiertes Japanisch, nummeriert als Nummer 1, 2 und 3 mit »No. 1«
etc.
– Seite 1 ist überschrieben mit »(Japanese news paper)«. Dann folgen 18 beschriebene Zeilen: Pro Zeile eine Silbenfolge, vor jeder Silbenfolge (jedem Wort?) steht eine einstellige Zahl, Folge in unregelmäßigem Wechsel.
– Seite 2: 20 beschriebene Zeilen
– Seite 3:
obere Hälfte: die erste Zeile ist ausgestrichen (A ki yo ru)
untere Hälfte: betitelt mit »(coloured Illustrations of Fungi of Japan)«, darunter stehen 8 Silbenfolgen.

Konvolut 318:
Hier sind alle Materialien der »Instructions« auf weißem Transparentpapier (bis auf die kopierte Concord-Karte) inkl. eines blaßgelben, schmuddeligen, mit Notizen zum Inhalt (auch ausgestrichen und radiert) beschriebenen Blattes enthalten:

---

3 William Brooks »Choice and Chance in Cage's Music«, in: *A John Cage Reader*, New York 1982, pp. 82–100. Janetta Petkus *The Songs of John Cage*, Ann Arbor 1986, pp. 153–247.

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1) die Gruppierung der 64 Einheiten bei höheren und niedrigeren Zahlenfolgen.
2) eine Seite der auszuschneidenden Noten für Solo 80
3) Portrait of Thoreau
4) Map of Concord and surroundings
5) Duchamp profile
6) Folie mit zwei kreuzende Linien

Konvolut 319: [Material to be used for texts of various solos]
Bläulicher »Vernon Royal Line«-Notizblock (wie alle Standard-Notizblöcke zu *Song Books* im Format 6" x 9") mit I-Ching-bestimmten Zusammenstellungen von Texten, Worten, Silben für mehrere Solos, also zu verstehen als eine Art »Source Book«, das frühere Stadium der Ausarbeitung (Konvolut 316) ergänzend und verwendet in der späteren Fassung (Konvolut 320). Teilweise sind die Zusammestellungen nur vorbereitend, was daran zu erkennen ist, daß sie nicht in vollem Umfang in die Solos übernommen werden, z. B. gleich am Anfang des Notizblocks die 173 Eintragungen in französischer Sprache (wahrscheinlich Satie, eventuell Duchamp).
– 1 Seite »Duchamp-Mix 1«
– 1 Seite »Duchamp-Mix 2«
– 2 Seiten Satie-Text für »Solo 48«
– 7 Seiten demontierter Thoreau-Text (»pgs. 1234, 78«)
– auf 23 Seiten Exzerpte aus internationalen Zeitungen in Form der für *Song Books* üblichen Listen. Darin sind folgende Solos als Titel genannt: 14, 29, 60, 75, 83, 92.
– 5 Seiten zu »Fungi« für Solo »13« und »66«.
– 16 Seiten »Vocalise for Solo 45 (get from Solo 82)« als Liste einzelner, aneinandergereihter Laute
– 1 Seite zu Solo 11
– 3 nicht zuzuordnende Seiten mit Notizen
– 1 Seite Notizen (Zahlen) und 7 Seiten Textlisten zu Solo 59
– 3 Seiten zum (Cunningham-)Solo 73.

Konvolut 320: [Drafts for directions of various solos]
Blaßgelber »Regency«-Notizblock (übliche Größe): Hier handelt es sich offenbar um eine spätere Fassung zum roten Notizblock (Konvolut 316) mit den Titeln der veröffentlichten Fassung etc. Die verbalen Skizzen in diesem Block sind größtenteils Konkretisierungen vieler grundlegender Determinierungen aus dem roten Notizblock. Einige Solos sind jedoch in diesem

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

blaßgelben Notizblock nicht vertreten wie z. B. Solo 52. Der deutlichste Unterschied zwischen beiden Quellen ist das Netz an Varianten, Inaugurationen und Wiederholungen, das auf dem roten Notizblock in der oberen rechten Ecke jeder Seite eines neuen Solos enthalten, im blaßgelben Notizblock jedoch nicht mehr vorhanden ist (ein Zeichen dafür, daß das Stadium der Ausarbeitung im roten Notizblock überschritten wurde).

