

Amerikanische Kultur im Spiegel einer musiktheatralischen Komposition : John Cages "Song Books" in "doppelter Weite"

Autor(en): **Heilgendorff, Simone**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 58

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928023>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

AMERIKANISCHE KULTUR IM SPIEGEL EINER MUSIKTHEATRALISCHEN KOMPOSITION

VON SIMONE HEILGENDORFF

John Cages «*Song Books*» in «*doppelter Weite*»

Experimentelle Kompositionen nach 1960 werden bis heute von Verfechtern einer «ernstzunehmenden» musikalischen Avantgarde disqualifiziert. Allenfalls als Dokumente bestimmter zeitgeschichtlicher Strömungen sind sie für diese von Interesse. Wenn auch viele dieser Stücke in Notation und Aufführungen zufällig (beliebig) und chaotisch erscheinen, liegen den anspruchsvolleren unter ihnen doch zwar offene, aber dennoch sinnvoll kalkulierte und gründlich durchdachte prozesshafte Strukturen zugrunde. Um diese analytisch zu begreifen und dann auch kritisch einordnen zu können, bedarf es einer methodischen Offenheit und Systematik.

Song Books (1970) von Cage ragt mit Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962–1965), Schnebels *Glossolalie*-Projekt (1959–1965) und Kagels *Sur Scène* (1959/60) aus der grossen Zahl von Kompositionen des experimentellen Musiktheaters heraus. In *Song Books* kulminieren Cages kompositorische Methoden der vorangegangenen Jahre seit 1952 und eine Vielzahl an Materialien. Mit seiner komplexen, dennoch äusserst offenen Anlage in klanglich-gestischen Randbereichen ist es eine weitere Komposition, die Cage als Protagonisten der experimentell und Kunstgattungen übergreifend orientierten New Yorker «Downtown-School» in Gegensatz zur auf innermusikalische serielle Verfahren konzentrierten «Uptown-School» rückt, vertreten etwa durch Babbitt und Carter. Dass er damit jedoch auch gleichzeitig für einen radikalen Traditionsbruch steht, wie dies normalerweise gesehen wird, ist bei einer genaueren Bestimmung dessen, was Tradition im kulturellen Kontext von Cage bedeutet, nicht haltbar.

DEMOKRATISCHE TRADITION, ZEN UND TRANZENDENTALISMUS

Es ist in zweierlei Hinsicht von einer spezifisch amerikanischen Tradition auszugehen, mit der Cage nicht brach, sondern die er im Gegenteil weiterführte. Zum einen wurzelt sein Verständnis von Kultur in der seit Amerikas Gründung für dieses Land typischen Auffassung von künstlerischer Aktivität als völlig selbständigem Teil genuin demokratischen Zusammenlebens, wodurch jedem ein Höchstmass an Freiheit eingeräumt wurde. Öffentliche Förderung dieser Aktivitäten fiel bis in unser Jahrhundert hinein prinzipiell aus, weil durch derartige pekuniäre Abhängigkeit die Gefahr ethischer oder moralischer Limitierung der kreativen Prozesse befürchtet wurde. Dadurch war die Situation für Künstler zwiespältig, denn sie waren für die Umsetzung ihrer Ideen auf Finanzierung angewiesen. Letztlich wurde diese Freiheit in den USA mit dem Preis einer vormals äusserst langsamen künstlerischen Entwicklung «bezahlt». Dass Förderung durch öffentliche Gelder auch Schutzraum für ungewöhnliche Projekte bietet, begann erst in den dreissiger Jahren Teil des amerikanischen Selbstverständnisses zu werden.¹ Dennoch ist bis heute etwas von der Akzeptanz respektive Toleranz des demokratischen Grundgedankens in den USA auch gegenüber künstlerischer Arbeit wirksam.

Mit der Fortführung und Weiterentwicklung des freizügigen und offenen Kerngedankens dieser demokratischen Grundidee einher ging bei Cage seine Begeisterung für die bis heute lebendige amerikanische Tradition des in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts begründeten Transzendentalismus, dessen Grundlagen unter anderem der von Cage sehr geschätzte amerikanische Schriftsteller und Sozialkritiker Henry David Thoreau entwickelte und lebte. Im Transzendentalismus sind die Gedanken eines Lebens im Einklang mit der Natur (eigentlich eine frühe ökologische Strömung), der Autarkie und – damit verbunden – des Anarchismus zentral.

Äusserungen Cages sind in dieser spezifischen Konnotation einer demokratisch-transzendentalistischen amerikanischen Tradition zu sehen. Dieses Traditionsverständnis ist teilweise grundlegend für Cages Fähigkeit, sich künstlerisch von der auch in den USA herrschenden europäisch geprägten musikalischen Tradition, die er unter anderem durch sein Studium bei Schönberg gut kannte, fast spielerisch, ohne grosse innere Widerstände unabhängig zu machen. Cage ist so als Vertreter einer anderen Tradition, als sie durch die Serialisten vertreten wurde, und nicht als ein Antitraditionalist ohne alternatives Konzept zu sehen. Cage zählt zu einer Gruppe avancierter amerikanischer Komponisten, die diese Leichtigkeit des Umgangs mit herkömmlichen musikalischen Materialien europäischer Tradition mit ihm teilten und von Experimentiergeist getragene innovative Impulse nutzten. Nicht zu unterschätzende Impulse gingen in diesem Kontext auch von der internationalen Bevölkerung des Einwanderungslandes USA und ihrer «exotischen» Kultur aus, die dort im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts, einhergehend mit zunehmender Globalisierung, mehr als zuvor zu einem genuine Bestandteil wurde.

Eine wesentliche Komponente des multikulturellen Umfelds in den USA seit den dreissiger Jahren war fernöstliches Denken in der für die USA typischen Adaption. Wie viele andere Zeitgenossen rezipierte Cage zunächst die durch Ananda K. Coomaraswamy vermittelte indische Philosophie und ab etwa 1950 das durch Daisetz Suzuki vermittelte zenbuddhistische Denken. Zen, wie er ihn durch Suzuki kennenlernte, wurde sofort zu einem bedeutenden Bestandteil von Cages Leben, Denken und künstlerischem Schaffen. Die wichtigsten Prinzipien des Zenbuddhismus, die Cage übernahm, sind: Disziplin, Öffnung der Wahrnehmung, meditative Ruhe und Stille, nicht-hierarchisches rhizomatisches Denken und Fühlen, Einheit in gegenseitiger Durchdringung respektive Durchlässigkeit aller Aspekte des Daseins (etwa des alltäglichen Lebens mit philosophischem Denken und künstlerischer Arbeit). Diesen Prinzipien ist gemeinsam, dass sie nicht die statischen, sondern die prozesshaften interaktiven Elemente des Lebens unterstützen. Disziplinierung ist erforderlich, um das eigene «verschlossene Ego»² für diese Prozesse zugänglich zu machen.

Diese Aspekte zenbuddhistischen Denkens sind ebenso wie Ansätze radikalen Demokratieverständnisses und des Transzendentalismus in Cages zentraler Idee der «Open-mindedness»³ und ihrer Umsetzung in vielen seiner Stücke

1. Vgl. zu diesen skizzenhaften Ausführungen: Berndt Ostendorf/Paul Levine, *Kulturbegriff und Kulturkritik. Die amerikanische Definition von Kultur und die Definition der amerikanischen Kultur*, in: *Länderbericht USA II*, hg. v. Willi Paul Adams, Berndt Ostendorf u.a., Bonn 1990 (Schriftenreihe *Studien zur Geschichte und Politik der Bundeszentrale für politische Bildung*, Bd. 293/II), S. 449–458.

2. «Ein Ego ohne Disziplin ist verschlossen, es neigt dazu, sich in die eigenen Gefühle einzuschliessen. Disziplin ist das einzige, was diese Verschlossenheit verhindert. Mit ihr kann man sich dem äusseren wie dem inneren öffnen.» Zit. nach *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, (dt. Übersetzung) Berlin 1976, S. 60.

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



凡不見三界之中心
： 祇為空回不了
念不生心淨然
才不生滅
大正西原山本末
在石井氏亦親古く得 若山人書

John Cage und
Daisetz Suzuki

wirksam. Vier Gründe für eine sich etablierende «Open-mindedness» in der Musik nannte Cage in seinem Text *The Future of Music* (1974): das schon durch Persönlichkeiten wie Cowell und Varèse gewonnene innovative Terrain; die einsetzbare Technologie im kompositorischen und klanglichen Prozess; die zunehmende Vermischung von Kulturen, auch solcher, die früher sehr weit voneinander entfernt waren; sowie die enorm vereinfachte Kommunikation (Telefon, Medien, Flugreisen).⁴

Aus der Perspektive europäisch geprägten musikalischen Denkens, insbesondere von einigen Verfechtern «autonomer Kunst»⁵, erscheint Cages Haltung, wie sie sich in seinen Texten und in seinen Kompositionen ausdrückt, naiv, oberflächlich, sogar verantwortungslos. Seine Haltung und Ästhetik ist in ihrer Art, dezidierte (und) ästhetische politisch-moralische Bewertungen zu vermeiden, zwar stark von asiatischem Denken geprägt, dem es fremd ist, klar und ausdrücklich Stellung zu beziehen. Dadurch stiehlt sich Cage jedoch nicht etwa aus der (politischen) Verantwortung, vielmehr greift er auf einer künstlerisch-strukturellen Ebene trotz vieler Zufallsfaktoren gezielt in Prozesse ein, die Wahrnehmung und Denken öffnen können, und wirkt so gewissermassen von innen her auf die Menschen, die seine Stücke (aktiv oder passiv) rezipieren.

