

„The Most Radical Dimension Of All Music“

Zeit in John Cages Vokalkompositionen

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Fakultät „Musik“

der

Universität der Künste

vorgelegt von

Rebecca Vogels

aus

Bonn

Gutachter: 1. Prof. Dr. Dörte Schmidt

2. Prof. Dr. Susanne Fontaine

EINLEITUNG	1
Thema und Fragestellung.....	1
Stand der Forschung und Notwendigkeit dieser Arbeit.....	4
Aufbau der Arbeit.....	11
1 „UNSERE ZEIT IST STEIL.“ JOHN CAGE UND DIE IDEE DES VERTIKALEN	14
1.1 Vertikalität und <i>transition</i>	15
1.2 Cage, Stein und Vertikalität: <i>Twenty Years After</i> (1933)	19
1.3 Vertikalität nach 1950: Vertikalität als notationstechnische Komponente in den Textkompositionen.....	24
1.4 Cages vertikale Klangkonzeption: Gamuts und Aggregate	27
1.5 Vertikalität in <i>Solo 45</i> (1970).....	29
1.6 Vertikalität und Sprache am Beispiel ausgewählter Solos der <i>Song Books</i>	35
Exkurs: Vertikalität bei Morton Feldman und Christian Wolff.....	41
1.7 Vertikalität nach 1984: <i>Eight Whiskus</i> und <i>Four Solos for Voice</i>	51
1.7.1 Visuelle Vertikalität: Die Mesosticha-Komposition <i>Eight Whiskus</i> (1984).....	51
1.7.2 Vertikale Vertonung: <i>Eight Whiskus</i> (1984)	56
1.7.3 <i>Four Solos for Voice</i> (1988)	60
2 „A STRUCTURE BASED ON DURATION“ – ZEITORGANISATION IN DEN VOKALKOMPOSITIONEN	70
2.1 Zeitorganisation durch Text: <i>in Just</i> (1938).....	71
2.2 Raum-Zeit-Notation oder Die Physikalität von Zeit.....	77
2.2.1 Raum-Zeit-Notation und Tonbandmusik.....	77
2.2.2 <i>Aria</i> (1958)	82
2.3 Chronometrisch gemessene Zeit	86
2.3.1 <i>Speech</i> (1955)	88

2.3.2	<i>Indeterminacy</i> (1958-59)	90
2.3.3	<i>Solo 21</i> (1970)	93
Exkurs: Chronometrische Zeitmessung bei George Maciunas und George Brecht		95
2.4	Gestische Zeit: 0'00" (4'33" No. 2) und <i>Solo 8</i> (<i>Song Books</i>)	98
2.5	Flexible Zeitklammern: <i>Four</i>²	102
3	GLEICHZEITIGKEIT	111
3.1	Bedeutungsvolle Koinzidenz: Gleichzeitigkeit und das <i>Black Mountain Piece</i> (1952)	113
3.1.1	<i>Black Mountain Piece</i> (1952)	114
3.1.2	Intellektueller Kontext: C. G. Jung und Synchronicity	117
3.2	Gleichzeitigkeit und Sprache: Cages Simultan-Lecture <i>Where Are We Going? And What Are We Doing?</i> (1961)	124
Exkurs: Dadaistische Simultangedichte		130
3.3	Gleichzeitigkeit und Komplexität: <i>Musicircus</i> und die <i>Song Books</i>	132
3.3.1	<i>Musicircus</i> (1967).....	132
3.3.2	Intellektueller Kontext: Cage, Gleichzeitigkeit und McLuhan	136
3.3.3	<i>Song Books</i> (1970).....	139
3.3.4	Sprache in den <i>Song Books</i>	144
3.3.5	Komplexität und Überforderung	148
3.4	Kontrollierte Gleichzeitigkeit: <i>Four2</i>	151
4	CAGES THEMATISIERUNG VON ZEIT FÜR DEN ZUSCHAUER	158
4.1	Die Thematisierung von Zeit: Textauswahl und <i>Lecture on Nothing</i> (1949-50)	159
4.1.1	Textauswahl.....	159
4.1.2	Die Thematisierung von Zeit in Cages <i>Lecture on Nothing</i>	160
4.2	Die Sichtbarmachung von Zeitmessung	168
Exkurs: Das Sichtbarwerden von Zeit in den <i>Time Paintings</i> von Robert Rauschenberg und in Fluxus-Kunst		177
4.3	Stücktitel: <i>45' for a Speaker</i>, <i>Speech 1955</i> und <i>Fifteen Domestic Minutes</i>	183
4.3.1	<i>45' for a Speaker</i> (1954).....	183
4.3.2	<i>Speech 1955</i> (1955).....	186

4.3.3	<i>Fifteen Domestic Minutes</i> (1982).....	187
4.4	Das Zählen von Wiederholungen: Die Inszenierung von <i>Vexations</i> und <i>Solo 64</i>	188
5	ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK.....	193
	LITERATURVERZEICHNIS	199

Dank

Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt gebührt der erste Dank, da sie mich von der ersten Idee bis zur Abgabe dieser Arbeit begleitet hat. Sie half mir nicht nur das Thema zu fokussieren, sondern auch während der Arbeit an der Dissertation die Fragestellung nicht aus dem Blick zu verlieren. Ihr und dem Kolloquium (u. a. mit Prof. Dr. Susanne Fontaine, Prof. Dr. Lars Christian Koch, Prof. Dr. Sabine Sanio) danke ich für die anregenden Diskussionen und die vielfältigen Perspektiven zu meiner Arbeit. Frau Prof. Dr. Shreffler nahm mich für das akademische Jahr 2012-13 großzügig in die Reihe ihrer Doktoranden auf und integrierte mich in das Music Department der Harvard University. Ihr verdanke ich nicht nur einige entscheidende Impulse dieser Arbeit, sondern auch die Möglichkeit, ein Kapitel dieser Arbeit im Rahmen einer „Lunch Talk Series“ vorzustellen. Prof. Dr. Christopher Hasty ließ mich während dieser Zeit an seinem Seminar zum Thema „Morton Feldman and the New York School“ teilhaben und nahm sich durch das ganze Jahr hindurch Zeit für bereichernde Gespräche. Ein weiterer Dank gebührt Frau Prof. Dr. Birgit Lodes, die mein Interesse für das Thema „Cage und Zeit“ für meine Magisterarbeit unterstützte und mir auch während der Dissertation stets als Ansprechpartnerin zur Verfügung stand.

Finanziert wurde diese Dissertation durch ein dreijähriges NaFöG-Stipendium des Landes Berlin, ohne das diese Arbeit nicht hätte entstehen können. Forschungs- und Studienaufenthalte an der Harvard University im akademischen Jahr 2012-13 wurden vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) gefördert und trugen entscheidend zu dieser Arbeit bei. Allen Mitarbeitern danke ich herzlich für ihre Hilfe!

They say: „It takes a village to raise a child.“ However, it might take a global village to write a dissertation. I am most grateful for everyone who helped me to pursue this journey and made my research stays abroad fruitful and pleasant. First of all, I am incredibly grateful for the intense help I got from the staff of the Harvard Libraries, namely Liza Vick, Joshua Kantor (Loeb Music Library) and Mary Clare Altenhofen (Fine Arts). Thank you! I want to thank Dr. Laura Kuhn,

who I have known since 2007 and whose help and generosity as director of the John Cage Trust was immense. Thank you for your fast and positive responses and your encouragement all these years. I also thank Jonathan Hiam, Head of the American Music Collection at the New York Public Library for the Performing Arts, for welcoming me and helping me in every possible way during my countless research stays at the archive. Special thanks goes to Greg MacAyeal and Alan Akers at the Cage Correspondence Collection at Northwestern University, who hosted me in June 2013 and who have been very helpful ever since. I also thank Libby van Cleve and Anne Rhodes from the Oral History of American Music (OHAM) archives at Yale for letting me listen to hours of recorded interviews. I thank Suzy Taraba and Jennifer Thom Hadley for letting me read through the John Cage Papers at the Special Collections & Archives at Wesleyan University.

I also want to thank my friends who have let me stay with them on my various research trips and beyond. Thank you for your hospitality, friendship, and support in so many ways: Janan Cargile, Bob Thurmond, Bill Hooper, Stan Lichens & Lois Guarino with Livi and Christopher Birkett.

I thank everyone who informed this dissertation in personal conversations or correspondence in one way or the other: Prof. Dr. David Nicholls, Andrew Culver, Dr. Benedict Weisser, Chris Mann, Joan La Barbara, Gelsey Bell, Mark Steighner, Prof. Dr. Nils Vigeland, Prof. Dr. Simone Heilgendorff, Dr. Andreas Holzer, Prof. Dr. Annegret Huber.

Außerdem danke ich Wendelin Bitzan für sein kritisches Lesen einzelner Kapitel und Dr. Elisabeth Röhrlich für ihre zahlreichen Anregungen und die vielen Diskussionen über Gott, die Welt und wissenschaftliches Schreiben.

Ich danke meinen Eltern, Dr. Hans-Peter Vogels und Evelyn Schöneiseiffen-Vogels, und Geschwistern Tobias und Sarah, für ihre emotionale (und finanzielle) Unterstützung während meiner gesamten Ausbildung. Zu guter Letzt danke ich meinem Verlobten Benjamin Meyer, der mich von Beginn an (und bis zur Arbeit am Layout) bei dieser Arbeit unterstützt hat. Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

Einleitung

Thema und Fragestellung

„Time seems to me to be the radical dimension of all music“¹, sagte John Cage 1970 in einem Interview mit Daniel Charles und benennt Zeit nicht nur als essenziellen Bestandteil von Musik, sondern als „radikale“ Dimension. Zum Zeitpunkt des Interviews, 1970, konnte Cage auf eine fast fünf Jahrzehnte andauernde Beschäftigung mit dem Thema Zeit zurückblicken. Angefangen von der Organisation mittels mikro-makrokosmischer Struktur, über Raum-Zeit-Notationen, chronometrische Messung bis hin zur Eigenzeit von klanglichem Material, beschäftigte sich Cage mit ganz unterschiedlichen Aspekten von Zeit auf kompositorischer, interpretatorischer und rezeptionstechnischer Ebene. Die Auseinandersetzung mit Zeit war sein konstantes und dominierendes Anliegen, das zu neuen Kompositionstechniken und zur Erkundung neuen Materials führte. Zeit erschien Cage vermutlich daher als die „radikale“ Dimension aller Musik, da die Beschäftigung mit ihr den Ausgangspunkt seiner gesamten künstlerischen Arbeit einnahm.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der Frage, wie sprachliche und musikalische Zeitverläufe in den Vokalstücken John Cages gestaltet werden, und welche Rolle Sprache für die Zeitkonstruktion in diesen spielt. Dabei setze ich mich speziell mit folgenden Fragen auseinander: Wie ist das Verhältnis zwischen Text und Musik gestaltet? Welche Entwicklungen hinsichtlich der Zeitgestaltungen lassen sich innerhalb von Cages Schaffen ablesen? Welche Unterschiede gibt es zwischen Vokal- und Instrumentalkompositionen und welche Besonderheiten ergeben sich daraus für die Textkompositionen? Sind die Vokalkompositionen ein Genre, in dem Cage neue Zeitkonzepte ausprobiert, oder eines, in dem in Instrumentalkompositionen etablierte Zeitkonstruktionen übertragen werden? Welche Verbindungen gibt es zu den Arbeiten von anderen Künstlern und Intellektuellen? Hat die kompositorische Beschäftigung mit dem

¹ Daniel Charles (Hrsg.), *For the Birds. John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston 1981, S. 43.

Thema Zeit Konsequenzen für die Interpretation und Rezeption der Kompositionen?

An den Vokalstücken lässt sich das Thema deshalb gut erörtern, da diese beinahe die gesamte Spanne von Cages Schaffen umfassen (1932-1990). Cages erste Kompositionen überhaupt, *Greek Ode* (1932), *First Chapter of Ecclesiastes* (1932) oder auch die *Three Songs* (1933), sind Vokalstücke. Dieses frühe Interesse mit Musik und Sprache zu komponieren, bleibt durch Cages gesamtes Schaffen hindurch präsent. Abgesehen von frühen, stilistisch sehr heterogenen Vokalstücken, umfasst Cages Beschäftigung mit Sprache Lectures und Sprachkompositionen, Vokalstücke, die mithilfe von Zufallsverfahren komponiert wurden, Radiokompositionen mit Sprache, indeterminierte Stücke sowie die späten Mesosticha- und Zeitklammernkompositionen.

Wenn man sich Cages Kompositionen für Stimme ansieht, wird deutlich, dass Cage zwischen 1950 bis 1958 und zwischen 1961 und 1969 keine Vokalkompositionen im engeren Sinne komponierte. Janetta Petkus spricht in ihrer Dissertation „The Songs of John Cage (1932-1970)“ auch von den „no song years“², die deshalb so deutlich ins Auge fallen, da Cage ansonsten sehr regelmäßig für Gesang komponierte. Allerdings hörte Cage in dieser Zeit keineswegs auf, mit Sprache zu komponieren, denn es entstanden in diesen Jahren zahlreiche zeitlich organisierte Lectures, Sprachkompositionen und Radio-Kompositionen mit Sprache. Beispiele dafür sind die *Lecture on Nothing*, *Water Music*, *Speech 1955* (1955) für fünf Radios und *Newsreader*, *Indeterminacy* (1961) und *Where Are We Going? And What Are We Doing?* (1961). Es findet also vielmehr eine Verlagerung von Vokalkompositionen zu Kompositionen mit Sprache und Sprachkompositionen statt. Wie ist dies zu erklären?

Auffällig ist, dass Cages erste „Pause“ des Komponierens von Vokalstücken mit seiner Integration von Zufallsverfahren in die Musik zusammenfiel. Sein musikalisches Komponieren änderte sich radikal und stellte sich fortan Fragen, wie: Was macht eigentlich einen musikfähigen Klang aus? Wie gelingt es, Zusammenhänge zwischen Klängen aufzuheben? Wie können musikalische Vorgänge unabhängig vom Komponisten koordiniert werden? Eine erste

² Janetta Petkus, *The Songs of John Cage (1932-1970)*, Diss., University of Connecticut, Storrs, CT, 1986.

Erklärung für das Ausbleiben von Vokalkompositionen könnte sein, dass sich Cage zunächst über musikalische Kriterien klar werden musste, um diese dann auf die Behandlung von Sprache übertragen zu können. Cage versuchte, per Zufallsverfahren, definitive Bedeutungen und eine vom Komponisten bestimmte Rezeption aufzugeben. Während Cage dies in den Kompositionen der frühen 1950er Jahre musikalisch anstrebte, setzte er sich sprachlich erst in den 1958 entstandenen Kompositionen *Aria* und *Solo for Voice 1* damit auseinander. Eine mögliche Erklärung für dies wäre, dass Sprache für Cage zunächst zu sehr an eine definitive Bedeutung geknüpft war, ohne das für ihn klar gewesen wäre, wie er diese konkrete Bedeutung hätte aufheben können.

Zwischen 1950 und 1958 setzte sich Cage mit Sprache in anderen, verwandten Genres auseinander wie zum einen in den Lectures, aber auch Kompositionen, die durch die Verwendung von Radios Sprache potenziell miteinbezogen. Sprache erfüllt dabei zwei verschiedene Aufgaben: in den Lectures dient Sprache zur Ideenvermittlung; hier nutzt Cage also die definitive Bedeutung von Sprache zur Kommunikation mit einem Publikum aus. Dies ändert sich auch in den Lectures nicht, die, wie die *Lecture on Nothing*, musikalisiert, d. h. in einem System aus Spalten notiert sind und in einem bestimmten Tempo ausgelesen werden sollen. In den Kompositionen, die Sprache durch die Verwendung eines Radios miteinbeziehen, gibt es zwar ebenfalls eine definitive Bedeutung von Sprache, deren Auswahl ist aber zufällig und von Radiofrequenz, Uhrzeit und Datum abhängig. Erst in den Vokalkompositionen von 1958 findet Cage eine Möglichkeit, Sprache nach den gleichen künstlerisch-ästhetischen Prinzipien wie seine Instrumentalkompositionen zu behandeln, indem er Sprache in einzelne Silben, Wörter und Laute zerlegt, verschiedene Sprachen und Klangfarben verwendet sowie Texte aus unterschiedlichen Sprachen, Epochen und Genres unverbunden nebeneinander stellt.

Auch zwischen 1961 und 1969 beschäftigte sich Cage vermehrt mit Sprachkompositionen, die nun allerdings weniger der Informations- und Ideenvermittlungen dienten, sondern vielmehr performative Kompositionen aus Sprache darstellten. In dieser Zeit erprobte Cage an den Sprachkompositionen künstlerische Konzepte wie z. B. die Gleichzeitigkeit von Sprache oder das

Auslesen von Sprache in einem vorgegebenen Zeitrahmen, die auch für seine nachfolgenden Vokalkompositionen wichtig wurden.

So deutlich sich die verschiedenen Kompositionen Cages im Laufe seines Lebens kompositionstechnisch, inhaltlich und performativ unterscheiden, so schwer fällt es, eine Kategorisierung konkreter Einzelstücke vorzunehmen. Bis 1950 ist die Unterscheidung noch relativ klar: Bis 1950 sind Cages Vokalkompositionen mit Klavier als Klavierkompositionen erkennbar. Die *Three Songs* oder auch die *Five Songs for Contralto* lassen sich ohne weiteres dem Klavierlied zuordnen. Seine Lectures aus dieser Zeit, wie beispielsweise *Defense of Satie*, dienen zur Informationsvermittlung und folgen dem klassischen Format eines Vortrags.

Nach 1950 wird die Unterscheidung schwieriger: statt eindeutigen Trennlinien zwischen dem, was Cage als „Songs“ bezeichnet (z. B. alle Solos der *Song Books*) und Sprachkompositionen wie *Indeterminacy* (1961) gibt es graduelle Unterschiede. Das Verwischen der Grenzen zwischen Sprachkomposition, Lied und Vokalkompositionen ist Ergebnis von Cages kompositorischer Entwicklung. Als klassische Klavierlieder nach 1950 könnte man allenfalls noch die Kompositionen *Nowth Upon Nacht* oder die *Cheap Imitations* bezeichnen. Auch die meisten Lectures dieser Zeit machen diesen graduellen Unterschied deutlich und verbinden informativen Vortrag und performative Sprachkomposition.

Stand der Forschung und Notwendigkeit dieser Arbeit

Für diese Arbeit konnte ich auf drei verschiedene Stränge von Forschungsliteratur zurückgreifen. Zum einen auf Forschungen zu Cages Vokalkompositionen und Kompositionen mit Sprache, die sich entweder überblickshaft mit seinem Vokalwerk beschäftigen oder einzelne Stücke in kleineren Analysen abhandeln, die jedoch andere Fragestellungen verfolgen als die hier vorliegende Arbeit. Zum anderen auf Publikationen zum Thema „Zeit bei Cage“, die jedoch nahezu konsequent die Frage nach der Verbindung von musikalischer Zeit und Sprache umgehen und sich so (bis auf wenige

Ausnahmen) lediglich mit dem Instrumentalwerk Cages beschäftigen. Der dritte Bereich der Forschungsliteratur sind Arbeiten, die sich mit dem Thema Anregung und Umdeutung bei Cage beschäftigen, einem Forschungsfeld, das in den frühen 1990er Jahren aufkam.

Die zwei umfangreichsten Arbeiten zu Cages Vokalwerk stammen von Janetta Petkus („The Songs of John Cage (1932-1970)“³) und Simone Heilgendorff („Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel and John Cage“⁴). Während Petkus einen ersten Überblick über das breit gefächerte Vokalwerk Cages gibt und musikalische Einzelanalysen biographischen und künstlerischen Entwicklungen (bis 1970) an die Seite stellt, widmet sich Heilgendorff in ihrer Arbeit von 1990, der umfangreichsten von Cages Vokalkompositionen, den *Song Books* (1970). Heilgendorffs zweiteilige Arbeit vergleicht die 90 Solos der *Song Books* mit Schnebels *Glossolalie* (1959-60/1960-65/1993-94) und stellt die beiden Kompositionen in einen historischen, kulturpolitischen und sozialen Entstehungszusammenhang, wobei das Kulturpanorama Westdeutschlands des 1930 geborenen deutschen Theologen dem New Yorker Kontext des Amerikaners gegenübergestellt wird.

Neben diesen beiden größeren Publikationen zu Cages Vokalwerk gibt es einige Einzelanalysen zu den Vokalkompositionen, die sich jedoch ebenfalls nicht bzw. nur am Rande mit dem Thema musikalischer wie sprachlicher Zeitgestaltung auseinandersetzen.⁵ Meine Arbeit will genau diese Lücke schließen.

³ Janetta Petkus, *The Songs of John Cage (1932-1970)*, Diss., University of Connecticut, Storrs, CT, 1986.

⁴ Simone Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik. Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg im Breisgau 2002.

⁵ Dies sind: David Bernstein, „Music I: To the late 1940s“, in *The Cambridge Companion to John Cage*, hrsg. von David Nicholls, Cambridge 2002, S. 63-84; William Brooks, „Choice and Change in John Cage's Recent Music“, in *A John Cage Reader* hrsg. von Peter Gena/Jonathan Brent, New York 1982, S. 82-100; Rebecca Y. Kim, „The Disappearing Act: Authorship in John Cage's Compositions for Voice“, in *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*, Diss., Columbia University, New York 2008, S. 318-411; Peter Andraschke, „The Wonderful Widow of Eighteen Springs. Über frühe Lieder und Instrumentalmusik von John Cage“, in *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 2008, S. 137-158; Simone Heilgendorff, „Song Books von John Cage in doppelter Weite - amerikanische Kultur im Spiegel einer multimedialen musiktheatralischen Komposition“, in *Dissonanz* Nr. 58 (1998), S. 18-27; Thomas M. Maier, *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, Saarbrücken 2001.

Darüber hinaus erörtere ich sprachliche Zeitverläufe mitunter auch an den bereits erwähnten zeitlich organisierten Lectures, Sprachkompositionen und Radio-Kompositionen, wenn sie relevant für eine bestimmte Art der Zeitgestaltung sind. Dies sind z. B. Sprachkompositionen, wie die *Lecture on Nothing* oder *Speech 1955* (1955), die musikähnlich notiert bzw. zeitlich organisiert sind und nicht nur gelesen, sondern aufgeführt werden sollen. Lectures hingegen wie *History of Experimental Music in the United States* (1958) bleiben unberücksichtigt, da sie keine musikalisierte Organisation aufweisen. Auch Sprachkompositionen wie *Where Are We Eating? And What Are We Eating?* (1975) oder *Mushroom Book* (1975) berücksichtige ich nicht, da ihre Organisation für die hier besprochenen Zeitaspekte nicht relevant ist.

Abgesehen davon beziehen Kompositionen mit Radio zumindest den potenziellen Einsatz von Sprache mit ein. Dies sind z. B. *Imaginary Landscape No. 4* (1951) oder *Water Music* (1952). Auch diese Kompositionen beziehe ich dann mit ein, wenn sie relevant für eine bestimmte Art der Zeitgestaltung sind. Groß angelegte Hörspiele, wie *Roaratorio* (1979) oder *Muoyce* (1983), berücksichtige ich in dieser Arbeit jedoch nicht. Die Auswahl der konkreten Stücke erfolgt jeweils nach ihrer spezifischen Relevanz für den jeweils besprochenen Zeitaspekt.

In der Literatur wurden die Vokalstücke und Sprachkompositionen bisher meist getrennt analysiert. Die wichtigste und umfassendste Arbeit zu Cages Sprachkompositionen ist Marc Thormans Dissertation „Speech and Text in Compositions by John Cage, 1950-1992“ (2002).⁶ Thorman bietet einen chronologischen Überblick über die unterschiedlichen Arten der Texterstellung in den Sprachkompositionen Cages; angefangen von den Lectures der 1950er Jahre bis hin zu den Mesosticha-Kompositionen und dem Number Piece *One 12 for Lecturer* (1992). Ebenso gibt es einige Publikationen zu Cages Verwendung von Radios. Diese beschäftigen sich jedoch weder mit der Potenzialität von Sprache noch mit deren Zeitgestaltung.⁷ Die vorliegende Arbeit bietet nun durch

⁶ Marc Thorman, *Speech and Text in Compositions by John Cage, 1950-1992*, Diss., The City University of New York, New York 2002.

⁷ Dies sind z. B. Wolfgang Hagen, „Silencetechno: John Cage und das Radio“ in *Step Across the Border: Neue musikalische Trends – Neue massenmediale Kontexte*, hrsg. von Helmut Rösing, ASPM-Jahrestagung, Oldenburg 1996, S. 73-91; Alana Pagnutti, *Receptive Combines, Compositions*,

die übergeordnete Fragestellung nach sprachlicher wie musikalischer Zeitgestaltung sowie durch ihr Format die Möglichkeit, Vokal- und Sprachkompositionen sowie Kompositionen mit Sprache (z. B. Stücke mit Radios) gemeinsam zu analysieren. Die gemeinsame Besprechung ist insofern gewinnbringend, da Cage in Zeiten, in denen er keine Vokalkompositionen im genannten Sinn komponierte, in den Sprachkompositionen und Radiokompositionen mit Zeitaspekten experimentiert, die nach 1958 dann auch Eingang in seine Vokalkompositionen finden.

Der zweite Bereich der verwendeten Forschungsliteratur umfasst Publikationen zum Thema „Zeit bei Cage“. Die ersten Auseinandersetzungen zu diesem Thema finden sich 1968 bei Leonard Meyer und 1988 bei Jonathan Kramer, die Cages Musik in die zeitliche Kategorie der „anti-teleological“ bzw. „non-linear music“ einstufen. Meyer reiht Cage damit in eine Entwicklung der Musik, Kunst und Literatur ein, deren Beginn er Anfang der 1950er Jahre verortet. Was die Kunstformen verbindet – so Meyer – ist ein Verzicht auf Syntax, Kommunikation und Vorhersehbarkeit, den Cage mittels der Einführung von Zufallsoperationen erreicht.⁸ Jonathan Kramer bezeichnet Cages Musik innerhalb seiner großangelegten Publikation „The Time of Music“ als „non-linear music“, als Musik, die nicht vor- oder zurückweist.⁹ Was aus Kramers Ausführungen hervorgeht, ist, dass Nicht-Linearität nicht bloß die Abwesenheit von Progression, Erwartung und Zielorientierung bedeutet, sondern selbst eine strukturbildende Kraft ist.¹⁰ Diese Dualität mag als grobe Einteilung und erste Bestandsaufnahme eines Phänomens in den 1960er bis 80er Jahren hilfreich gewesen sein; heutzutage muss diese Diskussion um musikalische Zeitgestaltung allerdings weitaus differenzierter geführt werden.¹¹

and Crowds: The Radio-Works of Robert Rauschenberg and John Cage, Master's Thesis, Sotheby's Institute of Art, New York 2012.

⁸ Leonard B. Meyer, „The End of Renaissance“ in *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago 1967, S. 71-84.

⁹ Jonathan B. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York 1988.

¹⁰ Dies sieht man z. B. an seiner vergleichenden Auflistung der Merkmale von Linearität und Nicht-Linearität. Jonathan Kramer, *The Time of Music*, New York 1988, S. 20.

¹¹ Ähnlich dualistisch ist auch Karol Bergers Buch *Bach's Cycle, Mozart's Arrow* aufgebaut, das die zyklische Gestalt von Bachs Matthäus Passion der Pfeilförmigkeit von Mozarts Opern gegenüberstellt. Vgl. Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*, Berkeley 2007.

Ausgehend von diesen frühen Beschäftigungen mit Cage und Zeit entstanden viele Einzeluntersuchungen, angefangen mit Wolfgang Niemöllers „John Cage und das Zeitproblem in der Musik des 20. Jahrhunderts“ (1990) und Stefan Schädlers „Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages *Music of Changes*“ aus dem gleichen Jahr. Die Beschäftigungen mit dem Thema „Zeit bei Cage“ konzentrieren sich zumeist auf den Aspekt der Zeitorganisation oder Zeitmessung und werden meist an einzelnen, hauptsächlich instrumentalen Stücken diskutiert.¹² In dem Kapitel „John Cage“ aus seiner Dissertation „Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik: Charles Ives bis La Monte Young“ untersucht Gregor Herzfeld die *Lecture on Nothing* wie auch *Solo 21* aus den *Song Books* und stellt den zuvor etablierten Kategorien „Prozess“ und „Epiphanie“ die Kategorien „Prozesszeit“, „Augenblick“ und „Strukturzeit“ an die Seite.¹³ Herzfeld kommt zu dem Ergebnis, dass Cages kompositorische Arbeit eine analysierbare prozessuale Zeitgestaltung nach sich zieht, thematisiert die Verbindung von Zeit und Sprache aber auch nur am Rande.

Julia Schröder vergleicht in dem Kapitel „Zeitkonstruktion“ ihrer Dissertation „Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz“¹⁴ die Zeitgestaltung bei Cage und Cunningham und thematisiert damit die Verbindung zwischen kompositorischer und gestischer Zeit. Die Zusammenstellung von Material, die sie in ihrer Arbeit unternimmt, diente mir als ein Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit.

Schwerpunkte in der Auseinandersetzung mit dem Thema „Zeit bei Cage“ bilden zum einen das Klavier- und Orgelstück *ASLSP* (1985/87), das eine Beschäftigung mit dem Thema Zeit (vor allem in seiner Realisation des

¹² John Latartara, „Cage and Time: Temporality in Early and Late Works“, in *College Music Symposium*, Nr. 47 (2007), S. 100-116; Deborah Campana, *Form and Structure in the Music of John Cage*, Diss., Northwestern University, Evanston 1985; Deborah Campana, „As Time Passes“, in *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* hrsg. von Christopher Hatch/David Bernstein, Chicago 2001, S. 120-136; Paul van Emmerik, „An Imaginary Grid“, in *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, hrsg. von David Patterson, New York 2002, S. 217-238.

¹³ Gregor Herzfeld, *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik: Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007, S. 197-242.

¹⁴ Julia Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenzen von Musik und Tanz*, Hofheim 2011.

Halberstadt-Projekts) nahezu aufdrängt.¹⁵ Zum anderen wurden die *Number Pieces* und Cages Kompositionen mit Zeitklammern hinsichtlich musikalischer Zeit ausführlich diskutiert.¹⁶ Dennoch geht es auch in diesen Publikationen nicht um die Verbindung von Sprache und musikalischer Zeit.

Meine Arbeit grenzt sich von den aufgeführten Publikationen dadurch ab, dass hier zum ersten Mal umfassend gezeigt wird, wie Zeit sprachlich gestaltet ist und welche Verbindungen musikalische und sprachliche Zeitgestaltung eingehen. Dabei zeige ich Entwicklungen auf und ziehe Vergleiche zu instrumentalen Kompositionen. Des Weiteren diskutiere ich Zeitaspekte wie Gleichzeitigkeit, Vertikalität und die bewusste Sichtbarmachung von Zeit, die in dieser Form bislang nicht besprochen wurden.

Auch wenn der Schwerpunkt dieser Arbeit auf einem analytisch-ästhetischen Ansatz hinsichtlich musikalischer und sprachlicher Zeitgestaltung liegt, betrachte ich Cages Vokalkompositionen nicht isoliert, sondern ziehe Anregungen anderer Künstler und Intellektueller (namentlich die Arbeiten der Dadaisten, der New York School Komponisten, Fluxus-Künstler sowie C. G. Jung und Marshall McLuhan) vergleichend heran. Dies ist insbesondere bei Cage deshalb ein wichtiger Zugriff, da er vielfach Anregungen anderer übernahm und für seine Zwecke umdeutete. Im Gegensatz zu dem lange gültigen Klischee, das Cage als Verweigerer von Tradition und innovativen Künstler *par excellence* sieht, reiht sich diese Arbeit in die Publikationen insbesondere der letzten Jahre ein, die zeigen, wie Cage sich an Traditionen und intellektuellen Strömungen abarbeitete. Dies ist der dritte Bereich der Forschungsliteratur, der für diese

¹⁵ Stefan Fricke, „Wie langsam ist ‚so langsam wie möglich‘? Das John-Cage-Projekt in Halberstadt“, in *Neue Zeitschrift für Musik* 163/5 (2002), S. 62-63. Jeffery Byrd, „Forever Ephemeral: John Cage’s ASLSP“, in *Performance Research* 17/5 (2012), S. 5-8; Rüdiger Pfeiffer, „Halberstadt: John-Cage-Orgelprojekt *ORGAN²/ASLSP* oder, Wie langsam ist ‚so langsam wie möglich‘?“ in *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, Bd. 2: *Zentren der Kirchenmusik*, Hildesheim 2010, S. 388-395; Wulf Herzogenrath, „Zeit-Klangdauer-Ewigkeit: Das Orgelprojekt von John Cage in Halberstadt (2001-2640)“, in *„John Cage und...“ Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk, S. 248-253; Daniela Philippi, „Klänge, Farben, Flächen: Bewegung jenseits von Prozeßhaftigkeit in Orgelkompositionen von John Cage und Morton Feldman“, in *Orgel International: Zeitschrift für Musik und Bau der Pfeifenorgel* 3/2 (1999), S. 148-151.

¹⁶ Benedict Weisser, „John Cage: ‚... The Whole Paper Would Potentially be Sound‘“ in *Perspectives of New Music* 41/2 (2003), S. 176-225; Jochem Valkenburg, „From Bars to Inches (to Seconds): Time Keeping in the Music of John Cage“, in *Dutch Journal of Music Theory*, 15/1 (2010), S. 68-75; Rob Haskins, *An Anarchic Society of Sounds*, Diss., Eastman School of Music, Rochester 2004.

Arbeit gewinnbringend war. Frühe Publikationen der 1990er Jahre, die sich mit diesem Thema auseinandersetzten waren Martin Erdmanns Dissertationskapitel „Cage und Asien“ (1993), David Pattersons Dissertation „Appraising the Catchwords, c. 1942-1959: John Cage’s Asian derived rhetoric and the historical reference of Black Mountain College“ (1996) sowie Dörte Schmidts Artikel „Die Geburt des Flugzeugs: Cage, I Ching, und C. G. Jung.“ Das Interesse, Cages Anregungen und kreativen Umdeutungen, sowie seiner Umschreibung der eigenen Biographie, nachzugehen führte aber auch in den letzten Jahren zu einigen wichtigen Publikationen. Nennenswert sind Ed Crooks Dissertation „John Cage’s Entanglement with the Ideas of Coomaraswamy,“ Brett Boutwells Dissertationskapitel „The Intersections and the Influence of Cage“ zur Auseinandersetzung zwischen Morton Feldman und Cage sowie das von Wulf Herzogenrath und Barbara Nierhoff-Wielk herausgegebene Buch „John Cage und...“ *Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen* (2012).¹⁷

In all diesen Arbeiten wird deutlich, dass Cage keineswegs der „inventor – of genius“¹⁸ war, als den er sich selbst in einer Anekdote mit Schönberg beschrieb, sondern vielmehr, wie Stockhausen bereits 1960 konstatierte, ein „Kombinationsgeist“ und „Finder“ („Cage ist der verrückteste Kombinationsgeist, der mir begegnet ist; er ist weniger ein Erfinder - als den man ihn gewöhnlich bezeichnet – als ein Finder; er hat zudem jene Gleichgültigkeit allem Bekannten und Erfahrenem gegenüber, die für einen Forscher notwendig ist.“¹⁹)

¹⁷ Martin Erdmann, „Cage und Asien“ in *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss., Universität Bonn 1993, S. 36-49; Dörte Schmidt, „Die Geburt des Flugzeugs: Cage, I Ching, und C. G. Jung“, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft: Das Andere – Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt 1998, S. 353-366; Brett N. Boutwell, „The Intersections and the Influence of Cage“ in *A Static Sublime: Morton Feldman and the Visual, 1950-1970*, Diss., University of Illinois at Urbana Champaign, 2006, S. 71-82; Wulf Herzogenrath/Andreas Kreul, *Sounds Of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, Morris Graves*, Seattle 2002; Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk, „John Cage und...“: *bildender Künstler, Einflüsse, Anregungen*, Köln 2012. Edward James Crooks, *John Cage’s Entanglement with the Ideas of Coomaraswamy*, Diss., University of York, York 2011.