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VIII. Register (Begriffe und Namen)

Sofern sich die Verweise aus dem Inhaltsverzeichnis ergeben, sind sie hier nicht aufgeführt.

fett = Exkurs, kursiv = Abbildung

Ableitung, kontrastierende 190 ff.
Adorno, Theodor W. 15 f., 68, 73, 130, 132 ff., 223, 293, 400, 426
Analyse, szenische 168 f., 389 f., 391 f.
Anders, Günther 73 f.
Aphorismus 163, 193
Artaud, Antonin 26, 65, 83
Assoziation 56, 58, 61, 155 f., 193, 231, 293
Atmung 141, 177, 186, 199, 216, 218, 272, 370 f.

Barras, Vincent 27
Barrin, David 375
Barth, Karl 24, 129 ff.
Baudrillard, Jean 106
Bauermeister, Mary 24, 95, 108
Bauhaus 77, 83 ff.
Bedeutungsträger, symbolischer 43, 45 ff., 51, 60
Begriffsbildung 51
Berberian, Cathy 173, 299, 319, 373–375, 382 f.
Berio, Luciano 27, 100 f., 116, 151
Beuerle, Hans-Michael 18
Bedrohlichkeit 260, 336
Black Mountain College 21, 30, 77, 85 ff., 95, 105, 107, 125, 144
Bloch, Ernst 16, 24, 133 f., 233, 237, 252
Blumröder, Christoph von 38
Bonhoeffer, Dietrich 129, 130 ff.
Borio, Gianmario 24, 25, 133 f., 172
Boulez, Pierre 27, 33, 90 f., 95, 97 f., 100 ff., 108, 138, 271
Brooks, William 31, 295, 320
Brown, Carolyn 108
Brown, Earle 108
Brown, Norman O. 119, 129, 139, 327, 340, 343
Bruce, Neely 378
Bruce, Phyllis 376, 378, 387
Bühne(-nraum) 47, 83, 95, 113, 200, 203, 226 f., 268, 277, 296, 383, 385, 399
Bürger, Peter 19 f., 43, 77

Cardew, Cornelius 14, 108, 269 f., 294
Caskel, Christoph 108
Cassirer, Ernst 44 f., 51, 53 f., 194
Charakterbildung 53 f., 194
Charles, Daniel 29, 36, 342, 385
Chomsky, Noam 27
Coomaraswami, Ananda 15, 129, 300
Cowell, Henry 79 ff., 140
Cunningham, Merce 85, 95, 108, 119, 138, 300, 328, 375 f., 386

Dahlhaus, Carl 190
Danuser, Hermann 24, 38, 78, 103, 120, 159
Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 14, 24, 86 ff., 107, 124, 133, 173, 242, 269
de la Motte-Haber, Helga 37
Deleuze, Gilles 13
Demontage 340 f., 344, 347 ff., 395

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Denkweite 193, 358
Desymbolisierung 53, 61, 66, 71, 75, 194, 235, 244, 250, 346, 354, 356, 360, 369, 378, 383, 399, 400
Dialekt 239, 244, 429 f.
Dibelius, Ulrich 28, 114 f.
dialektisch 31, 126, 164
Disziplin 35, 84, 124, 142 f., 146, 165, 290, 292 f., 381, 385 ff.
Duchamp, Marcel 33, 79, 112, 304, 317 ff., 328, 330, 369, 377, 440, 444

Eco, Umberto 114, 149 ff., 193, 375
Elektronik 25, 39, 57, 73 f., 90, 94 f., 102, 107, 112 ff., 115 ff., 120, 139 f., 182 ff., 216, 235, 278, 281, 296, 303 f., 309, 313, 336, 338, 347 f., 361 f., 376 f., 389, 394, 399, 403 f.,
Emerson, Ralph Waldo 37, 65, 378 f.
Engramm 49 f., 57, 60, 217, 262, 360, 367
Ensemble Recherche 14, 167, 173, 177, 178, 179, 195, 392 f.
Entwurf, lebenspraktischer 45, 53, 55, 392
Erdmann, Martin 33, 323, 349
Erfahrungsstruktur 47, 54, 60, 101, 162, 193, 235, 268, 273, 274, 373, 394
Erlebnisbedeutung 43 f.
Experiment 21, 36, 38 f., 74, 77 ff., 92 ff., 116 ff., 121 ff., 131, 156, 163 f., 344