Auf diesem Hintergrund ist Cages Verhältnis zur technologischen Entwicklung seiner Zeit zu sehen, deren zusehends für die Allgemeinheit nutzbaren elektronischen Geräte und Medien aus Cages Sicht (die ihn stark mit dem Soziologen Marshall McLuhan verband) enorme Vorteile bringen. Eingesetzt als Bestandteil von klanglichen Ereignissen sah Cage die Möglichkeiten (live-)elektronischer Klang-Erzeugung, -Verstärkung und -Verfremdung als ein essentielles Hilfsmittel zur Auflösung von (kommunikativen) Grenzen, auch zwischen Kunstsparten oder zwischen konventionellen Rollen wie denjenigen von Komponisten, Interpreten und Publikum, und zog hier eine Analogie zur Auflösung von Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen. Mag auch die Wirkung vieler Vorgaben bei Cage nicht genau kalkuliert sein, so steht dahinter nicht mangelnde Verantwortung für seine Produkte, sondern das Ziel, Menschen – wie sich selbst – von stagnierenden Mustern zu befreien und zu unverhoffter (Inter-)Aktivität zu bewegen.

INTERAKTIVE NETZWERKE

Cages Stücke sind, seitdem er Anfang der fünfziger Jahre begann, das I Ching als kompositorisches Hilfsmittel einzusetzen, häufig netzwerkartig organisiert. Diese Organisationsform wird geprägt durch die Beteiligung der Ausführenden an Entstehungsprozessen seiner Stücke (als wichtigem demokratischem Prinzip, das auch in der experimentellen Kunst Europas wirksam ist) und durch nicht-hierarchisches, nicht aggressives rhizomatisches Miteinander der Ereignisse in quasi natürlicher Bewegung, quasi natürlichem Tempo (erkennbar als wichtige Prinzipien des Zen und des Transzendentalismus). Diese Stücke könnten, in unterschiedlicher Gewichtung, als interaktive Felder bezeichnet werden. Cage selbst beschrieb ein solches Feld in einem Text zu Ives: «We become, I believe, aware of the past by what we do. What we do throws a light on the past. [I believe] that we rather live in a field situation in which by our actions by what we do we are able to see what other people do in a different light than we do without our having done anything.»⁶ Charakteristisch für Cage ist es, eine paradoxe Einheit herzustellen aus «Doing» (also Aktivität) einerseits und aus der Beobachtung andererseits, dass dadurch Licht auf einen Gedanken, ein Verhältnis zu etwas oder jemandem geworfen wird (als Ele-

ment eines nunmehr rezeptiven, passiven Vorgangs). (Inter-)Aktion trägt bei Cage zugleich passive und aktive Züge. Agieren bedeutet Im-Fluss-Sein. Selbst Cages Ausstrahlung war geprägt von solchem zugleich zurückgenommenem, Raum gebendem und dennoch aktiv handelndem Fliessen, wie es auch für das Verhalten asiatischer Menschen charakteristisch erscheint.⁷

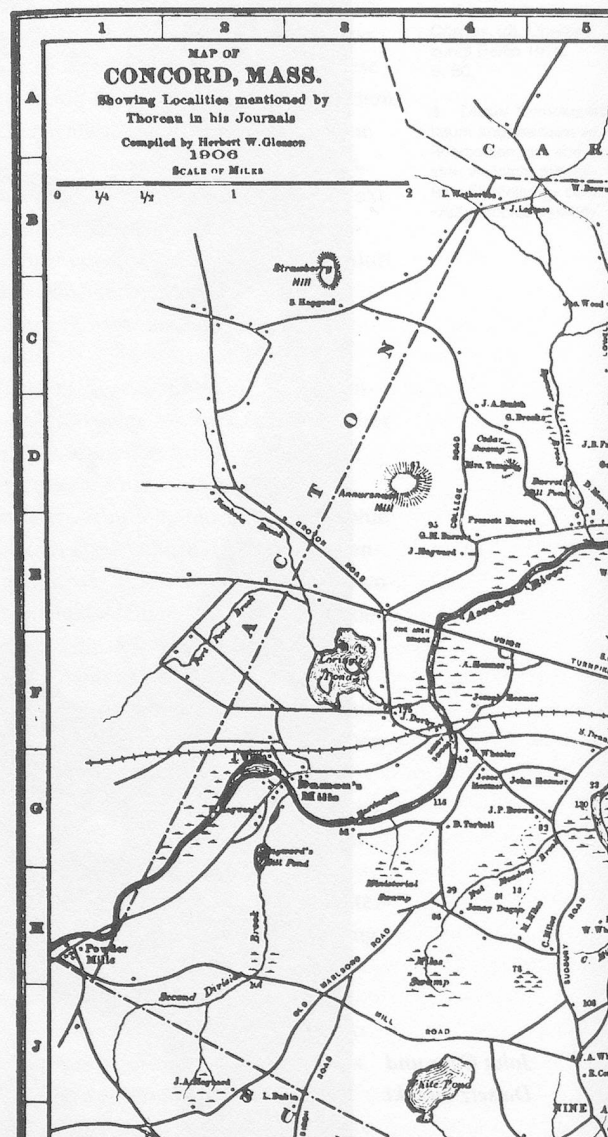
Die Idee des Feldes ist in unserer Zeit äusserst aktuell und wurde in verschiedenen Bereichen ein wichtiger Begriff. Im Zusammenhang mit Cages Denken und seiner Komposition *Song Books* ist die Bedeutung des «Feldes» auch im Bereich mentaler Verarbeitung von Interesse. Seit wenigen Jahren ist wissenschaftlich (neurologisch) bewiesen, dass mentale Prozesse im menschlichen Gehirn, letztlich nichts anderes als elektronische Prozesse, in bestimmten netzwerkartigen Strukturen ablaufen. Im Zusammenhang mit den möglichen simultanen Schichtungen unabhängiger Ereignisse bei Aufführungen von *Song Books* ist interessant, dass mehrere Untersuchungen inzwischen nicht nur bewiesen haben, 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.⁸

4. Vgl. John Cage, *Empty Words. Writings 1937-78*, o.O. 1980 (8.Aufl.), S.180.

5. «Autonome Kunst» war (als Gegenbegriff zum von Adorno kritisch eingeführten der affirmativen Kunst) Schlüsselwort der europäischen musikalischen Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre. Als autonome Kunst wurde zunächst die streng seriell durchstrukturierte, quasi emotionslose, absolut nicht spielerische Musik gesehen, denn sie erschien in gewünschter Weise ästhetisch völlig von gesellschaftlichen Strömungen unabhängig, aber dennoch wirksam. Wenig später herrschte Uneinigkeit darüber, ob auch grenzüberschreitende, experimentelle, also stark spielerische und emotionale Aktivitäten das Prädikat verdienen.

6. John Cage, *Two Statements on Ives* (1964), in: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, Middletown 1969, S. 37 und 40.

«Map 3»
aus John Cages
«Song Books»



Derartige naturwissenschaftliche Erkenntnisse bestätigen im nachhinein nicht nur einige uralte Grundlagen fernöstlichen Denkens, sondern stehen in Verbindung mit künstlerischen, philosophischen und gesellschaftlichen Phänomenen unserer Zeit. Beispielsweise bestehen offensichtlich Zusammenhänge zwischen diesen Erkenntnissen und der rhizomatischen, assoziationsreichen Struktur von *Song Books* und vieler anderer Kompositionen Cages.