¹⁸ Cage im Interview mit Jeff Goldberg (1976): „Someone asked Schoenberg about his American pupils, whether he’d had any that were interesting, and Schoenberg’s first reply was to say there were no interesting pupils, but then he smiled and said, „There was one,“ and he named me. Then he said, „Of course he’s not a composer, but he’s an inventor – of genius.“ Cage im Interview mit Jeff Goldberg, in *Conversing with Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 2003, S. 6.

¹⁹ Karlheinz Stockhausen, „Vieldeutige Form“ (1960), in *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. 2, Köln 1964, S. 249.

In dieser Arbeit wird das Thema Anregung und Umdeutung erstmals in Hinblick auf Cages Zeitgestaltung diskutiert. Dabei stellten sich mir vor allem folgende Fragen: Übernimmt Cage – durch Bezüge auf andere Komponisten – ähnliche Zeitverläufe? Worin besteht die Anregung und wie deutet Cage diese für seine Zwecke künstlerisch um? Inwiefern bemüht er sich seine Arbeiten in einen bestehenden intellektuellen Kontext einzuordnen? Insbesondere die Einordnung in einen bestimmten, von Cage bewusst ausgewählten (und teilweise im Nachhinein negierten) Kontext, stellte für ihn eine wichtige ästhetische und kompositorische Konzeptionshilfe dar, die sich auch auf die Gestaltung von Zeit erstreckt.

Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in vier Kapitel. Die ersten drei Kapitel behandeln jeweils einen Zeitaspekt (Vertikalität, Zeitmessung, Gleichzeitigkeit), das vierte Kapitel behandelt Cages bewusste Thematisierung von Zeit in und mit seinen Kompositionen. Diese vier Aspekte werden innerhalb eines Kapitels jeweils chronologisch besprochen, um Entwicklungen, Veränderungen und Einflüsse deutlich zu machen.

Im ersten Kapitel thematisiere ich Vertikalität als ersten Zeitaspekt, mit dem sich Cage ab 1930 beschäftigte. In den 1930er Jahren wurde Cage durch seine Beschäftigung mit dem Avantgarde-Magazin *transition* (1927-38) mit der Idee des Vertikalen konfrontiert, die nicht nur eine raum-ästhetische Kategorie war, sondern ganz eindeutig zeitliche Implikationen hatte. In diesem Kapitel zeige ich auf, wie Cage dieses „vertikale“ Zeitbewusstsein, das in *transition* stark gemacht wurde, übernimmt und für seine Arbeiten künstlerisch wirksam macht. Ich zeige eine Entwicklung auf, die sich zum ersten Mal 1933 in der Komposition *Three Songs* zeigt, über vertikale Klangkonzeptionen in *String Quartet in Four Parts* und einigen Solos aus den *Song Books* bis zu den Mesosticha-Kompositionen der 1980er und den späten *Number Pieces* reicht.

Im zweiten Kapitel analysiere ich die Organisation und Messung von Zeit in den Vokalkompositionen. Gemessen wird Zeit vielfältig: als numerische Relation unterschiedlicher Teile einer Komposition, als konkrete Zeitdauer, als Abstand auf dem Papier (wobei eine Verbindung zwischen Raum und Zeit angenommen

wird), als gestische Zeit oder auch als flexible Zeitfelder. Auffällig ist dabei Cages Versuch, Zeitmessungen in seinen Kompositionen der 1960er Jahre abzuschaffen und seine Rückkehr zur Zeitmessung mit Kompositionen, die Zeitklammern verwenden. In diesem Kapitel zeige ich auf, dass Sprache eine essenzielle Rolle für die Konzeption der vielfach verwendeten mikro-makrokosmischen Struktur spielt. Die Strukturierung eines vorgegebenen Textes ermöglichte Cage erstmals eine an ihr orientierte Strukturierung seiner Komposition. Anders als bei klassischen Strophenliedern strukturierte Cage den Text vor der Komposition allerdings selber. Auch in diesem Kapitel ziehe ich Verbindungen zu anderen künstlerischen Entwicklungen, u. a. zwischen Cages Auseinandersetzung mit Raum-Zeit-Notation und seiner Beschäftigung mit Tonbandmusik.

Im dritten Kapitel beschäftige ich mich mit Gleichzeitigkeit, die in Cages Schaffen nach 1950 eine große Rolle spielt. Ich untersuche Gleichzeitigkeit an ausgewählten Beispielen aus den Jahren 1951-1990 und zeige verschiedene ästhetische Prämissen und Rezeptionserwartungen auf, um die Cage bemüht war. Veränderungen sind dabei nicht nur mit kompositorischer Neugier zu erklären, sondern zum einen mit Cages fortwährendem Interesse an unterschiedlichen Klangergebnissen, zum anderen aber auch unterschiedlichen Einflüssen, die Cage als intellektueller Rahmen gedient haben dürften. Gleichbleibend aber ist die Idee, dem Zuhörer nicht kausal-verbundene (Sprach)-Ereignisse in einer Aufführungssituation zu präsentieren, sodass dieser Verbindungen knüpfen und für sich selbst Bedeutung erzeugen kann. Interessant sind hier die intellektuellen Kontexte, in die Cage seine Beschäftigung mit Gleichzeitigkeit stellt (namentlich C. G. Jung und Marshall McLuhan).

Im vierten Kapitel erörtere ich, inwiefern die verschiedenen Zeitkonzepte nicht nur relevant für die Komposition und den Aufführungsprozess sind, sondern für die Zuhörer und Zuschauer explizit thematisiert und sichtbar werden. Anhand von Beispielen aus den Jahren 1949 bis 1985 untersuche ich, inwiefern Zeit in Cages Kompositionen explizit ausgestellt wird und damit für den Zuschauer und Zuhörer Bedeutung erlangt. Zeit wird thematisiert und erfahren in der selbstreferenziellen *Lecture on Nothing* (1949-50), sichtbar (in Stücken wie *Water Music* (1952) durch die Ausstellung der Partitur mit

Zeitangaben, durch Verwendung von Stoppuhren, durch die Verwendung von Uhren auf der Bühne wie in *Europas 1 & 2* (1987),) thematisiert durch Stücktitel (wie beispielsweise in *45' for a Speaker*) oder explizit durch die sicht- und hörbare Zählung der Wiederholungen in *Solo 68*. In einem Exkurs über sichtbare Zeit in der bildenden Kunst zeige ich auf, dass die Ausstellung von Zeit bei Cage kein singuläres Phänomen war, sondern sich bei Künstlern wie Robert Rauschenberg, George Maciunas und Robert Watts ebenso wiederfindet.

1 „Unsere Zeit ist steil.“ John Cage und die Idee des Vertikalen

Vertikalität ist ein auffälliges Merkmal in Cages Schriften ab 1950: Seine *Lecture Composition as Process, I. Changes*, ist in vertikalen Spalten notiert, in *45' for a Speaker* laufen Zeitangaben in einer vertikalen Zeitleiste am Text entlang, und in den zahlreichen Mesosticha-Kompositionen ziehen sich Wörter als Mittelachse vertikal durch den Text hindurch.²⁰ Ist Vertikalität nur etwas, das auf die Textgestaltung beschränkt ist oder zeigt sie sich auch in Cages (Vokal-)Kompositionen? Bedeutet Vertikalität eine rein visuelle, notationstechnische Komponente oder gibt es auch andere Formen von Vertikalität? Was kann musikalische Vertikalität bedeuten und in welchem Verhältnis stehen Vertikalität und Horizontalität zueinander? Was bedeuten vertikale Konzepte für die zeitliche Gestaltung? Und welche Rolle spielt Sprache für Vertikalität? Wie entwickelt sich die Beschäftigung mit Vertikalität im Laufe von Cages Schaffen und welche Verbindungen zu anderen Künstlern und Intellektuellen lassen sich hier ziehen?

Jonathan Kramer definiert „Vertical Music“ in seinem Buch „*The Time of Music*“ als Untergruppe nicht-linearer Musik. Mit dem Begriff „verticality“ beschreibt er einen ganz bestimmten Zeitaspekt, nämlich „a potentially infinite ‚now‘ that nonetheless feels like an instant.“²¹ Aber ist Vertikalität notwendigerweise auf die Bedeutung eines Punkts in der Zeit beschränkt oder lassen sich vielleicht verschiedene zeitbezogene Aspekte von Vertikalität in Cages Schaffen finden? Am Beispiel der Vokalkompositionen analysiere ich, inwiefern ein vertikales Zeitverständnis für Cage von Bedeutung war und wie sich dieses Verständnis im Laufe des Schaffens veränderte.

Vertikalität ist eine in Zusammenhang mit Cage bislang wenig beachtete Eigenschaft. Ihre Untersuchung ist aber auch deshalb lohnenswert, da dies der erste Zeitaspekt ist, mit dem sich Cage auseinandersetzte. Die frühe

²⁰ Auf Vertikalität als visuelles Merkmale von Cages Lectures und Aufsätzen weist auch Marc Thorman in seiner Dissertation hin. Marc Thorman, *Speech and Text in Compositions by John Cage, 1950-1992*, Diss., City University of New York, New York 2002, S. 109f.

²¹ Jonathan Kramer, *The Time of Music*, S. 55.

Beschäftigung mit Vertikalität bildet damit gewissermaßen den Grundstein für Cages lebenslanges Interesse an dem Thema „Zeit“.

Vertikalität als kompositionstechnische Komponente zeigt sich bereits in *Twenty Years After* (aus den *Three Songs*), einer Komposition für Stimme und Klavier von 1933. Indem Cage in diesem Stück einen Text von Gertrude Stein, deren Arbeiten er durch seine Lektüre des Avantgarde Magazin *transition* kennengelernt hatte, vertont, stellt Cage seine Komposition in einen bestimmten intellektuellen Kontext. *transition* beschäftigte sich in den frühen 1930er Jahren vielfältig mit der Idee des Vertikalen; eine Beschäftigung, die Cage als Ausgangspunkt für seine Komposition gedient haben dürfte.

1.1 Vertikalität und *transition*

Cage lernte *transition* 1930 durch Don Sample auf seiner Europareise kennen.²² Cages Begegnung mit dem Magazin, das auf internationaler Ebene Literatur, Architektur, bildende Kunst, Film, Musik und Psychologie besprach, war für sein kreatives Schaffen und seine Identität als Künstler in vielerlei Hinsicht entscheidend. Hier lernte er nicht nur die Texte von Gertrude Stein kennen, sondern auch frühe Ausschnitte aus James Joyce' *Finnegans Wake*.²³

Die Idee des Vertikalen, die Künstler und Intellektuelle in den frühen 1930er Jahren gleichermaßen beschäftigte und die nicht zufällig mit der zunehmenden Vertikalität der urbanen Stadtlandschaft zusammentraf,²⁴ wurde in *transition* vielfältig thematisiert. Symbolisiert wird diese Vertikalität in *transition* durch Fotografien von in die Höhe strebenden Stadtlandschaften von Peter und

²² „It was through him [Sample] that I became aware of *transition* and of art and literature“ erinnert sich Cage in einem Gespräch mit Thomas Hines. Zitiert nach Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York 2010, S. 291.

²³ Im Interview mit Irvin Sandler erinnert Cage sich an *transition* und dessen Autoren. Auch Gertrude Stein wird hier genannt: „I left college actually before the thirties; I dropped out of college. And I had the intention of becoming a writer, first of all, and I went to Europe. What had impressed me was the art of the twenties; and in literature, *transition*, the magazine by Joyce and Stein, Pound and Eliot.. and cummings. I'm just trying to say what the intellectual climate was. Those people interested me.“ Cage im Interview mit Irvin Sandler, nicht datiert, Wesleyan University, Box 15 Folder 7.

²⁴ Es scheint kein Zufall zu sein, dass die Bewegung des *verticalism* mit einer allgemeinen Faszination für Wolkenkratzer und Flugzeuge einherging. Im Jahr 1930 beispielsweise wetteiferten gleich drei Gebäude in New York um den Titel für das höchste Gebäude der Welt (*Trump Building*, 1930; *Chrysler Building*, 1930; *Empire State Building*, 1931); ein Wettbewerb, der von den Titelblättern der großen Zeitungen prominent gemacht wurde. Vgl. dazu: Neal Bascomb, *Higher: A Historic Race to the Sky and the Making of a City*, New York 2003.

Gretchen Powell oder auch durch Joseph Stellas Brooklyn-Bridge-Bilder.²⁵ Joseph Stellas Bild *New York Interpreted: The Bridge* wurde 1929 in der Juni-Ausgabe von *transition* zusammen mit einem Text von ihm („The Brooklyn Bridge – A page of my life“) publiziert (Abb. 1).²⁶



Abb. 1 Joseph Stella, *New York Interpreted: The Bridge* (1920-22). Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Newark Museum.

Stella porträtiert die Brooklyn Bridge hier aus einer besonderen Perspektive, in der nicht der horizontale Verlauf der Brücke, sondern deren Vertikalität

²⁵ Die zunehmende urbane Vertikalität wird in *transition* auf den zehn Photographien von Gretchen und Peter Powell, die mit „Manhattan: 1929“ betitelt sind, deutlich. Hier bestimmt ganz deutlich die Vertikalität von Häusern, Brücken oder Stadtkulisse das Bild. Eugene Jolas (Hrsg.), „Manhattan: 1929“, in *transition* Nr. 16-17, Juni 1929, S. 72ff.

²⁶ Joseph Stella, „The Brooklyn Bridge – A page of my life“ in *transition* Nr. 16-17, Juni 1929, S. 88.

exponiert ist. Die weißen Stahlseile der Brücke führen den Blick des Betrachters von beiden Seiten aus nach oben an den Bildrand und leiten dann den Blick weiter zu der in die Höhe ragenden Stadt im Hintergrund. Vom oberen Bildrand wird der Blick – über die Stahlseile und den senkrechten Brückenpfeiler – wieder zum unteren Bildrand geführt. Interessant ist die temporale Entfaltung des Bildes. Unser Blick schnellte an den Stahlseilen nach oben, um dann im oberen Bildbereich mehrmals von rechts nach links hin und her zu oszillieren. Diese Oszillation könnte für das ständige Flackern der Leuchtreklamen stehen, die das schnelle Leben des Times Squares charakterisieren. Ebenso rasant wie die Aufwärtsfahrt gleitet der Blick nun wieder entlang der Stahlseile nach unten und kommt zum ersten Mal in der Nahaufnahme eines Brückenelements im unteren Teil des Bildes ein wenig zur Ruhe. Beachtenswert ist auch, dass die gewählte Perspektive nicht den Blick eines Menschen beim Überqueren der Brücke suggeriert, sondern erhöht ist. Die Vertikalität des Bildes ist durch die in die Höhe ragenden Brückenpfeiler und Wolkenkratzer, die senkrecht verlaufenden Stahlseile sowie die vertikale Perspektive und Blickführung in Joseph Stellas Bild immanent. Bemerkenswert – und damit ergibt sich eine Parallele zu Jolas' späterer, religiös beeinflusster Wortschöpfung des *vertigralism*²⁷ – ist an diesem Bild, dass die beiden Durchbrüche des Brückenpfeilers beinahe wie Kirchenfenster anmuten.²⁸

Verticalism war aber nicht nur eine raum-ästhetische Kategorie, sondern hatte im Verständnis Jolas' ganz eindeutig zeitliche Implikationen. „Unsere Zeit ist steil. Wir bewegen uns nach oben. Wir sind Aeroplane,“²⁹ schrieb 1921 einer der Autoren von *transition*, Yvan Goll. Mit der „steilen Zeit“ charakterisierte er ein ahistorisches Zeitbewusstsein, das losgelöst von Vergangenheit und Zukunft existieren wollte und kennzeichnend für den intellektuellen *transition*-Kreis war. Die von Goll geforderte vertikale Form bzw. die nach oben gerichtete „steile“

²⁷ Wie wichtig das Konzept des *verticalism* für Jolas war, zeigt die Änderung des Wortes „vertical“ in das Portmanteau-Wort „vertigral“ (vertikal + Gral). *Verticalism* war für Jolas nicht lediglich eine ästhetische Strömung, sondern bedeutete für ihn die Ernsthaftigkeit und Tiefe einer Religion. Vgl. dazu insbesondere die Einführungen von Jolas in den *transition*-Ausgaben 24 & 25, 1936.

²⁸ Diese Hinweise verdanke ich Christopher Hasty, Benjamin Meyer und Sarah Vogels.

²⁹ Yvan Goll, „Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik.“ (1921), in *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, hrsg. von Thomas Anz/Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 614.

Sprache einhergehend mit einem vertikalen Zeitverständnis waren Eugene Jolas' Kernbotschaften. Jolas schreibt in *transition* von einer vertikalen Poetik („vertical poetry“), einer vertikalen Kunst („vertical art“³⁰), einer vertikalen Lebenshaltung („a vertical attitude towards life“) und einem vertikalen Zeitalter („vertical age“).³¹

Wie bereits an dieser Auflistung deutlich wird, war Jolas Verständnis von Vertikalität durchaus vielfältig und umschloss verschiedenste Bereiche. Für diese Arbeit ist nun vor allem Jolas' Auffassung von Vertikalität in Zusammenhang mit einem ahistorischen Zeitverständnis entscheidend. Der Künstler war für Jolas jemand für den die Anknüpfung an die Vergangenheit unmöglich ist. Jolas schreibt: „I believe that we stand today at the threshold of a new flowing of this spirit: the resurrection of the vertical attitude towards life. It is, of course, impossible to return to the historic past.“³² Jolas spricht hier von „threshold“, einer Schwelle, die den neuen und den alten Zeitgeist voneinander trennt. Dieser neue Zeitgeist, die „vertikale Einstellung zum Leben“, macht eine Rückkehr zur Vergangenheit unmöglich.³³ Jolas strebt die Losgelöstheit von Geschichte und Tradition an durch völlige Erneuerung.³⁴ Dies thematisiert er auch in Zusammenhang mit Musik. In dem *transition*-Artikel „Super-Occident“ schreibt er 1929: „Music, too, is liberating itself from historicism. The search for new

³⁰ Unter einer vertikalen Kunst verstand Jolas eine ganz bestimmte, von Jungs kollektivem Unbewusstsein beeinflusste, Herangehensweise, in der das innere Erleben des Künstlers im Mittelpunkt steht. Von diesem Erleben geht in senkrechter Bewegung zum einen der Kontakt zu den archaischen Kräften aus, zu denen auch das kollektive Unbewusste zählt, und zum anderen eine Verbindung zum rationalen, sozial- und gesellschaftlich konstituierten Zeitgeist („The new creator builds the bridge between the two attitudes of the unconscious inspiration and the superconscious creation: the line passes from irrationalism to a transcendental superlogic.“ Jolas, „Workshop“ in *transition*, Juli 1935, S. 99.) An anderer Stelle schreibt er sehr ähnlich: „Art will be vertical instead of merely horizontal. The inner life will again be at the center from which everything proceeds. A perpendicular movement from the nocturnal to stellar constellations will create a new emotion of wonder.“ Jolas, *Language of the Night*, Den Haag 1932, S. 52.

³¹ Die „vertical attitude towards life“ war eine Lebenseinstellung, die sich nicht nur auf Literatur, sondern auf alle Bereiche des Lebens beziehen sollte.

³² Jolas, „Workshop“ in *transition*, Juli 1935, S. 99.

³³ Interessant sind in diesen Zitaten die Metaphern der Brücke („bridge“) und der Schwelle („threshold“). Dieses Bild scheint die Idee des *verticalism* und den Titel der Zeitschrift, *transition*, zu verbinden. Bei beiden geht es um die Verbindung zweier (entlegener) Instanzen. Bei *transition* um die Überbrückung und Verbindung zwischen zwei oder mehreren Sprachen, Ländern oder Künsten. Bei *verticalism* um die Verbindung zwischen unbewussten Kräften und der auf Fortschritt zielenden Welt, die sich im subjektiven inneren Erleben treffen.

³⁴ In diesem Sinne spricht sich Jolas in „Super-Occident“ für eine neue Art Mensch aus, die den Spagat unternimmt, die Antriebe des Geistes und ein soziales Gespür zu verbinden („We are waiting for a new type of man [...] synthesizing in himself the impulses of the spirit and the social sense of the twentieth century.“ Jolas, „Super-Occident“ in *transition*, Februar 1929, S. 12.

instruments, a minimizing of the old melodic instruments, such as the voice and the violin, a search for new percussions and new intervals that will require a re-education of the human ear, and for a new scale, the development of rhythms that are both violent and unfamiliar, and a complete departure from the conception of music as a drug, a balm, a soothing-syrup, or as a literary-programmatic composition, an attempt to give it its place as one of the vital forces of modern life corresponding to the forces of our time – this is the direction music is now taking.“³⁵ Explizit benennt Jolas hier die Idee der Loslösung von Geschichte und Tradition mit der Cage durch seine *transition*-Lektüre bereits 1930 konfrontiert wurde, die aber erst später wichtig für seine Selbstwahrnehmung als Künstler wurde, wie ich zum Schluss dieses Kapitels aufzeigen werde.³⁶

1.2 Cage, Stein und Vertikalität: *Twenty Years After* (1933)

Cage greift bereits in seinen frühen Vokalstücken die in *transition* stets gegenwärtige Idee des Vertikalen auf. Ein erstes Beispiel, in dem dies deutlich wird, ist seine Vokalkomposition *Twenty Years After* (1933) aus den *Three Songs*. In dieser Komposition vertonte Cage Texte von Gertrude Stein, die er durch *transition* kennengelernt hatte. Damit stellen die drei kurzen Stücke für Stimme und Klavier als eine der ersten Kompositionen von Cage einen Bezug zu *transition* dar und zu jener künstlerischen und intellektuellen Welt, die ihn fortan begleitete. Dass Cage konkrete und in *transition* formulierte Bedeutungen von Vertikalität übernahm, lässt sich nicht nachweisen. Es liegt aber nahe, dass die dort thematisierte Idee des Vertikalen Cage als grundsätzliche Anregung für seine Kompositionen diente.

Die Textgrundlage von zwei der *Three Songs* ist Steins literarisches Porträt *Van or Twenty Years After – A Second Portrait of Carl van Vechten*. Das Porträt

³⁵ Eugene Jolas, „Super-Occident“ in *transition*, Februar 1929, S. 14.

³⁶ So formuliert Cage z. B. erstmals 1942 ähnliche Ideen in seinem Artikel „For More New Sounds“, in dem er für „the finding and invention of further instrumental resources, the development of an occidental theory of rhythm, and the establishment of another valid form of musical expression“ plädiert. Auch hier klingt die Forderung nach neuen Klängen, Instrumenten, Rhythmen und musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten an. John Cage, „For More New Sounds“ (1942) in *John Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1970, S. 66.

über Steins langjährigen Freund und Förderer Carl van Vechten beginnt folgendermaßen:

„Twenty years after, as much as twenty years after, in as much as twenty years after, after twenty years and so on. It is it is it is it is. If it and as if it, if it or as if it, if it is as of or, and it is as if it and as if it. Or as if it. Or as if it. More as if it.“³⁷

Stein ging es bei ihren literarischen Porträts weder darum eine Person zu beschreiben, noch eine Identifikation zu ermöglichen, sondern vielmehr durch die Performativität der Sprache die Anwesenheit der porträtierten Person erfahrbar zu machen.³⁸ Das Ergebnis zeigt somit weniger die porträtierte Person als vielmehr das Erleben des Betrachters bzw. die Verbindung zwischen beiden Personen.

In einem Brief an Carl van Vechten vom 26. September 1923 beschreibt Stein das vorliegende Porträt mit den Worten: „it piles up.“³⁹ Diese Anhäufung, von der Stein spricht, und die sie mittels leicht variiertes Wiederholungen sprachlich darstellt, wird klar, wenn man sich das Erleben der Präsenz einer Person über einen längeren Zeitraum vorstellt. Auch ohne den verbalen Austausch verändert sich die Erfahrung der Anwesenheit einer Person in der Zeit. Das Erleben einer Person in den ersten fünf Minuten ist ein anderes als jenes nach 20, 40 oder 200 Minuten. Die Erfahrungen akkumulieren sich mit der Zeit, häufen sich ins Vertikale an.

³⁷ Stein, „Van or twenty years after – A Second Portrait of Carl van Vechten,“ in *Gertrude Stein: Writings 1903-1932*, New York 1998, S. 504-506.

³⁸ Wie Ulla Haselstein ausführlich, versteht man im Allgemeinen unter einem Porträt die Abbildung einer Person, die (beim gemalten Porträt) durch physiognomische Ähnlichkeiten eine Möglichkeit zur Identifizierung der lebenden oder einst lebenden Person bedeutet. Steins literarische Porträts – so Haselstein – reichen über diese Definition hinaus. In ihren Porträts wird der Erfolg (wie beim gemalten Porträt) nicht durch die Identifizierbarkeit mit der lebenden Person, also durch die Ähnlichkeit zwischen Porträt und Porträtiertem bestimmt. Die Identifikation sowie die Textgattung gelingt bei Stein ausschließlich durch den Titelzusatz (in diesem Fall: „Van or Twenty years after“). Vgl. Ulla Haselstein, „Grammatische Details. Gertrude Steins Portrait Two“ in *Was aus dem Bilde fällt*, hrsg. von Edith Futscher, München 2007, S. 310.

³⁹ Brief von Gertrude Stein an Carl van Vechten vom 26. September 1923, in *The Letters of Gertrude Stein and Carl van Vechten, 1913-35*, hrsg. von Edward Burns, New York 1986, S. 89.

Ganz im Sinne einer Kulmination lehnt Stein den Begriff der Wiederholung („repetition“) ab und ersetzt ihn durch den Begriff der Insistenz („insistence“).⁴⁰ Die Erfahrung einer Person ist nicht in jedem Moment dieselbe, sondern wird mit der Zeit intensiviert. Identische Wiederholung ist nicht möglich, sodass das Erlebnis immer ein Neues ist. Vermeintliche zeitliche Anhaltspunkte, die in *Van or Twenty Years After* mit Angaben wie „twenty years after“, „now“, „is and was“ ausgedrückt werden, gehen in der Verräumlichung der Sprache unter, die mittels Akkumulation von ähnlichem Material und geringer semantischer Prägung gelingt. Das Ergebnis ist ein Fortschreiten in die Tiefe.

In Cages Vertonung des Beginns von *Van – or Twenty Years After* für Stimme und Klavier lassen sich verschiedene Aspekte von Vertikalität nachweisen. In der kurzen Komposition (Abb. 2) ist jeder Textsilbe eine Tonhöhe – die auch in ihrem Register bestimmt ist – zugeordnet. An dieser Zuordnung könnte man einen vertikalen Aspekt realisiert sehen, indem nicht lineare Melodien konzipiert werden, sondern das Tonmaterial der Sukzession von Sprachsilben folgt. Dies sorgt – bedingt durch die repetitive Anlage des Textes – automatisch für eine natürliche Begrenzung des Tonmaterials der Gesangsstimme. Darüber hinaus lässt dieses Verfahren an die serielle Organisation von Tonmaterial in den Stücken der 1950er Jahre denken.

⁴⁰ Der Begriff der „Insistenz“ stammt von Gertrude Stein. In *Portraits and Repetition* schreibt Stein: „Then there is also the important question of repetition and is there any such thing. Is there repetition or is there insistence? [...] When I first realized the inevitable repetition in human expression that was not repetition but insistence when I first began to be really conscious of it was when at about 17 years ago, I left the more internal and solitary life I led in California and came to Baltimore. [...] Then we have insistence that in its emphasis can never be repeating, because insistence is always alive and if it is alive it is never saying anything the same way, because emphasis can never be the same not even when it is most the same that is when it has been taught.“ Stein, „Portraits and Repetition“ in *Lectures in America*, Boston 1985, S. 166.

TWENTY YEARS AFTER

Flautino

Twenty years after

it is not as twenty years

it is twenty years

Abb. 2 John Cage, *Twenty Years After* aus *Three Songs* (1933). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Das Tonmaterial des kurzen Stücks besteht weitgehend aus zwei Motiven (Abb. 3), die nicht nur die lokale thematische Substanz, sondern die gesamte, formale Faktur der Komposition bestimmen, und zwar sowohl der Singstimme als auch des Klavierparts. Das erste der beiden Motive ist aufwärts gerichtet, das zweite abwärts. In dieser eindeutigen Gerichtetheit zeigt sich ebenfalls Vertikalität. Richtung kann in der Musik nur sukzessiv dargestellt werden, in dem die Klänge nacheinander abwärts oder aufwärts führen. Damit ergibt sich zwar eine lineare Bewegung, die aber durch eine eindeutige Richtung charakterisiert wird.



Abb. 3 Motivisches Material in *Twenty Years After*.

Bis zum Schluss bleiben beide Motive unverbunden und werden jeweils unterschiedlich kombiniert, sodass sich immer eine etwas andere Zusammensetzung gleichen bzw. ähnlichen Materials ergibt. Dies entspricht auch der Ästhetik Steins, in deren Texten identische Wiederholungen zugunsten von immer neuen Variationen und unterschiedlichen Kombinationen des gleichen Materials aufgegeben werden. Dadurch entsteht auch in der Vertonung eine Verräumlichung, die sich aus dem Nebeneinander bzw. der Überlagerung der beiden Motive ohne motivische Verarbeitung im Sinne einer Entwicklung ergibt. Außerdem werden durch die Abwesenheit von dynamischen oder agogischen Vorschriften wie *crescendo* oder *accelerando* keine horizontalen Prozesse angedeutet.

Für einen horizontal ausgerichteten Verlauf würden in *Twenty Years After* die Hinführung zu einer deutlichen Schlussformel bzw. der melodische Höhepunkt in Takt 6 sprechen, die einen linearen Ablauf suggerieren und Reminiszenzen an ein traditionelles Formkonzept darstellen. Während Repetition und verschiedene Zusammensetzungen des gleichen Materials den Verlauf größtenteils bestimmen, erschienen Cage – im Gegensatz zu Stein – diese Parameter vielleicht unzureichend und zu wenig formkonstituierend um das Stück befriedigend zu beenden. Die Schlussgeste könnte man jedoch auch – in der Überbrückung einer größeren Distanz und dem Abschreiten des Ambitus – als vertikale Bewegung sehen, die den gesamten Tonhöhenvorrat der Komposition umschließt.

Zusammenfassend konstituiert sich Vertikalität in *Twenty Years After* also folgendermaßen:

1. Durch die Zuordnung von Tonhöhe und Textsilbe und damit einhergehend dem Verzicht auf lineare, melodische Entwicklungen.

2. Mittels zwei eindeutig direktionalen Motiven, die sich immer neu zusammensetzen ohne (zumindest bis Takt 8) sich prozessual zu entwickeln.
3. Durch Cages Verzicht auf richtungsweisende dynamische oder agogische Zeichen, die für eine weniger horizontal ausgerichtete Konzeption sprechen.
4. Mittels eines Schlussgestus, dessen Spanne als vertikale Bewegung und Umschließung des Ambitus interpretiert werden kann.

Die Idee des Vertikalen, die Cage erstmals 1930 – also drei Jahre vor der Entstehung der *Three Songs* – kennenlernte, ist hier deutlich erkennbar. Während die Auseinandersetzung mit *verticalism in transition* auf spiritueller, literarischer und bildkünstlerischer Ebene stattfindet, integrierte Cage die Idee des Vertikalen als formkonstituierende Komponente in seine Kompositionen. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass die Beschäftigung mit Vertikalität – ausgelöst durch die Lektüre von *transition* – keineswegs auf diese Zeit beschränkt ist, sondern sich in vielfältiger Form durch Cages Schaffen zieht.

1.3 Vertikalität nach 1950: Vertikalität als notationstechnische Komponente in den Textkompositionen

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, ist Vertikalität in Cages Schriften und Lectures nach 1950 ein sichtbarer, notationstechnischer Bestandteil. Dabei findet Cage vielfältige Möglichkeiten Vertikalität notationstechnisch darzustellen. In Cages *Lecture on Nothing* (1949/50)⁴¹ sowie seiner *Julliard Lecture* (1952) ist der Text zwar in vertikalen Spalten notiert, die durch Interpunktion oder Leerstellen voneinander abgegrenzt sind, allerdings weist Cage auf die horizontale und spaltenüberschreitende Leserichtung hin („Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence.“⁴²). Die *Lecture on Nothing* erinnert durch die Verbindung von

⁴¹ Die Lectures weisen in ihrer Notation Ähnlichkeiten zu Henri-Martin Barzuns „Fragment de l’universel poème“ auf, das in *transition* Nr. 27 (1938) veröffentlicht wurde, S. 17-32.

⁴² John Cage, „Lecture on Nothing“ (1949/50), in *Silence*, S. 109.

Horizontalität und Vertikalität daher eher an ein Musikstück, das in Takten notiert ist. Ähnlich ist auch die *Lecture on Something* (1959) konzipiert.

In *45' for A Speaker* (1954) läuft eine Zeitleiste vertikal am Rand der Lecture mit und gibt volle Minuten und Sekunden (in 10-Sekunden-Abständen) an. Die gleichmäßig platzierten Zeitangaben bieten eine Orientierung und Aufführungshilfe für den Sprecher, der Texte verschiedener Dichte im jeweils gleichbleibenden Intervall von 10-Sekunden vortragen soll. In *45' for A Speaker* gibt es drei verschiedene Spalten: Eine für die Zeitleiste, eine für den Text und eine weitere, die theatralische Aktionen angibt (wie z. B. Husten, auf den Tisch schlagen, auf den Ellbogen lehnen etc.). Anders als in *Composition As Process* wird hier lediglich die mittlere Spalte vorgelesen, während die beiden anderen Angaben zur Aufführung enthalten. Vertikalität könnte man in *45' for A Speaker* allerdings auch als notationstechnisches Erfordernis sehen.

In der bereits erwähnten Lecture *Composition as Process: Changes* (1958) ist der Text ebenfalls in Spalten notiert; diese sind allerdings durch durchgezogene Linien voneinander getrennt. Ähnlich wie bei einem Zeitungsartikel folgt die Leserichtung hier den Spalten. In jeweils vier Spalten pro Seite ist Text vertikal untereinander notiert, wobei jede Zeile einer Spalte in der Dauer von einer Sekunde ausgelesen werden soll.

Auch in *Where are We Going? And What are we Doing?* (1961) ist Text in zwei Spalten notiert. Bis zu vier Stimmen überlagern sich hier gleichzeitig und sind vertikal untereinander notiert. Das Nebeneinander von horizontaler Leserichtung und gleichzeitigem Erklingen benennt Cage ausdrücklich, wenn er schreibt: „Four independent lectures to be used in whole or in part – horizontally and vertically.“⁴³ Cage gibt in der Aufführungsanweisung explizit an, dass die Lecture von einem Sprecher vorgetragen werden soll, der sich allerdings von voraufgenommenen Aufnahmen der restlichen Stimmen begleiten lassen kann. Für den Vortragenden bedeutet dies gewissermaßen eine Art vertikales Lesen, indem man von Absatz zu Absatz springt, anstatt den Text linear vorzulesen. Dies wird durch die verschiedenen typographischen Eigenheiten jeder Stimme erleichtert.

⁴³ John Cage, „Where Are We Going? And What Are We Doing?“ (1961), in *Silence*, S. 194.

In *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)* (1968) ist die Textcollage an einer Mittelachse ausgerichtet. Die Anzahl der Buchstaben pro Zeile ist zufallsbestimmt. Hier sieht man bereits eine visuelle Form, die optisch an die späteren Mesosticha erinnert. Ebenso wie Textzeilen in *Diary*, so sind im Vokalstück *Solo 27, (Cheap Imitation No. 5)*, Notenzeilen an einer Mittelachse ausgerichtet. Unterschiedlich lange Notenzeilen sind untereinander notiert, wobei die Form interessanterweise an eine Sanduhr erinnert.