Faßler, Manfred 40,395, 404
Feld 57, 105, 120, 123, 156 ff., 302, 339 f.
Feldman, Morton 92, 108, 112
Fetterman, William 32, 83, 113, 329, 373, 375 f., 378
Form, offene 38, 122, 263, 394
François, Jean-Charles 173, 263, 428
Freud, Sigmund 48, 129, 134, 137, 146, 149, 153
Fromm, Erich 38, 147, 152 f., 155
Fuller, Buckminster 15, 32, 106 f., 141 f., 164, 327, 360
Fürst-Heidtmann, Monika 29

Gadamer, Hans-Georg 27
Geräusch 41, 182, 184, 206, 235, 264, 319, 333, 344, 358, 370, 377
Geste 26 f., 32, 77, 92, 111, 115 f., 120, 159, 162 ff., 175, 177, 180, 200, 245, 268, 301 f., 335, 373 f., 434
Glossolalie (Bedeut.) 172 f.
Gottwald, Clytus 29, 178, 338
Gropius, Walter 42, 83
Grosser, Alfred 38, 72
Gruhn, Wilfried 25, 121 f.
Guattari, Félix 13
Guston, Philip 108, 112

Hakim, Eleonor 32, 373, 378 f., 382 f.
Happening 113, 144, 334
Harmonium 227, 232, 235, 239, 245, 246, 253, 256, 425
Helms, Hans G. 26, 41, 108, 115, 116, 173, 233, 243, 246, 248, 426
Henius, Carla 28, 136 f., 178, 269, 398
Hirsch, Julius 69
Hirsch, Michael 28, 164 ff.
Hölszky, Adriana 280 f.

I Ching 31, 85, 119, 123, 141, 148, 159, **160**, 161, 295 f., 299 f., 340, 380, 389
Idee 45, 65, 83, 87, 97, 121, 132 ff., 139, 177, 301, 342, 398, 403
Immobilität, psychische 54, 72, 76
Interaktionsform 18, 44 f., 47, 52, 56, 60 f., 71, 73f, 75 f., 78, 89, 97, 100, 107, 112, 118 ff., 145, 157, 168, 194, 302, 340, 395, 400
Interaktionsformen, sinnlich-symbolische 47 ff., 162, 192
Interaktionsformen, sprachsymbolische 47 ff., 162, 342
interdisziplinär 17, 34, 81, 83 f., 86, 95, 107
Internet 21, 40, 114, 394, 398, 400, 402 f., 437
irrational 47, 59, 71, 74, 76, **146**, 153
Ives, Charles 79, 112

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

John Cage Trust 32, 437 ff.
Joyce, James 115, 233, 246, 248, 323, 326, 329, 347, 350, 358
Jung, Carl Gustav 15, 129, 139, 148 f., 151 ff., 156, 400

Kaden, Christian 19, 44
Kagel, Mauricio 26 f., 101 ff., 108, 115 f., 120, 121, 122, 134, 172 f., 226, 426, 432
Klanginstallation 39, 118, 120, 401, 403
Klüppelholz, Werner 24 ff., 115, 178, 190, 192, 204, 206 ff., 225, 227, 231 f., 256
Knapstein, Gabriele 109
Koan 147, 154 f., 163, 396
Kommunikation 21, 34, 40, 55, 135 f., 140, 163 f., 172, 194, 218, 243
Konnotation 80, 97, 117, 143, 153, 167, 256, 272, 335, 359, 376 f., 381, 396
Kostelanetz, Richard 29, 65, 113, 118, 144
Kösterke, Doris 33
Kovacs, Inge 87 ff.
Kreuzung der Erkenntnisperspektiven 17, 20, 23, 59
Kultur 17, 19 f., 34 f., 41 f., 63 ff., 67 ff., 114
Kulturanalyse, psychoanalytische 17
Kulturpanorama 17, 66
Kuhn, Laura 32 f., 140 ff., 145, 335, 397, 437
Kunstwerk, offenes 31, 43 f., 50, 114, 150 f., 193, 235, 292 f., 302, 375, 391

La Barbara, Joan 163, 363 ff.
Landkarte 304, 308, 327, 341, 361, 365
Langer, Susanne K. 44 ff.
Laokoon-Gruppe 276 ff., 286 f., *287*
Lebensentwurf, Lebenspraxis 44 f., 60, 66, 73, 76, 106, 145, 168, 194, 346, 393, 400
Lebenssphäre 66 f., 71, 78, 84, 98, 137, 139, 147, 157, 227, 231, 234, 270, 369, 372, 392 ff.
Lerdahl, Fred 19
Levine, Paul 68
Ligeti, György 26, 90, 102, 115
Lorenzer, Alfred 16 ff., 23, 63, 65, 107, 118, 145, 158, 172, 192, 224, 230, 284