Es liegt daher nahe, ihre netzwerkartige Struktur abzutasten und die implizierten Interaktionen und Bedeutungen aufzuspüren. Mit welcher Methode eine solche Untersuchung durchführbar sein könnte, ist zunächst schwer zu beantworten. Auf der Basis heutiger neurologischer Erkenntnisse sowie der Bezüge zum zeitgenössischen Umfeld erwies es sich als sinnvoll, die Theorie szenischen Verstehens des der Frankfurter Schule nahestehenden Psychoanalytikers und Begründers der psychoanalytischen Sozialforschung, Alfred Lorenzer, anzuwenden. Sie wird im folgenden – dem Rahmen dieses Textes gemäss äusserst rudimentär – vorgestellt. Daran schliesst sich eine exemplarische Darstellung einiger Erkenntnisse zu *Song Books* an, die Lorenzers Methode des szenischen Verstehens nutzt.⁹

«SZENISCHES VERSTEHEN»: EINE METHODISCHE GRUNDLEGUNG

Lorenzer bezieht in seine Schriften alle Kunstgattungen ein und bestimmt den Stellenwert von Kunst im sozialen Gefüge neu, indem er Kunstwerke in seine Kategorie der «präsentativen Bedeutungsträger» einstuft, zu der etwa auch öffentliche Gebäude zählen. Im Gegensatz zu anderen psychoanalytischen Ansätzen in den Kulturwissenschaften vertritt er den Standpunkt, dass psychoanalytische Forschung in kulturellen Bereichen unbedingt auf die Kompetenz ihrer Nachbardisziplinen angewiesen ist.¹⁰ Im Bereich der Musikforschung bedeutet dies, dass für eine interdisziplinäre Forschung auch jeweils die musikhistorischen und -analytischen Kriterien eines Forschungsvorhabens zu bestimmen sind, mit denen eine psychoanalytisch-sozialforschende Perspektive sinnvoll koordiniert werden kann. Da Kompositionen wie *Song Books* durch ihren Umgang mit vorgefundenen Materialien (aus dem Alltag) stark konnotiert sind, ergeben sich durch Lorenzers Methode zugleich auch musikanalytische Zugangsweisen.

Lorenzer geht in seiner Methode davon aus,¹¹ dass alle Verhältnisse, in denen sich Menschen bewegen, durch permanenten interaktiven Austausch geprägt sind, der sich auf allen darin involvierten Ebenen in «symbolischen Interaktionsformen» und «präsentativen Bedeutungsträgern» niederschlägt. Damit löst er sich von den konventionellen psychoanalytischen Kategorien Es, Ich und Überich. Ausgehend von der am weitesten verbreiteten psychischen Deformation, der Neurose, zeigt er, dass sie in Deformationen und vor allem Desymbolisierungen kollektiver und individueller «Erfahrungsstrukturen» wurzeln, die wiederum durch beständiges komplexes Interagieren entstehen, erhalten und gewandelt werden. Diese Erfahrungsstrukturen bestehen aus vielen sich stetig (langsam) verändernden «symbolischen Interaktionsformen»: den sinnlich-symbolischen (z.B. ein Gefühl, ein Geschmack, eine Farbe, ein Gegenstand) und den sprachsymbolischen (z.B. ein Wort, ein Satz). Erfahrungen werden kontextualisiert, indem sie für bestimmte Bedeutungen stehen und dadurch symbolisch wirken.

Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen bilden die grundlegenden Formen menschlicher Interaktion und entwickeln sich (chronologisch gesehen teilweise vor den ande-

ren) bereits in der frühen Kindheit, so beispielsweise in bestimmten Spielen (bekanntestes Beispiel: Freuds Analyse des frühkindlichen Garnrollen-Spiels), die reale Situationen imitieren. Die sprachsymbolischen Interaktionsformen bieten eine anspruchsvollere Organisation menschlicher Erfahrung, die jedoch untrennbar mit sinnlichen Prozessen (Tonfall, assoziierte Bilder etc.) zusammenhängen. Beide Arten symbolischer Interaktionsformen ermöglichen die im menschlichen Leben essentiellen Zugriffe auf imaginäre interaktive Prozesse, das «Probieren». So können reale Situationen der Vergangenheit und der Zukunft, die in bestimmten Interaktionsformen (zumindest als Kontext) symbolisch verankert sind, probeweise durchgespielt, szenisch nacherlebt werden. Dies geschieht entweder für sich oder indem Situationen – abhängig von der Verständlichkeit solchen verbalen oder nonverbalen Probierens und der Bereitschaft und Fähigkeit einer zuhörenden oder teilnehmenden weiteren Person – einer oder mehreren Personen szenisch begreifbar gemacht werden. Teilweise können dadurch in den Interaktionsformen oder in den Erfahrungsstrukturen entstandene oder befürchtete Spannungen geklärt oder zumindest aufgelöst werden.

Kollektive und individuelle Erfahrungsstrukturen oder, wie sie Lorenzer auch nennt, «Lebensentwürfe» harmonisieren nicht immer und können zu derart starken Konflikten führen, dass die symbolische Verbindung zwischen der sinnlichen Determinante einer Erfahrung und ihrer symbolischen Benennung zerstört, also desymbolisiert wird. Als neurotische Folgeerscheinung verschwinden die beiden Pole der früheren symbolischen Verbindung jedoch nicht, sondern sind unabhängig voneinander weiter aktiv, möglicherweise auf die primitivste Stufe menschlichen Handelns, das Reiz-Reaktionsschema, regredierend oder sich mit anderen symbolischen Bedeutungen (häufig den genau entgegengesetzten) willkürlich und stagnierend (wie beispielsweise bei der «Charakterbildung») verknüpfend.

Die «präsentativen Bedeutungsträger» sind hier sowohl in Hinblick auf die Zerstörung symbolischer Interaktionsformen als auch im Blick auf Möglichkeiten, die Zerstörung zu beheben, enorm wichtig. Präsentative Bedeutungsträger sind Gegenstände, die durch mit ihnen stattfindende menschliche Interaktionen symbolisch wirken. Ihre Bedeutung reicht vom einfachen «instrumentellen Gebrauch» (in einfachen alltäglichen Handlungen wie dem Händewaschen) bis hin zu einer komplexen «Erlebnisbedeutung». Sie kann Bedrohliches ebenso symbolisieren wie sie positive Identifikation stiften kann. Präsentative Bedeutungsträger sind beispielsweise öffentliche Gebäude, Kleidung und Haushaltsgegenstände ebenso wie Kunst.

Kunst in diesen Wirkungsbereich einzubeziehen, d.h. ihr über den Genuss hinausgehende Wirkung zuzusprechen (und nicht nur nach Wirkungsbereichen zu fragen), ist ungewöhnlich. Gerade diese entschlossene Darstellung macht Lorenzers Ansatz interessant. Die Argumente, die Peter Bürger an zentraler Stelle in die Avantgarde-Diskussion einbrachte und die der Avantgarde durch ihre Institutionalisierung den kompletten Zusammenbruch bescheinigten, erscheinen dagegen entkräftet.¹² Die präsentativen Bedeutungsträger wirken auf der Ebene sinnlich-symbolischer Interaktionsformen, nicht der sprachsymbolischen. Lorenzer bescheinigt ihnen daher einen sehr niedrigen bis keinen Bewusstseinsgrad, was impliziert, dass diese symbolische Interaktionsform nicht gezielt eingesetzt werden kann. Diese These ist nicht haltbar, da sich durch neurologische und kognitionspsychologische Forschung erwiesen zu haben scheint, dass auch Bilder im Gehirn abrufbar sind und gezielt Verhaltens- respektive Denkprozesse auslösen können.

7. Der Chinese Lung Fū, ein früheres Mitglied der experimentellen Berliner Gruppe *Maulwerker*, berichtete mir am 10.5.1998 von einer persönlichen Begegnung mit Cage als jemandem, dessen Aura und Verhalten ihm extrem vertraut waren. Er erklärte dies mit der grossen Verwandtschaft dieses Verhaltens zu demjenigen in seiner chinesischen Heimat.

8. Die hier skizzierten Informationen finden sich in einführender und übersichtlicher Darstellung in dem Buch *Geist im Netz. Modelle für Lernen, Denken und Handeln* (Berlin, Oxford 1996) des Psychiaters und Psychologen Manfred Spitzer. Das Zitat stammt von S. 264ff.

9. Mir sind zwei Studien bekannt, wo Lorenzers Methode auf Musik angewendet wurde, beide zur Vokalmusik des 19. Jahrhunderts: Hans-Michael Beuerle, *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den A-cappella-Kompositionen*, Hamburg 1987 (1975 verfasst), und Gunzelein 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 1987, S. 367-397.

10. «Es ist deshalb dringend geboten, die Ansätze einer intensiven interdisziplinären Zusammenarbeit zu verstärken, um das alte Laster beliebiger Gelegenheitsexkursionen von Psychoanalytikern in die Kultur oder freischweifende Raubzüge psychoanalytisch angelegener Kulturwissenschaft zurückzudrängen.» A. Lorenzer, *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse, in: Kultur-Analysen*, hg. v. H.-D. König, A. Lorenzer u.a., Frankfurt 1986, S. 18.

11. Die nun folgende kurze Einführung in Lorenzers Theorie geht zum grossen Teil auf sein folgendes Buch zurück: *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, zuerst erschienen in Frankfurt/Main 1981.

12. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974. Das Buch zeitigte enorme Diskussionen. Entgegnungen an Bürger sind beispiels-

Lorenzer sieht allerdings die grundlegende Qualität von präsentativen Symbolen und insbesondere von Kunst: «Im Spektrum der Gegenständlichkeit zeichnen sich einige Gegenstände dadurch aus, dass sie exklusiv, zweckfrei als Bedeutungsträger benutzt werden. Das sind im engeren Sinne präsentative Symbole, von denen Langer¹³ unter dem Stichwort «Kunst» spricht. Ihre Funktion ist es, freigestellt vom instrumentellen Gebrauch soziale Verhaltensentwürfe dem Subjekt anzubieten. [...] Die doppelte Weite der präsentativen Symbole als «Begriffe» für [...] Unsagbares, weil niemals verbal Fassbares (das Raumerlebnis z.B.) und [...] Unsagbares, weil noch nicht verbal Konsensfähiges (die Inhalte der Traumbilder z.B.) [...] wird nun plausibel: Gegenstandserfahrungen sind basal. Daher rührt auch die dritte Qualität: [...] dass sie den Emotionen, also dem Unbewussten näherstehen als die Sprachfiguren. [...] Was heisst das für die Persönlichkeitsstruktur? Die über Gegenstände, Bilder (also gegenständliche Szenen) eingebrachten Bedeutungen sind in einer tieferen Schicht verankert als die sprachvermittelten Bedeutungen.»¹⁴ Hier ist neben den Möglichkeiten, Bedeutungen nonverbal zu speichern auch die bereits erwähnte Ebene des (geschützten) Probehandelns wieder angesprochen, die einschliesst, dass, indem solche Prozesse durchlaufen werden, Veränderungen eintreten.

Entscheidend ist die enorme Kompetenz, die Lorenzer der Kunst einräumt. Ihre «doppelte Weite» zeichnet sie – und bis zu einem gewissen Grad auch andere präsentative Symbole¹⁵ – aus. «Nur» ästhetisch bedeutsam, ohne «instrumentellen Gehalt», bietet Kunst gewissermassen einen Schutzraum für das «Probehandeln». «[Zudem] artikulieren [präsentative Symbole] menschliche Erlebnisse, die der diskursiven Sprache unzugänglich sind. [...] Es obliegt ihr [der Musik] 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.»¹⁶ Essentiell ist daher in interaktiven Prozessen das «szenische Verstehen». «Der Analytiker [...] benutzt szenisches Verstehen als Instrument, das noch nicht Benennbare, ihm aber in Beschreibungen sinnlich-szenisch Vorgeführte (wie im Theater) zu enträtseln. Er muss sich Szenen vorstellen, muss aus dem Vergleich der Szenen das Verborgene (weil noch nicht Sprachfähige, jedoch szenisch Beschriebene) sich zugänglich machen. In seiner Interpretation verharrt er dabei ausdrücklich im sinnlich-szenisch Vorgestellten. Es geht ja nicht nur um einen Vergleich der Szenen im Sinne von: Das eine Erlebnis ist «wie» das andere, die gegenwärtige Szene ist «wie damals», sondern auch, in der Rekonstruktion von Schlüssel-erlebnissen und Originalfällen, [um] eine sinnlich-konkrete Rekonstruktion der Konfliktdramatik.»¹⁷

Ohne Lorenzers Theorie zu kennen (nichts ist in Übersetzung verlegt) sah Cage seinerseits im Theater – weniger im konventionellen Theater als vielmehr in den vielfältigen Dimensionen experimentellen szenischen Darstellens – die einzige künstlerische Gattung, die den vielfältigen Daseinsformen, mit denen Menschen konfrontiert sind, gerecht werden kann, und die seiner Grundidee der «Openmindedness» entspricht. «I have for many years accepted, and I still do, the doctrine about art, occidental or oriental, set forth by Ananda K. Coomaraswamy in his book *The Transformation of Nature in Art*, that the function of Art is to imitate Nature in her manner of operation. Our understanding of «her manner of operation» changes according to advances in sciences. [...] Theater is obligatory eventually because it resembles life more closely than other arts do, requiring for its appreciation the use of both eyes and ears, space and time.»¹⁸ Theater wird hier gewissermassen gesehen als das (künstlerische)

Medium szenischen Verstehens per se. «Imitation der Natur» bezieht sich auf ihre Funktionsweise. Natürliche Abläufe, Bewegungen, also Prozesse mit ihrem netzwerkartigen Zusammenwirken, Konnotationen und Auswirkungen sind das Thema für Cages Kunst.

«SONG BOOKS» ALS INTERAKTIVES NETZ SZENISCHER FELDER

Cage komponierte *Song Books* im wesentlichen von August bis Anfang Oktober 1970, also extrem schnell. In drei Tagen hatte Cage fast das ganze Werk entworfen.¹⁹ Nachdem er entschieden hatte, die Reihe der Sologesangsstücke (*Solos for Voice 1* und *2*, 1958/60) fortzusetzen, befragte er das I Ching, um die noch zu komponierende Zahl der weiteren Solos festzulegen, und erhielt die ihn angesichts der knappen Zeit verblüffende Zahl neunzig. Nun war es um so wichtiger, dass Cage zwar ein möglichst vielschichtiges Stück, dies aber mit möglichst effektiven Mitteln komponierte. Zu diesem Zweck schuf er ein vielgliedriges Netzwerk aus verschiedenen Komponenten. Die drei übergeordneten Komponenten sind das «Genre», der «Inhalt» und die «Kompositionstechnik». Pro Solo waren für ihn folgende Entscheidungen zu treffen: 1) zwischen vier Typen der Genre-Bildung: «Song», «Theatre», «Song with Electronics», «Theatre with Electronics»; 2) zwischen zwei Typen des Umgangs mit dem Inhalt: relevant oder irrelevant für den Satz «We connect Satie with Thoreau»; und 3) zwischen drei Typen des Umgangs mit der Kompositionstechnik: a) eine Technik wird eingeführt, b) eine bereits zuvor in *Song Books* verwendete Technik wird wiederholt, c) eine bereits zuvor in *Song Books* verwendete Technik wird variiert. Diese 4x2x3 Spielarten ermöglichen ein grosses Spektrum von Materialien, die durch Variation derart miteinander verbunden sind, dass eine relativ konsistente Gesamtanlage entsteht.

Mit Entscheidungen zu diesen drei übergeordneten Komponenten stand Cage zwar ein formales Gitternetz der Gesamtanlage zur Verfügung, das zu bearbeitende Material und die jeweils zu wählende Kompositionstechnik waren jedoch noch nicht gewonnen. Cage hatte zwar soeben Thoreaus Schriften neu entdeckt und setzte, geschmacksgeleitet (ohne das I Ching zu befragen), durch die duale Kombination von Thoreau mit dem seit vielen Jahrzehnten von ihm geschätzten und soeben in *Cheap Imitation*²⁰ wiederentdeckten Satie als Referenz des Stücks einen entscheidenden Angelpunkt bezüglich der Materialebene. Dennoch musste er noch eine Antwort auf die Frage finden, welches Material er nehmen solle. Er entschied (ohne das I Ching), auf naheliegende, bereits vorhandene Techniken und Materialien zurückzugreifen, d.h. auf eigene und andere Musik (Klänge und Notationsformen) sowie auf Texte und Gegenstände, die sich – wie im Falle von Thoreau und Satie – im wesentlichen zur Zeit des kompositorischen Prozesses in seiner unmittelbaren Umgebung befanden. Für diesen Prozess ist deren zeitgeschichtliche Gebundenheit bzw. Relevanz ein wichtiges Element. Er setzte die «doppelte Weite» des vorgefundenen Materials voller Referenzen im kompositorischen Prozedere gezielt ein.

Eine überwältigende Menge solcher in *Song Books* enthaltener interner und externer Referenzen breitet sich in schwer überschaubarer Vielfalt aus: in der sukzessiven Folge der in zwei Bänden (Bd. I: Solo 3-58, Bd. II: Solo 59-92) und einem Beiheft mit (teilweise losen) «Instructions» veröffentlichten Solos sowie in daraus zusammenzustellenden Auführungen. Verschiedene Stadien der konkreten Ausarbeitung in graphischer bis konventioneller Notation prägen das Gesamtbild ebenso wie verbale Vorgaben, die entweder als

weise versammelt in folgendem Buch: «*Theorie der Avantgarde*». Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, hg. v. W. Martin Lüders, Frankfurt/Main 1976. Auch dort weist ein Autor (B. Lindtner, S. 93) auf die mangelnde Tragfähigkeit einer innerideologisch geführten Diskussion hin.

13. Lorenzer bezieht sich mit seinem Symbolbegriff auf die Theorie von Ernst Cassirer und Susanne K. Langer.

14. Lorenzer, *Das Konzil der Buchhalter*, a.a.O., S. 157 (Kursiva von Lorenzer).

15. Die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst und ihren möglichen doppelt weiten Wirkungsbereichen sind nicht scharf zu ziehen.