Abb. 4 John Cage, *Solo 27* aus *Song Books* (1970). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

An den vorhergehenden Beispielen wird ersichtlich, dass Vertikalität eine eindeutig sichtbare Komponente von Text- und musikalischer Komposition ist.⁴⁴ Cage verwendet Vertikalität bzw. eine Verbindung zwischen Vertikalität und Horizontalität, um Lesegewohnheiten aufzubrechen und alternative, visuelle Konzepte auszuprobieren, die in ihrer Umsetzung Konsequenzen für eine Aufführung haben können. Die Struktur von *Solo 27*, das in vielfacher Hinsicht die Mesosticha-Kompositionen der 1980er Jahre vorweg nimmt, ist durch die Stillephasen am Zeilenende hörbar (Ziffern geben die Anzahl der Pausenschläge in Viertelnoten an). Weitergehende Schlussfolgerungen, insbesondere zur Notation, lassen sich durch eine Aufführung alleine jedoch nicht ziehen.

1.4 Cages vertikale Klangkonzeption: Gamuts und Aggregate

Vertikalität ist aber nicht nur eine sichtbare und notationstechnische Komponente, sondern zeigt sich insbesondere auch in der Konzeption und Neustrukturierung von Klang, die Cage ebenso wie die Serialisten in Europa in den 1950er Jahren beschäftigte. Anhand der Korrespondenz zwischen Cage und Boulez (1949-1954) wie auch an George Brechts Mitschrift von Cages Seminar an der *New School of Social Research* 1958 wird deutlich, welche Bedeutung die Frage erlangte, was einen Klang eigentlich ausmache, aus welchen Komponenten sich dieser zusammensetzen solle und wie man mit Klängen komponieren könne, ohne in traditionelle Muster und Kompositionsweisen zu verfallen.⁴⁵

Eine frühe kompositorische Auseinandersetzung mit dieser Frage findet sich in Cages Kompositionen der frühen 1950er Jahre mit Aggregaten bzw. „Gamuts“, also Akkumulationen verschiedener Parameter, die sich in einem Klang treffen. Das früheste vertikal konzipierte Stück dieser Art ist Cages *String Quartet in Four Parts* (1950). Dort stellt Cage die Aggregate, aus denen das Stück zusammengesetzt ist und die in Tonhöhe(n), Register, Dauer und Spieltechnik

⁴⁴ Die hier aufgeführten Beispiele sollen überblicksartig verschiedene visuelle Formen von Vertikalität darstellen. Weitere Beispiele hierfür sind „Lecture on Commitment“ (1961), „Seriously Comma“ (1966), oder „Mureau“ (1970).

⁴⁵ Vgl. dazu auch: Dörte Schmidt, „Flugversuche. Serialismus und Experimentelle Musik in den 50er und frühen 60er Jahren“, in: „Dauerkrise in Darmstadt?“. *Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2012, S. 123-153; 136ff.

(arco, pizzicato, flageolett, sul ponticello) fixiert sind, in den Erläuterungen zur Komposition voran.

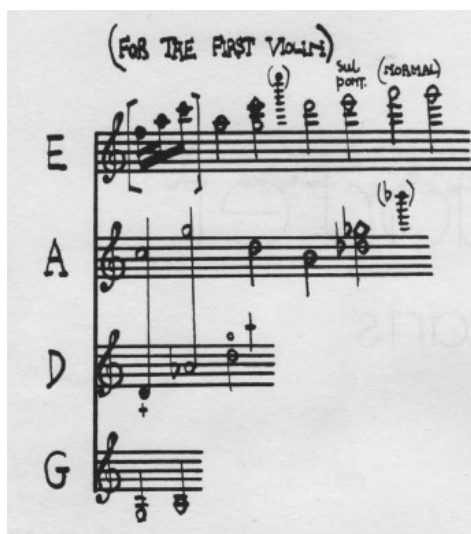


Abb. 5 John Cage, Stimme der 1. Violine aus dem *String Quartet in Four Parts* (1950). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

In der Abbildung sieht man die Zusammenstellung des Tonmaterials und der Klangkombinationen für die 1. Violine. Klänge sind hier als eigenständige, vertikale Elemente konzipiert, deren Abfolge und Kombination mit anderen Instrumenten erst im zweiten Schritt komponiert werden. In einem Brief an Boulez schreibt Cage 1951: „The sound of the work is special due to the aggregates and to using no vibrato.“⁴⁶ Er macht damit deutlich, dass der Klang der Komposition im Besonderen durch Aggregate, die aufgrund ihrer spezifischen Attribute wiedererkennbar sind, bestimmt wird. Bereits hier wird Klang zunächst als vertikales Konstrukt komponiert und erst im zweiten Schritt als Teil einer horizontalen Organisation eingesetzt.

Wenige Jahre später geben die Mitschriften von George Brecht, der Cages Seminar besuchte, Aufschluss über Cages zufallsbestimmte Klangkonzeption, in der verschiedene Parameter eines Klangs jeweils separat bestimmt werden. In der ersten Stunde des Sommerkurses, am 24.06.1958, musste Cage die „*Dimensions of Sound*“ besprochen haben.

⁴⁶ Jean-Jacques Nattiez (Hrsg.), „Letter from John Cage to Pierre Boulez – 22 May 1951“, in *The Boulez-Cage Correspondence*, Cambridge 1993, S. 92f.

An dieser Notiz von Brecht zeigen sich deutlich die verschiedenen Dimensionen von Klang (Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe), die Cage – was man wiederum deutlich an den Skizzen seiner Kompositionen sieht – jeweils einzeln bestimmte. Damit ist Cage gewissermaßen an einem vertikalen Klang interessiert, der eine Kombination aus verschiedenen, nicht aufeinander bezogenen Qualitäten, darstellt. Für jeden Parameter führte Cage Zufallsoperationen durch und komponierte aus der Kombination verschiedener Parameter individuelle Klänge. In einem Interview mit Vivian Perlis zieht Cage 1976 rückblickend selbst die Verbindung zwischen der Komposition einzelner Klänge und Vertikalität („I myself have used vertical things and I call them 'aggregates' or 'constellations'“⁴⁷).

1.5 Vertikalität in *Solo 45* (1970)

Auch in vielen Vokalkompositionen findet eine derartige vertikale Klangkonzeption statt, in der die verschiedenen Parameter von Klang (Tonhöhe, Dauer, Dynamik, Artikulation, Klangfarbe) separat bestimmt und dann wie verschiedene Schichten übereinandergelegt werden. Als Beispiel hierfür diene das *Solo 45*, das gemeinsam mit *Solo 48* zu den Stücken gehört, die Cage in einem nicht publizierten Inhaltsverzeichnis zu den *Song Books* auch als „Winter Music for Voice“ bezeichnet.⁴⁸ Der Titel „Winter Music“ bezieht sich auf das 1957 komponierte Klavierstück für 1-20 Pianisten, an das die Notation der Solos erinnert. Ebenso wie bei dem Klavierstück können die 18 Seiten von *Solo 45* entweder solistisch aufgeführt oder zwischen 2-18 Sängern aufgeteilt werden.⁴⁹ Wenn die Komposition mit mehreren Personen aufgeführt wird, erhält jeder

⁴⁷ John Cage im Interview mit Vivian Perlis, OHAM Archiv, 41x-y (27. April 1976), New Haven, CT, S. 29.

⁴⁸ Unter den zahlreichen Skizzenblättern der Komposition befinden sich auch Blätter mit alternativen Titeln, die Cage für bestimmte Songs aus den *Song Books* vorsah. Diese wurden sogar von Peters gedruckt, sind aber in der veröffentlichten Fassung nicht mehr enthalten. Die Titelvergabe ist für die Rezeption der Songs sehr aufschlussreich, da Cage hier durch die Titel auf frühere Werke verweist und so dem Ausführenden oder Betrachter seiner Partitur erlaubt Verbindungen zwischen verschiedenen Stücken zu ziehen. Daran zeigt sich beispielhaft, dass Cage nicht nur Anregungen von anderen Künstlern und Intellektuellen aufgriff, sondern auch Ideen aus eigenen Kompositionen neu interpretierte bzw. umdeutete. John Cage, „Rejected title pages for Song Books“, NYPL JPB 95-3 Folder 370.

⁴⁹ John Cage, Vorwort zu *Solo 45*, *Song Books*, S. 143.

Ausführende seinen eigenen Part, sodass die einzelnen Stimmen jeweils wieder solistisch sind.⁵⁰

In *Solo 45* zeigt sich Vertikalität als sichtbare Komponente: allein stehende Klänge sind über die Seite verteilt und umspannen meist einen beachtlichen Ambitus, wobei der Ambitus des gesamten Stücks von h bis f³ reicht. Auch wenn sich *Solo 45* an einem Klavierstück orientiert, scheint die Notation von Akkorden für ein solistisch auszuführendes Gesangsstück höchst ungewöhnlich. Die Vertikalität des Solos bleibt somit rein optisch zwar erhalten, in einer Aufführung aber wird sie zu Horizontalität, indem die einzelnen Töne der vertikalen Konstrukte nur nacheinander gesungen werden können. Die Abfolge der Töne stellt Cage dabei frei, sodass sich aufwärts und abwärts gerichtete Bewegungen ergeben können.

Kompositorisch betrachtet bedeutet Vertikalität ebenso wie im *String Quartet* (1950) die Konzentration auf die Gestaltung *eines* Klangs (im Gegensatz zur Konzeption einer Klangreihe). Jeder Klang durchläuft in *Solo 45* den gleichen Kompositionsprozess. Zunächst legte Cage die Lage der Klänge mittels Sternkartentranskription/Papierunebenheiten fest, anschließend bestimmte er 1.) die Anzahl der Töne pro Aggregat (1-10), 2.) die Tonhöhe und das Register, 3.) die Anzahl der Schlüssel, 4.) den Text. Wie verschiedene Schichten werden diese Parameter anschließend übereinandergelegt.

Wie man an dem unten aufgeführten Aggregat sieht, sind häufig zwei Schlüssel (Violinschlüssel und C-Schlüssel) vorgezeichnet, wobei die Zahlen über dem Aggregat angeben, wieviele Töne pro Schlüssel ausgeführt werden sollen (im angegebenen Beispiel soll ein Ton mit Violinschlüssel ausgeführt werden und sieben Töne mit C-Schlüssel, Abb. 6).

⁵⁰ Dieses Konzept der einzelnen Stimmen im Gegensatz zu einer Partitur zeigt sich in vielen Kompositionen Cages nach 1953. Indem die Ausführenden die Stimmen der anderen nicht kennen, sollen bewusste Bezüge und Verbindungen vermieden werden.



Abb. 6 John Cage, Aggregat aus *Solo 45*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

An der folgenden Abbildung sieht man, dass Cage diese Aufteilung der Klänge separat durch die Festlegung von zwei Zahlen bestimmte. Wenn man genau hinsieht, erkennt man die unterschiedliche Schriftgröße der Ziffern (die untere Zahl ist im Schriftbild größer), was darauf hindeutet, dass Cage zunächst die untere Zahl (x) bestimmte und dann eine Zahl zwischen 1 und x-1 mittels Zufallsoperationen auswählte, um die obere Zahl zu bestimmen (Abb. 7).

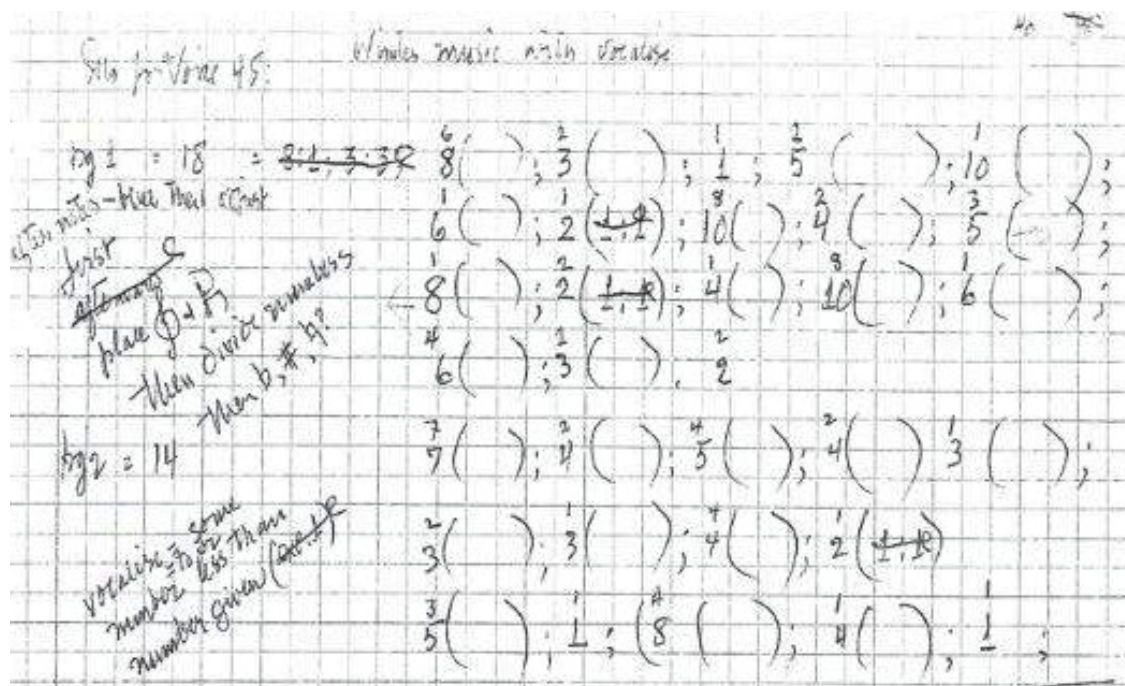


Abb. 7 John Cage, *Solo 45*, Bestimmung der Schlüsselproportionen, John Cage, „Sketches for Solos 45 and 48“, NYPL JPB 95-3 Folder 371. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Indem jedes Aggregat Ergebnis der gleichen Kompositionsschritte ist, steckt in jedem dieser Akkorde gewissermaßen die Gesamtheit der Kompositionsmethode. Ein Aggregat ist damit *ein* Ergebnis einer Vielzahl von Möglichkeiten und Kombinationen. Jedes Aggregat geht aus den gleichen

(kompositorischen) Fragen hervor. Das Resultat dieser Vielzahl von Zufallsoperationen ist ein Aggregat, wie in Abb. 6. Hier sieht man die Ergebnisse der Tonhöhenbestimmungen und Wahl der Vorzeichen, die Proportionen der Schlüssel (1-7) sowie den dazugehörigen Text.

Cage beschäftigte sich aber nicht nur mit der Frage, was einen Klang ausmacht und wie man diesen – aus in sich nicht kausal verbundenen Parametern – zusammensetzen könnte. Ihm ging es auch um die Frage der Verbindung bzw. vielmehr der Verbindungslosigkeit zwischen zwei Klängen. Diese prominente Eigenschaft von Cages Musik wurde als „Losigkeit“⁵¹ oder „Dekontextualisierung“⁵² bezeichnet und meint eine „Herauslösung aus allen intentionalen, konstruktiven und sinnhaften Zusammenhängen, wie sie für die traditionelle Musik charakteristisch“⁵³ ist. Wenn man sich die Notation von *Solo 45* ansieht, so scheint das einzelne Aggregat hier das Entscheidende zu sein und nicht die Beziehungen zwischen den Aggregaten.

Auch dramaturgisch betrachtet zeigt sich die Idee der Aufhebung von Zusammenhang am fertigen Stück: Aufgrund seiner Kompositionsmethode gibt es keine Anfangs- oder Schlußgesten, sowie keine Entwicklungen zwischen den musikalischen Ereignissen. Einzelne Ereignisse können in *Solo 45* sehr wohl zielgerichtet sein und dynamische und melodische Steigerungsgesten bilden; es ist aber der Aspekt des Fragmentarischen, der diese als eine Möglichkeit unter vielen hinstellt und das Hinführen auf ein Ziel keine weitere Auflösung oder Verarbeitung erfährt.

⁵¹ Vgl. Martin Erdmann, *Untersuchung zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss., Universität Bonn 1993.

⁵² Albrecht Wellmer, *Versuch über Sprache und Musik*, München 2009., S. 220f.

⁵³ Ebda.

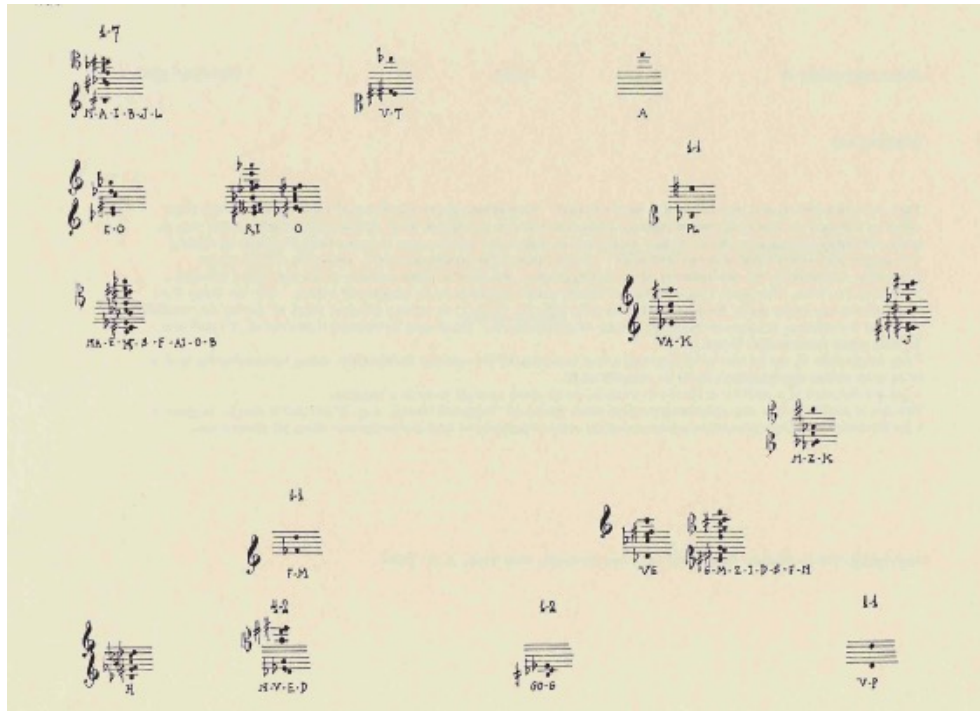


Abb. 8 John Cage, *Solo 45*, „Winter Music for Voice“. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Dennoch ist *Solo 45* aber nicht nur vertikal, sondern auch horizontal konzipiert. Dies sieht man an der Verwendung von Raum-Zeit-Notation, die vom Interpreten in einem vorher festzulegenden Tempo ausgelesen werden soll. Im Vorwort des Solos heißt es: „Maintain the relation of space on the page to time of performance. [...] Let the duration of a staff be at least two minutes or as much as eight to twelve minutes.“ Durch die große Zeitspanne (2 – 12 Minuten pro Notensystem), die im Vorwort angegeben ist, kann das Ergebnis recht unterschiedlich ausfallen, wobei auch zwei Minuten pro System relativ lang sind und immer noch ein recht langsames Tempo bedeuten. Das Raum-Zeit-Verhältnis wird in *Solo 45* auch dadurch eingehalten, dass Notenschlüssel außerhalb der gezeichneten Notenlinien stehen und damit keinen Platz auf der Zeitachse beanspruchen.

Interessant ist, dass Cage hier eine Zeitdauer pro Notensystem (und nicht pro Seite) angibt. Explizit schreibt Cage, dass eine Seite aus fünf Systemen besteht. Dies gibt eine Leserichtung an, sodass die Aggregate nicht etwa in beliebiger Reihenfolge ausgelesen werden können, sondern wie in einem konventionellen Notensystem von links nach rechts. Die leeren Stellen sind dann lediglich stille Unterbrechungen des Notensystems („The given fragmentation of staves arose

simply from an absence of events“⁵⁴), die in einer Aufführung als Stillephasen aufzuführen sind. Die Notation von Stille beansprucht hier Platz auf dem Papier und suggeriert einen bestimmten Zeitraum (abhängig von der Länge des freigelassenen Papiers). Stille, die oft in Pausentakten und mit Ziffern zusammengefasst wird, ist hier eine wirkliche Unterbrechung der Notensysteme, die die Isolation der Klänge hervorhebt.

Der Koexistenz von Vertikalität und Horizontalität, die an *Solo 45* deutlich wird, war sich Cage durchaus bewusst, wie sich an einem Zitat sowie einer weiteren Erklärung aus dem Jahr 1958 zeigt. In „History of Experimental Music in the United States“ schreibt Cage 1959: „And in connection with musical continuity, Cowell remarked at the New School before a concert of works by Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman, and myself, that here were four composers who were getting rid of the glue. That is: where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, we four felt the opposite necessity to get rid of the glue so that sounds would be themselves.“⁵⁵ Diese oft zitierten Sätze scheinen auf den ersten Blick auch auf *Solo 45* zutreffend, in dem heterogene, zufallsdeterminierte Klänge unverbunden nebeneinanderstehen, die Reihenfolge der Notenseiten den Interpreten freigestellt ist, der Text aus unzusammenhängenden Buchstaben besteht, Klänge nicht auf Zukünftiges hinweisen oder auf Vergangenes zurückdeuten und eine funktionale Bedeutung der Klänge im Sinne von Anfangs-, Steigerungs-, und Schlussgesten vollkommen fehlt – ganz im Sinne vertikaler Klangkonzeption.

In den Aufzeichnungen von Cages Schüler George Brecht, der 1958 Cages Kurs an der New School besuchte, findet sich allerdings noch ein Zusatz zu diesem Gedanken, den Cage im Kurs besprochen haben musste.

[Christian Wolff: 1st to oppose himself to (Cowell's) „glue“ with which composers have been prepossessed (which holds notes together). Much concerned with notes well-separated. (They all cohere anyhow)]

⁵⁴ John Cage, Aufführungsanweisung zu *Solo 45*, *Song Books*, S. 143.

⁵⁵ John Cage, „History of Experimental Music in the United States“ (1959), in *Silence*, S. 71.

In Klammern fügt Brecht hinzu: „they all cohere anyhow“. Mit dieser Bemerkung - die vermutlich Cage zuzuschreiben ist - wird deutlich, dass zwei Töne bereits durch die Zeit verbunden sind. Dafür braucht es gar keinen „Kleber.“ Hier wird der horizontale Aspekt deutlich, das Fortschreiten in der Zeit. An diesen Zitaten zeigt sich das Bewusstsein Cages für jene Koexistenz von Vertikalität und Horizontalität, die er in *Solo 45* kompositorisch wirksam macht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Cage in diesem Stück sichtbar in die Konstruktion der vertikalen Komponente investiert, aber auch die horizontale Dimension durch Verwendung von Raum-Zeit-Notation bewusst konstruiert. Das Notenbild spiegelt diese Betonung des vertikalen Aspekts optisch wieder, wobei es sich in dem Vokalstück natürlich nicht um punktuelle Anschläge (wie bei dem Klavierstück) handelt, sondern um eine Gruppe von Tönen, die nacheinander gesungen werden. Trotzdem bleibt die Trennung der Aggregate durch Stille in einer Aufführung bestehen.

Ein weiterer Punkt, der Vertikalität in einer anderen Bedeutung, nämlich als Gleichzeitigkeit, zeigt, ist Cages Anweisung, die 18 Seiten des Solos in beliebiger Reihenfolge und von mehreren Sängern gleichzeitig aufführen zu lassen. Die Abfolge stellt Cage dabei frei und erlaubt dem Interpreten eine eigene Auswahl zu treffen und von einem beliebigen Punkt zu starten. Zusätzlich ergeben sich durch die Überlagerung verschiedener Stücke ganz unterschiedliche Zusammenklänge und Verbindungen.

1.6 Vertikalität und Sprache am Beispiel ausgewählter Solos der *Song Books*

Ein wichtiger Unterschied zu dem Vorgängerstück *Winter Music* besteht in *Solo 45* und *48* in dem Hinzutreten von Sprache. Cage verwendet in *Solo 45* einzelne Buchstaben, in *Solo 48* Textfragmente von Satie und Thoreau, die zur Unkenntlichkeit fragmentiert sind.⁵⁶ Sprache tritt wie in den meisten Stücken von Cage nach 1950 zu einer ansonsten abgeschlossenen Komposition hinzu und ist somit weder primär formbildend noch dient sie als Ausgangspunkt. Vielmehr

⁵⁶ Als vertikaler Zeitschnitt ließe sich auch Cages Textauswahl seiner Newspaper-Solos bezeichnen. Hier verwendet Cage Texte aus Zeitungen vom September 1970 und wählt somit einen ganz bestimmten Zeitraum aus.

ist das Hinzutreten von Text der letzte Schritt in einer Reihe von Zufallsoperationen, die u. a. der Klangspezifizierung dienen. Sprache ist damit eine weitere Schicht, die auf ansonsten fertig konstruierte Klänge aufgetragen wird. Konkret bedeutet dies, dass Cage den Text der Komposition separat bestimmt und zur Textbestimmung von *Solo 45* lediglich die Anzahl der Klänge für die Anzahl der zu ermittelnden Buchstaben benötigt. Die konkrete Buchstabenverteilung für jedes Aggregat ermittelt Cage in *Solo 45* mithilfe der Materialien aus *Solo for Voice 2*⁵⁷ (Abb. 9). Durch dieses Verfahren wird also erneut ein vom Komponisten vorgegebener Zusammenhang vermieden, nämlich eine kausale Beziehung zwischen Musik und Text, die durch ein zufallsdeterminiertes Verhältnis ersetzt wird.

An den Skizzen ist Cages Vorgehensweise bei der Texterstellung deutlich erkennbar:

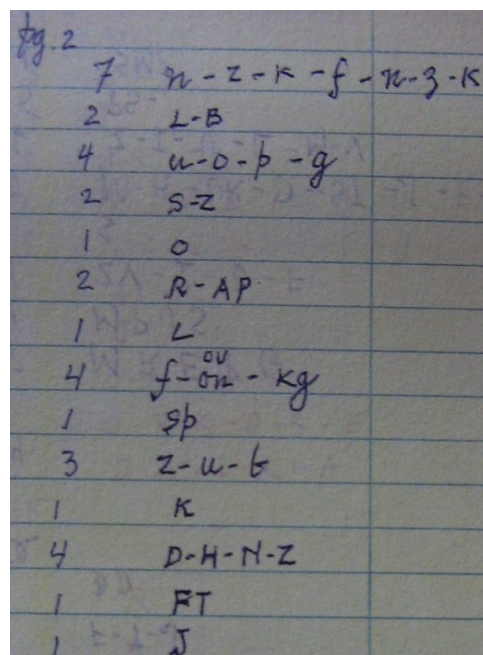


Abb. 9 John Cage, *Solo 45*, *Song Books (Sketches)*, JPB 95-3 Folder 375. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.

In der Skizze sieht man oben links die Seitenangabe (pg. 2 = page 2) und darunter die Anzahl der Töne pro Aggregat, für die Cage Buchstaben/Buchstabenkombinationen sucht. Die Buchstaben sind phonetisch nicht genauer bestimmt (eine Spezifizierung, die Cage z. B. in den *Cheap*

⁵⁷ *Solo for Voice 2* (1960) ist ein Stück in Rezeptnotation, bei dem sich der Interpret mittels der Überlagerung sechs verschiedener Folien sein Ton- und Textmaterial selbst zusammenstellen soll. Hierzu wird ein Kreis mit Buchstaben über eine Folie mit gestrichelten Linien gelegt, sodass sich durch die Schnittpunkte von Kreis und Linie das Textmaterial ergibt.

Imitations for Voice in den *Song Books* vornimmt⁵⁸). An dieser Auflistung, die den Text von *Solo 45* sukzessiv auflistet, sieht man, wie Buchstaben unverbunden nebeneinander stehen. Gleichzeitig erkennt man die Unabhängigkeit von Texterzeugung und musikalischer Komposition. Der Text wird als Ganzes separat von der Klangkonstruktion bestimmt.

Dennoch ist die Unterstellung der Zusammenhangslosigkeit des Texts nicht zwingend. Vielmehr steckt hinter Cages Sprachinszenierung in den *Solo 45 & 48* die Idee, eine polyvalente Bedeutung von Sprache zuzulassen. Sprache, die auf einen Sinn abzielt kann als linear verstanden werden, indem *ein* Sinn und *eine* Bedeutung angestrebt wird. Sprache hingegen, die als Klang oder als Assoziationsmöglichkeit inszeniert wird, ist bewusst mehrdeutig angelegt. Durch die Fragmentarisierung und das Nebeneinanderstellen von Buchstaben oder – wie in anderen Vokalkompositionen – Wörtern und Satzfragmenten aus unterschiedlichen Quellen vermeidet Cage eine vorgegebene Bedeutung und regt freie Assoziationen an. Zusammenhang wird also jeweils individuell von jedem Hörer konstruiert. Damit ist auch hier Sprache nicht nur vertikale Klangdifferenzierung, sondern etwas, das sich horizontal, d. h. in der Sukzession der Buchstaben nachverfolgen lassen kann. Ebenso wie in der musikalischen Vertonung, zeigt sich hiermit auch in der Inszenierung von Sprache die Koexistenz von Vertikalität und Horizontalität.

Durch diese Konzeption richtet sich die Komposition nicht an einen bestimmten Kreis von Zuhörern, die durch eine bestimmte Nationalität, Sprachherkunft und Kultur definiert werden.⁵⁹ Cages Inszenierung hat vielmehr das Potenzial, universell verständlich zu sein. Die Verständlichkeit bzw. das Zulassen von Assoziationen gelingt allerdings nur dann, wenn ein Nachvollzug in

⁵⁸ In seiner Textbearbeitung für *Solo 18* geht es Cage um die Beibehaltung von Phonetik. Der Text der Satie Vertonung, die Cage in einzelne Silben bzw. einsilbige Wörter zerlegt, beginnt folgendermaßen: „Depuis la condamnation de Socrate, nous ne manquions pas un seul jour d’aller le voir.“ Nach Cages Zerlegung und Vertauschung von Silben heißt es: „Na-cra-dam-on-si-la-puis-de-te-cra-so usw.“ Das französische „condemnation“ ist hier nicht einfach in seine Silben zerlegt, sondern – um die phonetische Ebene beizubehalten – tauscht Cage die Silbe „ti“ gegen das phonetisch an dieser Stelle adäquatere „si“ aus.

⁵⁹ Diesen Gedanken der Universalität von Sprache äußert Cage auch in einem Brief an Branco Suter: „We need a new language which can be experienced by all human beings immediately“, John Cage in einem Brief an Branco Suter, Northwestern University, Box 13, Folder 5, Sleeve 22, 09.01.1973.

der Zeit stattfindet. Es geht weniger darum, einzelne Buchstaben an sich zu hören, sondern eher darum, selbst Zusammenhang zu generieren.⁶⁰

Gleichzeitig gibt Cage damit aber auch den definitiv kommunikativen Aspekt von Sprache in *Solo 45* auf. Der Text dieser Musik hat keine vorgegebene Bedeutung. (Den Gedanken, Musik als Kommunikation zu verstehen, hatte Cage bereits 1940 verworfen, als sein Klavierstück *The Perilous Night* von einem Kritiker nicht in seinem Sinne verstanden worden war.⁶¹ Dies mag auch der Grund gewesen sein – wie bereits in der Einleitung thematisiert –, warum Cage in seinen Kompositionen zwischen 1948 und 1958 völlig auf Sprache verzichtete. Erst 1958 fand er mit Kompositionen wie *Solo for Voice 1* (1958) und *Aria* (1958) einen Weg, mittels Zufallsoperationen einen definitiven, vorgegebenen kommunikativen Aspekt von Sprache aufzugeben und dennoch Sprache zu verwenden. Auch in den Vokalkompositionen von 1958 ist – ebenso wie in *Solo 45* – keineswegs eine Aufgabe von Bedeutung gemeint.)⁶²

Anzumerken ist, dass Cage bei seiner Textinszenierung in den *Song Books* durchaus bewusst vorging und Texte wie Thoreaus *Essay on Civil Disobedience* (*Solo 34, 35*) bewusst intakt ließ, sodass der Inhalt verständlich bleibt. Zusätzlich soll *Solo 35*, das den programmatischen Kern der *Song Books* bildet, als einziges Solo wiederholt werden, sodass sich Text und Inhalt („the best government is no government“) wie ein roter Faden durch eine Aufführung ziehen. Gerade durch die wiederholte Aufführung von Thoreaus Text liegt es nahe, auch die anderen

⁶⁰ 1971, ein Jahr nach der Komposition der *Song Books* äußert sich Cage in einem Interview mit Alcides Lanza zu den individuellen Interpretationen, die seine Texte für jeden Zuschauer bieten sollen: „I have become interested in language without syntax. One of the things that separate the people of the world is not only the various cultures, but the different languages. [...] I have noticed that people looking at these things I am doing, instead of following a line, begin jumping over the page, inventing words that I don't even know are there, and that is what I wanted to do with music – to let people hear it in their own way. And now I am hoping to find a language in which people can read in their own way, no matter where they come from.“ Cage im Interview mit Alcides Lanza, in *Conversing with Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, S. 143.

⁶¹ Ein Kritiker hatte bemerkt Cages Stück klinge wie „a woodpecker in a bellfry“ worauf Cages Antwort war: „I had poured a great deal of emotion into the piece, and obviously I wasn't communicating this at all. Or else, I thought if I were communicating, then all artists must be speaking a different language, and thus speaking only for themselves.“ Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, New York 1985, S. 97.

⁶² In Zusammenhang mit Cages Inszenierung von Sprache und seiner Auflösung von Intention schreibt Christopher Shultis: „To remove intention requires the omission of even the ideogrammic nature of language. It requires a complete removal of all symbolic reference.“ Christopher Shultis, „Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Non-Intention“, in *Musical Quarterly* 79/2 (1995), S. 312-350, S. 343. Erst durch die Auflösung von symbolischer Referenz kann Sprache zum Material werden, dass unabhängig von Sprachhintergrund und Kultur neue Assoziationen produzieren kann.

Solos in eben diesem Sinne zu verstehen. Damit kommuniziert Cage eine definitive Bedeutung nicht nur in den Solos 34 und 35, sondern lässt diese als Referenzpunkte wiederholt auftreten, um die Fragmentierung von Sprache in eben diesem, *seinem* Sinne zu deuten. Die Einladung zum zivilen Ungehorsam ist dann auch ein Ungehorsam gegen die Diktatur von Sprache und gegen ihren Missbrauch, gegen den Cage in Solos wie dem *Solo 45* vorgeht. Dies erreicht er, indem er sich den Regeln und Sprachordnungen widersetzt. Sprache, als differenziertestes Kommunikationsmedium, wird angegriffen und von ihrer Geschichte und Tradition befreit, bis nur noch Buchstaben und Nonsenswörter übrig bleiben.⁶³

Für diese Interpretation spricht auch Cages vielfältige Auseinandersetzung mit Syntax zur Zeit der Entstehung der *Song Books*. So zitiert er beispielweise Thoreau, der den Klang eines Satzes mit marschierenden Füßen vergleicht („Thoreau said that when he heard a sentence, he heard feet marching“⁶⁴) als auch Norman O. Brown, der Syntax als „arrangement of the army“⁶⁵ bezeichnete. Cage sprach sich im Jahr der Entstehung der *Song Books* für eine „Demilitarisierung“ von Sprache aus, als deren praktische Umsetzung man die Zerlegung von Sprache, die Verwendung verschiedener Typographien und verschiedener Sprachen, wie auch die bewusste Unverständlichkeit von Sprache in den *Song Books* sehen könnte.

In den *Song Books* fand Cage vielfältigste Möglichkeiten, Sprache zu zerlegen und unverständlich zu machen. Ein weiteres Beispiel dafür ist *Solo 67*, in dem nur die Extreme der Stimme (Falsett und Gutturallaute) zum Einsatz kommen sollen. Der Text (aus einem Glossar für geographische Begriffe in verschiedenen

⁶³ Eine Utopie von Sprache und Gesellschaft beschreibt Cage in „The Future of Music“: „Since words, when they communicate, have no effect, it dawns on us that we need a society in which communication is not practiced, in which words become nonsense as they do between lovers, in which words become what they originally were: trees and stars and the rest of [the] primeval environment.“ John Cage, „The Future of Music“ (1974/79), in *Empty Words: Writings '73-'78*, Middletown, CT, 1979, S. 184.