Maderna, Bruno 173
Mahnkopf, Claus-Steffen 33, 280
Marcuse, Herbert 38, 74
McLuhan, Marshall 32, 40, 129, 139, 142, 301, 327, 342, 358, 397
Maier, Thomas 30
Material, vorgefundenes 14, 37, 113, 123, 301, 303, 314 f.
Medien, elektronische 39 f., 83, 95, 114, 115, 118, 139 f., 235, 238, 341 f., 348, 372, 394, 397, 399 f., 403, 404
Metzger, Heinz-Klaus 29, 103, 108, 115, 121, 133, 175, 195, 252, 318
Mitscherlich, Alexander und Margarete 18, 38, 54, 72 f.
Modewörter 249 ff., 430
Moholy-Nagy, László 81 ff., 142
Mozart, Wolfgang Amadeus 233, 319, 326, 339 f., 348 f., 391
Müller, Patrick 24
Multimedia 21, 39 f., 105, 108, 112, 118, 126, 165, 394 f., 397, 399 f., 402 f.
Musiktheater, experimentelles 14, 19, 36 ff., 59, 114, 118, 120, 122 ff., 155, 167, 383, 394, 399 ff.

Nattiez, Jean-Jacques 19, 98
Natur 63, 65, 69, 82, 106 f., 139, 143, 147, 153, 246, 314, 333 f., 337 f., 344, 361 f., 377 ff., 401
Nauck, Gisela 24 f.
Netzwerk 13, 49, **57**, 105, 143, 159, 230, 274, 296, 299, 314
Neuhoff, Hans 33 ff.
Newspaper siehe: Zeitungen
Nicht-Instrumente 196 f., 208, 216, 227, 262
Nicht-Partitur 36

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Niemöller, Martin 104
Nonintention 31, 140
Nono, Luigi 33, 90, 98 ff., 278, 280, 292
Nonsense 119, 188, 195, 248, 329, 367
Notation 123 f., 161 f., 173, 231 ff., 242, 267, 277, 295, 296, 301, 319 ff., 333, 344, 357 f., 360 ff., 367, 370, 394, 424, 426 f., 435, 441
Nyman, Michael 101 f.

objet trouvé siehe: Material, vorgefundenes
Olson, Charles 105, 118
Openmindedness 139 f.
Ostendorf, Berndt 37, 68

Paradox 25, 117, 126, 130, 153 ff., 163, 168, 193, 335, 340 f., 363, 386, 388, 397
Parameter 38, 113, 142, 166, 172, 179 f., 209, 216 f., 219 f., 226, 235, 252 f., 302 f., 314, 358
Patterson, David 30, 85, 140
Performance 21, 39, 113, 334, 401, 403
Petkus, Janetta 21, 300, 308, 320, 324, 326, 329, 342, 345 f., 386, 443
Pollock, Jackson 108, 112
Pritchett, James 31, 443
Produktionsprozeß 111, 123, 133, 221
Psychoanalyse 16, 18, 38 f., 58, **146**, 157 f.
Psychologie 13, 80 f., 139, 148, 152, 171
rational 42, **57**, 59, 103, 145, **146 f.**, 149
Rationalisierung 54, 56, 69
Raum 25, 47, 50, 63, 73, 77 f., 99, 105 f., 113, 129 f., 140 f., 164, 200 ff., 226, 322 ff., 394, 399, 424, 433 f.
Rausch, Ulrike 30
Rauschenberg , Robert 85, 108, 112 f.
Reizüberflutung 156, 171, 397, 399 f.
Requisiten 120, 166, 270, 277, 299, 302, 322 ff.
Revill, David 30
Rhizom 13 f., 40, 56, 66, 92, 111, 125, 140, 159, 300, 389, 392, 402
Richter, Hans Werner 89 f.
Rist, Simone 299, 319, 373 ff., 382 f.
Rolywholyover 402
Rothko, Mark 108
Rzewski, Frederick 108, 173