16. Ebd., S. 32 (Unterstreichungen von der Autorin).

17. Ebd., S. 163.

18. John Cage, *Happy New Ears* (1963), in: ders., *A Year from Monday*, in: *Empty Words*, o.O. zuerst 1969, S. 31/32.

19. vgl. *Für die Vögel*, a.a.O., S. 141.

20. für Klavier, 1969, eine I Ching bestimmte Bearbeitung des Satieschen Originals *Socrate* (1918), die auch von Cunningham choreographiert wurde (Titel: *Second Hand*).

theatralische Prozesse unmittelbar umsetzbar sind oder einen zeitlich der Aufführung vorausgehenden Prozess vorgeben, der für die eigentliche «Aktion» erforderlich ist (z.B. die Organisation und Nutzung von Kontaktmikrofonen oder die I Ching-abhängige Bestimmung theatralischer Aktionen auf der Basis von Zahlenreihen der mit *Theatre Piece* (1960) verwandten Solos).

Die intendierte nicht-hierarchische Form von *Song Books* zeigt sich zuerst im Nicht-Vorhandensein einer Partitur.²¹ Die Zahl der Mitwirkenden, auch bezüglich der einzelnen Solos (mit wenigen Ausnahmen), ist ebenso frei bestimmbar wie die Menge («in whole or in part»), die von den Vorgaben eines Solos erarbeitet wird. Diese Zusammenstellung impliziert die Bestimmung des Ablaufs und der Gesamtdauer, die Zahl der Mitwirkenden, die Ausstattung von Bühne (Beleuchtung, elektronische Hilfsmittel wie Kontaktmikrophone und Tonbandaufzeichnungen, Requisiten) und Ausführenden (Kostüme, Masken) sowie die mögliche Kombination mit anderen Stücken von Cage (insbesondere *Rozart Mix* und *Concert for Piano and Orchestra*). Mittels der erarbeiteten Festlegungen, die eine Simultanisierung der Ereignisse verschiedener Solos ermöglichen, entsteht aus der sukzessiven Disparatheit der notierten Vorgaben eine imaginäre Partitur, die schriftlich allenfalls durch choreographische Skizzen dokumentiert sein könnte. Diese nur in Aufführungen lebendige Partitur spiegelt mit ihrer Simultanität die (teilweise an Prinzipien serieller Gruppen-Komposition seit den späten fünfziger Jahren erinnernde) netzwerkartige Konzeption der ursprünglichen, zur Ausarbeitung entwickelten Komponenten wider.

Cage entwickelte so in *Song Books* ein interaktives Netz von szenischen Feldern. Diese Felder manifestieren sich auf verschiedenen Ebenen sowohl in einzelnen Solos als auch in Gruppen von Solos. Deren Binnenstrukturen sind in der annähernd dreihundert Seiten umfassenden veröffentlichten «Partitur» weit mehr verschleiert, als Cage dies zuvor einmal geplant hatte. Denn unter den Skizzen, die in der *Music Research Division* der *New York Public Library* (Signatur JPB 94-24, Konvolut 314²²) aufbewahrt werden, befinden sich auch zwei eng mit Schreibmaschine beschriebene Blätter («letter size»), auf denen fünfundsechzig der neunzig Solos in fünfundzwanzig verschiedenen thematisch-inhaltlich gegliederten Gruppen erfasst sind, unabhängig von ihrer sich durch die Seitenzahlen ergebenden Folge, wie sie in der veröffentlichten Fassung beibehalten wurde. Dort sind beispielsweise zwei der Solos, die kompositorisch auf Cages eigenem Prinzip der billigen Imitation («Cheap Imitation») basieren (gleichnamig betitelt, Solos 18 und 30) jeweils zusammengefasst, so auch die auf *Theatre Piece* basierenden Solos (betitelt mit «Theatre Pieces II and III», Solos 6, 7, 9, 10, 19, 31, 61, 76, 77, 87). Die in dieser thematischen Aufstellung fehlenden fünfundzwanzig Solos enthalten fast durchweg ausser den für alle Solos formulierten verbalen Anweisungen keine weiteren Materialien, so dass die thematische Liste auch als eine Organisation des in verschiedenen Notationen ausgearbeiteten Materialfundus angesehen werden kann.

Die Notation von Text, Musik und Regieanweisungen spiegelt ihre Zugehörigkeit zu bestimmten szenischen Feldern ebenso wider wie die unterschiedlichen Stadien und Ausprägungen der Materialtransformation. Cage nutzte die interpretatorische Bandbreite verschiedener graphischer Komponenten von Notation schon seit 1952. Das Besondere an *Song Books* ist, dass er mit etwa acht Notationsformen quasi alle bis 1970 von ihm benutzten, teilweise von ihm entwickelten Notationsformen einsetzte. Die Notation umfasst denn auch ein breites Spektrum: von Melodien im traditionellen Notensystem (z.B. in Solo 34 und 35) bis zu in nahezu

jeder Hinsicht freien theatralischen Vorgaben derjenigen Solos, die eine sogenannte «disziplinierte Aktion» vorsehen (z.B. Solo 8), beispielsweise mittels der Verwendung von Punktfeldern aus Sternkarten sowie von Verlaufslinien von Flüssen auf Landkarten (z.B. «Aria»-Solo 52 und 53; vgl. Partiturbsp. 1). Innerhalb dieser Notationsformen enthält jedes Solo, auch die konventionell notierten, gemäss Cages Intention eines befreiten Umgangs mit dem Material interpretatorische Spielräume.

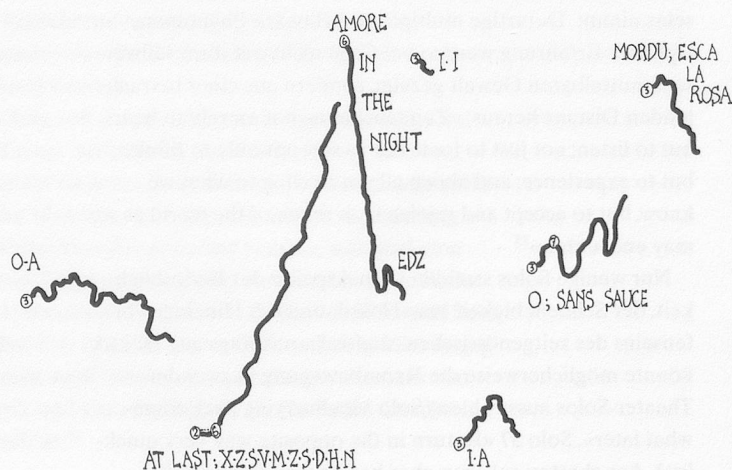
Die kompositionstechnisch und inhaltlich sich abzeichnenden szenischen Felder der *Song Books* reflektieren – in einer an Lorenzers Modell des «szenischen Verstehens» orientierten analytischen Perspektive – «reale» symbolische Interaktionsformen aus dem Umfeld Cages. *Song Books* ist zu begreifen als eine Art szenischen Verstehens dieser (symbolischen) Interaktionsformen, dessen oberste Prinzipien «Openmindedness» und Selbstdisziplin sind. In diesem Kontext steht auch Cages permanente Nutzung von I Ching-Operationen. «[...] chance operations encouraged him to shift his focus of attention away from the making of choices to the asking of questions. Chance operations were for him the highest form of discipline, in that they weakened self-expression. In using chance operations, in accepting chance derived results, Cage himself was changed; what he came to see was that in their use, likes and dislikes became irrelevant. That is, «the person is being disciplined, not the work»»²³

Cage suchte für *Song Books* nach solchen multidimensionalen Phänomenen aus sprachlichen, klanglichen und gestischen Bereichen, deren Potential niemand genau abschätzen kann. Seine Vorgaben erlauben erst im akuten Moment einer Aufführung, dass ein mögliches multidimensionales Gefüge Realität wird – eine theatralische Realität zwar, die aber über die Grenzen üblichen Theaterspiels weit hinausgeht. Sobald eine solche akute Situation vorbei ist, leben einige ihrer Dimensionen in der Erinnerung derer, die daran teilhatten, weiter. Das Zusammenwirken aller aktiven Faktoren dieses Augenblicks ist nicht wiederholbar; das mögliche Zu-

21. «We now have many musical examples of anarchy. Music with indeterminate parts, no fixed relation of them (no score). Music without notation. Our rehearsals are not conducted.» in: Cage, *The Future of Music* (1974), in: ders., *Empty Words*, Middletown 1980, p. 183.

22. An dieser Stelle sei Dr. Laura Kuhn, der Direktorin des *Cage Trust New York*, und der *New York Public Library Music Research Division* für den unkomplizierten Zugriff auf die originalen Skizzen zu *Song Books* herzlich gedankt.

23. Laura Kuhn, *John Cage in the Social Realm: Blurring the Distinctions, Seeing Wholeness*, in: *Rholywholyover Box* (Ausstellungskatalog als Box, Philadelphia 1995). Das Zitat von Cage findet sich in: *Conversing with Cage*, hg. v. R. Kostelanetz, New York 1988, S. 52.



Partiturbeispiel 1:
«Solo for Voice 52
(Aria No. 2)»,
Ausschnitt (John
Cage, *Song Books*,
Henmar Press
Inc., New York
1970, Bd. I, S. 192)

sammenwirken aller potentiellen Faktoren dieses Augenblicks ist unvorstellbar. Da das Zusammenwirken dieser Faktoren nicht bis ins Detail geplant ist, können sich bei der Aufführung der gleichen Solos verschiedenste Prozesse abspielen. *Song Books* bietet durch die stark fragmentierte, simultane und zufällige Anlage der Prozesse einen sehr breiten potentiellen Assoziationsraum für Ausführende und Publikum.

Es ist für *Song Books* essentiell, dass alle Solos bis auf wenige Ausnahmen solistisch sind; kommunikative Prozesse unter den Mitwirkenden sind explizit zu vermeiden. Zwischenmenschliche Kommunikation ist zwar als (unvermeidbarer) Bestandteil menschlichen Erlebens impliziert, wird aber im Theater der *Song Books* nicht unmittelbar thematisiert. Sämtliche symbolischen Interaktionsformen, die in den Solos aufgegriffen werden, sind also um diese Dimension reduziert. Daraus ergibt sich eine zusätzliche Brechung der Wahrnehmung, zumal zwischenmenschliches Handeln normalerweise wesentlicher Bestandteil von Theatergeschehen ist. Cage erreicht durch diese Reduktion bzw. Konzentration eine einzigartige Verquickung von – zumeist einfach konzipiertem – direkt erlebbarem Material aus «harmlosen» Situationen, deren Interaktionsformen allgemein bekannt sind,²⁴ mit einer weiteren Materialebene, die sich auf innere menschliche Vorgänge des Nacherlebens und Probehandelns im Bereich mentaler Vorstellungen und des Träumens konzentriert. Durch diese zweite Materialebene hat Cage auch komplexere Vorgänge der zwischenmenschlichen Kommunikation nicht nur integriert und der imaginären szenischen Ergänzung, dem szenischen Verstehen übergeben, sondern sie in einer Weise zugänglich gemacht, die weit mehr Spielarten zulässt, als eine «real» (realitätsnah) nachgestellte kommunikative Situation es ermöglichen würde. Dieser enorm grosse imaginäre Assoziationsraum ist auf diese Weise real quasi gefahrlos begehbar gemacht.

Der Positionierung der Solisten in *Song Books* als «Einzelwesen» ist eine eher betrachtende als physisch involvierte Perspektive auf Multiplizität, Komplexität, Nichtlinearität und Zufälligkeit/Absichtslosigkeit als wichtigen Arbeitsgrundlagen für Cage eigen, die stark an Haltungen des Zen erinnert und der in *Song Books* simulierten Situation nahezu alle Aspekte des bedrohlichen Hineingeworfenseins nimmt. Derartige multiple, nichtlineare Phänomene täglicher Erfahrung werden bei Cage nicht mit ihrer teilweise unmittelbaren Gewalt gezeigt, sondern aus einer betrachtenden Distanz heraus: «Zen teaches us not merely to hear, but to listen; not just to look, but to see; not only to think, but to experience; and above all not to cling to what we know, but to accept and rejoice in as much of the world as we may encounter.»²⁵

Nur wenige Solos strahlen auch Aspekte der Bedrohlichkeit, der Schnellebigkeit bzw. Hektik und des Hineingeworfenseins des zeitgenössischen, städtischen Alltags aus. Hektik könnte möglicherweise die Raumbewegung in zwei der Theater-Solos ausstrahlen (Solo 32: «hurrying back somewhat later», Solo 37 «Return in the opposite way very quickly»). Am ehesten gehören aber bezeichnenderweise die «Newspaper»-Solos vom dynamischen Verlauf und vom sprachlichen Material her zu den aggressivsten überhaupt. Die «Newspaper»-Solos (vgl. Partiturbsp. 2) sind in Cages nicht veröffentlichter thematischer Liste als «Solos for Voice» gruppiert, da sie strukturell auf dem *Solo for Voice I* (1958) basieren. Zu seiner typischen, auf Sternpunkten basierenden, in konventionelles Notensystem integrierten mikrotonalen Notation verwendete er Silben, Worte und Satzfragmente aus internationalen Zeitungen in zwölf Sprachen nach I Ching-bestimmter Ordnung. Die «Newspaper»-Solos

enthalten besonders viele laute Passagen. Aus diesen können im Verlauf einer Aufführung eindeutig zeitgeschichtlich konnotierte Materialien hervortreten wie «Vietnamisierung» und «Unsere Finanzen stehen nicht gut», «Nos Finances ne vont pas très fort», «Dans ce monde instable» und «Explosion Atomica».

Die (wenn auch nicht systematische), quantitativ orientierte Skala der Grade von sprachlicher Demontage in der gesamten Komposition *Song Books* reicht von syllabischer Struktur/Buchstabenfolgen über fragmentierte Phänomene in Worten und Satzteilen in einer bis mehreren Sprachen bis hin zu zusammenhängenden Sätzen in einer relativ bekannten Sprache (englisch oder französisch). Über diese Skala steuerte Cage ihr Potential an Verweisen auf symbolische Interaktionsformen, sodass Sprache teilweise in direktem Verhältnis zu Bedeutungsfeldern montiert erscheint. Die wichtigsten Formen derart umgeformter und fragmentierter Sprache sind aphoristischer und paradoxer Art.

Bezüglich der klanglichen Komposition griff Cage vergleichsweise wenig auf bereits vorhandene Musik zurück, vornehmlich in den «Cheap Imitation»-Solos sowie in Solo 80. Die Skala der Grade klanglicher Demontage reicht vom quasi zusammenhängenden, annähernd kompletten «Zitat» im Schubert-Solo (39) über fragmentierte Passagen aus Werken von Satie, Reminiszenzen anderer Kulturen (z.B. indische Ragas in Solo 58), mikrotonale Notenpunkte als Grundlage für den klanglich-dynamischen Verlauf sprachlicher Äusserungen (z.B. in den «Newspaper»-Solos) bis hin zur Neuschöpfung von klanglichen Verläufen, die jedoch Asso-

24. Zu nennen sind hier etwa die den Alltag nachstellenden Solos mit Spielen und Essen sowie die Naturerlebnisse wachrufenden (optional einsetzbaren) Tonbandaufnahmen von Vogelstimmen.

25. Stephen Addiss, *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925*, (New York, 1989), S.6, in: Julie Lazar, *nothingtosee-ness*, in: Katalogbox *rolywholyover*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1993.

Partiturbeispiel 2:
«Solo for Voice 60»,
Ausschnitt (John
Cage, *Song Books*,
Henmar Press Inc.,
New York 1970, Bd.
II, S. 224)

ziationen an konventionelle Musik entstehen lassen (z.B. die «Aria»-Solos 52 und 53). Gerade die Umsetzung graphischer Vorlagen führt zu ungewöhnlichen und assoziativen schriftlichen und klanglichen Resultaten, die sich mit den paradoxen und aphoristischen Erscheinungsformen der Sprache ergänzen.²⁶

Cage stellte Klanglichkeit und Sprachlichkeit in einen wechselseitigen Kontext; dessen Spektrum reicht von der «konventionellen» melodischen Unterlegung von Text (beispielsweise in einigen «Cheap Imitation»-Solos) bis zu ihrem zumeist durch live-elektronische Eingriffe intensivierten synergetischen Ineinanderaufgehen in einem gemeinsamen Gestus etwa in den Solos 40 (indogermanische Wortstämme) und 67 (Liste englischer und ausländischer geographischer Begriffe), wo Sprachlichkeit selbst zum klanglichen Aspekt des unkonventionellen Klanggeschehens wird. Die assoziative Weite der jeweiligen Bereiche Sprache und Klang ist ein ausschlaggebendes Kriterium, soll die sinnlich-symbolische oder gar sprachsymbolische Bedeutung der Solos (und von Kunst generell) bestimmt werden. Sie wird ergänzt durch das assoziative Potential räumlich-körperlicher Gesten der Theater-Solos.

«SONGS»

Verfremdung in Form einer «billigen Imitation» und auch bezüglich der Verquickung von Klang und Wortsprache trieb Cage bei Mozarts Melodie in Solo 47 («Queen of Thunder»²⁷) durch den häufigen Einsatz (im 4/4-Takt des Allegro assai durchschnittlich alle fünf bis sechs Takte) von elektronischen Amplituden-Manipulationen und Modulationen am weitesten. Dennoch wird sie mit grosser Sicherheit aufgrund ihrer bei der Demontage weitgehend erhaltenen prägnanten Rhythmen und Koloraturen sowie des Ablaufs (Cage folgte der Originalgestalt der Arie linear von Anfang bis Ende) bei Aufführungen des Solos erkannt,²⁸ sie darf sogar als das bekannteste «Zitat» der *Song Books* überhaupt gelten. Cages Umgang mit dem Material ist szenisch erklärbar als ein Akt systematischer Zerstörung ihrer weitreichenden symbolischen Bedeutung als der möglicherweise bekanntesten Arie schlechthin der möglicherweise bekanntesten Oper, die eine grosse Zahl Menschen schätzt und mit deren Kenntnis sie möglicherweise ihren Bildungsstand kaschieren. Ihren Bekanntheitsgrad konnte sie sicher vor allem wegen ihrer hohen Virtuosität erreichen, die stark beeindrucken kann. Anderen, vielseitiger Interessierten, kann diese «abgenutzte» Arie gerade wegen ihres Status als repräsentativer Bedeutungsträger (von Bildung und gemeistertem Wohlklang) ausserordentlich unangenehm sein. Dieser Status wirkt reduziert, wird er doch der Oper und der anspruchsvollen Komposition der Arie nicht gerecht und beruht er teilweise auf der Rezeption von Musik über Tonträger sowie der Integration von «klassischen Schlagern» in Vermarktungsstrategien. Dass gerade ihr faszinierendster Aspekt, ihre Virtuosität, hier demontiert wurde – noch dazu mithilfe des elektronischen Mediums, über das die Arie wie andere «Schlager» teilweise ihre grosse Verbreitung und damit manifeste symbolische Bedeutung erlangte – trifft mitten in den zentralen interaktiven Bedeutungsbereich der Arie. Eine derartige Demontage des depravierten Materials kann für heitere Erfahrungen und damit für befreite, erleichterte Gefühle sorgen.²⁹

Solo 35 (vgl. Partiturbsp. 3) bildet den programmatischen Kern von *Song Books*, insofern es die anarchistische Grundidee im Text propagiert. «The best form of government is no government at all and that will be the kind of government they will have when they are ready for it»: Der Satz aus

Thoreaus *Essay on Civil Disobedience* (1848), dessen Lektüre bis heute fester Bestandteil amerikanischer Schulpläne bildet, ist zweiunddreissig rhythmisch und melodisch verschiedenen A- und B-Teilen unterlegt. Sie wurden im Stil Satiescher Melodien von Cage neu komponiert, d.h. sie sind schlicht aber unregelmässig mit kleinem Tonvorrat gebaut. Es haftet ihnen etwas von einfachen Volks- oder gar Kinderliedern an. Die Zahl der Noten sowie die Bestimmung der Tonhöhen durchlief I Ching-abhängige Entscheidungsprozesse, wie sie teilweise in den Skizzen dokumentiert sind. Ein auf Solo 35 bezogenes Skizzenblatt³⁰ enthält den Tonambitus der Melodien, der auf die sechs Töne *g, gis, a, ais, h* und *c* beschränkt ist. Für alle zweiunddreissig ABs ist der Tonvorrat tabellarisch aufgeführt. Er stimmt mit der Ausarbeitung (abgesehen von enharmonischen Verwechslungen) in der veröffentlichten Version von Solo 35 überein. Es ist zudem charakteristisch für diese Melodien, dass sie metrisch leicht unregelmässig und dadurch unsymmetrisch gebaut sind und dass ihr Tonhöhenverlauf durch das Kreisen im eng begrenzten Tonraum sowie durch häufiges Repetieren eine betont deklamatorische Interpretation des Materials nahelegt. In weiteren Skizzen zu Solo 35³¹ findet sich sogar vor einer repetitiven Passage (in der veröffentlichten Partitur S.116 Ziffer 9) der Hinweis «Stuttering», wodurch der für das Stottern typische Ausdruck leicht unsicheren Auftretens entstehen kann.

Die Wirkung des Solos erscheint genau kalkuliert. Cage legte ihre Komponenten hier wesentlich umfassender fest als in allen anderen Solos:

1. Das Material soll wenn irgend möglich in der Muttersprache desjenigen Landes gesungen werden, in dem es aufgeführt wird.
2. Bevor das Solo gesungen wird, muss die Flagge der Anarchie gehisst werden und von diesem Zeitpunkt an gehisst auf der Bühne bleiben; möglicherweise können mehrere Flaggen gehisst werden.
3. Der Gesang soll von optimistischer Laune («Spirit») und vom Glauben des Ausführenden an die Realisierbarkeit des Anarchie-Gedankens zeugen.
4. Es soll der Eindruck erweckt werden, dass die Stimme der Ausführenden nicht ausgebildet ist, indem beispielsweise die Tonhöhenverläufe verschmiert («blur») werden.
5. Das Solo soll als ein unregelmässiger «Refrain» im Lauf einer Aufführung mehrfach genutzt werden.
6. In einem weiteren Solo, Solo 50, soll das gleiche melodische Material ohne Text wie aus der Erinnerung «vokalisiert» oder gesummt werden, während eine andere Tätigkeit ausgeführt wird, dadurch die Ferne des Erinnernten verstärkend. Zudem enthält auch Solo 34 den Text in leicht abgewandelter Form. Hier begegnet man auch wieder unregelmässiger Struktur von Metrik und Phrasierung wie sie für Saties Choräle typisch ist.³²

Durch alle diese Faktoren wird der Text (in den Solos 35 und 50) zwischen zwei komplementäre Situationen und damit deren symbolische Interaktionsformen gespannt: einerseits diejenige einer tatsächlichen anarchistischen politischen Veranstaltung, deren wesentliche präsentative Bedeutungsträger (Flagge, einfaches, wenn auch deklamatorisch unregelmässig strukturiertes Lied, anarchistischer Text) nachgestellt sind, andererseits die häusliche, derartige Ereignisse mental nachspielende Situation, die durch den sinnlich-symbolischen Gestus des – im Singen/Summen nahen – fer-

26. Auch diese Erscheinungsformen stehen in Verbindung mit einem wichtigen Grundelement des Zen: dem Koan.

27. Titel des «Thematischen Verzeichnisses», der in der veröffentlichten Partitur eliminiert wurde. Zugrunde liegt die Arie «Der Hölle Rache» der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte*.

28. Dies zu überprüfen war mir im Rahmen von mehreren Vorträgen und im Unterricht an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» in Berlin möglich. Die Reaktionen bewegten sich zwischen Belustigung und Konsterniertheit.

29. Das Kompositionsprinzip des «billigen Komponierens» bei Cage wurde eingehend von Martin Erdmann untersucht in seiner Arbeit *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss. Man. Bonn 1993.

30. Roter «Regency»-Notizblock: NY Public Libr. Music Research Div., Sign. JPB 94-24, Konvolut 316.

31. Penworthy Music Book: NYPL Music Research Division, Signatur JPB 94-24, Konvolut 308.

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

Partiturbeispiel 3:
 «Solo for Voice 35»,
 Ausschnitt; links A-
 rechts B-Teile
 (John Cage, *Song
 Books*, Henmar
 Press Inc., New
 York 1970, Bd I,
 S. 116/17)

9 The be_e_e_est form of gov_ern.ment is no_o_o gov.ern.ment at all.

10 The best form of gov_ern - - ment is no gov_ern - - ment.

nen Erinnernten gekennzeichnet ist. Die Aufforderung zur Wiederholung einzelner Teile bzw. zur Aufteilung des Solos in mehrere zeitlich getrennte Abschnitte zielt auf eine starke Präsenz des Solos im Gesamtgeschehen von *Song Books*. Angesichts der sehr wenigen Requisiten zieht das Hissen einer schwarzen Flagge enorme Aufmerksamkeit auf sich. Der aphoristische Satz regt zum Nachdenken an und lässt durch wiederholte Plazierung und durch die Darbietungsweisen das Publikum wahrscheinlich nicht los, wodurch der assoziative Effekt erhöht wird.

Entscheidend für die Wirkung des Solos ist der Nachsatz: «when they are ready for it». Denn durch ihn unterscheidet sich der Text von blossen politischen Parolen. Durch ihn wird ein Nach-Fragen angeregt, ein erneutes Besinnen auf die Qualitäten von Anarchie; möglicherweise können sogar tief verankerte Vorurteile – d.h. Urteile, denen in Lorenzers Terminologie desymbolisierte Interaktionsformen zugrunde liegen – gegenüber Anarchismus bzw. gegenüber Vertretern des Anarchismus aufgefangen werden. Dadurch könnte sich für einige die bisherige Funktion des Satzes als präsentativer Bedeutungsträger wandeln. Der Gedanke der Anarchie als gesellschaftspolitischer Alternative könnte sich als Teil dieser erneuerten symbolischen Bedeutung etablieren und somit auch Teil der damit verbundenen und sich auf diese Weise öffnenden (sowohl sinnlichen als auch sprachlichen) symbolischen Interaktionsformen werden. Es kann als quasi sicher gelten, dass Inhalt und Form der Präsentation der Solos 35, 50 und 34 (Rangfolge) sich in die Erinnerung ein-graben und mit dem Gesamterlebnis der Aufführung von *Song Books* verbunden bleiben, sodass sie möglicherweise im Nachdenken über politische Probleme eine Präsenz erreichen, die erlaubt, die Aussage Thoreaus als Alternative mit-zudenken, womit der Satz einen Teil seiner von Cage inten-dierte utopischen Qualität entfalten könnte.

«THEATRE»

Für die «Theater»-Solos schöpfte Cage aus einem Repertoire überschaubarer, vergleichsweise simpler, im alltäglichen Leben häufig grundlegender, quasi eindimensionaler Aktivitäten aus einem eher privaten Umfeld. Davon auszunehmen sind lediglich die auf *Theatre Piece* zurückgehenden Solos mit Ziffern (also ohne den choreographischen Text) sowie die Dia-Projektionen, weil deren Inhalte und Abfolgen von den Ausführenden selbst zu bestimmen sind. Cage griff auch bei den Theater-Solos zu Vorgaben, die soli-

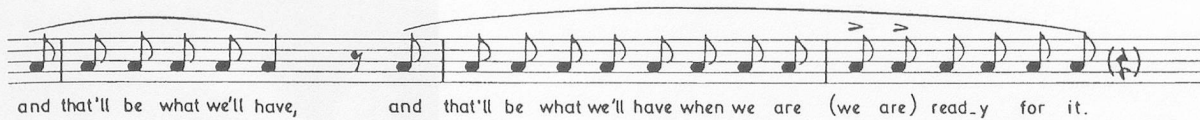
stische Aktionen intendieren, denen allerdings zwischen-menschliche Kommunikation als imaginäre Dimension immanent ist. Durch diesen szenischen «Mangel» wirken die Einzelaktionen irreal bzw. stark abstrakt und als solche sinnlos. Da diese Abläufe aber vertraut sind und so als Teil symbolischer Interaktionsformen Bedeutung haben, erreichen sie gerade durch die Kombination der simplen Strukturen mit ihrer Abstraktheit ein relativ weites assoziatives Spektrum. Allen theatralischen Aktionen ist zudem gemeinsam, dass sie im konventionellen Theater in der Regel nicht Teil der Aufführungen sind, sondern diesen vorausgehen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit generell stärker auf den Prozesscharakter des Geschehens gerichtet, und zwar des sich in diesem Moment abspielenden Geschehens und des Geschehens, auf das symbolisch verwiesen wird.

Das gestisch-räumliche Geschehen der «Theater»-Solos kann einer zusätzlichen Verankerung der klanglich-semantischen Erlebnisse einer *Song Books*-Aufführung in den symbolischen Interaktionsformen des Alltags dienen und ist als unmittelbare Dimension für *Song Books* äusserst wichtig.³³

Die Vorgaben der «Theatre Pieces», die noch nicht mit Sprache von Thoreau und Satie betextet sind, sondern aus Zahlenfolgen bestehen, fungieren wie Joker im Gesamt einer Aufführung von *Song Books*. Was einem an gestischem Material, Requisiten und sonstiger Ausstattung fehlt, kann über Bestimmungen dieser Solos integriert werden. Selbst Texte lassen sich integrieren, indem eine Vorgabe wäre, einen oder mehrere Texte zu verlesen, zu rezitieren, zu singen, etc. Material, auf das Cage keinen Zugriff hatte, das ihm fremd ist, etc. – etwa aus dem persönlichen Umfeld der Darstellenden – kann ebenso integriert werden wie zeitgeschichtlich konnotiertes Material zum Zeitpunkt einer Aufführung lange nach 1970. Dadurch bergen diese Solos ein enormes Potential an (vornehmlich sinnlich-)symbolischen Interaktionsformen oder Bezügen zu solchen, vor allem aber die Möglichkeit, eine Aufführung von *Song Books* aktuell zeitgeschichtlich bzw. individuell zu konnotieren. Allerdings schrieb Cage einige Einschränkungen vor, die das Material eingrenzen und szenisch lenken.

Cage verlangt eine teilnahmslose, passive («impassive») Ausführung der gewählten Vorgaben, wenn diese nicht explizit «Expressivität» fordern. Mit dieser Vorschrift verhindert er weitgehend ein tendenziell hektisches, geschäftiges Treiben auf der Bühne, das in solchen Stücken schnell zu einer Eskalation auch seitens der Publikumsreaktionen führen kann (wie dies in Ansätzen bereits bei der Uraufführung

33. Vgl. Eleanor Hakim, *Cage in Paris*, Manuskript, o.O. 1979, und William Fetterman *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam 1996.



geschehen ist). Auf diese Weise erscheinen auch die «Theatre Piece»-Solos eingebunden in den eher ruhigen, natürlich fließenden Zeitverlauf fast aller Solos in *Song Books*, geben Raum für Eindrücke und zielen auf eine eher beobachtende (geistige) Aktivität.

Ausserdem schlägt Cage in den «Theatre Piece»-Solos nur Vorgaben zur Auswahl vor, welche die Ausführenden auch ausführen wollen.³⁴ Dieser Kommentar widerspricht weniger Cages Grundsatz der Befreiung von «Likes and Dislikes», vielmehr verweist er darauf, dass Zwang als Form von Disziplinierung ausscheidet. So kann eine offene, produktive Atmosphäre entstehen, die das Potential hat, Spannungen und Deformationen zu lösen bzw. zu lockern.³⁵ Mithilfe dieser Vorgaben können immer wieder neue, von Cage noch ungeahnte Anteile menschlicher Lebensentwürfe in Aufführungen von *Song Books* vordringen und entsprechend zur Bewusstwerdung bestimmter (auch zerstörter) symbolischer Gehalte von Interaktionsformen und Bedeutungsträgern beitragen.

PERSPEKTIVEN MIT POTENTIAL MIT PERSPEKTIVEN

Durch die exemplarische szenische Analyse sollte gezeigt werden, dass bei einem breit angelegten Stück experimentellen Musiktheaters wie *Song Books* ein reichhaltiges Potential an symbolischen Interaktionsformen auf verschiedene Weisen aktiviert wird. Es spiegelt sich in situativen und assoziativen Darstellungen, deren Wirkung stark von den Ausführenden, dem Publikum und dem jeweiligen Moment abhängt. Es zeigte sich weiterhin, dass dieses symbolische Potential ein essentieller Bestandteil der Komposition *Song Books* ist, dass es also bei jeder Aufführung in unterschiedlicher Intensität ins Gewicht fällt. Ihre offensichtliche Wirkung auf Lebensentwürfe, indem assoziative und emotionale Prozesse ausgelöst werden, konnte allerdings vornehmlich als Potential ermessen werden, kaum aber als konkrete Grösse. Als Wirkungspotential liessen sich die symbolisch-interaktiven Anteile vermutlich auch bei absoluter Musik nachweisen, aber eher nicht als essentieller Bestandteil. Ihre konkreten Auswirkungen bleiben auch hier abhängig vom jeweils gegenwärtigen Augenblick. Dass ein Stück wie *Song Books* in besonderem Mass auf derartige Wirkungen abzielt, muss in seine Bewertung als «Kunstwerk» unbedingt einbezogen werden. Ohne diese Perspektive «szenischen Verstehens» bleiben entscheidende Qualitäten verschlossen. Um

sie einnehmen zu können, muss der kontextuelle Rahmen solcher Kompositionen bestimmt werden, ihre Verwirkung mit verschiedenen Geistesströmungen, Traditionen und mit der Lebensart seines zeitgenössisch-geographisch determinierten Umfelds. Diese zu skizzieren war Aufgabe des ersten Teils dieses Textes. Viele strukturelle und inhaltliche Aspekte, die *Song Books* bietet, mussten im Rahmen der Analyse ausser Acht gelassen werden. Dennoch konnte diese Darstellung hoffentlich Interesse an der vorgeführten Methode und daran, sie an anderen Stücken zu erproben, ebenso bewirken wie Ansätze dazu, Cages Position im Kontext der kulturellen Tradition Amerikas neu zu bestimmen.

34. John Cage *Song Books*, Solo 6, S.27: «with which he or she is willing to be involved».

35. Die Vermeidung von Zwang als Teil von Disziplinierung fällt auch beim Materialfeld «Disciplined Action» auf. Die Allgemeinheit der Vorgaben dieses Materialfelds räumt auch diesen Solos die Qualität von Jokern ein.