⁶⁴ Zitiert nach Gudrun Grabher, „Playing Hide and Seek in the Nothing that is: ‚Silent‘ Meaning and Order in the Poetry and Aesthetics of John Cage“, in *Ideas of Order in Contemporary American Poetry*, hrsg. von Diana von Finck, Oliver Scheidling, Würzburg 2007, S. 64.

⁶⁵ „Syntax... is the arrangement of the army. As we move away from it, we demilitarize language... A single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; etc. Translation becomes, if not impossible, unnecessary. Nonsense and silence are produced, familiar to lovers. We begin to actually live together, and the thought of separating doesn't enter our minds.“ John Cage, *M: writings'67-'72*, Middletown, CT, 1970, S. x.

Sprachen) soll hier bewusst unverständlich vorgetragen werden („Do not let the text be understandable“⁶⁶). Die Form und Struktur des zweiseitigen *Solos 67* beruht auf Sternkarten der Region Piombino-Spoleto.⁶⁷ Töne in hohem Register sind mit Sternnamen, Töne in tiefem Register mit Städtenamen vertont. („Use place names as text (from World Atlas) i. e. high (stars) and low (towns) coloratura“).⁶⁸ Die physische Unterscheidung von Himmel und Erde wird hier durch die Tonhöhen bzw. die Platzierung der Punkte/Linien im Notensystem symbolisiert. Während die hohen Töne als einzelne Punkte am oberen Rand eines Systems notiert sind, werden die tiefen Töne als Linien (Verbindungen zwischen zwei Punkten) am unteren Rand notiert. Sprache bedeutet auch hier ein Hinzutreten, das nicht in die formale Gestaltung des Stücks eingreift. Das Vortragen unverständlicher Wörter in den Grenzbereichen der menschlichen Stimme bekräftigt den auseinanderklaffenden, fragmentarischen Charakter der Komposition und fördert gleichzeitig freie Assoziation und selbstkonstruierten Zusammenhang.

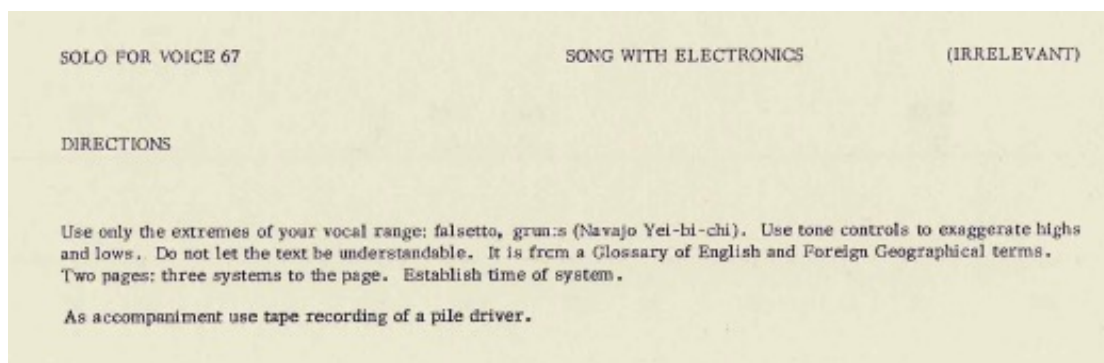


Abb. 10 John Cage, Anweisungen für *Solo 67*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

⁶⁶ John Cage, *Solo 67*, Aufführungsanweisung, S. 243.

⁶⁷ In den Skizzen gibt es dazu folgenden Hinweis: „Superimpose star map of rare colors on Map (Piombino-Spoleto) making connections with tones (I Ching determined).“ Cage, Skizzen zu *Solo 67*, NYPL JPB 95-3 Folder 372.

⁶⁸ Cage, Skizzen zu *Solo 67*, JPB 95-3 Folder 372.

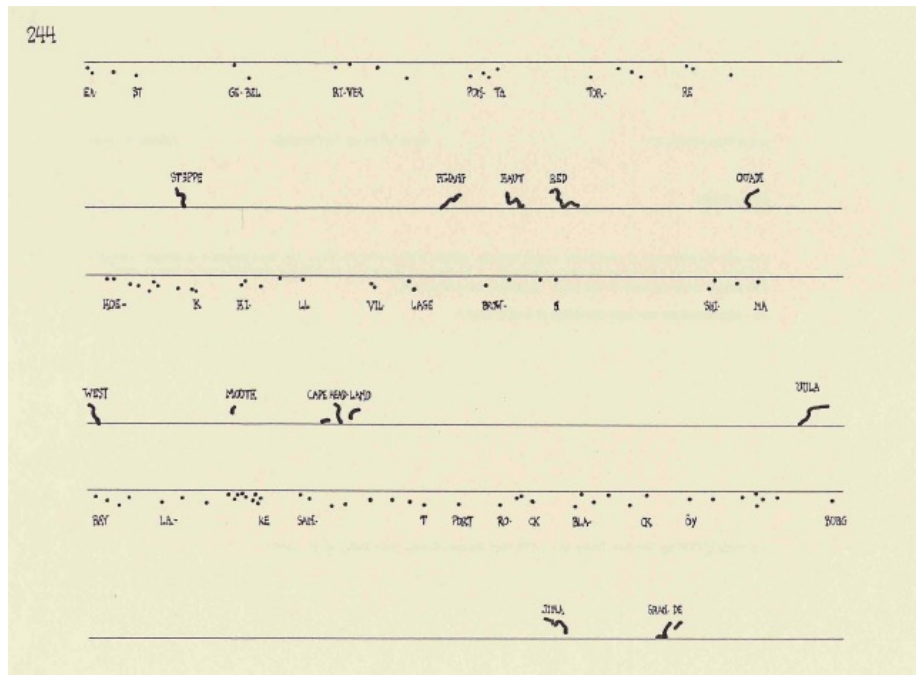


Abb. 11 John Cage, *Solo 67* aus *Song Books*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

In den meisten Vokalkompositionen von Cage wird Text als letzter Kompositionsschritt zu einem Stück hinzugefügt. Dennoch dient Text – wie Notation und Kompositionsweise vielleicht suggerieren – nicht lediglich einer (vertikalen) Klangdifferenzierung, sondern soll in der Zeit nachvollzogen werden, um freie Assoziationen zu ermöglichen. Auch hier zeigt sich somit die Koexistenz von Vertikalität und Horizontalität zur Ermöglichung polyvalenter Ausdeutungsmöglichkeiten von Text.

Exkurs: Vertikalität bei Morton Feldman und Christian Wolff

Die Idee der Vertikalität war nicht nur für Cage relevant, sondern auch für Komponisten aus seinem unmittelbaren Umfeld. Morton Feldman beispielsweise beschäftigte sich äußerst vielseitig mit dieser Idee, der er 1963 eine ganze Serie von Kompositionen für verschiedene Besetzungen widmete (*Vertical Thoughts I-V*) sowie einen Essay gleichen Namens.⁶⁹ In einem Interview mit Paul Griffins sagte Feldman 1972: „My compositional impetus is in terms of the **vertical**

⁶⁹ Morton Feldman, „Vertical Thoughts“ (1963) in *Give My Regards to Eight Street*, Cambridge, MA, 2000, S. 12-15.

quality, and not what happens in terms of the **horizontal** [Hervorhebung der Autorin] scheme.“⁷⁰ Ebenso wie bei Cage zeigt sich Vertikalität bei Feldman auf vielfältigste Weise. Sie kann 1) eine notationstechnische, visuelle Komponente sein, 2) durch Klangaggregate, die aus einer Komposition gewissermaßen „herausragen“, entstehen, 3) durch die gleichzeitige Aufführung verschiedener Stücke entstehen, 4) harmonisch konstituiert sein oder durch eine Kombination dieser Eigenschaften entstehen. Die Darstellung von Vertikalität bei Feldman kann an dieser Stelle nur überblicksartig erfolgen, weshalb sich die Auswahl der Kompositionen auf wenige Beispiele beschränkt. Interessant ist aber bei Feldman ebenso wie bei Cage, dass die Beschäftigung mit Vertikalität nicht auf einen Zeitraum beschränkt ist, sondern sich über mehrere Jahrzehnte erstreckt.

Vertikale Klangkonstruktion: *Intermission 5* (1952)

In *Intermission 5* (1952)⁷¹ für Klavier ragen *fff*- Klänge wie vertikale Pfeiler aus einem ansonsten durchgehend leisen Stück mit getretenem Halte- und Una corda-Pedal heraus. Ein zwölftöniger Cluster im dreifachen Forte bildet den ersten „Pfeiler“ der Komposition. Die nachfolgenden Akkorde im *fff* stehen in Takt 9, Takt 23 und Takt 33 (Abb. 12). Auch wenn diese Pfeiler unregelmäßig auftauchen, so wirken sie doch - untypisch für Feldman - als architektonische Elemente, die das Hörerlebnis strukturieren. Dynamischer Kontrast lässt diese *fff*-Akkorde als vertikale Aggregate erscheinen, die aus einer ansonsten eher homogenen und durch ihre Gleichförmigkeit horizontalen Klanglandschaft herausragen.⁷² Gleichzeitig akkumulieren sich jedoch auch die angeschlagenen Klänge - bedingt durch das Pedal - ins Vertikale. Des Weiteren dienen die

⁷⁰ Morton Feldman im Gespräch mit Paul Griffiths, veröffentlicht in *Musical Times*, August 1972, S. 758-759. Quelle: <http://www.cnvill.net/mfgriff2.htm>. Stand: 08.12.2013.

⁷¹ Der Titel „Intermission“ fügt sich ein in eine Reihe von Titeln, die dem Definitiven entgegen stehen wie „Between Categories“ oder „Neither“. Eine „Intermission“ scheint eigentlich nur dann sinnvoll, wenn es auch ein Vorher und Nachher gibt. „Intermission“ ist ein zeitlich nicht abgegrenzter Raum, der durch das Ende des Vorhergehenden und den Beginn des Nachfolgenden begrenzt ist. Bei Feldman wird allerdings die „Intermission“ selbst zum Protagonisten.

⁷² Louis Goldstein sieht in diesem Kontrast eine Verbindung zu abstrakter Kunst. Er schreibt: „This likens the work to an abstract painting with two strong tonal areas; for example, very bold slashes and very pale fields on the same canvas. The pedal, in effect, erases the silences and creates a wash of sound.“ Louis Goldstein, „Morton Feldman and the Shape of Time“, in *Perspectives on American Music since 1950*, hrsg. von James Heintze, 1999, S. 72.

zumeist großen Intervalle zwischen den Klängen dazu, Unabhängigkeit und Isoliertheit zwischen diesen zu suggerieren.⁷³ Darin könnte man ein (vertikales) Abschreiten des Tonraums erkennen.

3

Intermission 5

Morton Feldman
(1952)

0...

Abb. 12 Morton Feldman, *Intermission 5* (1952). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

***Intermission 6* (1953)**

Vertikalität zeigt sich auch in Feldmans *Intermission 6* (1953) für ein oder zwei Klaviere, das drei Jahre vor Karlheinz Stockhausens visuell ähnlicher Komposition, dem *Klavierstück XI*, entstand.⁷⁴ Feldmans Komposition besteht aus 15 Klängen, die auf einer Seite frei angeordnet sind, sodass man von einem Klang zu einem beliebigen anderen springen kann. Der Pianist kann hier sowohl horizontal als auch vertikal lesen und mit einem beliebigen Klang auf der Seite beginnen, der solange ausgehalten werden soll, bis er verklungen ist. Klänge können wiederholt werden, sodass verschiedene Leserichtungen möglich sind. Vertikalität zeigt sich also zum einen durch die Möglichkeit vertikaler Leserichtung, zum anderen auch durch die erratische Anordnung der Klänge und der Abwesenheit einer zuvor komponierten Klangsukzession.

⁷³ Eine Ausnahme sind die aufeinanderfolgenden Töne d und es in Takt 3. Dies ist jedoch das einzige Mal im Stück, dass eine kleine Sekunde nacheinander erklingt.

⁷⁴ Allerdings verbindet Stockhausen in dieser Komposition aleatorische Elemente mit serieller Organisation, verfolgt also kompositionstechnisch andere Ziele als Feldman.

Sebastian Claren weist darauf hin, dass *Intermission 6* im gleichen Jahr entstand, in dem Cage seine *Music for Piano*-Serie begann.⁷⁵ Dies ist Cages erste Komposition, in der die verschiedenen Teile des Stücks unter mehreren Pianisten aufgeteilt und somit gleichzeitig – statt sukzessiv – erklingen können. Diese Idee der Überlagerung von Stückteilen oder ganzen Stücken findet sich in vielen nachfolgenden Kompositionen von Cage. 1953 entstand zudem Earle Browns Komposition *25 Pages*, die ebenfalls in beliebiger Reihenfolge und Superimposition auf bis zu 25 Klavieren aufgeführt werden kann. Auch Feldmans *Intermission 6* erklingt ebenso nicht nur horizontal, sondern in einer gleichzeitigen Aufführung von zwei Pianisten auch vertikal. Die Konfiguration der Akkorde ist somit jeweils anders und in ihrem Zusammentreffen nicht vorhersehbar.

Intermission 6
(for 1 or 2 Pianos)

Morton Feldman
(1953)

Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as softly as possible.

Copyright © 1963 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Abb. 13 Morton Feldman, *Intermission 6* (1953). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

⁷⁵ Sebastian Claren, *Neither: Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000, S. 277.

***Vertical Thoughts* (1963)**

In seinem fünfteiligen Zyklus *Vertical Thoughts* (1963) für verschiedene Besetzungen setzt sich Feldman explizit mit dem Thema Vertikalität auseinander, was schon die Titelvergabe deutlich macht. In *Vertical Thoughts 1* für zwei Klaviere zeigt sich Vertikalität – wie auch zuvor in *De Kooning* – in der Notation durch vertikale Linien, die Zusammenklänge angeben. Klänge sollen erst dann beginnen, wenn der vorhergehende Klang verklungen ist. Zur Dynamik, von der bei diesem Klavierstück die Dauer eines Klangs abhängt, schreibt Feldman im Vorwort des Komposition: „Dynamics very low throughout“ und „Each sound with a minimum of attack.“⁷⁶ Eine durchgehend leise Dynamik und ein leichter Anschlag sprechen für eine eher kürzere Klangdauer der hier aufgeführten Klänge.

Ebenso wie bei Cage geht es Feldman hier um das *Nebeneinander* von Klängen und nicht um das *Ineinander*. Im Mittelpunkt steht die Erfahrung *eines* Klangs und nicht die einer *Klangreihe*. Auch die Einführung von Takten in einem ansonsten auf organischer Zeit basierenden Stück können als vertikale Einschübe verstanden werden. Konzeptionell ist auch hier die Idee der Komposition eines Moments wichtig. Dieser wird nicht wie in *Solo 45* durch Stillephasen abgetrennt, sondern durch das Ausklingenlassen eines Tons.



Abb. 14 Morton Feldman, *Vertical Thoughts 1*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

⁷⁶ Morton Feldman, „Aufführungsanweisungen“, *Vertical Thoughts I* (1963).

Dass es in dieser Werkgruppe um Vertikalität und Zeit geht, zeigt die Inszenierung des Textes in *Vertical Thoughts 3* für Sopran und 10 Instrumentalisten. Der Text, den die Sopranistin singt, lautet: „Life is a passing shadow“.⁷⁷

The image shows a page of a musical score for 'Vertical Thoughts 3'. It features eleven staves for different instruments and a soprano. From top to bottom, the staves are labeled: FL (Flute), HN (Horn), TRP (Trumpet), TRB (Trombone), TBA (Tuba), SOP (Soprano), PF-CEL (Piano/Cello), PERC (Percussion), VN (Violin), VC (Viola), and CB (Cello/Bass). The soprano staff contains the lyrics 'PASSING' and 'SHADOW'. The score includes tempo markings of quarter note = 76 and quarter note = 63. There are dynamic markings like 'p' and 'mf'. A dotted line connects notes across staves, and the numbers '11' and '12' are written above the trombone staff. The page number '6/63' is at the bottom right.

Abb. 15 *Vertical Thoughts 3* für Sopran und 10 Instrumente. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

(Die Ziffern geben die Anzahl der Zusammenklänge an, die Feldman durchnummeriert).

⁷⁷ Der gleiche Vers wird auch in *Vertical Thoughts 5* wiederaufgegriffen.

Interessant ist die Inszenierung des Textes: Die Sopranistin singt jeweils ein Wort pro eingefügtem Takt, der sich durch die Vorzeichnung eines Metrums von den vorhergehenden freien Dauern abgrenzt. Die eingeschobenen Takte sind in einem bestimmten Tempo auszuführen, sodass auch Sprache dieser Zeitordnung untergeordnet wird.

Die einzelnen Wörter des Satzes sind dabei durch längere Instrumentalpassagen voneinander getrennt, so dass das Verständnis des Satzes eher unwahrscheinlich ist, im Gegensatz zu dem der Wörter. Erst die Vorzeichnung eines Tempos stellt sicher, dass die Wörter überhaupt verständlich bleiben und nicht im *al niente* enden wie der Klang der Instrumente. Die Verteilung der Silben auf die Noten wird von Feldman nicht näher vorgeschrieben, zudem müssen zwei Silben auf die drei Schläge eines 3/2-Taktes untergebracht werden.

Vertikalität harmonisch: *Crippled Symmetry* (1983)

In *Crippled Symmetry* realisiert sich Vertikalität auf harmonische Weise. In jedem Takte finden sich die Töne c, des, d, es (sowie h in der Bass-Flöte), doch jeweils in anderer Konfiguration. Dies ist besonders im Klavier offensichtlich, wo diese Töne jedes Mal anders auf die beiden Systeme verteilt werden und auch in anderen Lagen erklingen können (Lediglich der zweite Klang im fünften Takt des Ausschnitts ist eine Ausnahme). Bewegung findet hier hauptsächlich vertikal statt, indem sich die gleiche Harmonie zusammenzieht oder dehnt, ansonsten (rhythmisch, dynamisch) aber unverändert bleibt. Das Material, das im Klavier simultan erklingt, wird vom Vibraphon sukzessiv gespielt (mit Ausnahme des Tones „C“, der im Vibraphon nicht vorkommt), doch ist der Gedanke an eine horizontale Ausbreitung des Materials nicht vollkommen überzeugend. Wenngleich die Anschläge im Vibraphon deutlich unterscheidbar sein dürften, verursacht das gehaltene Pedal eine Überlagerung der Töne und somit eine vertikale Schichtung des Klanges wie im Klavier. Durch die Überlagerung von unterschiedlichen Zeitmaßen und Wiederholungen entstehen verschiedene Versionen des gleichen Klanges.

Abb. 16 Morton Feldman, *Crippled Symmetry* (1983). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

An diesen wenigen Beispielen zeigt sich bereits Feldmans vielfache und vielseitige Beschäftigung mit Vertikalität, die von der Aufteilung der Register und Klangfarben, über Vertikalität als Gleichzeitigkeit hin zu Vertikalität als notationstechnischer Komponente reicht.

Cages Rezeption von Vertikalität in Christian Wolffs *Duo for Pianists II*

In Zusammenhang mit der Musik seines Schülers Christian Wolff äußerte sich Cage mehrfach über dessen vertikale Kompositionsweise. In einem Programmtext für ein Recital von David Tudor schreibt Cage 1958/59: „It was Wolff who made clear to me the necessity to renounce any interest in continuity. It was he who, in order to 'let sounds come into their own,' wrote music **vertically** [Hervorhebung der Autorin] on the page though the music was to be played horizontally.“⁷⁸ Aus dem gleichen Jahr findet sich eine Notiz von Cages Student George Brecht. Brecht notiert über *Duo for pianists II*: „composed vertically, played horizontally! Some Scale vs. Gamut“. In diesen beiden Zitaten aus dem gleichen Jahr wird deutlich, dass Cage Vertikalität als Eigenschaft seiner eigenen Musik auch in der Musik Wolffs erkennt und explizit formuliert. In Brechts Notizen wird jene Unterscheidung zwischen „Scale vs. Gamut“ deutlich, die bereits für Cages *String Quartet in four parts* (1950) wichtig gewesen war.

⁷⁸ John Cage, „Remarks before a David Tudor Recital“ (1959), in *John Cage, Writer. Previously Uncollected Pieces*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1993, S. 72.

Wolffs Musik – so Cage – war zwar vertikal konzipiert, aber wurde horizontal aufgeführt.⁷⁹ Der Begriff „horizontal“ bezieht sich hier auf das lineare Verstreichen von Zeit und nicht auf die Leserichtung. Der Interpret muss bei einer Aufführung von *Duo for Pianists II* (1958, Abb. 17) mit seinem Blick nach bestimmten Regeln über die Seite wandern. Wolffs Notenbild gibt zwar horizontal eine Zeiteinteilung vor (5: , bezieht sich auf die Zeit in den Sekunden, :0 auf die Anzahl der Ereignisse, in diesem Fall 0 = Stille), allerdings verwendet Wolff Buchstaben (a, b, e, g, h), die auf notierte Klänge außerhalb des Systems verweisen. Somit trennt Wolff die beiden Informationen Dauer und Tonhöhe, die sich in einer Note üblicherweise vereinen. Das Stück beginnt mit fünf Sekunden Stille, auf die weitere eineinhalb Sekunden Stille folgen. Anschließend folgen in $\frac{1}{4}$ Sekunde der dreimalige Anschlag von a (Noten am Ende der Zeile) und der gleichzeitige zweimalige Anschlag von b (Noten darunter). Wolff macht hier sehr präzise Zeitangaben, denen in ihrer Akkuratheit in einer Aufführung schwer nachzukommen ist, zumal, wenn man die zu spielenden Klänge erst finden muss. Wie man sieht muss der Interpret also zwischen horizontaler Zeitleiste und den dazu gehörigen Toninformationen mit seinem Blick über die Seite wandern.

⁷⁹ Cage bezieht sich hier auf Wolffs 1951 komponiertes Set von vier Stücken für präpariertes Klavier. Cage schreibt über diese Stücke zu Boulez: „making music in a structure which fixes sounds in a preconceived space without regard for linear continuity.“ Jean-Jacques Nattiez (Hrsg.), *The Boulez-Cage Correspondence*, New York 1993, S. 108.

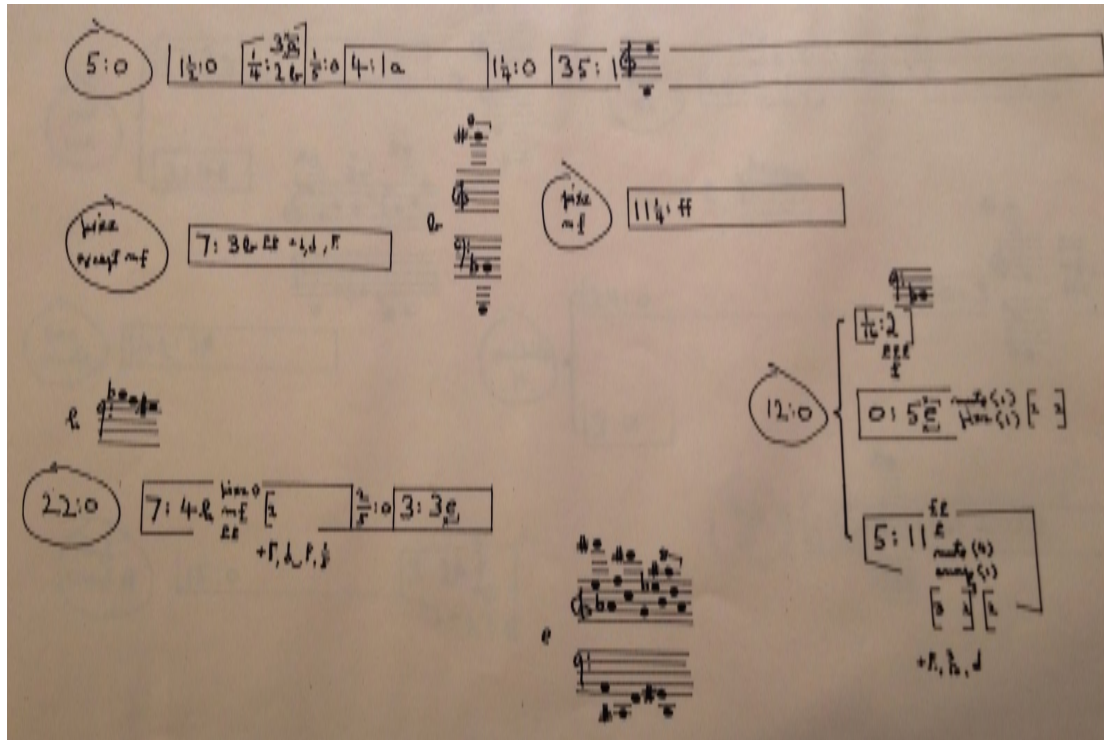


Abb. 17 Christian Wolff, *Duo for Pianists II* (1958). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

An Stücken wie *Duo for Pianists II* wird eine elementare Eigenschaft von Vertikalität sichtbar, die für Cage, Feldman und Wolff attraktiv gewesen sein musste. Mittels vertikaler Notationstechnik versprach man sich eine Musik, in der nicht länger die kausalen Beziehungen im Vordergrund standen. Sehr aufschlussreich über Cages Verständnis von Wolffs Vertikalität ist ein Zitat aus *A Year from Monday*. Cage schreibt dort: „Have you ever noticed how you read a newspaper? Jumping around, leaving articles unread, or only partially read, turning here and there. Not at all the way one reads Bach in public, but precisely the way one reads in public *Duo II for Pianists* by Christian Wolff.“⁸⁰ Allerdings trifft Cages Analogie zwischen sprunghaftem Zeitunglesen und Wolffs Musik nicht zu, da Wolff Verbindungen explizit notiert hat, auch wenn der Interpret diese erst zusammensuchen muss. Darüber hinaus ist eine der beiden Informationen (Dauer/Tonhöhe) für sich betrachtet sinn- und funktionslos. Während sprunghaftes Zeitunglesen eine persönliche Selektion bedeutet, so ist die Aufführung von Wolffs Stück ein Auslesen nach spezifischen Regeln, in der

⁸⁰ Cage, „How to Pass, Kick, Fail, and Run“ in *A Year from Monday*, Middletown, CT, 1968, S. 136-37.

die Sukzession der Klänge trotz allem feststeht. Wolffs Vertikalität ist damit eine rein optische, die aber von Cage in viel weiterem – in seinem – Sinne verstanden wurde.

1.7 Vertikalität nach 1984: *Eight Whiskus* und *Four Solos for Voice*

1.7.1 Visuelle Vertikalität: Die Mesosticha-Komposition *Eight Whiskus* (1984)

Die Idee des Vertikalen zeigt sich nach 1984 in Cages zahlreichen Mesosticha-Kompositionen. Mesosticha sind Texte, in denen ein Wort oder eine Wortfolge als Mittelstring in Großbuchstaben vertikal durch den Text hindurch läuft (Abb. 18).⁸¹ Mit dieser antiken Versform (Akrostichon) beginnt Cage ab 1970 zu experimentieren.

a utility aMong
swAllows
is theiR
musiC.
thEy produce it mid-air
to avoid coLliding

there is no Difference between life and death.
(sUzuki)
it is Consistent
to say deatH is the most
importAnt thing one day and the next day
to say life is the Most
imPortant thing.

Abb. 18 John Cage, *36 Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp* (1970). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.

⁸¹ Cages erste Mesosticha-Komposition lässt sich zu einem Text für den Tanzkritiker Edwin Danby zurückverfolgen, den Cage in den späten 60er Jahren schrieb. Zu diesem Zeitpunkt war dies allerdings nicht mehr als ein Text, in denen die Buchstaben von Denbys Namen in Großbuchstaben geschrieben waren. „rEmembering a Day i visited you – seems noW as I write that the weather was theN warm – i recall nothing we saiD, nothing wE did; eveN so (perhaps Because of that) that visit staYs.“ Vgl. Kenneth Silverman, *Begin Again*, S. 258.

In dem abgebildeten Mesostichon, das aus den 36 *Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp*⁸² (1970) entnommen ist, läuft der Name „Marcel Duchamp“ vertikal durch den Text. Duchamp war nur einer der Namen, die Cage neben „James Joyce“, „Erik Satie“, „Mark Tobey“ und vielen anderen als Ausgangspunkt für die Erstellung seiner Mesosticha verwendete. Neben Namen konnten auch Wörter und Phrasen die Mittelachse dieser Gedichte bilden.⁸³ Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Cage eine literarische Form, die zu großen Anteilen von ihrer Visualität lebt, in ein Medium übersetzt, dass diese Identifizierung nicht mehr in gleichem Maße zulässt. Cages letzte größere Publikation war eine gewaltige Kollektion von Mesosticha, die er im Frühjahr 1989 als *Charles Eliot Norton Lectures* an der Harvard University vortrug.⁸⁴ Cage plante für seine sechs Norton Lectures jeweils eine Dauer von etwa einer Stunde und ungefähr 2500 Mesosticha-Zeilen, die sich um 15 Strings rankten. Cage verwendete diese 15 Wörter der Mittelachse auch als Titel seiner Lecture-Serie: MethodStructure IntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance. Mesosticha waren aber nicht nur literarische Kunstwerke, sondern dienten Cage vielfach auch als Textgrundlage für seine Vokalstücke (z. B. in *Roaratorio*, 1979; *Eight Whiskus*, 1984; *Selkus*, 1984; *Sonnekus*, 1985).

Das Besondere der Mesosticha-Vokalstücke ist, dass hier ein Text als Ausgangspunkt für das Stück dient, während in den allermeisten Vokalkompositionen von Cage der Text als letzter Kompositionsschritt zu einer Komposition hinzutritt. In der Mesosticha-Komposition *Eight Whiskus*, deren Name sich aus dem Anfang des Textes (Whistlin) und der japanischen Gedichtform Haikus ergibt: Whis- und -kus,⁸⁵ werden acht kurze Mesosticha vertont. Diese erstellte Cage mithilfe zweier Computerprogramme (Mesolist und

⁸² John Cage, „36 Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp“, in *M: writings '67-'72*, Middletown 1973, S. 26.

⁸³ James Pritchett, *The Music of John Cage*, New York 1993, S. 177ff.

⁸⁴ Cage hatte 1988-89 die Charles Eliot Norton Professur für Poetry an der Harvard University inne. Kenneth Silverman berichtet dazu: „In July 1987 Cage had received an offer from Harvard University to serve as Charles Eliot Norton Professor of Poetry for 1988-89, at a salary of \$92,900. This distinguished position required him to prepare no fewer than six lectures and publish them with the university's press; to be mostly in residence at Cambridge through the academic year (mid-September to Christmas and February to May); and to participate broadly in university life.“ Kenneth Silverman, *Begin Again*, S. 376.

⁸⁵ John Cage, *Eight Whiskus*, Vorwort.

IC) aus einem 5-seitigen Text von Chris Mann (Abb. 19). Die Mittelachse von Cages Vokalstücken bilden die Anfangswörter von Manns Text, der mit "whistlin is did" beginnt.

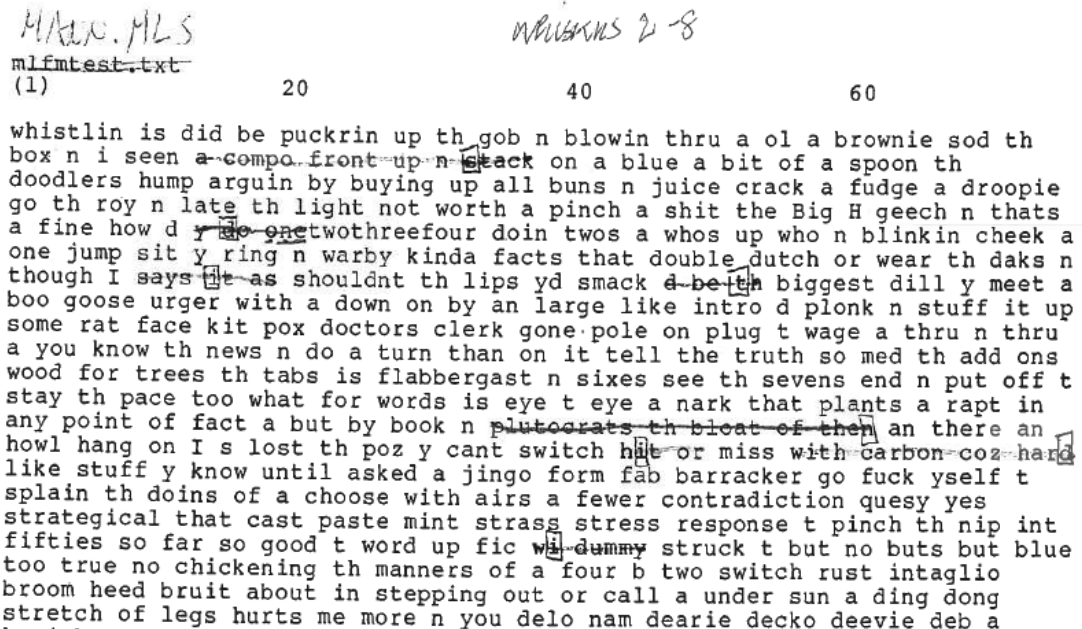


Abb. 19 Chris Mann, Textgrundlage für *Eight Whiskus*, in John Cage, „Writing through a text by Chris Mann“, NYPL JPB 95-3 Folder 746. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Die Textbearbeitung und Erstellung der Mesosticha kann als vertikales Lesen durch einen bereits vorhandenen Text bezeichnet werden. Für die Erzeugung der Mesosticha wählte das Computerprogramm „Mesolist“ zunächst einmal alle jene Wörter für einen bestimmten Buchstaben der Mittelachse aus, die diesen enthalten und der sogenannten „Mink“-Regel entsprechen. Diese besagt, dass zwischen zwei (Groß-)Buchstaben der Mittelachse diese beiden nicht vorkommen dürfen. Bei der Suche nach Wörtern für den Buchstaben „H“ dürfen die ausgewählten Wörter somit vor dem „H“ kein „W“ enthalten und nach dem „H“ kein „I“. Nachdem mithilfe von Mesolist für alle Buchstaben der Mittelachse jene Wörter ausgewählt worden waren, die dieser Regel entsprachen, bestimmte Cage mithilfe des IC-Programms (eine Art elektronischer I Ching-Generator) für jeden Buchstaben sieben Nummern. Der Rahmen für diese Nummern entsprach der Anzahl der Wörter für einen Buchstaben, d. h., wenn es für den Buchstaben „W“ 275 Wörter gab, die der Mink-Regel entsprachen, suchte das IC-Programm

nach sieben Zahlen zwischen 1 und 275. Für den Buchstaben „H“ gab es zum Beispiel 654 Wörter, die der Regel entsprachen, also war der Rahmen von 1-654 (Abb. 20).

whisletter ~~2~~ W 1-275
 7 numbers without bias between
 242/ 197/ 147/ 77/ 37/ 159/ 224

whisletter ~~3~~ H
 7 numbers without bias between 1 and 654
 347/ 114/ 135/ 67/ 217/ 548/ 259

whisletter I
 1 numbers without bias between 1 and 704
 168/ 229/ 481/ 341/ 678/ 219/ 597

whisletter S
 1 numbers without bias between 1 and 503
 177/ 228/ 218/ 459/ 388/ 46/ 153

whisletter T
 1 numbers without bias between 1 and 1039

Abb. 20 Bestimmung von Zahlen für Mittelstring-Buchstaben, in John Cage, „Eight Whiskus“, NYPL JPB 95-3 Folder 747. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Im nächsten Schritt ordnete Cage den zufallsdeterminierten Zahlen die entsprechenden Wörter zu. Diese Wörter bildeten die Textgrundlage für den Mittelstring der Mesosticha 2-8 der *Eight Whiskus*.⁸⁶ Die Methode zunächst alle Wörter für den Buchstaben „W“ zu bestimmen, dann alle Wörter für den

⁸⁶ Zu *Whiskus 1* gibt es kein Skizzenmaterial, aber es ist anzunehmen, dass Cage hier ähnlich vorgeht.

Buchstaben „H“ usw. kann ebenso als vertikale Kompositionsweise bezeichnet werden, bei der nicht nacheinander die Wörter des Mittelstrings bestimmt werden, sondern jeweils für alle 7 Kompositionen auf einmal.



Abb. 21 Bestimmung der Mittelstring-Wörter. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.

An dieser Abbildung aus den Skizzen zur Komposition sieht man auf der rechten Seite die Auswahl der Stringwörter des zweiten Haikus mit Angaben, wo diese im Text zu finden sind. Auf der linken Seite sind Füllwörter aus dem Text vor oder hinter den Stringwörtern notiert, wobei hier ebenfalls die „Mink“-Regel gilt. Das Ergebnis dieser elaborierten Textbearbeitung ist die Vermeidung von kausalen Verbindungen zwischen Stringwörtern und vorausgehenden oder nachfolgenden Wörtern (Abb. 22).⁸⁷ Durch diese Technik sind Wörter während des Vortrags nicht nur durch die An- und Ablaute verbunden, sondern auch durch Mittellaute (“whistlin is did”), je nach Auswahl der Wörter.

⁸⁷ Cage beschreibt diesen Prozess der Texterzeugung von Mesosticha als Jagd nach Ideen in einem Wald: „In the writing of the wing words, the horizontal text, the letters of the vertical string help me out of sentimentality. I have something to do, a puzzle to solve. This way of responding makes me feel in this respect one with the Japanese people, who formerly, I once learned, turned their letter writing into the writing of poems. In taking the next step in my work, the exploration of nonintention I don't solve the puzzle that the mesostic string presents. Instead I write or find a source text which is then used as an oracle. I ask it what word shall I use for this letter and what one for the next, etc. This frees me from memory, taste, likes and dislikes. [...] With respect to the source material, I am in a global situation. Words come first from here and then from there. The situation is not linear. It is as though I am in a forest hunting for ideas. That forest can be thin, as it is when the string and the source are identical (an autoku), or thick as it is when the source material is extensive.” John Cage, *I-VI*, S. 1f.

Wz sittin n
 tH
 raIn

 Syllable

 iTs
 generaL

 someone
 earths a thIrd
 N doc

 drInk

 arSe
 by but

 Dumb

 goIn hom n woke
 t brooD

Abb. 22 John Cage, *Eight Whiskus*, Nr. 2, Text. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Das Ergebnis ist ein Text, der beim ersten Eindruck und vermutlich auch während des Vortrags unverständlich erscheint. In den *Eight Whiskus* ist der Mesostichon-String „Whistlin is did“ auf einem ähnlichen semantischen Niveau wie der Text selbst.

1.7.2 Vertikale Vertonung: *Eight Whiskus* (1984)

Die Buchstaben, die den Mittelstring bilden, sind aber nicht nur im Notentext visuell hervorgehoben, sondern auch musikalisch durch die durchgehende Verwendung des kleinen a akzentuiert (Abb. 23).⁸⁸ Dieser Ton wird

⁸⁸ Auch in den folgenden -kus-Kompositionen erfährt die Mittelachse eine besondere Behandlung. In *Mirakus* verwendet Cage in nicht festgelegter Reihenfolge jeweils einmal die Töne der chromatischen Tonleiter, um die 12 Töne der Wörter „Mirage Verbal“ zu vertonen; in *Selkus* sind den 12 Buchstaben des Namens „Marcel Duchamp“ die 12 Töne der Oktave zugeordnet, die durch das Stück hindurch eine abwärts gerichtete chromatische Tonleiter (von a1 nach a) bilden;

ausschließlich zur Vertonung der Buchstaben, bzw. Silben der Mittelachse verwendet und kommt ansonsten im ganzen Stück nicht vor. Durch die häufige Wiederaufnahme des kleinen a und die Tatsache, dass dieser oft zu Beginn oder am Ende einer Notenzeile steht, wirkt dieser wie ein Rezitationston und als Tonzentrum des Stücks. Für eine rezitativartige Anlage sprechen auch die textorientierten Phrasierungen mit Pausen zwischen den Zeilen bei insgesamt unbestimmter Metrik.



Abb. 23 John Cage, *Eight Whiskus*, Nr. 2. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Während die Skizzenlage zur Texterstellung äußerst umfangreich ist, findet man wenig über die musikalische Kompositionsweise der *Eight Whiskus*. Von der durchgehenden Verwendung des Tones a für Mittelstringbuchstaben einmal

in *Sonnekus* verwendet Cage abwechselnd die Töne d und e als Referenz auf eine Passage aus dem zweiten Satz von Saties *Socrate* zur Vertonung des Mittelstrings.

abgesehen, fällt die Kargheit des Tonmaterials ins Auge. Das Stück ist modal angelegt (hypoäolisch) mit einem Ambitus von e bis f1 und verwendet eine begrenzte Anzahl von Tondauern (Viertelnoten, Achtelnoten, punktierte Viertelnoten, halbe Noten, doppelt punktierte halbe Noten, Triolen). Unklar ist, ob Cage zur Bestimmung von Tonhöhe und –dauer Zufallsoperationen anwendete oder nach Geschmack komponierte. Hauptsächlich schrittweises Fortschreiten und gezielt eingesetzte Sprünge würden eher für Letzteres sprechen. Die Komposition wirkt ungewohnt zusammenhängend, was wohl hauptsächlich der wiederholten Rezitation des Tones a zuzuschreiben ist.

Vertikalität ist auch in der Notation der Komposition eindeutig ersichtbar. Obwohl die Zeilenumbrüche der Notensysteme zumindest in den *Eight Whiskus* keine musikalische Bedeutung haben, steht der Notentext wie ein Gedicht auf der Seite. Bemerkenswert ist hier, dass die Aufteilung des Mesostichons nicht mit der Strukturierung der Notensysteme übereinstimmt. Letztere war vielmehr ein weiterer Kompositionsschritt, den Cage vornahm. Die verwendeten Mesosticha wurden dabei in unterschiedlich große Abschnitte, die 1-6 Zeilen umfassen, aufgeteilt, sodass sich entschied, welche Textzeilen zusammengezogen und welche getrennt werden sollten. Dies geschah mithilfe eines X-Papers, das zufallsdeterminierte Zahlenblöcke mit den Ziffern 1-6 enthielt, die Cage der Reihe nach wegstrich (Abb. 24).⁸⁹

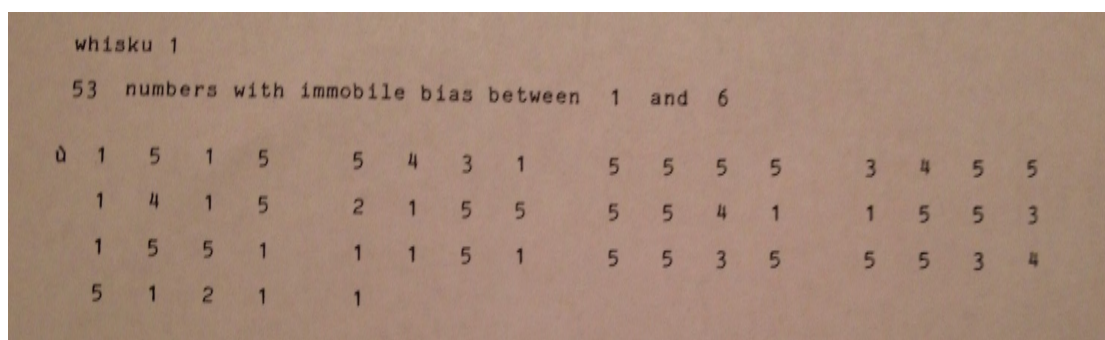


Abb. 24 John Cage, *Eight Whiskus*, X-Paper, NYPL JPB 95-3 Folder 748. Copyright © (1984) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Hier sieht man eine zufallsdeterminierte Auflistung der Zahlen 1-6, wobei lediglich die Zahlen 1-5 in diesem Abschnitt vorkommen. Cage benutzte diese Blätter, um schnell Entscheidungen treffen zu können, ohne erst aufwändige Zufallsoperationen durchzuführen.

⁸⁹ Diese Information verdanke ich einem Gespräch mit Andrew Culver vom 22.10.2011.

Während in den *Eight Whiskus* die Aufteilung der Struktur nicht hörbar ist, so ist diese in Stücken wie *Selkus* und *Sonnekus* durchaus wahrnehmbar, indem Cage nach jedem Notensystem Pausen einfügt. Diese sind in *Selkus* durch die Zahlen 1-3 angegeben (1 zeigt eine kurze, 3 eine lange Stillephase an). Innerhalb der Notensysteme selbst kommen in *Selkus* keine Pausen vor, sodass sich durch die Stille am Zeilenende die visuelle Struktur der Komposition auditiv erfassen lässt.⁹⁰

3

The image displays five staves of musical notation for the piece *Selkus2* by John Cage. Each staff consists of a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The notes are quarter notes, and a slur covers the entire line of music on each staff. At the end of each staff, a number indicates the duration of the pause in quarter notes: the first four staves end with a '2', and the fifth staff ends with a '1'. The lyrics are written below the notes.

val- uMe en lA

ob- jet Rond l'ob- jet

donC sErv- ant à pLa- tine De gros- seUr nor- male(?)

Cest à dire pHy- sique

de force As- cen- si- on- nel- le d'un po- ëMc

Abb. 25 John Cage, *Selkus2*. Die Ziffern am Zeilenende geben die Dauer der Pausen in Viertelschlägen an. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

⁹⁰ In den anderen -kus-Stücken (*Mirakus*, *Sonnekus*, *Eight Whiskus*) findet man eine ähnliche Vorgehensweise. Auch in diesen Stücken werden zunächst die Mesosticha in einzelne Textabschnitte unterteilt. In *Sonnekus* werden die Enden der Textabschnitte (nicht der einzelnen Zeilen!) entweder mit Pausen oder musikalischen Phrasenenden verdeutlicht, in *Eight Whiskus* durch Pausen. Dass Stillephasen und Zeilenwechsel zusammen fallen ist lediglich in *Mirakus* und *Selkus* der Fall.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Vertikalität eine den Text, die Musik und die Notation betreffende Eigenschaft ist. Die Auswahl durch die Software anhand des Strings „Whistlin Is Did“ ist ein Prozess, der nur vertikal, durch die Übereinanderschichtung von Wörtern, möglich ist; nur auf diese Weise wird der Mittelstring sichtbar. In der Notation ist Vertikalität durch die Anordnung der Notensysteme ersichtlich, ebenso in der Musik, wo der Rezitationston für Orientierung sorgt.

1.7.3 *Four Solos for Voice* (1988)

Ebenso wie sich Vertikalität in *Selkuz*² und *Eight Whiskus* am Notenbild zeigt, wird diese auch an der Notation der *Number Pieces* sowie bei Stücken mit Zeitklammernnotation wie den *Four Solos for Voice* 93-96 deutlich. Die Nummerierung der vier Solos für Sopran (*Solo* 93), Mezzosopran (*Solo* 94), Tenor (*Solo* 95) und Bass (*Solo* 96), bezieht sich auf Cages *Song Books* (Solos 3-92). Die Zeitklammern in den *Four Solos for Voice* sind untereinander – also vertikal – notiert, wobei immer ein einziger Klang von zwei Klammern umschlossen ist, die jeweils aus zwei Zeitangaben bestehen. Die erste Klammer gibt mit zwei Pfeilen den frühestmöglichen und den spätest möglichen Beginn des Klanges an, die zweite das frühestmögliche und spätmöglichste Ende. Die exakte Ausführung (Einsatz und Dauer) ist dem Interpreten innerhalb der zeitlich angegebenen Grenzen freigestellt.

Cage verwendete drei verschiedene Arten von symmetrischen Zeitklammern in den *Four Solos for Voice*: Zwei dieser Arten weisen jeweils 30 Sekunden für Beginn und Ende und eine (externe) Überlappung zur nächsten Zeitklammer von 15 Sekunden auf (Bassstimme: 11.00-11.30/Anfang – 11.15-11.45/Ende; 11.30.-12.00/Anfang etc.). Diese zwei Arten unterscheiden sich in der internen Überlappung, die 0 bzw. 15 Sekunden beträgt. (Erste Art: 11.00-11.30/Anfang – 11.15-11.45/Ende: interne Überlappung von 15 Sekunden; zweite Art: 13.00-13.30/Anfang – 13.30-14.00/Ende; 13.45-14.15/Anfang etc., keine interne Überlappung). Der dritte Zeitklammerntyp, der in den *Four Solos for Voice* verwendet wird, besteht aus Zeitklammern mit einer Dauer von 45 Sekunden und einer internen und externen Überlappung von jeweils 15 Sekunden (12.00-

12.45/Anfang – 12.30-13.45/Ende; 13.00-13.30/Anfang etc.). Daraus ergeben sich folgende Grundsätze für die vier Solos:

1. Die Dauernwerte der Zeitklammern sind für den Einsatz- und den Endpunkt immer gleich. Wenn 30 Sekunden für die Startzeitklammer vorgesehen sind, so ist die gleiche Zeit von 30 Sekunden auch für den Abschluss des Klangs vorgesehen.
2. Die externe Überlappungszeit beträgt durchgehend 15 Sekunden.

In den *Four Solos for Voice* verfügen Mezzosopran und Bassstimme über 18, Sopran und Tenorstimme über 19 Zeitklammern.⁹¹

⁹¹ Diese Zeitklammern setzten sich folgendermaßen zusammen: Sopran: 5x Gruppe 1, 9x Gruppe 2, 5x Gruppe 3; Mezzosopran: 4x Gruppe 1, 8x Gruppe 2, 6x Gruppe 3; Tenor: 6x Gruppe 1, 5x Gruppe 2, 8x Gruppe 3; Bass: 7x Gruppe 1, 4x Gruppe 2, 7x Gruppe 3.

SOLO FOR VOICE 93

SOPRANO

John Cage

0'00" ↔ 0'45" 0'30" ↔ 1'15"



related to warblers having a ring of white feathers around the eyes

1'00" ↔ 1'30" 1'30" ↔ 2'00"



in view of the presence of total freedom

1'45" ↔ 2'30" 2'15" ↔ 3'00"



*abraham took the wood of the burnt
then abimelech said
now my lords*

2'45" ↔ 3'30" 3'15" ↔ 4'00"



*can be of further assistance,
please do not hesitate to
contact me.*

Abb. 26 John Cage, *Solo for Voice 93*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

An den Skizzen der Solos erkennt man auch hier – ebenso wie in *Solo 45* – die genaue (vertikale) Ausgestaltung der *einzelnen* Klänge (im Gegensatz zu einer Klangreihe), die per Zufallsverfahren vorgenommen wurde (Abb. 27). Zufallsoperationen entscheiden über Tonhöhen, Größe der Notenköpfe (in Abb. 27 als sm, med, lg für small, medium und large abgekürzt), Position der Bögen über einer Note (die bestimmen, ob der angegebene Ton am Anfang, in der Mitte oder am Ende einer frei zu improvisierenden musikalischen Phrase auftauchen soll) und Dynamik (crescendo/decrescendo oder beides). Damit wird jeder Ton

in einer Zeitklammer ähnlich vertikal bestimmt wie die Aggregate in früheren Kompositionen.

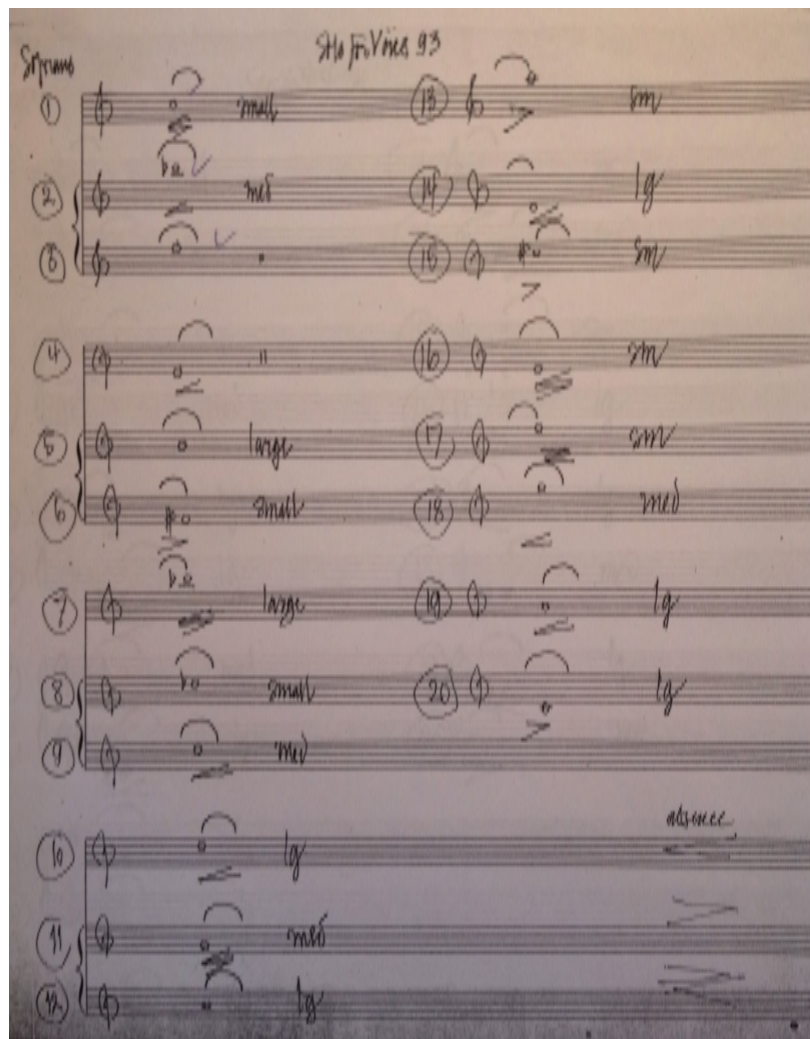


Abb. 27 John Cage, *Four Solos for Voice*, Skizzen, NYPL JPB 95-3 Folder 925. Copyright © (1988) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Über die konkrete Ausführung der *Four Solos for Voice* macht Cage keine Angaben, es ist jedoch davon auszugehen, dass diese – nach Art der *Song Books 1-92* – sowohl jeweils für sich, als auch mit anderen Songs gemeinsam aufgeführt werden können.⁹² Für eine gemeinsame Aufführung der vier Solos spricht auch eine ähnliche Dauer der Stücke, nämlich 14.15 Minuten (Mezzosopran), bzw. 14.45 (Bass) und 15.00 Minuten (Sopran, Tenor). In der gemeinsamen

⁹² Im Vorwort der *Four Solos for Voice* deutet Cage eine gemeinsame Aufführungsmöglichkeit an, wenn er schreibt: „A Solo without such a bracket begins the performance if it is given by more than one singer.“

Aufführung verschiedener Solos steckt die Idee, in verschiedenen Aufführungen unterschiedliche Beziehungen zu ermöglichen, die allesamt bedeutungsvoll sind. Cage bestimmt auch hier keine genauen Zusammenklänge, gibt jedoch Zeitfelder vor, die verschiedene Möglichkeiten für Zusammenklänge erlauben. Gleichzeitigkeit, die hier bewusst unbestimmt inszeniert ist, lässt sich ebenfalls als Vertikalität bezeichnen.⁹³

Der Text der *Four Solos for Voice* verbindet Textfragmente aus ganz unterschiedlichen Kontexten und verschiedenen Sprachen ähnlich wie in Kompositionen wie *Aria* oder *Solo for Voice 1* (1958).⁹⁴ Jeder Klang hat seinen eigenen Text, sodass zudem ein sprachlicher Mikrokosmos entsteht. Aber auch hier sollen Verbindungen zwischen Textfragmenten gezogen werden. Auffallend ist, dass die Kargheit der notierten Klänge im Gegensatz zur Fülle des sprachlichen Materials steht. Der Text bestimmt gewissermaßen die Form jedes einzelnen Fragments. Abhängig von der Textlänge – die in den einzelnen Zeitklammern stark variiert – benötigt ein Text mehr oder weniger Zeit bzw. muss in verschiedenen Tempi gesungen werden. Das bedeutet, dass der Text „by Kodak“ zwar auch auf die angegebene Maximaldauer von 45 Sekunden gestreckt werden könnte, ein längerer Satz in der gleichen Zeit in schnellerem Tempo ausgeführt werden müsste. Das Tempo ändert sich – abhängig von Dauer der Zeitklammern, Länge des Textes, sowie Entscheidungen der Interpreten – somit mit jeder Zeitklammer.

⁹³ Die Idee von Vertikalität als Punkt in der Zeit beschreibt Cage in einem Interview mit Joan Retallack im Oktober 1991: „JC: I’ve tended to think of music as particular to itself. And seeing as particular in a different way to oneself. So that they were different things. I’ve been – I may be wrong – but it has seemed to me that the horizontal is important to seeing. Whereas – this hasn’t to do with hearing, but it has to do with the writing of music – the vertical is much more important in music. Because the vertical is, well, the bar line. Or if it’s not a bar line, it’s an event in time, a point in time. So if you think horizontally all you have is continuity in time. You don’t have a point. Our experience of looking has to do with the sky and the earth. I’ve thought of those experiences as separating music and graphic, painting... JR: *Global Village* has, in fact, vertical bars. JC: It suggests music, yes.“ Joan Retallack (Hrsg.), *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music*, Middletown, CT, 1996, S. 113.

⁹⁴ Wie in *Solo for Voice 1* und *Aria* sollen auch in den *Four Solos for Voice* verschiedene Gesangstechniken zum Einsatz kommen. Diese werden durch unterschiedliche Schriftarten angedeutet.

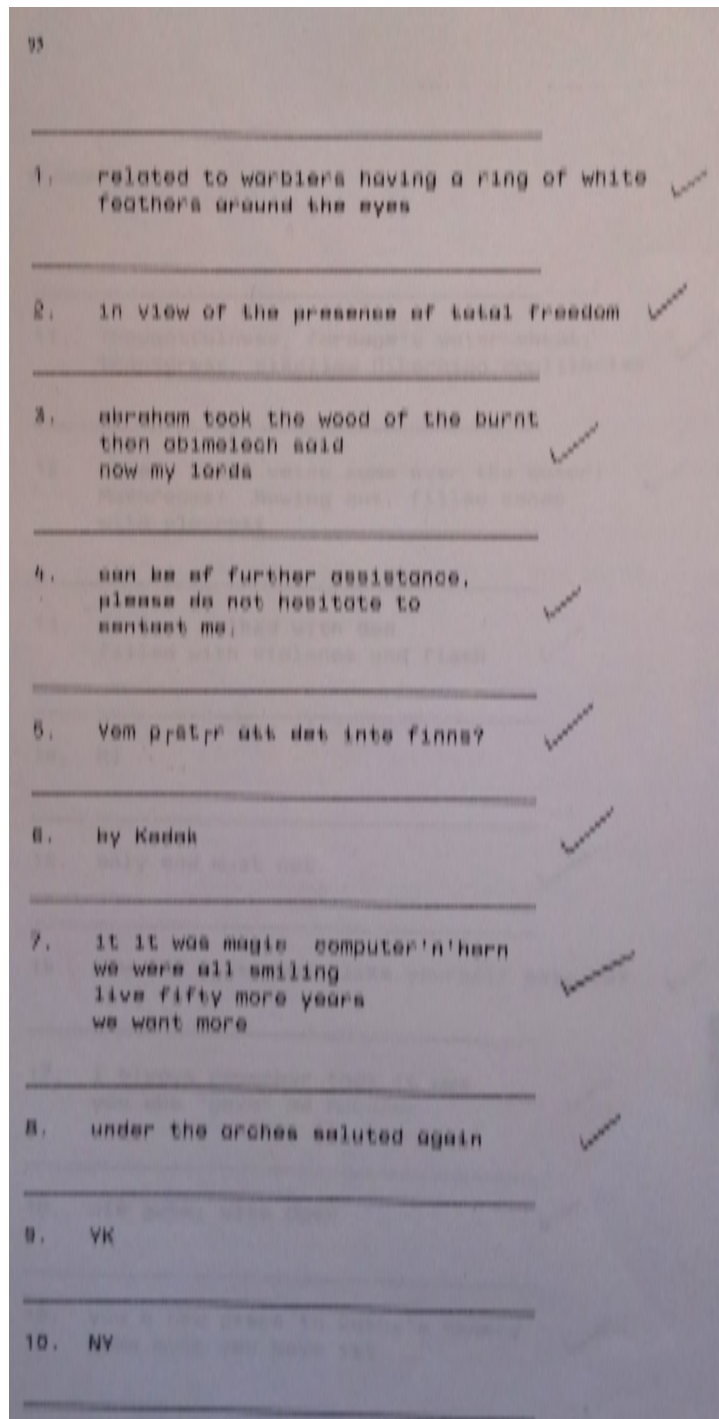


Abb. 28 Cage, Textauswahl der *Four Solos for Voice*, NYPL JPB 95-3 Folder 925. Copyright © (1988) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Vertikalität entsteht in den *Four Solos for Voice* gewissermaßen durch eine Verbindung verschiedener Arten von Vertikalität. Diese ist in den *Four Solos for Voice* zum einen durch das Übereinander der Zeitklammern eindeutig und wie in *Eight Whiskus* eine visuelle, notationstechnische Komponente. Vertikalität bedeutet aber auch wie in *Solo 45* und dem *String Quartet* (1950) die

Ausgestaltung *eines* Klangs im Gegensatz zu einer Klangreihe. Jeder Klang einer Zeitklammer steht für sich. Des Weiteren bedeutet Vertikalität aber auch die sich in jeder Aufführung verändernde Gleichzeitigkeit, die durch die Kombination der vier Solos entsteht.

• • •

Wie dieses Kapitel gezeigt hat, setzte Cage vertikale Kompositionskonzepte ganz unterschiedlich um. Vertikalität zeigt sich visuell in seinen Kompositionen, als besondere Form der Gleichzeitigkeit nicht genau spezifizierter Zusammenklänge sowie kompositionstechnisch als Ausgestaltung eines Klangs/Aggregats im Gegensatz zu einer Klangreihe. Auch Cages Inszenierung von Sprache unterliegt kompositionstechnisch betrachtet vertikalen Gestaltungsweisen und dient als weitere Differenzierung von Klang; gleichzeitig – und weitaus wichtiger – auch als Material für Assoziationen, das häufig nicht an bestimmte kulturelle oder sprachliche Kontexte geknüpft ist.

Während die vorhergehenden Ausführungen sich hauptsächlich auf die kompositionstechnische Beschäftigung mit Vertikalität konzentrierten und verschiedene Bedeutungen von Vertikalität erörtert wurden, so möchte ich zum Schluss des Kapitels die Frage stellen, ob Vertikalität – in der Bedeutung eines Punkts in der Zeit – eine über den kompositorischen Aspekt hinausgehende Bedeutung für Cage hatte. Dabei geht es mir nicht um künstlerische Einflüsse, sondern darum, ob, und wenn ja inwiefern, die Idee des Vertikalen für seine Selbstwahrnehmung und sein Zeitbewusstsein (im Sinne von Weltbild) eine Rolle spielte.

Ein erster Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage findet sich in dem Artikel „Goal: New Music, New Dance“, den Cage 1939 gemeinsam mit Henry Cowell im *Dance Observer* veröffentlichte. Dort heißt es: „Percussion music is revolution. Sound and rhythm have too long been submissive to the restrictions of nineteenth-century music. Today we are fighting for their emancipation. Tomorrow, with electronic music in our ears, we will hear freedom.“⁹⁵ Bereits in seinen Percussion-Kompositionen der 1930er Jahre ging es Cage um die

⁹⁵ John Cage, „Goal: New Music, New Dance“ (1939), in *Silence*, S. 87.

Erkundung neuer Klänge und um deren Emanzipation von einer Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Dem Begriff „Revolution“ kommt in der Diskussion um Vertikalität besondere Bedeutung zu. „Revolution“ bezeichnet gewöhnlich einen grundlegenden, strukturellen Wandel, der meist unvermittelt erfolgt. Ein solch plötzlicher Wandel oder Einschnitt, den Cage hier anspricht, ist damit ein Versuch, aus traditioneller Ästhetik auszubrechen und Neues zu schaffen, das vertikal zur bisherigen Traditionslinie steht.

Cage sah sich selbst als jemanden, der kontinuierlich bemüht war Neues in der Musik zu erkunden („I am frankly embarrassed that most of my musical life has been spent in the search for new materials.“⁹⁶). Seine Percussionkompositionen der 1930er Jahre wollte er als Suche nach neuen Klängen verstanden wissen, die Integration von Zufallsverfahren in die Musik als eine Musik, die frei von Gedächtnis, Geschichte und Tradition war.⁹⁷

Darüber hinaus sah Cage aber nicht nur seine eigene Biographie und künstlerische Entwicklung als ahistorischen Versuch, sondern auch die intellektuelle Entfaltung Amerikas insgesamt. 1959 schreibt er in *History of Experimental Music in the United States*: „Actually America has an intellectual climate suitable for radical experimentation. We are, as Gertrude Stein said, the oldest country of the twentieth century. And I like to add: in our air way of knowing nowness.“⁹⁸ Interessant ist hier Cages Wortwahl „nowness“, die sowohl einen Moment in der Zeit suggeriert (und an Cages „nowmoment“ erinnert), als auch an das Wort „newness“, Neuheit, denken lässt. Wie Lydia Goehr in „The Very Idea of the American Opera“ herausstellt, verortet Cage sich (und Amerika!) mit dieser Wortwahl an einem ganz bestimmten Zeitpunkt „now“ ohne dieses Jetzt aber als Fortsetzung der Vergangenheit zu betrachten.⁹⁹ Im Gegenteil existiert diese „nowness“ – zumindest in Cages Vorstellung – losgelöst von Geschichte und Tradition und Amerika erscheint als Nährboden für radikale

⁹⁶ Cage, „A Composer’s Confession“ (1948), in *John Cage, Writer*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1993, S. 43.

⁹⁷ Dass diese Idee des Neubeginns, dem Cage sich verpflichtet fühlte, wiederum Tradition hatte, zeigt u. a. das zu Beginn dieses Kapitels aufgeführte Zitat von Eugene Jolas sowie Bestrebungen von Dadaisten und Surrealisten, die ihre Kunst als ahistorisch verstanden wissen wollten und sich von einer Vergangenheit, die von Krieg und Verbrechen gekennzeichnet war, abzusetzen versuchten.

⁹⁸ John Cage, „History of Experimental Music in the United States“ (1959), in *Silence*, S. 73.

⁹⁹ Lydia Goehr, „Amerikamüde/Europamüde: The Very Idea of American Opera“, in *The Opera Quarterly*, 22/3-4, 2006, S. 398-432, S. 423.

Experimente. Goehr schreibt: „What Cage demanded was an impatience and excitement associated with the nowness of the present, a nowness that would shed itself of the historicist or at least European commitment to waiting for either the right time or a suitable period of time to pass.“¹⁰⁰ Diese Fokussierung auf das Jetzt für Cages persönliche Biographie ließe sich außer mit dem Terminus „nowness“ auch mit „Vertikalität“ beschreiben und beschreibt einen Moment, der isoliert von anderen existiert.

Eine andere Anekdote vermittelt eine ganz ähnliche Selbstwahrnehmung und Verortung in der Kultur des Amerika der Nachkriegszeit. Cage schreibt: „Buckminster Fuller used to say that history operated on two fronts: from Asia or the Near East, one front pushed ahead to Europe, against the wind, while the other advanced towards the Far East, with the wind. The two movements met in the United States, where they produced one great movement upwards: from this the airplane was born.“¹⁰¹ Interessant für die Diskussion um Vertikalität ist hier zum einen die große, nach oben gerichtete Bewegung („one great movement upwards“) wie auch die Erfindung des Flugzeugs, die Cage hier anspricht. Gerade die Idee des Flugzeugs stand in *transition* paradigmatisch für Vertikalität. So schreibt Yvan Goll – wie bereits zu Anfang zitiert – in *transition*: „Unsere Zeit ist steil. Wir bewegen uns nach oben. Wir sind Aeroplane.“¹⁰² Cage übernimmt gewissermaßen Golls Metaphern, stellt diese aber in einen neuen Kontext der Geschichtsentwicklung. Neues entsteht – in Cages Anekdote – durch das Aufeinandertreffen von zwei Bewegungen. Aus diesen ging in einer vertikalen Bewegung die Erfindung des Flugzeugs hervor. Auch hier steht Vertikalität abermals für das Neue. Wie Dörte Schmidt in ihrem Aufsatz „Flugversuche. Serialismus und Experimentelle Musik in den 50er- und frühen 60er Jahren“ erklärt, zeigt sich an dieser Anekdote das Selbstbild der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft und die Überzeugung „dass eine nur dort zu findende, auf

¹⁰⁰ Ebda.

¹⁰¹ John Cage, „Entretien“, in *Tel Quel 90* (1981), zitiert nach: Dörte Schmidt: Flugversuche. Serialismus und Experimentelle Musik in den 50er und frühen 60er Jahren“, in *„Dauerkrise in Darmstadt?“*. *Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Birthel und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2012, S. 123-153, S. 123.

¹⁰² Yvan Goll, „Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik.“ (1921), in *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, hrsg. von Thomas Anz/Michael Stark, Stuttgart 1982, S. 614.

spezifische Weise von den Traditionen der ‚Alten Welt‘ gespeiste, aber dennoch originäre kreative Energie der Motor der amerikanischen Kultur sei.“¹⁰³

Damit wird erneut klar, dass Cages Ideen keineswegs in einem intellektuellen Vakuum bzw. „vertikal“ zu seiner Zeit entstanden. Dennoch ist es denkbar, dass Cage erst durch dieses selbstkonstruierte, „vertikale“ Bild seiner Person wie auch der amerikanischen Kultur jenen persönlichen Anreiz erhielt, den er für sein Schaffen brauchte.

¹⁰³ Dörte Schmidt: Flugversuche. Serialismus und Experimentelle Musik in den 50er und frühen 60er Jahren“, in *„Dauerkrise in Darmstadt?“. Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2012, S. 123.

2 „A structure based on duration“ – Zeitorganisation in den Vokalkompositionen

Vertikalität war keineswegs der einzige Aspekt, mit dem sich Cage in seiner Auseinandersetzung mit Zeit in den 1930er Jahren beschäftigte. Ihn interessierte bereits in frühen Kompositionen die Frage, wie sich ein Stück formal und zeitlich strukturieren lässt. Diese Frage, die Instrumental- wie Vokalstücke und Sprachkompositionen gleichermaßen betrifft, begleitete Cage durch sein gesamtes künstlerisches Schaffen hindurch. Die Arten der Zeitorganisation sind dabei äußerst vielfältig: Bereits in seinen Kompositionen der späten 30er Jahre organisiert Cage Musik mittels numerischer Struktur; später verwendet er konkrete Zeitdauern, Raum-Zeit-Notation, die Eigenzeit von klanglichen und szenischen Gesten oder Zeitklammern, um Musik zeitlich einzurichten. Gerade durch die konstante Veränderung und Arbeit an der Zeitorganisation zeigt sich Cages andauerndes Interesse für das Thema Zeit.

Aber wie genau „strukturiert“ Cage seine Kompositionen, wie „misst“ er Zeit? Und wie gelingt dies mit dem Hinzutreten von Text in den Vokalstücken? Wird Sprache auf die gleiche Weise wie Klang gemessen? Wie verändert sich Cages Art der Zeitmessung über die Dauer seines Schaffens betrachtet, und welche Konsequenzen hat dies für sein Verständnis von Klang und Sprache? Welche Funktion haben Strukturierungs- und Messsysteme in der Musik Cages? Und welche Parallelen zu anderen Künstlern gibt es und wie zeigen sich diese an Cages Kompositionen?

Für dieses Kapitel habe ich zunächst die Vokalstücke tabellarisch nach der Art ihrer Zeitmessung aufgelistet. Dabei habe ich zwischen mikro-makrokosmischer Organisation, Verwendung von Raum-Zeit-Notation, chronometrischer Zeitmessung, gestischer Zeit und Zeitfeldern unterschieden, wobei es auch Kombination genannter Zeitarten gibt. Alle Arten der Zeitmessung, die Cage in seinem gesamten Oeuvre verwendet, kommen auch in den Vokal- und Sprachkompositionen vor. Für die folgenden Untersuchungen habe ich jene Kompositionen ausgewählt, an denen man die zeitliche

Organisation von Sprache besonders deutlich sehen kann, bzw. diejenigen Stücke, die kompositorische Wendepunkte im Schaffen Cages darstellen.

2.1 Zeitorganisation durch Text: *in Just* (1938)

Die *Five Songs for Contralto* (1938) für Gesang und Klavier sind ein frühes Beispiel für die Organisation von Musik anhand von außermusikalischen Kriterien. In den *Five Songs* bestimmt erstmals eine festgelegte, numerische Organisation die musikalische Komposition, die später in den Stücken mit „rhythmic structures“ grundsätzlich formbestimmend wird. Wie genau funktioniert diese Strukturierung nun an diesem Beispiel? Und welche Rolle hat der ausgewählte Text für den Kompositionsprozess? Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für das Verhältnis von Musik und Sprache? Und wie findet Cage zu dieser Struktur? Am Beispiel des dritten Stücks der *Five Songs for Contralto*, *in Just*, soll im folgenden die Organisation von Tonmaterial und Sprache dargestellt werden.

Die Gesangsstimme der Komposition besteht lediglich aus den drei Tönen a-h-c, wobei hauptsächlich der Ton h verwendet wird. Die Töne a und c beginnen bzw. beenden das Stück lediglich (Abb. 29).



Abb. 29 John Cage, *in Just* (*Five Songs for Contralto*, 1938), Anfang. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Gleichermaßen reduziert ist auch die rhythmische Gestaltung, die sich aus Achtel-, Viertel- und punktierten Viertelnoten zusammensetzt. Rhythmisch ähnlich einfach gestaltet ist der Klavierpart. Hier ist das Tonmaterial allerdings

sichtlich komplexer und besteht vielfach aus Zwei-, Drei- und Vierklängen. Rhythmisch und harmonisch bilden die einzelnen Abschnitte des Klavierparts jeweils eine in sich geschlossene Einheit.

Die Gesamtorganisation der beiden Stimmen, die nie gleichzeitig auftreten, ist symmetrisch, wie man an James Pritchetts Schema deutlich sieht (Abb. 30). Die Dauer der beiden Stimmen ist dabei mit Ziffern angegeben, die die Anzahl der Achtelschläge bezeichnen. Gesang und Stimme sind zunächst parallel konstruiert, d. h. auf fünf Achtelschläge im Klavierpart folgen fünf Achtelschläge in der Gesangsstimme, auf 14 Achtelschläge im Klavierpart folgen 14 Achtelschläge in der Gesangsstimme etc.

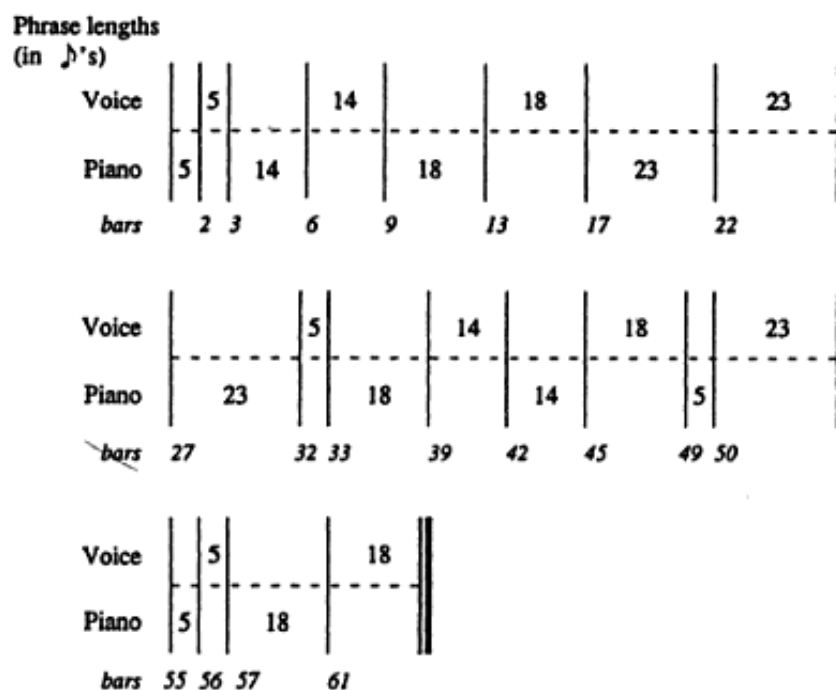


Abb. 30 John Cage, *Five Songs for Contralto*, Schema nach James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, New York 1993, S. 15.

Wie man an dem Schema sieht, sind System 1 und 3 auf diese Weise organisiert. Diese „Beantwortung“ bezieht sich allerdings nur auf die Zeitdauer insgesamt und ist keine Beantwortung im rhythmischen Sinne. Die Zahl der Achtelschläge stimmt zwar überein, die rhythmische Gestaltung ist in Gesangsstimme und Klavierpart jedoch verschieden. Im zweiten System wird die Reihe von 5, 14, 18 und 23 Achtelschlägen in der Gesangsstimme weitergeführt, während versetzt dazu im Klavierpart die Reihe rückwärts abläuft, d. h. mit 23,

18, 15 und 5 Achtelschlägen. Das Ergebnis dieser Versetzung ist, dass das zweite System als Ganzes palindromisch organisiert ist (23, 5, 18, 14, 14, 18, 5, 23).

In den Systemen 1 und 3 wird eine einmal etablierte Dauer (von 5, 14, 18 oder 23 Achtelschlägen) in exakt gleicher Zeitdauer wiederholt. Diese Symmetrie ist hörbar, wird aber im Mittelteil außer Kraft gesetzt. Die Gesangsstimme „beantwortet“ die Dauer des Klavierparts nicht mehr, sondern jede Stimme schreitet in ihrer eigenen Reihe fort. Einzig in der Mitte des zweiten Systems ergibt sich abermals eine zeitliche „Beantwortung“, wenn auf die 14 Achtelschläge in der Gesangsstimme 14 Achtelschläge im Klavierpart folgen. Bemerkenswert ist hier, dass Gesangsstimme und Klavierpart exakt die gleiche Länge haben.

Während sich James Pritchetts und William Brooks Auseinandersetzungen mit diesem Stück auf Beschreibungen der Struktur beschränken, gehen sie nicht dem Entstehungsprozess dieser Struktur nach.¹⁰⁴ Gewissermaßen impliziert wird dabei, dass die Erstellung dieser numerischen Organisation am Anfangspunkt der kompositorischen Arbeit stand. Aber erstellt Cage diese Struktur wirklich ohne jeden Bezugspunkt und nach Gutdünken? Wenn man sich einmal den Text der Komposition, ein titellostes Gedicht von e. e. cummings ansieht, wird klar, dass die Struktur keineswegs beliebig ist, sondern cummings Gedicht Cage als Ausgangspunkt für die Erstellung des Rasters diente. Dies allein unterstreicht die Wichtigkeit, die Sprache für die Zeitorganisation zu dieser Zeit einnahm.

Wie genau erstellte Cage nun dieses Raster? Cage teilte dazu den Text zunächst in Abschnitte ein, die sich an den vier Themen des Textes (spring, balloonman, world und eddieandbill bzw. bettyandisbel) orientieren. Diese thematische Aufteilung, die in der Komposition an der Abgrenzung der einzelnen Abschnitte durch Pausen deutlich werden, sieht man deutlich an **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** Insgesamt lassen sich somit vier verschiedene Teile unterscheiden, in denen thematisch ähnliches Material mit jeweils 5, 14, 18 oder 23 Achtelschlägen vertont wird. So wird die textliche Wiederholung „in just-spring“, bzw. „and it's spring“ jeweils mit fünf

¹⁰⁴ Vgl. David Bernstein, „Music I: to the late 1940s“, in *The Cambridge Companion to John Cage* hrsg. von David Nicholls, Cambridge 2002, S. 68-69; James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 14-16.

Achtelschlägen vertont; der Satz „when the world is mud-luscious“ bzw. „when the world is puddle-wonderful“ mit 14 Achtelschlägen; „the little lame balloonman whistles far and wee“ bzw. „the queer old balloonman whistles far and wee“ mit 18 Achtelschlägen. Damit ist klar, dass der Text als Ausgangspunkt für die Erstellung des Rastersystems diene.

Maximale Silbenanzahl und Anzahl der Achtelschläge stimmen zwischen Textvorlage und Vertonung nicht exakt überein, sodass Cage hier einen Spielraum für musikalische Gestaltung einplante. Die 92 Silben des Textes sind in der Gesangsstimme auf 143 Achtelschläge aufgeteilt. Abgesehen von der formbildenden Funktion des Textes erscheint eine speziell auf die Belange des Textes zugeschnittene Gestaltung der Musik, im Sinne eines Wort-Ton-Verhältnis, durch die durchgängige, unbegleitete Rezitation auf dem Ton h ausgeschlossen.

Was bedeutet nun eine solche vom Text ausgehende Organisation für die nachfolgende musikalische Komposition? Cage schafft sich mit der Anwendung einer solchen numerischen Organisation eine kompositorische Entscheidungshilfe, dergestalt, dass er kleine, in sich geschlossene Einheiten komponiert, die nicht über sich selbst hinausweisen. Christian Wolff sieht Cages rhythmic structures (und der parallele Aufbau von *in Just* kann als Vorläufer dieser gelten) ebenfalls als Rahmen und Kompositionshilfe. Es ist eine Möglichkeit – so Wolff – seine Gedanken zu fokussieren und eine Komposition auf einer formalen Ebene zeitlich zu organisieren. „Rhythmic Structures“ helfen dann dem Komponisten zu entscheiden, wie lange eine bestimmte musikalische Geste andauern soll.¹⁰⁵ Struktur ist für Cage ein Mittel kompositorische Entscheidungen zu treffen und Musik zu komponieren, die sich in einem vorher festgesetzten Zeitrahmen abspielt. Die Dauer einer musikalischen Geste orientiert sich demnach an den Vorgaben des Zeitrahmens, den Cage mittels Textenteilung festlegt.

¹⁰⁵ In einem Interview mit David Patterson äußert sich Christian Wolff zu den „rhythmic structures“ als Kompositionshilfe: „Basically, what the rhythmic structures help you to decide is for how long you should do something, and also when you should stop, which is sometimes the critical compositional decision. You know, I have this gesture, I have this idea, and how long do I do it? And now what do I do with it, or do I drop it and do something new? And a rhythmic structure is just made for focussing that kind of thinking and gives you a means to do it at a very practical, formal level.“ David Patterson, „Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff, in *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994), S. 62.

Trotz numerischer Organisation ist es möglich, dass die einzelnen Phrasen interne Höhepunkte aufweisen, Ausklingvorgänge beinhalten oder symmetrisch aufgebaut sind. Die Mikro-Organisation eines Teils sieht man deutlich am aufgeführten Beispiel der Klavierstimme (). Hier sieht man – ausgehend vom letzten Takt des ersten Systems – einen Anstieg zu der Sechzehntelrepetition auf e2, die im des3 ihren Höhepunkt findet und schließlich, rhythmisch einheitlich zum Anfangstakt, endet. Diese Mikro-Organisation bewirkt auf Makroebene eine Dezentrierung und das Fehlen eines groß angelegten Höhepunkts. Mit der Einteilung in kleine Einheiten werden größere Spannungsbögen und Höhepunkte vermieden.

In einem undatierten Interview mit Irving Sandler sagte Cage: „That is to say



Abb. 31 John Cage, *in Just*, aus *Five Songs for Contralto*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

a musical composition was a complete thing, not having a center of interest but having what I would call a micro-macrocosmic rhythmic structure; namely that each small part was divided in proportions that the whole was divided into large parts.“¹⁰⁶ Mit der Verwendung von symmetrischen Einheiten und ab 1939 der Implementierung der „rhythmic structures“, d. h. der numerischen Unterteilung des Ganzen in Teile, versucht Cage einem Zentrum („center of interest“)

¹⁰⁶ John Cage im Interview mit Irving Sandler (nicht datiert), Wesleyan University Archives, Box 15, Folder 7, S. 24.

entgegenzuwirken, was man auch in *in Just* deutlich sieht. Der einzige größere Steigerungsgestus der Komposition führt gewissermaßen ins Leere bzw. in die monotone Rezitation der Gesangsstimme (Abb. 32).

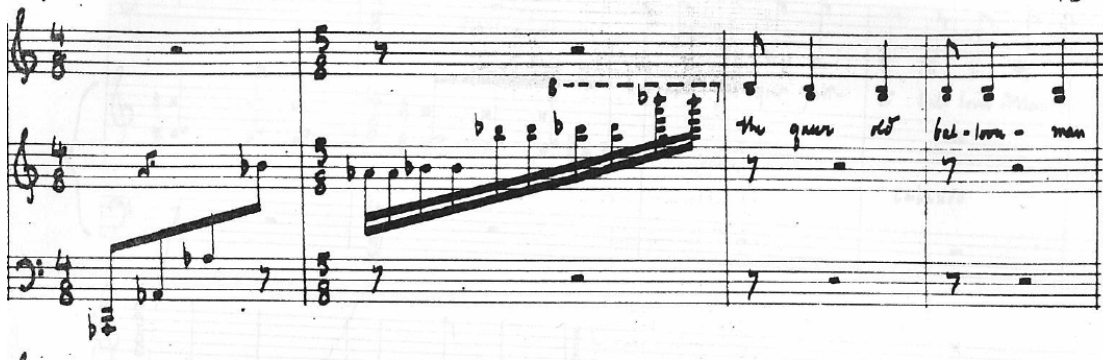


Abb. 32 John Cage, *in Just*, aus *Five Songs for Contralto* (1938). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Der Höhepunkt, auf den diese aufwärtsstrebende Sechzehntelfigur hinführt, fehlt. Ebenso verzichtet Cage auf richtungsweisende Merkmale wie *crescendi* oder *decrescendi*. Das in Abb. 32 angeführte Beispiel bleibt die einzige größere Steigerungsgeste dieses Stücks.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Cage ein Text als Ausgangspunkt für die Erstellung eines Rastersystems diente. Bemerkenswert ist, dass diese numerische Organisation, die gewissermaßen als Vorläufer der „rhythmic structures“ gelten kann, ihren Ausgangspunkt in einer formalen Auseinandersetzung mit Text nimmt. Möglicherweise hat die Befassung mit Text aufgrund seiner, im Vergleich zu Musik, greifbareren Organisation, erst zu Cages Idee einer Musik geführt, die sich nach außermusikalischen und numerischen Kriterien organisiert. Dies unterstreicht einmal mehr die Bedeutung der Gattung Vokalkomposition für das Schaffen Cages. In dieser wurde nicht lediglich in Instrumentalkompositionen etablierte Aspekte umgesetzt, sondern diese dienten auch als Experimentierfeld für neue Zeitkonstruktionen, die über die Vokalkompositionen hinaus wichtig für Cages Komponieren waren.

2.2 Raum-Zeit-Notation oder Die Physikalität von Zeit

2.2.1 Raum-Zeit-Notation und Tonbandmusik

In den frühen 1950er Jahren entdeckte Cage die Verbindung zwischen Raum und Zeit, die er daraufhin als Raum-Zeit-Notation kompositorisch nutzbar machte. In vielen seiner Instrumental- und Vokalkompositionen ab 1951 wird Zeit als Abstand auf dem Papier gemessen, Zeit wird also physikalisch und sichtbar. Die ersten Kompositionen, die diese Notation verwenden, sind die Klavierstücke *Music of Changes* (1951).¹⁰⁷ In *Music of Changes No. 1* sollen 2,5cm einer



Viertelnote entsprechen, die wiederum Metronomwerten zugeordnet ist (Abb. 33).

Abb. 33 John Cage, *Music of Changes Nr. 1* (1951). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Raum-Zeit-Notation erlaubte Cage in *Music of Changes* die Notation hochkomplexer, ametrischer Dauern. Ein Charakteristikum, das Cage auch in späteren Kompositionen aus *Music of Changes* übernahm, war das zeitlich variable Auslesen von Strecken auf dem Papier. Tudor spricht in dem Zusammenhang auch von „telescoping“ bzw. „microscoping.“¹⁰⁸ In den

¹⁰⁷ Etwaige frühere Überlegungen zu dem Verhältnis von Raum und Zeit finden keinen Eingang in Cages Kompositionen. Vgl. Julia Schröder: „Cage malte Ende der 30er Jahre Zeitunterteilungen auf den Fußboden wie auf eine große Tafel. Damit visualisierte er Zeit und ordnete einer Zeitstrecke eine räumliche Strecke zu.“ Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration*, S. 151.

¹⁰⁸ Vgl. David Tudor, „From Piano to Electronics“, in *Music and Musicians* 20, Nr. 12 (1972), S. 24-26, S. 24.

Klavierstücken gelingt dies durch sich ändernde Metronomwerte, wie man an Abb. 33 sieht.

Wie kommt Cage nun 1951 dazu, Raum und Zeit in Verbindung zu setzen und als Notationsform für Instrumental- und Vokalkompositionen zu verwenden? Vermutlich hatte das Kennenlernen von Tonbandmusik und die Physikalität von Tonband, das Strecke in Dauer übersetzte, entscheidenden Einfluss auf diese Zeitorganisation. Cage hörte Tonbandmusik voraussichtlich zum ersten Mal 1949 in Paris, wo er nicht nur Pierre Boulez, sondern auch Pierre Schaeffer kennenlernte, der mit Magnetband experimentierte. Das Treffen musste großen Eindruck auf Cage gemacht haben; nach seiner Rückkehr aus Paris komponierte er 1950 den Soundtrack für Herbert Matters Film *Works of Calder* (1950), der teilweise aus voraufgenommenen Klängen auf Magnetband besteht.¹⁰⁹ Entscheidend für sein anhaltendes Interesse am Magnetband¹¹⁰ war aber mit Sicherheit das Kennenlernen der Toningenieure Louis und Bebe Barron (1920-1989 und 1927-2008), die in den frühen 1950er Jahren das erste Aufnahmestudio für elektronische Musik in Manhattan führten.¹¹¹ Dort produzierten sie Aufnahmen von Anaïs Nin, Henry Miller, Tennessee Williams und Aldous Huxley.¹¹² Cage lernte die Barrons zwischen 1950-51 im Artist Club in der 8th Street kennen.¹¹³ Nach diesem Treffen konnte Cage die Barrons als

¹⁰⁹ Jochem Valkenburg, „From Bars to Inches (to Seconds): Time Keeping in the Music of John Cage“, in *Dutch Journal of Music Theory*, 15/1 (2010), S. 70.

¹¹⁰ Im Archiv der Northwestern University findet sich ein Projektantrag von Cage, in dem er 1952 oder 1953 beantragt an der University of Illinois ein Forschungsprojekt zur Weiterentwicklung von Tonbandmusik durchzuführen: „research project for the further development of music for magnetic tape. [...] Organizations for the composition and realization of music on magnetic tape exist in France and Germany and one is contemplated in Belgium. For advance in this field to be made by Americans, such an organization must be established in the United States.“ Cage, „Research Proposal/University of Illinois“, Northwestern University, Box 2 Folder 6, Sleeve 6.

¹¹¹ Cage kannte auch die Arbeiten von den Columbia University Komponisten Otto Luening und Vladimir Ussacevsky, die im Oktober 1952 ein Konzert mit Tonbandmusik im Museum of Modern Art in New York präsentierten. In diesen Arbeiten sah Cage allerdings trotz neuer Technologie eine traditionelle Herangehensweise an Musik verwirklicht („music as it is known and ‚loved““). John Cage, „Untitled Essay“, Dartmouth Spring 1955, zitiert nach Silverman, *Begin Again*, S. 110.

¹¹² Vgl. Volker Straebel, „The Studio as a Venue for Production and Performance“, in *Cage & Consequences* hrsg. von Volker Straebel und Julia Schröder, Hofheim 2012, S. 105.

¹¹³ Bebe Barron erinnert sich: „The scene there was amazing. All the artists would meet and discuss what they were doing and encourage one another. [...] We used to go to what was called the ‘Artists’ Club.’ Every type of artist went – all the visual artists of the time like Jackson Pollack; filmmakers; architects; musicians [...] And that’s where we met John Cage.“ Bebe Barron, in Andrea Juno und V. Vale, *Incredibly Strange Music No. 2.*, San Francisco 1994, S. 200; zitiert nach James Wierzbicki, *Louis and Bebe Barron’s Forbidden Planet – A Film Score Guide*, Lanham 2005, S. 2.

Tontechniker für ein größeres Projekt, das *Project of Music for Magnetic Tape*¹¹⁴, gewinnen, um mit ihm, Morton Feldman, Earle Brown, David Tudor und Christian Wolff zusammenzuarbeiten.¹¹⁵ Im Rahmen des *Project of Music for Magnetic Tape* komponierte Cage zuerst *Imaginary Landscape No. 5* (1952)¹¹⁶ und anschließend *Williams Mix* (1953).

Spätestens während dieser langwierigen Arbeiten, die sich über Monate hingen, musste Cage klar geworden sein, dass sich Zeit physikalisch, anhand der Länge des Tonbands zeigt.¹¹⁷ Rückblickend erinnert sich Cage 1959 in „History of Experimental Music in the United States“: „Counting is no longer necessary for magnetic tape music (where so many inches or centimeters equal so many seconds): magnetic tape music makes it clear that we are in time itself, not in measures of two, three, or four or any other number.“¹¹⁸ An diesem Zitat zeigt sich zum einen die Verbindung von Strecke und Sekunden, also von Raum und Zeit, sowie auch die Idee, dass man sich in der Zeit selbst (d. h. in chronometrisch messbarer Zeit) und nicht in einem Raster aus Takten (in musikalischer Zeit) befindet.

¹¹⁴ Vier Kompositionen umfasste das Projekt *Music for Magnetic Tape*. Die berühmteste Komposition daraus war Cages *Williams Mix*, für die er 500 bis 600 Klänge über einen Zeitraum von neun Monaten aufnahm. Die anderen Kompositionen waren Wolffs *Music for Magnetic Tape* (1952), Browns *Octet I* (1952-53), und Barrons eigene Komposition *For an Electronic Nervous System* (1953-54).

¹¹⁵ Vgl. Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, New York 2008, S. 80ff; James Wierzbicki, *Louis and Bebe Barron's Forbidden Planet – A Film Score Guide*, S. 2f. Dort heißt es: „A few weeks after their first meeting, Cage phoned the Barrons and asked if they might be interested in serving as recording engineers for a series of works he was conceiving, based on the idea of „making music directly onto tape“, in collaboration with fellow experimental composers Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor, and Christian Wolff. With a project called ‚Music for Magnetic Tape‘ in mind, Cage had already applied unsuccessfully for funding from the Ford and Rockefeller foundations. In 1951, however, Cage received a grant of 5,000\$ from Paul Williams, an unlicensed New York architect, who had been a student at Black Mountain College in North Carolina, where Cage had had an affiliation since the summer of 1948, and who, upon the death of his father, had become a young millionaire.“

¹¹⁶ Cage bezeichnete *Imaginary Landscape No. 5* als erste Tonband-Komposition der USA („the first piece of music for magnetic tape made in this country.“) Zitiert nach Silverman, *Begin Again*, S. 110. Während Deutschland und Frankreich Tonbandmusik unterstützen, so war dies – laut Cage – in den USA nicht der Fall: „Whereas, ask any American foundation, institution, or company to establish this work on a sound financial basis and the answer will be quick and to the point: no. Given a smattering of patriotism, the facts are embarrassing.“ John Cage, „Untitled Essay“, Dartmouth Spring '55, zitiert nach Silverman, *Begin Again*, S. 110.

¹¹⁷ Rückblickend zieht Cage eben diese Verbindung: „And this came about, apart from me it seems, in the fact of magnetic tape – having sound and being physical, being able to be cut. So that what belonged to painting became something that belongs to music.“ Vincent Katz, „John Cage: An Interview by Vincent Katz“, in *The Print Collector's Newsletter*, 20/6 (1990), S. 206f.

¹¹⁸ John Cage, „History of Experimental Music in the United States“ (1959), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 70.

Auffällig ist, dass Cages Komposition *Imaginary Landscape No. 5* („for making a recording on tape, using as material any 42 phonograph sounds“) aus dem Jahr 1952 erstaunliche notationstechnische Ähnlichkeiten zu Morton Feldmans *Projection-* und *Intersection-*Kompositionen (1950-53) aufweist. Die Idee, dass der Raum eines Kästchens auf dem Papier eine bestimmte Zeitdauer umfasst, dass also Zeit und Raum verbunden sind, findet sich erstmals in Feldmans *Projection 1* (1950), taucht dann aber sehr ähnlich in Cages *Imaginary Landscape No. 5* wieder auf. Bei letztgenanntem Stück heißt es: „Each graph unit equals three inches of tape (15 inch per second), equals 1/5 second.“ Für *Projections 1* lautet die Anweisung: „Duration is indicated by the amount of space taken up by the square or rectangle, each box being potentially 4 icti. The single ictus or pulse is at the tempo of 72 or thereabouts.“ Sowohl bei Feldman als auch bei Cage korrespondieren Dauer und Strecke in Form einer Raum-Zeit-Notation.

Interessant ist dabei nicht nur die visuelle Ähnlichkeit der beiden Kompositionen, sondern auch, dass Cages Partitur eine Anleitung für eine Tonband-Komposition ist, während Feldmans sehr ähnliches Notenbild nichts mit elektronischer Musik zu tun hat. Die Notation beider Kompositionen zeigt Stränge, die wie Tonband-Schnipsel aussehen.¹¹⁹

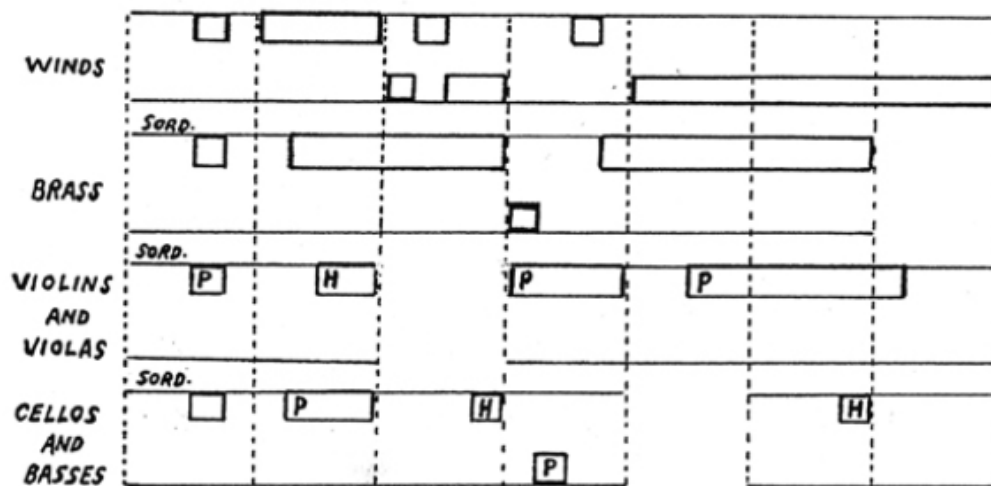


Abb. 34 Morton Feldman, *Intersection No. 1* (1951). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

¹¹⁹ Für diesen Hinweis danke ich herzlich Anne Shreffler. Gespräch vom 13.02.2013.

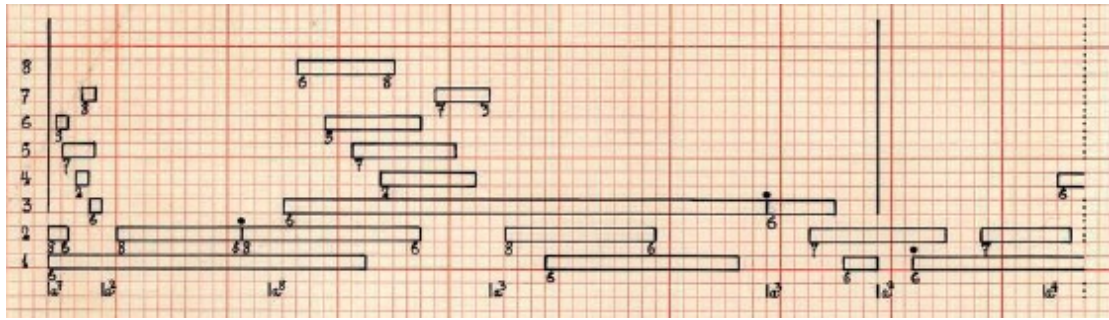


Abb. 35 John Cage, *Imaginary Landscape No. 5* (1952). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Feldman war zwar mit Kompositionen wie den *Projections* oder auch den *Intersections* der erste Komponist der New York School, der 1950 eine Verbindung zwischen Raum und Zeit herstellte; allerdings stellt sich auch hier die Frage, ob nicht auch Feldman (angeregt durch Cage bzw. durch dessen Kontakten zu den Barrons) die Idee seiner Notation von Tonbandmusik übernahm.

Während die Notationen von *Imaginary Landscape No. 5* und der *Projection* und *Intersection*-Serie an Tonband-Schnipsel *erinnern*, zeigen die Skizzen von *Williams Mix* (1952-53)¹²⁰ den tatsächlichen Zusammenschchnitt und die zeitliche Überlagerung verschiedener Tonbandspuren. Beachtenswert ist, dass Cage auch hier Kästchenpapier für seine Notation verwendete; dies zeigt wieder einmal die Nähe zu Feldmans Kompositionen. *Williams Mix*, eine Tonband-Komposition für achtpuriges Magnetband, war eines der ersten Stücke, die Cage nach den *Music of Changes* (1951) komponierte. Cage nannte die Partitur ein „dressmaker’s pattern“, ein Schnittmuster, das genau anzeigt, wie und wo das Tonband geschnitten werden soll.¹²¹ In *Williams Mix* musste Cage entscheiden, wie lange eine Aufnahme andauern sollte und dann die entsprechende Länge Tonband

¹²⁰ Jochem Valkenburg weist darauf hin, dass die Entstehung von *Williams Mix* nicht genau datiert werden kann. Die ersten Skizzen finden sich auf zwei Programmzettel zu Konzerten am 1. Januar und 10. Februar 1952. Valkenburg, „Timekeeping in the Music of John Cage“, S. 72.

¹²¹ Vgl. Larry Austin, „John Cage’s *Williams Mix* (1951-3): the Restoration and New Realisations of and Variations on the First Octophonic, Surround-Sound Tape Composition“, in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, hrsg. von Patricia Hall/Friedemann Sallis, Cambridge 2004, S. 189. Bebe Barron erinnert sich an die Entstehung: „[Cage] had us make all these sound recordings (which today would be called samples) and categorize them eight ways: natural sounds, country sounds, city sounds, electronic sounds, small sounds. Then ... we spent immeasurable amounts of time cutting them up into little, tiny, tiny pieces of different shapes, like triangles. I doubt if anybody ever ‚heard‘ all that went into the work, but John knew it was there.“ James Wierzbicki, *Louis and Bebe Barron’s Forbidden Planet – A Film Score Guide*, S. 3.

zurechtschneiden. In der Abbildung sieht man zwei Systeme, die jeweils acht Spuren umfassen. Die Systeme sind 10 Inches lang und umfassen – wie Jochem Valkenburg aufzeigt – mit den Tonband-Maschinen, die Cage verwendete (15 inch/Sekunde) einen Zeitraum von 1.33 Sekunden.¹²² Für die Erstellung von *Williams Mix* nahm Cage zwischen 500 bis 600 verschiedene Klänge auf, die dann für die elektronische Komposition überlagert wurden.¹²³ Diese Überlagerung und Gleichzeitigkeit von Verschiedenem war etwas, das Cage in vieler Hinsicht interessierte (vgl. Kapitel 4). Auch in *Williams Mix* kommt dieser Aspekt zum Tragen, der sich hier deutlich an der Partitur zeigt.

2.2.2 *Aria* (1958)

Inwiefern ist die Idee der Korrelation von Strecke und Zeit nun aber relevant für die Vokalkompositionen und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Inszenierung von Sprache? Ebenso wie *Music of Changes* und auch *Williams Mix* verwenden viele Vokalkompositionen die vermutlich vom Magnetband inspirierte Raum-Zeit-Notation. Das ersten Vokalkompositionen, die diese verwenden, sind die 1958 komponierten Stücke *Solo for Voice 1* und *Aria*, ebenfalls für Stimme solo. In *Aria* sind klangliche Gesten (in verschiedenen Farben) und nicht-musikalische Geräusche (in Form schwarzer Quadrate) über die Seite verteilt. Die 10 verschiedenen Farben stehen für verschiedene Gesangstile, deren Zuordnung der Interpret selbst vornehmen soll.¹²⁴ Galia Hanoch-Roe spricht auch von „Ideogrammen“, die Cage in *Aria* erstellt, also

¹²² Valkenburg, „Timekeeping in the Music of John Cage“, S. 71.

¹²³ Cage erinnert sich 1984 in einem Interview mit Richard Kostelanetz an den Entstehungsprozess der Komposition: „In '52, when I worked with David Tudor and Earle Brown, we made several pieces—one by Earle, one by me, one by Christian Wolff, and one by Morton Feldman, with funding from Paul Williams. I made the *Williams Mix* [1953] then. All of that work was done with excitement over the possibilities of magnetic tape, and they were various. That's why I was anxious not to exploit them alone but with other people, because each mind would bring into the new possibilities a different slant; and that's certainly the case. Feldman was working with his early graph music, and it was just marvelous to come to a square on his graph paper with the number, say, 1,097 in it. That meant that we were to chop up a piece of recorded tape so that it formed 1,097 fragments and splice it back into the band, you know, at that point. I was very open at the time, and very interested in splicing tape and in making the music manually. I found various ways of changing sound not with dials but, rather, by physically cutting the tape.“ John Cage im Interview mit Richard Kostelanetz (1984), in *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 168.

¹²⁴ In Cathy Berberians Interpretation, der das Stück gewidmet ist, sind die Farben folgenden Gesangsstilen zugeordnet: dunkelblau = Jazz, schwarz = dramatisch, violett = Marlene Dietrich, blau = Baby etc. John Cage, „Aufführungsanweisung“, *Aria*, 1958.

graphischen Symbolen, die ein ganzes Konzept oder eine Idee darstellen.¹²⁵ Mit diesen Symbolen wird in *Aria* der Gesangsstil, die relative Tonhöhe und der Klangverlauf in einem Zeichen dargestellt (Abb. 36).

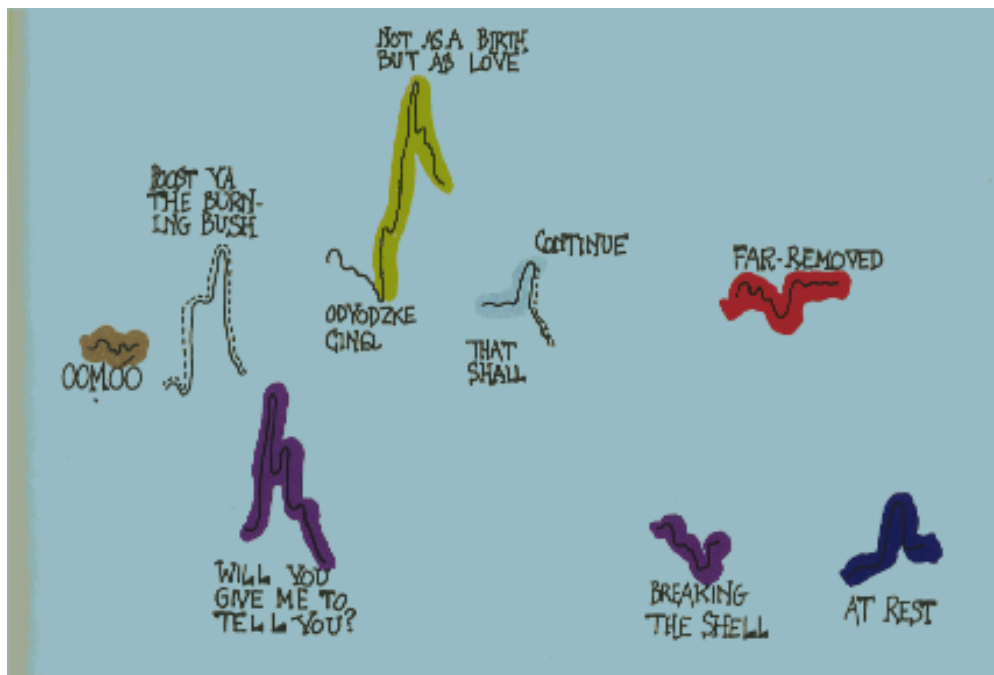


Abb. 36 John Cage, *Aria* (1958), S. 6. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Zeit wird in *Aria* durch Abstand auf dem Papier gemessen, wobei Cage in der Aufführungsanweisung bemerkt, dass diese Verbindung eher grob suggeriert, denn akkurat beschrieben sein soll („The notation represents time horizontally, pitch vertically, roughly suggested rather than accurately described.“¹²⁶). Das Material ist – nach Cages Angaben – für eine 10-minütige Aufführung gedacht, wobei eine Seite ungefähr 30 Sekunden dauern sollte.¹²⁷ Die präzise Zeitangabe von 30 Sekunden/Seite steht im Widerspruch zu der „groben Suggestion“ der Raum-Zeit-Relation. Die Skizzen der ähnlich konzipierten *Aria No. 2, Solo 52* aus den *Song Books* (1970), sprechen ebenfalls für eine zeitlich akkurate Wiedergabe. Hier findet sich ein Zeitraster in 5-Sekundenschritten, das in den Skizzen eingezeichnet, in der Druckfassung jedoch nicht mehr vorhanden ist (Abb. 37).

¹²⁵ Galia Hanoch-Roe, „Scoring the Path: Linear Sequences in Music and Space“, in *Essays on the Intersection of Music and Architectur*, hrsg. von Mikesch W. Muecke, Miriam S. Zach, Ames, IA, 2007, S. 94.

¹²⁶ John Cage, „Aufführungsanweisung“, *Aria*.

¹²⁷ Ebda.

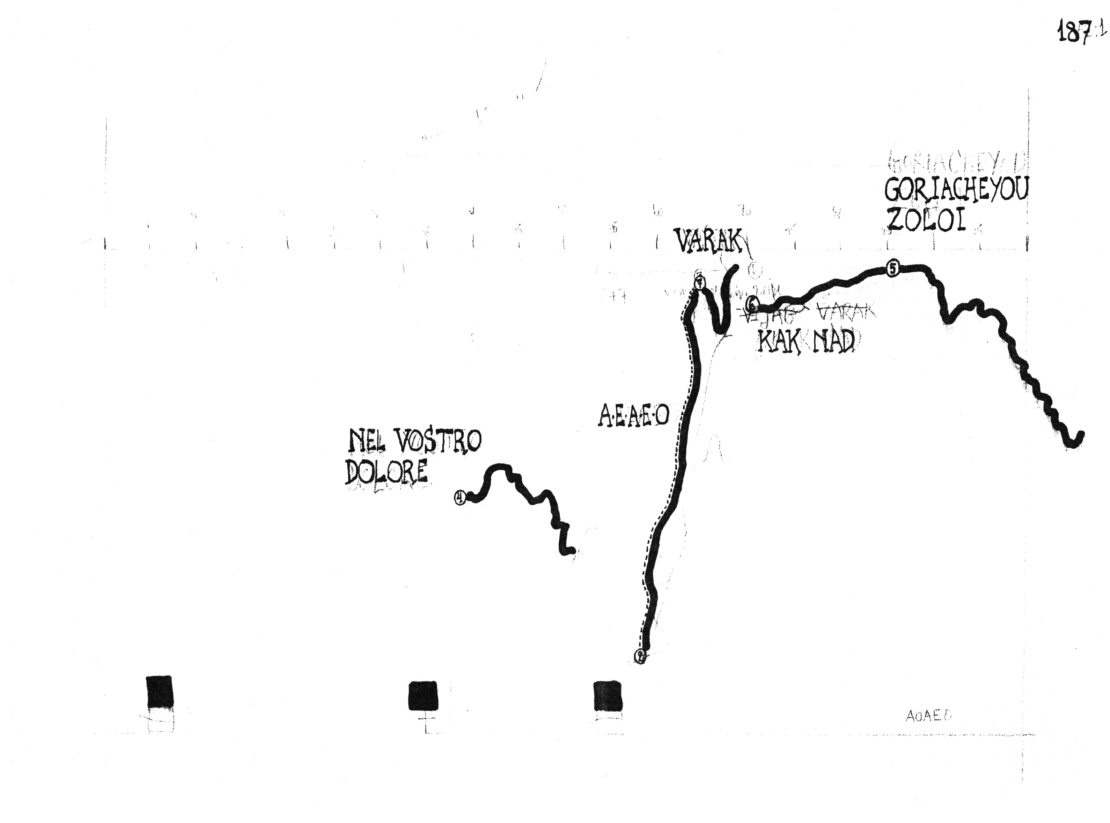


Abb. 37 John Cage, *Solo 52*, Skizzen, NYPL JPB 94-24, Folder 312. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Es ist nicht klar, welche Funktion dieses Zeitraster hat, d. h. ob es als individuelle Aufführungshilfe oder aber als möglicher Zusatz zur Notation dienen sollte. In jedem Fall entsteht durch die Rasterung ein engmaschiges Zeitsystem (ähnlich dem der Solos mit frei gestalteten Verlaufslinien¹²⁸), das der zeitlichen Ausgestaltung einer musikalischen Geste entgegensteht. Damit geht es also weniger um die Eigenzeit musikalischer Gesten, als um deren Integration innerhalb einer zeitlich festgelegten, wenngleich variablen Struktur.

Die Gestalt und Position der Klangverläufe auf der Notenseite bestimmt Cage in *Aria* mithilfe der Transkription von Landkarten und übersetzt damit eine natürliche Topographie in eine musikalische. Eine Landschaft wird hier zunächst in Relation zu Papier und dann zu Zeit gesetzt. Cage „übersetzt“ also die Strecke und Beschaffenheit eines topologischen Raumes in Dauer. Dieser Raum wird im Notentext durch den Abstand zwischen zwei Ereignissen symbolisiert und einer

¹²⁸ Dies sind die *Solos 21, 33* und *56*.

Zeitdauer zugeordnet. Der Interpret nimmt hier die Rolle des Beobachters und Lesenden ein, der entlang des Papiers liest, die graphischen Symbole in einer bestimmten Zeitdauer *ausliest* und hörbar macht. Raum-Zeit-Notation fordert Bewegung (die Bewegung der Augen entlang des Papiers), die wiederum Zeit benötigt. Für Cage, dem es stets um die Verbindung zwischen Kunst und Leben ging, ist die Verwendung von Stern-, Landschafts- oder Stadtkarten eine Möglichkeit, mit der Welt in Kontakt zu treten und Topographie zu musikalisieren.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus der Verwendung von Raum-Zeit-Notation nun für die Organisation des Texts in *Aria*? Zwar beansprucht Text ebenfalls wie die aufgezeichneten Klangverläufe Raum auf dem Papier, dieser wird jedoch nicht in Zeit übersetzt. Im Gegensatz zu einem konventionellen Vokalwerk ist der Text hier zeitlich nicht organisiert. Bei einem Lied von Schubert beispielsweise sind Text und Musik parallel notiert und werden anhand metrischer Organisation aufgeführt. Dadurch wird auch die Verständlichkeit des Textes sichergestellt. Bei *Aria* hingegen gibt es diese Art von Organisation nicht, zeitweise stehen sogar mehrere Textzeilen übereinander, ohne dass ihre Ausführung im einzelnen geregelt wäre. Denn die Notation des Textes ist, im Gegensatz zu den Klangverläufen, nur insofern in die Raum-Zeit-Notation einbezogen, als dass der Anfangspunkt festgelegt ist. Das weitere Zusammentreffen zwischen Klangverlauf und Text ist hingegen frei. Die Dauer eines Klangverlaufs wird daher nicht von der Länge des Textes bestimmt, sondern von der Gestalt des Klangverlaufs. Kompositorisch betrachtet erfolgt das Hinzutreten des Textes als ein späterer Kompositionsschritt. Auf diese Weise wird der eigentliche Sinn der Textfragmente, zurückgedrängt und Raum für ein vieldeutiges Textverständnis geschaffen. Immerhin ist *Aria* Cages erste Vokalkomposition nach einer Pause von 8 Jahren. Ein Neuanfang, der auf einen grundsätzlichen neuen Zugang zum Umgang mit Sprache schließen lässt. Somit dient Text hier als zusätzliche Differenzierung eines Klangverlaufs und gleichzeitig als vieldeutige semantische Ebene.

Der Text in *Aria* besteht aus einzelnen Lauten, Wörtern und Satzfragmenten in Armenisch, Russisch, Englisch, Französisch und Italienisch.

Hampart-Zoum
Dirouhi
Di Questa Terra
Naprasno
Conscience Et
A-Rise
Nei Boschi Di Conifere
Could Enter Your Heart Non Tanto
How so? Giovane
G•B•K•U

Abb. 38 Textauszug aus *Aria*

Die Klangfarben der unterschiedlichen Sprachen werden in *Aria* insofern eher vereinheitlicht, als Cage zehn verschiedene (und nicht nach Sprachen getrennte) Gesangsstile vorsieht, deren spezifische Charakteristika jene der einzelnen Sprachen in den Hintergrund rücken lassen. Dies bedingt auch eine deutliche Einschränkung des sprachlichen Verständnis beim Hören der Komposition. Sprache ist in *Aria* zum einen Klangmaterial, die von Cage vorgegebenen Klangverläufe sind den sprachlichen Intonationen übergeordnet. Zum anderen soll das Sprachmaterial aber auch zu neuen Wortschöpfungen und einem subjektiven Verständnis einladen und Mehrdeutigkeit ermöglichen.

2.3 Chronometrisch gemessene Zeit

In vielen Kompositionen von Cage wird Zeit chronometrisch gemessen.¹²⁹ Eine konkrete Dauer gibt dabei an, wie lange ein Stück bzw. ein Abschnitt dauern soll. In Stücken wie *4'33"* (1952), *31'57.9864"* (1954) oder *34'46.776"* (1954) wird die

¹²⁹ Julia Schröder macht in ihrer Dissertation *Cage & Cunningham Collaboration* darauf aufmerksam, dass Cages Verwendung von konkreten Zeitwerten aus der Zusammenarbeit mit David Tudor hervorgegangen sein könnte. Dies wäre dann ein weiteres Beispiel für Cages lebenslange Tendenz, Rhetorik, Methoden und Ideen anderer aufzugreifen und diese für seine eigenen Arbeiten zu adaptieren. Tudor, der Cages *Music of Changes* im Juli 1951 uraufgeführt hatte, rechnete die komplexe Rhythmik des Stückes in Sekunden um und führte die Komposition mit einer Stoppuhr auf. Nur wenige Monate später schreibt Cage die Verwendung von Stoppuhren in den Stücken *Music for Carillon No. 1* (1952), *Water Music* (1952) und *4'33"* (1952) vor und integriert damit konkrete Zeitwerte in seine Kompositionen. Vgl. Julia Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration*, S. 154.

chronometrische Messung der Dauer bereits durch den Titel angegeben. Auch in den Vokal- und Sprachkompositionen spielt die chronometrische Messung von Zeit, die häufig mit anderen Formen der Zeitmessung wie z. B. „rhythmic structures“ oder Raum-Zeit-Notation verbunden wird, eine Rolle. Beispiele dafür sind *45' for a Speaker* (1954), *Speech 1955* (1955), *Indeterminacy* (1958-61), *Fifteen Domestic Minutes* (1982), die Solos mit Verlaufslinien der *Song Books* (*Solo 21, 33, 56*, 1970), das spätere *Number Piece Four*² sowie *Four Solos for Voice*. Auch die im vorhergehenden Kapitel besprochenen Kompositionen mit Raum-Zeit-Notation wie *Aria*, *Solo for Voice 1*, *Solo 52, 53* und viele andere erfordern letztlich chronometrische Zeitmessung und die Übersetzung von Strecke in konkrete Dauern. Abgesehen von den Vokal- und Sprachkompositionen gibt es in chronometrisch gemessenen Stücken wie *Imaginary Landscape No. 4* (1951) oder *Water Music* (1952) durch den Einsatz von Radios zudem den potenziellen Einsatz von Sprache. Was ist nun das Besondere an einer chronometrischen Organisation von Sprache? Und was bedeutet das Hereinlassen von Realzeit in den Vokal- und Sprachkompositionen für die Zeiterfahrung? An drei Beispielen (*Indeterminacy*, *Speech 1955* und *Solo 21*) werde ich die verschiedenen Möglichkeiten der chronometrischen Messung von Sprache erörtern.

2.3.1 *Speech (1955)*

Speech (1955) für fünf Radios und Nachrichtensprecher ist wie das 1952 entstandene *Black Mountain Piece* in Zeitklammern notiert. Die Zeitklammern geben sowohl feste Ein- und Ausschaltpunkte für die Radios an, wie auch den Beginn und das Ende für den Sprecher, der aus zwei unterschiedlichen Zeitungen (in der Partitur mit A und B gekennzeichnet) vorlesen soll. Obwohl Sprache für die Organisation mittels Zeitklammern keine formgebende Rolle spielt, steht sie dennoch im Mittelpunkt der Komposition. Sprache wird hier von einem externen Parameter gesteuert und weist damit einen konkreten Textinhalt und Sprachsinn zurück.

NEWSREADER

LET MOVABLE 0' BE ANY POINT BETWEEN
ACTUAL 0' AND 1' 9.155" THEN:

0' START A
 5.887" STOP

2' 32.175" START B
4' 53.463" STOP

10' 17.248" START A
12' 32.649" STOP

Abb. 39 John Cage, *Speech 1955 (1955)*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Durch die Zeitklammern wird das Vorlesen des Nachrichtensprechers aus den Tageszeitungen zeitlich begrenzt. Die einzelnen Teile richten sich nicht nach Satzende oder Sinnzusammenhang, sondern enden dann, wenn die Zeitklammer es angibt, d. h. auch mitten im Satz oder mitten in einem Wort. Sprache wird fragmentarisiert und neu zusammengefügt; unterschiedliche Textteile aus zwei

verschiedenen Zeitungen werden dabei nebeneinander gestellt. Eine Nachricht könnte beispielsweise lauten: „Bei einem Autounfall sind fünf Menschen...“. Das Ende dieser Meldung bleibt unklar, da das Ausschalten des Radios die Nachricht abbrechen lässt. Der Fragmentcharakter wirft Fragen auf und erwartet vom Hörer eine Neubewertung der Nachricht unabhängig von ihrem tatsächlichen Inhalt.

In Interviews und Schriften weist Cage vielfach auf die Sprunghaftigkeit des Zeitungslesens hin, die er hier kompositorisch umsetzt.¹³⁰ Ebenso wie man beim Lesen einer Zeitung zwischen Artikeln hin- und herspringt, Artikel auslässt und vielleicht sogar zwischen zwei Zeitungen wechselt, werden hier einzelne Textabschnitte vorgelesen und neben andere Textausschnitte gesetzt. Das Ergebnis ist gewissermaßen eine Musikalisierung eigener Lesegewohnheiten, die Cage hörbar macht. Allerdings erfolgt diese Sprunghaftigkeit in *Speech (1955)* zufallsbestimmt und nicht nach persönlichem Interesse.

Durch die potenzielle Überlagerung der Klänge und Sprachmeldungen verdichten sich verschiedene Sprach- und Klangschichten in einer Aufführung von *Speech (1955)* zur Unverständlichkeit. Dennoch ergibt sich die Möglichkeit für Uhrzeit- und Datumsansagen, für Nachrichtenmeldungen und Sportergebnisse, die Sprache an einem bestimmten Zeitpunkt verorten. Radios erscheinen damit als Medium, in dem Zeit und zeitbezogene Ansagen einen elementaren Bestandteil ausmachen.

Die Radios werden bei Cage wie musikalische Instrumente eingesetzt, was man an der Notierung von dynamischen Vorschriften und der Verwendung musikspezifischer Termini (*crescendo*, *decrescendo*, *espressivo*) erkennt. Wie so oft macht Cage auch in *Speech (1955)* äußerst präzise Zeitangaben, denen ohne elektronische Erzeugung und Messung in einer Live-Aufführung nicht nachzukommen ist. Damit macht er zum einen die Präzision von Zeitmessung

¹³⁰ Vgl. John Cage, „How to Pass, Kick, Fail, and Run“ (1965) in *A Year from Monday*, S. 136f. „Have you ever noticed how you read a newspaper? Jumping around, leaving articles unread, or only partially read, turning here and there. Not at all the way one reads Bach in public, but precisely the way one reads in public *Duo II for Pianists* by Christian Wolff.“ In „Seriously Comma“ (1966) heißt es: „McLuhan insists on the newspaper front-page as the present existence type. Reading, we no longer read systematically (concluding each column, or even turning the page to conclude an article): we jump.“ Cage, „Seriously Comma“ (1966), in *A Year From Monday*, S. 26.

deutlich und zwingt den Interpreten zum anderen zu einer hoch-disziplinierten Ausführung von Zeitmessung.

2.3.2 *Indeterminacy* (1958-59)

Mit *Indeterminacy* betitelte Cage eine Reihe von Anekdoten und aphoristischen Kurzgeschichten, die 1961 in *Silence* veröffentlicht wurden.¹³¹ Die dort abgedruckten Geschichten sind nur ein Bruchteil der insgesamt 190 Anekdoten, mit denen sich Cage als humorvoller, neugieriger und fantasievoller Erzähler präsentiert. 1959 nahm er eine Auswahl von 90 Geschichten für Folkways Records auf, wobei die Erzähldauer jeder Geschichte genau eine Minute betragen sollte.¹³² Im Vorwort von *Indeterminacy* schreibt Cage: „In oral delivery of this lecture, I tell one story a minute. If it's a short one, I have to spread it out; when I come to a long one, I have to speak as rapidly as I can.“¹³³ Die Dichte der einzelnen Geschichten ist derart unterschiedlich, dass es bei einigen fast unmöglich ist, diese innerhalb einer Minute zu lesen, andere Geschichten wiederum muss man extrem langsam lesen, um überhaupt eine Minute zu füllen. Diese Form der Strukturierung erinnert an das zuvor komponierte *45' for A Speaker*, bei dem der Sprecher Texte von unterschiedlicher Dichte in einer gleichbleibenden Zeiteinheit (angegeben als 10-Sekunden-Raster) ausführen muss (vgl. Kapitel 5.3.1). Ebenso wie in *45' for A Speaker* ergibt sich auch in *Indeterminacy* ein jeweils anderes Lesetempo. Im Hintergrund der *Indeterminacy*-Aufnahme von Folkways Records spielt David Tudor das Klavierstück *Fontana Mix* (1958).

#41¹³⁴

Artists talk a
lot about
 freedom.

¹³¹ Vgl. dazu auch: Hans-Friedrich Bormann, *Verschwiegene Stille*, Paderborn 2005, S. 67ff.

¹³² *Indeterminacy*. New Aspects of Form in Instrumental and Electronic Music. Ninety Stories by John Cage, with Music. John Cage, reading: David Tudor, music. Folkways FT 3704. Wiederveröffentlicht 1992 als Smithsonian/Folkways CD DF 40804/5.

¹³³ John Cage, „*Indeterminacy*“ (1961), in *Silence*, S. 260.

¹³⁴ Im Internet findet man unter folgender URL eine Sammlung der *Indeterminacy*-Anekdoten, in der Zusammenstellung von Eddie Koehler: <http://www.lcdf.org/indeterminacy/index.cgi> (Stand: 05.09.2013).

So,

recalling the expression
“free as a bird,”
Morton Feldman
went to a park one
day and spent
some time
watching our feathered friends.

When he
came back,
he said,
“You
know?
They’re not
free:
they’re fighting
over bits of food.”

#145

Sonya Sekula said, “Why don’t you come with me to the Reises’? They’re giving a party.” I said I wasn’t invited. Sonya said, “Come anyway; they won’t mind.” As we walked in, Mrs. Reis was extremely friendly in her greeting, and even asked what I’d like to drink. I said, “Rum.” She said, “Oh, I’m so sorry. I don’t have any at the bar, but I’ll go down to the basement and get some.” I asked her not to bother, but she insisted. While she was gone, I made my way over to the bar and discovered Bushmills Irish whisky, of which I am very fond. I asked for some and began drinking it. When Mrs. Reis came back with the rum, naturally I drank some of that. As the time passed, I drank rum when Mrs. Reis was looking and Irish whisky when she wasn’t. After a while Sonya Sekula said, “Let’s go. You take one of the bottles of Irish and I’ll get my coat and meet you downstairs.” I said, “You take the bottle; I’ll get your coat.” She said, “O.K.” I went downstairs, picked up a fur coat; Sonya came running down with

the Irish; we went out into the snow. I said, "Do you want your coat on?" She said, "No. The car's right here. Just throw it in the back seat." A few blocks along, Sonya said, "That's not my coat." I said, "How do you know?" She said, "The perfume." We drove on to Grand Street, went upstairs, and killed the Irish. We talked all the time about selling the coat in some distant city. Sonya said she knew a fence in St. Louis. About midnight I called the Reises and spoke to Mr. Reis. I said, "I have the coat." He said, "Thank God!" We made arrangements for my bringing it to his office in the morning. When I got there I explained it had all been a mistake. Before we said good-by, he whispered, "No one will ever hear a word about this." I went to the elevator. He came running down the hall and said, "What about Mrs. Reis's coat?" I said, "I don't know anything about her coat; I didn't take it."

Worin besteht nun der Effekt, wenn man diese Geschichten jeweils in genau einer Minute vorträgt? Und warum wählt Cage genau eine Minute? Je nachdem, wie dicht der Text ist, ändert sich die Erfahrungszeit der Minute, die Cage hier als intensiv erlebbare, zeitliche Einheit wählt. Es geht darum, verschiedene Zeiterfahrungen (bei gleichbleibender zeitlicher Einheit) zu ermöglichen. Zeit geht dann schnell vorbei, wenn die Minute wie in der 145. Anekdote dicht gefüllt ist; sie erscheint uns langsam, wenn wenig passiert, wie beispielsweise in Nr. 41.

Die Anekdote Nr. 41 erzählt in vier Sätzen eine kurze Geschichte: Morton Feldman stellt bei einem Ausflug in den Park fest, dass Vögel keineswegs so frei sind, wie die Redewendung „frei wie ein Vogel“ besagt. Im Gegensatz zu Anekdote Nr. 41 ist die *Indeterminacy*-Geschichte Nr. 145 sehr elaboriert und führt Details weitschweifend aus. Die Dichte entsteht aber auch dadurch, dass hier zwei Geschichten, zunächst die des abwechselnden Trinkens von Rum und Whiskeys, dann die „Mantelgeschichte“, in einer Anekdote zusammengefasst sind.

Die Gemeinsamkeit aller Anekdoten liegt zunächst einzig in ihrer Aufführungsdauer von einer Minute und der Verbindung von 90 Geschichten auf einer Aufnahme. Auch in dem sukzessiven Vortrag sollen Zuhörer zwischen den in sich abgeschlossenen Anekdoten Verbindungen knüpfen. In *Silence* heißt es: „My intention in putting the stories together in an unplanned way was to suggest that all things – stories, incidental sounds from the environment, and, by extension, beings are related, and that this complexity is more evident when it is

not oversimplified by an idea of relationship in one person's mind."¹³⁵ Diese Zeilen suggerieren eine veränderte Hörerfahrung, die ich in Zusammenhang mit Cages Inszenierung von Gleichzeitigkeit weiter ausgeführt werde. Dabei geht es im speziellen nicht nur um die Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen, sondern insbesondere um die Beobachtung der eigenen subjektiven Auseinandersetzung mit dem was auf der Bühne passiert. Die zufällige Zusammenstellung verschiedener Geschichten soll Beziehungen und Verbindungen erlauben, die nicht vom *Komponisten* vorgegeben sind, sondern die der *Zuschauer* selbst zieht.

Die vorgegebene Dauer von 60 Sekunden hat auch Auswirkungen auf den Ausdruck der Geschichte. Denn die Lesegeschwindigkeit steht üblicherweise im Zusammenhang mit dem, was vorgelesen wird. Cage jedoch entkoppelt beide Parameter und lässt so extrem lange Pausen oder auch sehr schnelles Lesen zu, unabhängig, ob es zum Inhalt der Geschichte passt. Rhetorische Mittel wie Kunstpausen (oder auch ihr Fehlen) werden so zwar durch die Typographie (wie in Anekdote 41) angedeutet, hauptsächlich aber durch die Lesegeschwindigkeit bestimmt.

2.3.3 Solo 21 (1970)

Erst 1970 gibt Cage erstmals konkrete Zeitangaben für die Aufführungsdauer in den Vokalkompositionen an. Drei Beispiele, in denen eine Zeitangabe, Raum-Zeit-Notation und symmetrische Organisation verbunden sind, sind die Solos mit frei gezeichneten Verlaufslinien, *Solos 21, 33* und *56*.¹³⁶ *Solo 21* erinnert an die Umrisse eines auf der Seite liegenden Baums, dessen obere Hälfte ein hohes und dessen untere Hälfte ein tiefes Register angeben. Die Melodielinie ist durch die Linien des Baumumrisses vorgegeben, Pausen werden durch Unterbrechungen der Linie angedeutet. Der Interpret soll ein Verhältnis zwischen Zeit und Raum etablieren, wobei die Gesamtdauer des Stücks 40 Sekunden beträgt. Die Komposition lässt sich in insgesamt zwölf symmetrische Struktureinheiten (? , 1,

¹³⁵ John Cage, *Indeterminacy* (1961), S. 260.

¹³⁶ Ein etwas anderes Beispiel für chronometrische Zeitmessung ist das *Solo 61*. Hier heißt es in der Aufführungsanweisung: „Do not perform for longer than nine minutes and twenty-eight seconds.“ Cage gibt hier eine sekundengenaue Maximaldauer an, ohne zu sagen, wie lange das Stück dauern soll. Zwischen wenigen Sekunden (wenn man eine Auswahl des Textes trifft) und neun Minuten und 28 Sekunden ist jede Dauer denkbar.

1 2/3, 1, 1, 2, 2, 1, 1, 1 2/3, 1, ?) unterteilen, deren palindromische Organisation an Cages frühere „rhythmic structures“ erinnert.¹³⁷ Dauer und Struktur der Komposition sind hier durch die Notation millisekundengenau vorgegeben. Man kann die Dauer der einzelnen Abschnitte ganz genau ausrechnen, wobei ein Abschnitt 1.81 Sekunden dauert. Die notationstechnische Präzision, die Cage hier vornimmt, lässt sich nicht mehr mit Augenmaß auslesen und selbst mithilfe einer Stoppuhr nur noch andeutungsweise realisieren.

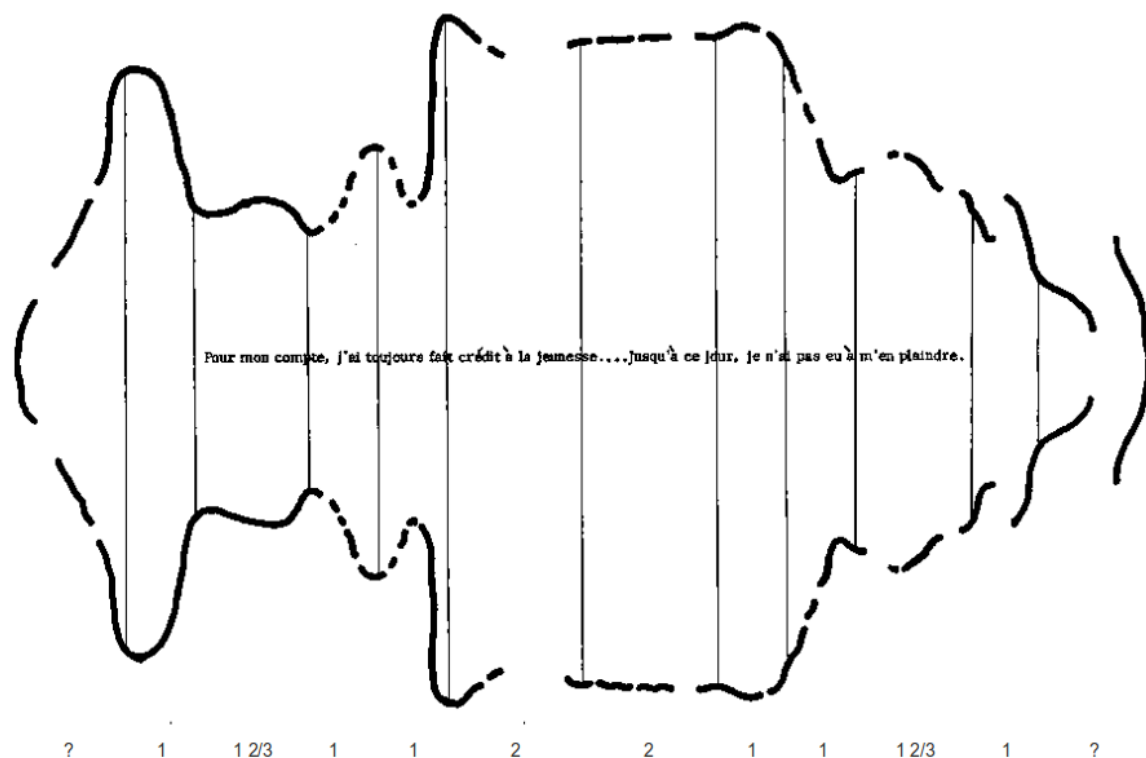


Abb. 40 John Cage, *Solo 21* aus *Song Books*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Die Struktureinheiten werden in *Solo 21* durch vertikale Linien deutlich, die den oberen und unteren Umriss verbinden („structural points“)¹³⁸. An diesen „structural points“ sind Registerwechsel möglich, sodass die Struktur – abhängig von den Entscheidungen der Interpreten – potenziell hörbar ist. Der Interpret muss die vorgegebenen Konturen in einem eng gesetzten zeitlichen Rahmen ausführen, wodurch individuelle Ausgestaltungsmöglichkeiten zeitlich eingeschränkt sind. Die Notation ist hier eindeutig ein formgebender Parameter.

¹³⁷ Vgl. Paul van Emmerik, „An Imaginary Grid: Rhythmic Structure in Cage’s Music Up to Circa 1950“, in *John Cage: Music, Philosophy, and Intention 1933-50*, hrsg. von David Patterson, New York 2002, S. 217-238.

¹³⁸ John Cage, Aufführungsanweisung für *Solo 21*.

Aufgrund der Kombination von Zeitvorgabe (40 Sekunden), Raum-Zeit-Notation und der Einzeichnung von Struktureinheiten lassen sich die Einsatzpunkte und Dauern der Klangverläufe sowie Pausen zeitlich sekundengenau bestimmen. Die Priorität der zeitlichen Struktur zeigt sich in diesem Stück zudem daran, dass die Parameter Tonhöhe, Dynamik und Klangfarbe unbestimmt und von der jeweiligen Ausführung des Interpreten abhängig sind, während die zeitliche Dimension akkurat beschrieben ist. Durch die sekundengenaue Zeitvorgabe geht es nicht um die Eigenzeit einer musikalischen Geste, sondern um einen abstrakt organisierten musikalischen Zeitverlauf. Damit einher geht eine Starrheit, da sich die zeitliche Ausdehnung nicht mehr nach musikalischen bzw. theatralischen Gesten/Aktionen richtet, sondern nach der Anzeige auf der Stoppuhr. Der Text – ein Satz von Erik Satie („Ceux qui ne comprendront pas sont priès, par moi d’observer une attitude toute de soumission, toute d’infériorité“) – soll frei verwendet werden, Wiederholungen sind dabei erlaubt. Auch hier wird Sprache durch außertextliche Elemente zeitlich kontrolliert, sodass der Text selbst keinen Einfluss auf die zeitliche Struktur hat. Aufgrund einer beliebigen Verwendung des Textes (innerhalb des vorgegebenen zeitlichen Rahmens) erscheint der Satz vermutlich fragmentarisch und in seiner Bedeutung nicht vollständig verständlich.

Exkurs: Chronometrische Zeitmessung bei George Maciunas und George Brecht

Nicht nur für Cage, sondern auch für die Fluxus-Künstler George Maciunas (1931-1978) und George Brecht (1926-2008) war chronometrische Zeitmessung essenziell zur Strukturierung ihrer Stücke. Damit ordnete sich auch hier die Musikalisierung von Handlungen einer chronometrischen Organisation unter. George Brecht komponierte 1959 das Stück *Time-Table Music*, das in einem Bahnhof aufgeführt werden soll.

Die Ausführenden sollen einen Fahrplan zum Ausgangspunkt nehmen und Zeitangaben (wie z. B. 7:16 Uhr) in Minuten und Sekunden übersetzen (7 Minuten und 16 Sekunden). Eine zufallsbestimmte Zeit, entscheidet dabei über

die Gesamtdauer des Stückes. Anschließend wird eine Zeile oder Spalte des Fahrplans gewählt und für jedes im Rahmen der Zeit stattfindende Ereignis ein Geräusch gemacht. Musik wird damit durch einen ansonsten musikfernen Algorithmus gesteuert. Gleichzeitig ergibt sich auch hier wieder die Verbindung zwischen Kunst und Leben, die Brecht deutlich macht. Das verbindende Element, das sowohl Kunst wie auch Leben strukturiert, ist die zeitliche Organisation. Zeit (vor allem fremdbestimmte Zeit) ist damit *das* Thema, das Brecht hier aufgreift und musikalisch wirksam macht.

Für Maciunas war ebenso wie für Cage die zeitliche Strukturierung seiner Kompositionen essenziell: Maciunas organisierte Zeit meist durch die Notation eines Koordinatensystems mit einer horizontalen Zeiteinteilung in Sekunden und einer vertikalen Aktionsleiste. Der Interpret kann dabei selbst über konkrete Dauern und Abfolgen der einzelnen Aktionen entscheiden, die Zeitleiste dient lediglich als Hilfe für die Erstellung einer Realisationspartitur. Ebenso wie Cage in *Solo 21*, ordnet auch Maciunas die Musikalisierung einer Handlung einer chronometrischen Zeitmessung unter. Im Zentrum steht somit nicht die Eigenzeit einer Handlung, sondern die Ausführung einer Handlung innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens.

Am Beispiel *Duet for Full Bottle and Wine Glass*, dessen Partitur sich im Besitz der Silverman Collection in Detroit befindet und entfernt an eine Lochkarte erinnert, sieht man Maciunas eigene Einzeichnungen für eine Realisation des Stückes. Horizontal erkennt man die Einteilung in Sekunden, wobei es sich hier um verschieden lange Zeitabschnitte handelt, die nicht raum- und zeitäquivalent sind (wie dies bei vielen Kompositionen von Cage oder auch Feldman der Fall ist, die ganz ähnliche Rastersysteme verwenden). Der gleiche Raum auf dem Papier beansprucht bei Maciunas je nach Angabe 5, 10, 20, 25 oder 30 Sekunden.