Sacher, Reinhard Josef 24, 25 ff.
Sacher Stiftung, Paul 24, 186, 225
Sanio, Sabine 30, 34, 342
Satie, Erik 33, 65, 85, 118, 299 ff., 314, 322 ff., 340 f.
Satori **146 f.**, 151 ff., 385
Schiller, Friedrich 233, 246, 248, 325, 345 ff.
Schneider, Peter 75
School for Social Research, New 81, 95, 107 f.
Schubert, Franz 14, 18, *280,* 325, 339 ff., 345 ff., 438
Schulz, Dieter 37
Schumann, Robert 14, 233
Schutzraum 23, 122, 168, 177, 301, 370
Seeger, Charles 82
Semiotik 13, 19, 36, 44, 397
Serres, Michel 27
Shultis, Christopher 31, 34, 79, 107
Sozialforschung, psychoanalytische 16, 59, 152, 192
Soziologie 13, 32, 80, 139, 171, 293
Spiel 27, 47 ff., 61, 94 f., 98, 100, 103, 123 f., 137, 156, 165, 196, 268, 273, 278 f., 292 f., 324, 350, 376 f., 388 f., 427 f.
Spitzer, Manfred 40, 49 f., **57**, 156
Sprache 45 ff., **57**, 115, 117 ff., 131, 133 ff., 159 ff., 171, 178 f., 188 f., 206 ff., 273 f., 396 f.
Sprachkomposition 25 f., 114 ff., 124 ff., 180, 401
Sprachkürze 193, 350, 358
Sternkarte 303, 306 ff., 344, 356, 365
Stockhausen, Karlheinz 26, 90 f., 96, 101 ff., 108, 113, 117, 120, 125, 246, 271, 434
Stölzel, Thomas 154 f., 162, 193

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stoïanova, Ivanka 27 f., 111
Suzuki, Daisetz Teitaro 15, 30, 38, 96, 129, 147 f., 151 f., 385
Symbol 44 ff., 60 f.
Symbol, diskursives 45 ff., 60 f.
Symbol, präsentatives 44 ff., 60 f., 66, 73, 107, 124, 168, 194
Symptombildung 53 ff., 61, **146**
Synergie 32, 106, 120, 141 f., 146, 164, 269, 302
Szene 47, 55 f., 58, 66, 120 f., **146**, 157, 172, 177, 235 ff., 244 f., 250, 268, 311, 385

Tempo 117, 144, 181 f., 187, 208, *225,* 226, 244, 279, 314, 337, 359, 364, 375, 427
Theater 26 ff., 36, 58, 59, 85, 95, 113, 121, 143 f., 164 f., 278, 295, 372, 395, 399
Theater, instrumentales 27, 38, 274, 276
Theologie 14, 24, 104, 130 ff., 171
Thoreau, Henry David 31, 37, 65, 107, 139, 299 ff., 322 ff., 350, 378 f., 384, 437 ff.
Tonhöhe 115, 186, 217, 235, 243, 246, 256, 290, 303, 306 f., 308, 311 f., 321, 357 ff., 368, 425, 427, 431, 435, 441
Transzendentalismus 37, 65, 107
Traumdeutung 47, 58
Triebmatrix 44, 49, **146**
Trommler, Frank 69 f.
Tudor, David 91, 102, 108 f., 377 f., 386, 437

Unbewußtes 34, 49 ff., 60 f., **146**, 148 f., 151 ff., 269, 290, 360, 370, 389, 392

Vanasse, François 25, 27 f.
Verstehen, szenisches 18 f., 63, 84, 152, 158, 168, 177, 221, 288, 290, 295, 311, 335, 350, 392 ff., 403 f.
Vogt, Harry 272

Wahrnehmung 114 f., 118, 125, 140, 145, **147**, 153 f., 168, 223, 262, 274, 334, 342, 358, 390, 395, 399
Watkins, Glenn 38, 92, 94, 100
Weite, doppelte 50, 58 ff., 145, 391 f.
Wissen 155, 290, 360, 394 f.
Wittener Tage für neue Kammermusik 173, 279
Wolff, Christian 29, 85, 108, 135 f., 148

Zeichen 19, 44 f., 60, 367, 395 f.
Zeit 39 f., 99, 114, 131 f., 242, 267, 280, 314, 363 f., 381, 440, 441
Zeitung 189, 274, 286, 311 f., 343, 356 ff., 387, 444
Zeller, Hans Rudolf 28
Zen-Buddhismus 15, 31 ff., 38, 95, 114, 146 f., 158 f., 335 f., 385 f., 390, 393, 396 f.
Zender, Hans 280 f.
Zuber, Barbara 33, 36
Zufall 31, 96, 103, 123, 141, 159, 295, 381, 393

https://doi.org/10.5771/9783988581440 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY