

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.

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.

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 beeinflusst(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 Bedingungen 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, wofür 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.

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.

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.) *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, Frankfurt a. M. 1988, p. 11.

⁶ Ebd., p. 70.

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 herausgegeben 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 *Spracherstörung 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.

gie hervorgingen oder diese weiterentwickelten und der Musiktheorie nahe stehen.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.

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

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.

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.

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

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

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 Klüppelholz⁶ und Reinhard Josef Sacher⁷ sind inzwischen auch die jüngeren Abhandlungen von Gianmario Borio⁸ und Gisela Nauck⁹ 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 einfließen.¹⁰ Zudem wurde 1996 an der Universität Zürich von Patrick Müller eine umfassende Lizentiatsarbeit zu Schnebel¹¹ abgeschlossen. Müller setzt sich über den zentralen Begriff des »Geschichtsbilds« mit dem Verhältnis der Schnebel-schen 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.

hoeffler, 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 – beziehungsweise 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 Gruhn¹² sowie im französischen Sprachraum François Vanasse¹³ und Vincent Barras¹⁴ 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 »Sprachkomposition«, 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.

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 unbekanntem – 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.

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 Magisterarbeit²² 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.

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 Stoianova 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 Henius³⁰ sowie des Komponisten und früheren Maulwerkers Michael Hirsch³¹ 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 Schnebel³⁴ 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.

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-Konzepte³⁹ 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.

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 York⁴⁸ 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 Sanio⁵⁰ 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.

pher Shultis⁵¹ 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 Petkus⁵³ und James Pritchett.⁵⁴ Während Pritchett methodische Prozesse der Kompositionen – eingebunden in Ausführungen zu Cages Lebenssphäre⁵⁵ – 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.

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« erhalten. 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 Cages⁵⁷ 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 Kuhn⁵⁹ – 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 *Européras 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 Européras 1 & 2: The Musical Means of Revolution* (Los Angeles 1992), Ann Arbor (UMI No. 2767) 1994.

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 Dissertation⁶¹ 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 Neuhoff⁶³ 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.

Autoren, auch den amerikanischen, nicht bewußte ideologische Verhaftung in traditionellen »europäischen« Denkstrukturen erklärbar ist.⁶⁷

In Neuoffs 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 Neuoffs 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. Schnell, 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.

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.

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 Cage⁸³ 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 *Europæus 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.

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 Schulz⁸⁸ und der Text *Interkontinentale Verschiebungen* von Helga de la Motte-Haber⁸⁹ 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 Mountain 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.

wesentliche Informationen aus dem Buch *Geschichte Deutschlands seit 1945* von Alfred Grosser.⁹¹ Erkenntnisse aus einschlägig bekannten Büchern wie *Der eindimensionale Mensch* von Herbert Marcuse⁹² oder *Die Unfähigkeit zu trauern* des Ehepaars Mitscherlich⁹³ 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 Danuser⁹⁴ und Glenn Watkins⁹⁵ 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 Terminologie⁹⁷ 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.

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 musikalische Aufführungen viel umfassender Material für das räumliche, haptische und akustische Erinnerungsvermögen⁹⁹ 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.

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 Spitzer¹⁰¹ 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 Faßler¹⁰² 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.

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 verbarrikiert, 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 erweiterte 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 der 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.

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 *Konzip*, p. 15.

9 Ebd.

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.

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 Cassirer¹³ und dessen Schülerin Susanne K. Langer¹⁴ 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.

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.

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 *Konzip der Buchhalter*, a.a.O., p. 30.

²³ Lorenzer *Konzip*, p.30.

liegt daher zunächst in dem, was sie symbolisieren: Präsentative Symbole »artikulieren menschliche Erlebnisse, die der diskursiven Sprache unzugänglich sind«. ²⁴ Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, der Frage, wie 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.

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 diene Lorenzer die erstmals von Freud²⁵ 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 sprach-symbolischen 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.

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 probierendes 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.«

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 Engramme³³], 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.

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 *Konzip*, p. 91.

³⁸ Ebd., p. 165.

³⁹ Ebd., p. 26.

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 *Erwartungsmodelle* 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.

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.

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« Entlastungsmechanismen⁴⁹ 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 ¹⁸1986) für West-Deutschland in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg konstatierte.

⁵¹ Lorenzer *Konzip*, p. 114 f.

»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 1972, 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.

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 *Sachvorstellungen* 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 Welt-erfahrung [...].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 *Konzip*, p. 113.

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

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

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 aufgenommenener 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.

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 verhartet 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 Gegenstands panorama 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 *Konzip*, p. 163.

⁶⁴ Lorenzer *Interaktion*, a.a.O., p. 110.

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.

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 Interaktionsformen. 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.

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.