Maciunas unterscheidet hier zwischen punktuellen Aktionen und kontinuierlichen Handlungen, die mit Punkt bzw. Linie gekennzeichnet sind. Das Duett beginnt in Maciunas Realisation mit dem Schütteln, dann Rollen der Weinflasche (20 bzw. 5 Sekunden). Die verschiedenen Aktionen kommen jeweils nur einmal vor, mit Ausnahme des „strike bottle with glass“, das zum Schluss des Stücks wiederholt ausgeführt wird, fast wie um einen Schluss anzudeuten. Das Stück endet mit dem Zerschlagen des Glases („brake glass“). Ähnlich wie in *Solo*

for Violin, for Sylvano Busotti oder *Trio for Bass Sordune, Voice, and Old Score*¹³⁹ wird auch in *Duet for Full Bottle and Wine Glass* das Klangmaterial zum Schluss der Komposition zerstört. Die zeitliche Strukturierung zeigt, dass Maciunas eigene Realisation endet, bevor das Rastersystem ausgefüllt ist. Andere Realisationen können somit durchaus verschiedene Aktionen mehrfach wiederholen und das Rastersystem weiter ausfüllen.¹⁴⁰

Sowohl bei Brecht wie auch bei Maciunas werden alltägliche Handlungen (Weintrinken und das Warten an einem Bahnhof) zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. In beiden Beispielen spielt Zeit eine besondere Rolle, wobei sich hier auch der Unterschied zwischen beiden Stücken zeigt. Brecht wählt die Umgebung eines Bahnhofes und damit einen Raum, in dem Zeit durch Uhren, Ansagen und Fahrpläne an sich schon sehr präsent ist. Das Erreichen und Verpassen von Zügen, die pünktliche oder unpünktliche Ankunft und Abfahrt eines Zugs gemäß eines vorgeschriebenen Fahrplans charakterisieren den Ort des Bahnhofs. Dies greift Brecht in *Time-Table Music* und dem 1961 entstandenen *Time-Table-Event* auf.

Anders verhält es sich in Maciunas *Duet for Full Bottle and Wine Glass*, bei dem eine Tätigkeit im Zentrum steht, die üblicherweise nicht zeitlich organisiert und strukturiert wird. Das Trinken von Wein, das gewöhnlich in der Freizeit stattfindet und scheinbar frei von jenen Zwängen ist, die das Arbeitsleben strukturieren, wird hier zeitlich gegliedert. Maciunas unterteilt die Aktion „Weintrinken“ in verschiedene Aktionen, die alle innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens stattfinden und eine bestimmte Dauer beanspruchen. Damit wird

¹³⁹ Für genauere Untersuchungen zu diesen Stücken vgl. Dörte Schmidt, „Über die eigentlich musikalische Tätigkeit: Schrift und Ausdruck in der Musik nach 1950“, in *Macht – Ohnmacht – Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin 2011, S. 108-122, S. 112f.

¹⁴⁰ Die chronometrische Organisation war für Maciunas so wichtig, dass er sie nicht nur zum Bestandteil seiner Kunst, sondern auch seines Lebens machte. In einem Brief an Thomas Schmit schreibt Maciunas: „Fluxus way of life is 9 am to 5 pm working socially constructive and useful work – earning your own living, 5 pm to 10 pm spending time on propagandizing your way of life among other idle artist & art collectors and fighting them, 12 PM to 8 a. m. sleeping (8 hours is enough).“ George Maciunas, Brief an Thomas Schmit, reproduced in: *Fluxus etc./Addenda*, S. 166-67. Zitiert nach: Cuauhtémoc Medina-González, *Fluxus Non-Art and Anti-Art*, Diss., University of Essex, 2003, S. 57. Wie dieser Brief zeigt bedeutet Leben (und nicht nur Kunst) für Maciunas die Einteilung in chronometrisch gegliederte Abschnitte. Der „Fluxus way of life“ ist gegliedert in eine Zeit des Gelderwerbs (9 a.m. to 5 p.m.), in eine Zeit der Kreation, Inspiration und Dissemination (5 p.m. to 10 p.m.) und schließlich in eine Zeit der Regeneration (12 p.m. to 8 a.m.).

auch hier deutlich, dass alles was geschieht, Zeit beansprucht, auch wenn dies in einem Rahmen geschieht, in dem Zeit bzw. ein Bewusstsein für Zeit wenig gegenwärtig ist. Es ist allerdings fraglich, ob Maciunas anstrebte, diese Zeitorganisation für die Zuschauer transparent zu machen oder ob die zeitliche Strukturierung nicht vielmehr auf den Interpreten beschränkt war.

Sowohl Maciunas als auch Brecht verbinden in ihren Kompositionen Kunst und Leben oder genauer: machen Verbindungen zwischen zeitlicher Organisation im Leben durch künstlerische Auseinandersetzung deutlich. Brecht macht eine offensichtliche Beschäftigung mit Zeit in einer Bahnhofsumgebung zum Gegenstand. Maciunas hingegen zeigt Zeit in einem Bereich auf, in dem normalerweise alternative und vor allem unstrukturierte Zeiterfahrungen das Erleben charakterisieren.

2.4 Gestische Zeit: 0'00" (4'33" No. 2) und Solo 8 (Song Books)

„In an earlier interview, when I'm asked what aspect of sound interests me the most, I say time, but this view that I'm trying to express now is one in which time is abandoned. This is very difficult, because a greater part of my experience as a composer has to do with measurement. And it is precisely this capacity for measurement that I want to be free of.”¹⁴¹ Mit diesen Sätzen beschreibt Cage in einem Interview aus dem Jahre 1965 mit Lars Gunnar Bodin und Bengt Emil Johnson seine Bemühungen, Zeitmessungen abzuschaffen. Diese Bemühungen beginnen 1962 mit Kompositionen wie *0'00"* (1962) und *Variations III* (1962-63) und werden mit Stücken wie *Branches* (1976) und *Inlets* (1977) fortgeführt. Auch in den *Song Books* gibt es einige Solos, die eine „Zero-Time“-Zeitorganisation verwenden. In diesen Stücken, die zwischen 1962 und 1970 entstehen, schreibt Cage keine Zeiteinteilungen vor, sondern Aktionen. Es geht

¹⁴¹ John Cage im Interview mit Michael Kirby und Richard Schechner äußerte sich Cage zu dem gleichen Thema der Abschaffung von Zeitmessung: „The notion of measurement and the notion of structure are not notions with which I am presently concerned. I try to discover what one needs to do in art by observations from my daily life. I think daily life is excellent and that art introduces us to it and to its excellences the more it begins to be like it. In 1952 we had a duration structure with compartments which had been arrived at by chance operations. But in my more recent work [early 1965] I'm concerned rather with what I call process—setting a process going which has no necessary beginning, no middle, no end, and no sections. Beginnings and endings can be given things, but I try to obscure that fact, rather than do anything like what I used to do, which was to measure it.” Cage im Interview mit Michael Kirby und Richard Schechner (1965), In *Conversing with Cage*, S. 75.

dabei um die Eigenzeit von (musikalischen) Gesten sowie um die Eigenzeit von Sprachmaterial, die keiner anderen zeitlichen Kontrolle unterworfen sind als der, die für ihre Durchführung erforderlich ist. Kompositionen sind also nicht durch einen vorher festgeschriebenen Zeitrahmen organisiert, sondern eine kontrollierte Aktion bestimmt den Zeitrahmen. Cage schreibt dazu: „the rhythm belongs to the instruments, and to you [the performer].“¹⁴²

Am deutlichsten wird dieses Zeitkonzept, dass die Musikalisierung von Klang und Sprache in den Mittelpunkt stellt, an Cages Komposition *0'00" (4'33" No. 2, 1962)*. Cage gibt hier zwar eine Zeitangabe an – die sogar den Titel der Komposition bildet – diese liegt aber bei 0 Minuten und 0 Sekunden. Dabei soll das Stück keinesfalls 0:00 Minuten dauern, Cage versucht hier vielmehr ein Zeitkonzept zu kommunizieren, dass frei von vorgegebener Struktur und Messung ist („I'm trying to find a way to make music that does not depend on time. [...] It is precisely this capacity for measurement that I want to be free of.“¹⁴³).

In den *Song Books* finden sich eine ganze Reihe ähnlicher Solos, die allesamt als Variationen dieser „Zero-Time“-Stücke zu betrachten sind (*Solo 8, 23, 24, 26, 28, 62, 63*). Einige dieser Solos geben keine konkrete Anweisung über die Art der Aktion („disciplined action“), die hier aufgeführt werden soll, andere Solos haben konkretere Anweisungen („Play a game of solitaire“, *Solo 26*). In allen Solos gibt es zwar keinen vorgeschriebenen Einsatz von Sprache und auch keine konkrete Textangabe, allerdings lässt die offen formulierte Anweisung zumindest den potenziellen Einsatz von Sprache zu. Gleichzeitig legt der Kontext der Solos – innerhalb eines Vokalwerks – die Verwendung von Sprache nahe.

In *Solo 8* kann eine frei gewählte, disziplinierte Handlung ausgeführt werden, wobei unter der „disciplined action“ beispielsweise auch die Rezitation eines Gedichts oder das Vorlesen einer Textseite verstanden werden kann. Die Aufführungsanweisung lautet:

¹⁴² Wie so oft bei Cage ist auch hier das Wort „rhythm“ auch im Sinne von „Dauer“ zu verstehen.

¹⁴³ Cage im Interview mit Lars Gunnar Bodin und Bengt Emil Johnson (1965), in *Conversing with Cage*, S. 74.

In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.
With any interruptions.
Fulfilling in whole or part an obligation to others.
No attention to be given the situation (electronic, musical, theatrical).

Abb. 41 John Cage, *Solo 8* aus *Song Books*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Mit maximaler Verstärkung soll eine disziplinierte Handlung ausgeführt werden, wobei Unterbrechungen erlaubt sind, schreibt Cage. Diese Handlung soll ganz oder teilweise das Nachkommen einer Verpflichtung gegenüber anderen sein. Zeit wird hier keineswegs aufgegeben, wie Cage im eingangs aufgeführten Zitat sagt; vielmehr beansprucht jede Handlung eine Eigenzeit, die jeweils vom Ausführenden und der Art der Aktion abhängig ist. Die Handlung selbst hat dabei durchaus eine zeitliche Struktur.

Wenn man als Beispiel der Umsetzung von *Solo 8* die Rezitation eines Gedichtes nimmt, dann hat das Gedicht eine bestimmte Länge, die der Aufführende, abhängig von seinem Lesetempo in eine bestimmte, nicht vorher festgelegte Dauer übersetzt. Der Vortrag des Gedichts darf dabei beliebig unterbrochen werden. Die Aktion – die Rezitation des Gedichts – hat dabei durchaus eine Struktur, die sich in Beginn, Mitte und Ende einteilen lässt und die mit der Struktur des Gedichtes kongruent ist. Einzig eine *vorgegebene* Struktur im Sinne von konkreter Zeitangabe oder Raum-Zeit Notation gibt es bei diesen Solos nicht, und die vom *Komponisten* bestimmte Zeitmessung entfällt.

In diesem Zusammenhang ist ein Zitat aus Edward T. Halls *The Silent Language* sehr interessant, das Cage nachweislich kannte. Es heißt dort: „Time for them [the Hopi Indians] is not a uniform succession or duration, but a pluralism of many kinds of things co-existing. ‚It is what happens when the corn matures or a sheep grows up. It is the natural process that takes place while living substance acts out its life drama.‘ Therefore, as many kinds of time exist for them as there are kinds of life. This, also, is the kind of time-sense held by the modern physicist and scientist. They no longer try to contain events in time, but think of each thing as making its own time and its own space.“¹⁴⁴ Cage kannte das Zitat nachweislich (vermutlich durch McLuhans Aufsatz *Clocks: The Scent of*

¹⁴⁴ zitiert nach Benedict Weisser, „John Cage: ‚... The Whole Paper Would Potentially be Sound‘“ in *Perspectives of New Music* 41/2 (2003), S. 179.

Time, 1964) und zitiert 1988 eben diesen Abschnitt in *Time (One Autoku)*.¹⁴⁵ Im Gegensatz zu westlichem Zeitempfinden ist Zeit für die Hopi-Indianer keine uniforme Abfolge von Sekunden oder Minuten, sondern ein natürlicher Prozess („corn matures“/“sheep grows up“). Zeit verstreicht während sich das Leben/die Lebewesen entfalten („living substance acts out its life drama“). Wichtig für Cages Aufgabe von Zeitmessung ist der darauffolgende Absatz, in dem Hall schreibt, moderne Physik gehe davon aus, dass jedes Ereignis seine Eigenzeit habe und sich keiner abstrakten Zeitmessung unterordne. Dieser Gedanke ist essenziell für Cage, der nun die Eigenzeit einer Handlung, eines Ereignisses, in den Vordergrund stellt und keine Zeitvorgaben macht, denen sich ein Ereignis unterordnen müsste. Das gleiche gilt für Aktionen, die Sprache beinhalten. Sprache wird nicht länger chronometrisch gesteuert und fragmentarisiert, sondern Handlungen wie die Rezitation eines Gedichtes oder das Vorlesen einer Zeitungsseite können ungekürzt und in ihrer Eigenzeit erfolgen. Damit bleiben Textinhalt und Sprachsinn intakt.

Allerdings sind die Solos mit „Zero-Time“-Organisation in den Kontext der *Song Books* eingeordnet und werden somit nicht alleine, sondern mit anderen Solos zusammen aufgeführt. Durch die Überlagerung verschiedener Solos ergibt sich auch trotz kohärentem Textmaterial eine Erschwerung des Verständnisses bzw. eine Vermischung mit anderem Textmaterial. Überdies existieren mehrere „Eigenzeiten“ gleichzeitig, die es dem Rezipienten ermöglichen, seine persönliche Erfahrungszeit an Ereignissen innerhalb der *Song Books* zu messen, die aus völlig verschiedenen Solos stammen.

Die Idee einer Eigenzeit von Klang geht vermutlich auf Cages Kompositionen für Percussion-Ensemble in den 40er Jahren zurück. In seiner Vassar-Lecture „A Composer’s Confessions“ aus dem Jahr 1948 thematisiert Cage die natürliche Klangzeit eines Holzblocks, dessen Dauer nicht verlängert werden kann. Cage schreibt: „they [percussion instruments] are for the most part indefinite as to pitch, but autonomous as to duration. For example: no human power can make the sound of a wood-block last longer than it, by its nature, is going to be.“¹⁴⁶

¹⁴⁵ John Cage, „Time (One Autoku), in *John Cage, Writer*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1993, S. 219-221.

¹⁴⁶ Cage, „A Composer’s Confession“ (1948), in *John Cage, Writer* hrsg. von Richard Kostelanetz, S. 27-44, S. 34.

Diese Eigenzeit von Klang wird in den Kompositionen der 60er Jahre zum Konzept der Komposition und ihrer zeitlichen Gestaltung.

Einerseits ist Cage an der Eigenzeit von Aktionen interessiert, deren Wahl er mitunter den Interpreten überlässt, andererseits – und hier zeigt sich eine deutliche Parallele zu seinen früheren Überlegungen in „A Composer’s Confessions“ (1948) – ist er an der Eigenzeit von Tonmaterial interessiert. Zur ersten Gruppe gehören die bereits besprochenen Variationen von *0’00*“ (1962-70), zur zweiten Gruppe gehören Kompositionen wie *Inlets* (1977) oder *Branches* (1976). Hier geht es – ähnlich wie bei Cages Beispiel des Holzblocks – um die klangliche Eigenzeit von natürlichem Material. In diesen beiden Stücken erkundet Cage die Klanglichkeit von Muscheln (*Inlets*) bzw. Kakteen (*Branches*). In *Inlets* beispielsweise werden Muscheln halbvoll mit Wasser gefüllt, um beim Umdrehen gurgelnde Laute zu erzeugen; in *Branches* sollen die Stacheln der Kakteen mit Zahnstochern angezapft werden.

2.5 Flexible Zeitklammern: *Four*²

Cage verwendet Zeitklammern, die einen konkreten Zeitpunkt angeben, erstmals 1952 im *Black Mountain Piece*, um verschiedene Kunstformen zeitlich zu organisieren und eine Behinderung verschiedener Akteure zu vermeiden. Ebenso ist auch *Speech* (1955) für Newsreader und fünf Radios mit Zeitklammern organisiert, die einen konkreten Anfangs- und Endpunkt angeben. In den 1980er Jahren gewann die Organisation mittels festen und flexiblen Zeitklammern an Wichtigkeit für Cage und wurde zu dem Mittel der Zeitorganisation. Cage komponierte nicht nur die *Music for...*-Serie (1984-87)¹⁴⁷ sondern auch seine größte Werkgruppe, die *Number Pieces*, mit Zeitklammernorganisation. Innerhalb dieser Arbeiten schrieb Cage zwei Vokalkompositionen: *Four*² sowie *Four Solos for Voice*.²

¹⁴⁷ Neben Stücken der *Music for...*-Serie spielt die Notation in dem 1958 komponierten *Fontana Mix* eine wichtige Rolle. In diesem Stück verwendete Cage außerdem zum ersten Mal den Begriff „time bracket“. Er schreibt in der Aufführungsanweisung des Stücks: „Measurements horizontally on the top and bottom of the graph with respect to the straight line give a ‚time bracket‘ [time within which the event may take place] [graph units = any time units].“ Die Verbundenheit zwischen Notationstechnik, Identität und Struktur eines Stückes zeigt sich hier sehr deutlich, da der Interpret durch Abmessungen des Notenpapiers die Zeitklammern selbst erstellen muss.

*Four*² für gemischten Chor (SATB) ist das einzige von Cages über 40 *Number Pieces* für Gesang.¹⁴⁸ Es gibt sechs verschiedene Arten von Zeitklammern, die mitunter asymmetrisch angelegt sein können, d. h. unterschiedliche Dauern für Anfangs- und Schlussklammern haben.¹⁴⁹

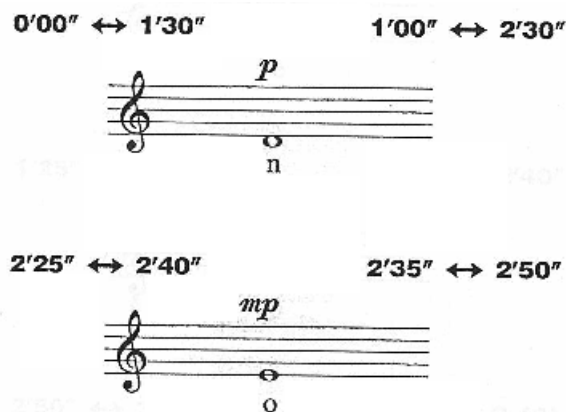


Abb. 42 John Cage, *Four*² (1989). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Wie viele der *Number Pieces* ist auch *Four*² sehr puristisch gestaltet. Es gibt jeweils nur einen als ganze Note notierten Klang pro Zeitklammer. Wie man am Beispiel sieht, besteht eine Zeitklammer aus zwei Teilen: aus jeweils zwei Zeitwerten für Beginn und Ende eines Klangs. Der Sänger setzt zwischen 0'00" Minuten und 1'30" Minuten ein und hört zwischen 1'00" und 2'30" Minuten wieder auf. Der Klang kann somit theoretisch zwischen einer Sekunde und 2'30" Minuten andauern. Der exakte Einsatz- und Endpunkt ist bei diesen flexiblen Zeitklammern frei.

Anhand eines Ausdrucks des Computerprogramms TBrack¹⁵⁰, das zur Generierung von Zeitklammern verwendet wurde, lässt sich der Kompositionsprozess des Stückes zumindest teilweise rekonstruieren. Zunächst bestimmte Cage die Stimmenanzahl (4) und die Dauer des Stückes (7:00

¹⁴⁸ Ein weiteres *Number Piece* (*One*¹², 1992) ist für Lecturer.

¹⁴⁹ So hat zum Beispiel die Anfangsklammer des Soprans (4.55/6.10) eine Dauer von 1.15 Minuten, die Endklammer (5.50-7.00) aber nur eine Dauer von 1.10 Minuten. Gleiches gilt für die Zeitklammer im Alt (4.55/6.10 und 5.50-7.00) und im Tenor (3.15/4.30-4.10/5.20). Überraschenderweise ist es immer die Dauer von 1.10 oder 1.15 Minuten. Benedict Weisser beobachtet ähnliches in der Bassposaunenstimme von *Seven*². Andrew Culver vermutete daraufhin, dass Cage diese Veränderung nachträglich vornahm, als er das Manuskript erstellte. Culver: „the notion of John changing a time-bracket from what the program generated is not out of the question.“ Andrew Culver, Brief an Benedict Weisser, 21.01.2003. zitiert nach Benedict Weisser, „John Cage: The Whole Paper Would Potentially be Sound“ in *Perspectives of New Music* 41/2 (2003), S. 223.

¹⁵⁰ TBrack war ein Computerprogramm, das Andrew Culver 1990-91 erstellte, um die Erstellung der Zeitklammern zu erleichtern. Das Vorgängerprogramm hieß *musicfor*.

Minuten). Anschließend legte Cage fest, ob das Stück durch eine Zeitklammer oder durch „leere“ Zeit beendet werden sollte. In diesem Fall entschied sich Cage für die Beendigung per Zeitklammer. Die nächste Entscheidung bezog sich darauf, wieviele verschiedene Typen von sich in der Dauer unterscheidenden Zeitklammern verwendet werden sollten (hier: 6/10). Anschließend ist es denkbar, dass Cage per Zufallsverfahren entschied, wieviele Zeitklammern jede Stimme zugewiesen bekommen sollte. In diesem Fall sieht die Verteilung folgendermaßen aus: Sopran (3), Mezzosopran (4), Tenor (6), Bass (6). Wie Julia Schröder an einem anderen Nummernstück (*Four3*) nachweist, ist es wahrscheinlich, dass Cage im nächsten Schritt eine zufallsgenerierte Zahlenreihe (mit Zahlen von 1-6 für die sechs verschiedenen Arten der Zeitklammern) verwendete, um die Zuordnungen von Stimmen und Zeitklammern vorzunehmen.¹⁵¹ Die Zufallsreihe, die Cage für *Four2* erstellt haben könnte, sähe dann folgendermaßen aus:

Zufallszahlen (1-6): 4-5-6 (Sopran), 6-1-2-5 (Mezzo), 4-3-2-5-1-4 (Tenor), 6-1-3-2-3-3 (Bass).

Abgesehen von der fünften Zeitklammer (0'00-1'15 und 0'55-2'05) sind alle Zeitklammern symmetrisch. Einzig bei dieser Zeitklammer verkürzt Cage zudem konsequent die vom Computerprogramm vorgegebene, interne Überlappungszeit (der Zeitraum, auf dem sich eine Zeitklammer mit der ihr nachfolgen überlappt und der Wechsel zu ihr erfolgen muss) von 25 Sekunden auf 20 Sekunden. Dass ein solcher Eingriff in die zufallsbestimmte, zeitliche Organisation der *Number Pieces* kein Einzelfall ist, sondern vermutlich bewusst erfolgte, legen die Analysen von Schmitz-Stevens und Weisser nahe.¹⁵² Das

¹⁵¹ vgl. Julia Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration*, S. 323f. Im Gegensatz zu Schröder glaube ich allerdings nicht, dass Cage die Zeitklammern „errechnete“, sondern dass diese mithilfe des TBrack Programms generiert wurden. Da die Werte der Zeitklammern in einigen Stücken übereinstimmen, können diese Zeitklammern auch einmal festgelegte Werte repräsentieren. Durch die Zuordnung mittels zufallsgenerierter Zahlenkolonne kann Cage die Verteilung der Zeitklammern für die einzelnen Stimmen vornehmen.

¹⁵² Weisser weist an verschiedenen Stücken (*Fourteen*, *Seven2*, *Twenty-Three*) nach, dass Cage die Zeitklammern manipulierte, um ein gewünschtes Klangresultat innerhalb selbstbestimmter Möglichkeiten zu erzielen. „I submit the example of *Fourteen*, along with *Seven2* and *Twenty-three*, in order to illustrate how Cage manipulated the time-bracket device to achieve different things in different pieces. Such a sense of variety and difference, a control over the bracket method as well as of his growing interest in hearing a „result“ within certain boundaries.“ Benedict Weisser, „John Cage: The Whole Paper Would Potentially be Sound“ in *Perspectives of New Music* 41/2 (2003), S. 210. Auch Schmitz-Stevens weist in „Zufall als Ordnung – Eine Analyse von John Cages Klavierstück *One*“ auf eben diesen Sachverhalt hin: „Der sechstönige Akkord fällt

Skizzenblatt, auf dem Cage Tonhöhen, Textverteilung und Dynamik per Hand aufschrieb, gibt wenig Aufschluss darüber, wie diese Parameter ermittelt wurden. Es ist jedoch anzunehmen, dass dafür das Computerprogramm IC verwendet wurde. Dafür spricht auch ein weiteres Skizzenblatt auf dem Cage den Ambitus und die jeweilige Anzahl der Halbtöne für den vierstimmigen Chor notierte.¹⁵³ Die Verwendung eines eigenen Computerprogramms für die Generierung der Zeitklammern zeigt, wie wichtig Cage der Aspekt der zeitlichen Organisation war.

Welche Funktion nimmt nun Sprache in dieser Komposition ein? Das Textmaterial besteht hier aus einzelnen Buchstaben, die dem Ortsnamen „Oregon“ entstammen. Jedem Klang ist individuell ein Buchstabe zugeordnet, damit sind aber keineswegs Buchstabe und Tonhöhe durch das Stück hindurch gleichbleibend. Diese Zuteilung erfolgte durch Zufallsoperationen. Als Chorstück ist *Four2* auf Sprache angewiesen, dessen Hinzufügung hier als ein späterer Kompositionsschritt erfolgte. Als Text diente Cage dabei ein Eigenname, der als solches in einer Aufführung nicht verständlich sein dürfte, trotzdem bleibt eine potenzielle Semantik als Grundlage erhalten. Im Vorwort spezifiziert Cage sehr genau die Aussprache der Buchstaben (gemäß ihrer Verwendung im Namen „Oregon“). Damit soll die Klanglichkeit des Namens – trotz ihrer Zerlegung in Buchstaben – erhalten bleiben. Durch die Überlagerung verschiedener Buchstaben klingt der Name somit zumindest teilweise simultan.

so aus der Struktur heraus, dass man entweder einen Fehler annehmen kann, oder aber man vermutet einen den Zufallsprozess unterlaufenden Eingriff des „kompositorischen Subjekts“ – eine Art Signatur des Komponisten, der zwischen den scheinbar automatischen Zufallskonfigurationen auf seine Anwesenheit aufmerksam macht.“ Schmitz-Stevens, „Zufall als Ordnung – Eine Analyse von John Cages Klavierstück *One*“ in *Musiktexte* Nr. 65, Juli 1996, S. 11-17, 13f.

¹⁵³ Der Ambitus von *Four2* ist: Sopran: c1-b2; Alt: f-e2; Tenor: c – g1, Bass: B – d1.


```

Configuration

# FOUR2
# TBrack configuration file

$NUM_INSTRS      4      # nnn (number of instruments, maximum 150)

$END_BY          0      # 0 = time 1 = bracket
                    # which means that generation stops either
                    # before a given time is passed
                    # or
                    # when a number (determined by chance from
                    # a given range) of brackets has been reached

$END_TIME        700    # hhmmss (only relevant if END_BY == 0)
$END_BRACKET_BOT 10     # nnnn (only relevant if END_BY == 1)
$END_BRACKET_TOP 15     # nnnn (only relevant if END_BY == 1)

$SMALLEST_UNIT_OF_TIME 05 #hhmmss

# Table of bracket types (maximum number of types is 10)
# Beginning      End
# Begin End      Begin End      Overlap
# mmss mmss      mmss mmss      mmss
# ----
# 0000 0015      0010 0025      0005
# 0000 0030      0020 0050      0010
# 0000 0045      0030 0115      0015
# 0000 0100      0040 0140      0020
# 0000 0115      0055 0205      0025
# 0000 0130      0100 0230      0030
    
```

```

Instrument 1 (3 brackets) [01:40 inserted after bracket 2]
  1          [00:00 - 01:00] [00:40 - 01:40]
  2          [01:10 - 02:40] [02:10 - 03:40]
  3          [04:55 - 06:10] [05:50 - 07:00]

Instrument 2 (4 brackets) [01:50 inserted after bracket 2]
  1          [00:00 - 01:30] [01:00 - 02:30]
    
```

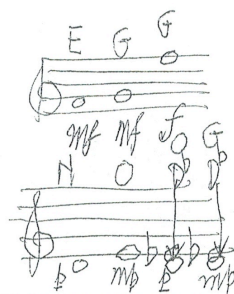


Abb. 43 John Cage, *Four2*, Skizzen, NYPL JPB 95-3 Folder 975. Copyright © (1989) by Henmar Press. All Rights Reserved.

Welche Konsequenzen hat nun eine solche Organisation mittels Zeitklammern für Cages Zeitkonzept? Cage ist nicht an dem *einen* Ergebnis interessiert, sondern daran, verschiedene Möglichkeiten zuzulassen. Darüber hinaus bedeutet die Notation mit Zeitklammern sowohl den Beginn als auch das Ende eines Klanges bzw. eines Lautes zu notieren. In Kompositionen wie *Aria* hatte Cage bereits einen gesamten Klangverlauf notiert, in *Four²* gibt er nun zwei zeitlich variable Punkte (Anfang und Ende) eines Klanges an. Der notierte Klang wird durch ein solches System zugleich zu einem geschlossenen Konstrukt, das Anfang *und* Ende umfasst – ein Umstand, der in traditioneller Notation nicht auf

diese Weise möglich ist. Außerdem basieren die Kompositionen, die mit konkreten Dauern operieren, auf der Idee dem Zuhörer Erfahrungen innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens zu ermöglichen. Damit einher geht die Vorstellung, wie auch schon an anderer Stelle bemerkt, dass sich ein Stück – unabhängig vom Inhalt – durch die Erfahrung einer unterschiedlichen Dauer unterscheidet. Die Erfahrung eines 15-minütigen Stückes ist eine andere als die Erfahrung eines fünfminütigen Stückes gleichen Inhalts.

Marjorie Perloff erinnert sich an eine Situation, in der Cage die Stückdauer als zugrundeliegende Idee bezeichnete: „At a concert at the National Academy of Sciences in Washington, D. C., November 1991, when a member of the audience asked Cage what idea was behind the composition of a piece called *Two*⁴ for violin and piano – Cage replied, „I used the idea of 30 minutes.“ The audience laughed and waited. Cage said nothing more.“¹⁵⁴ Die Idee von Dauer ist werkbestimmend für die Komposition *Two*⁴ und andere *Number Pieces*, da sie die Zeitspanne eines Erlebnisses angibt.

Die Verlagerung der Konzentration von Inhalt auf die Struktur, die in den Stücken mit Zeitkammern stattfindet, ist eigentlich nur eine Fortführung dessen, was Cage bereits in den 1930er und 40er Jahren mit den „rhythmic structures“ unternahm. In beiden Fällen orientiert sich die inhaltliche Gestaltung an einer zuvor festgelegten Struktur. In den Kompositionen mit Zeitklammern lässt sich eine kontinuierliche Abnahme des Inhalts dahingehend feststellen, dass das Material in den Zeitklammern immer puristischer wird und irgendwann nur noch aus einzelnen Klängen besteht. Dies rückt automatisch die zeitliche Organisation in den Vordergrund.

• • •

Über die Impulse und Gründe, die Cage dazu brachten, das Thema Zeit fortwährend ins Zentrum seines kompositorischen Schaffens zu stellen, lässt sich nur spekulieren. Cage selbst bot immer wieder verschiedene Erklärungsversuche an, wenn er über seine Motivation für zeitliche Strukturierung sprach: Mit den „rhythmic structures“ z. B. wollte er angeblich einen Gegenentwurf zu

¹⁵⁴ Marjorie Perloff/Charles Junkerman, *John Cage: Composed in America*, Chicago 1994, S. 260.

Schönbergs Fokus auf Harmonik entwickeln.¹⁵⁵ An anderen Stellen gibt er an, die Zusammenarbeit mit Tänzern, seine Percussion-Kompositionen¹⁵⁶ und seine Auseinandersetzung mit Webern und Satie hätten ihn zu einer lebenslangen Beschäftigung mit dem Thema der musikalischen Zeit angeregt.¹⁵⁷ Den vielen Impulsquellen, die bisher mit Cages Zeitbeschäftigung – hauptsächlich durch seine eigenen Zuschreibungen – in Verbindung gebracht wurden, möchte ich hier eine weitere hinzufügen.

Die kompositorische Auseinandersetzung mit der Messung von Zeit war zu Lebzeiten Cages deshalb keine ungewöhnliche Wahl, da sich die Zeitmessung selbst in dieser Zeit entscheidend weiterentwickelte: 1929 wurde die Quarzuhr erfunden, 1946 stellte William Frank Libby die Atomuhr vor, 1955 folgte die Funkuhr, die in vielen Millionen Jahren nur wenige Sekunden abweicht. Die erste elektronische Armbanduhr entstand 1967, die erste digitale Armbanduhr 1970. Zeitmessung wurde im 20. Jahrhundert zunehmend exakter, Uhren wurden im alltäglichen Leben immer präsenter. An Cage, der aus einer technologisch versierten und interessierten Familie kam, gingen diese Entwicklungen

¹⁵⁵ Vgl. John Cage im Interview mit Vivian Perlis, 10.04.1984, Oral History of American Music (OHAM) Archives, 41 ccc-ddd, S. 21. „What they [rhythmic structures] were was an arrangement of time through a premaking of the phraseology that would make a canvas, so to speak, that would be hospitable to noise as much as to so-called musical tones. And the reason I felt the need to make such a structure was because Schoenberg had impressed on me the fact that tonality was the structural principal for musical sounds. I had become interested in noises so I needed a structural principal that would be hospitable to noises. And empty time doesn't care whether there's noise or musical tone either. (...) I used a division of time that was capable of having a square root, so that if I had a hundred measures, I could divide it into ten tens, and then I could divide each one of the tens into phrases, and I could divide the ten tens into large parts, so I had something that was very satisfying in terms of rhythmic structure.“

¹⁵⁶ In „A Composer's Confession“ (1948) nennt Cage zwei Gründe für die Konzeption seiner „rhythmic structures“: „Two facts then led me to structural rhythm: the physical nature of the materials with which I was dealing, and the experience I had had in writing within the lengths of time prescribed for me by modern dancers.“ John Cage, „A Composer's Confession“ (1948), S. 34.

¹⁵⁷ Cages Idee eine Komposition zeitlich zu strukturieren wurde vielfach auch als Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit der Musik Saties und Weberns betrachtet. Es liegt allerdings näher zu vermuten, dass Cage seine einmal entwickelte Idee der „rhythmic structures“ im Nachhinein auch als Bestandteil von Saties Musik erkannte. Wie Martin Erdmann aufzeigt, wird in jedem Fall deutlich, dass Cage in *Defense of Satie*, wo er Saties *Choses vues a droite et a gauche* analysiert eine klar gegliederte Struktur ganz im Sinne seiner „rhythmic structures“ erkennt. Cage interpretiert das Stück in seinem Sinne – wie Erdmann demonstriert – und will eine zeitliche Organisation erkennen, die der Komposition des Stückes vorausgegangen sein soll („Before Satie wrote a piece, he planned the lengths of its phrases.“). Cage zieht damit Rückschlüsse, die weder Saties Komposition noch deren Skizzen in dieser Eindeutigkeit hergeben. Erdmann spricht hier auch von „Zurückprojektion“, die Cage hier unternimmt. Vgl. Martin Erdmann, *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss., Universität Bonn 1993, S. 121.

vermutlich nicht spurlos vorbei.¹⁵⁸ Cage versuchte Zeit kompositorisch nutzbar zu machen, indem er verschiedene Arten von Zeitmessungen entwickelte, ebenso wie auch in der Technologie verschiedene Arten der Zeitmessung entwickelt wurden. Während das Bestreben der Wissenschaft allerdings dahin ging, Zeit immer präziser wiederzugeben, ging Cages künstlerisches Interesse in verschiedene Richtungen. Er beschäftigte sich mit konkreten und äußerst präzisen Zeitwerten ebenso wie mit dem unterschiedlichen Auslesen von Raum-Zeit-Notation und der Eigenzeit von Gesten und Klängen. Mitunter stand (wie auch bei Maciunas) die chronometrische Messung im Vordergrund, der sich eine Geste oder Aktion unterordnet. In anderen Kompositionen führte Cages Interesse zu einer Zurücknahme der Messung (und damit gleichzeitig auch einer weiteren Zurücknahme seiner Person) und hin zur Eigenzeit von Handlungen und von Klang. In den *Number Pieces* versuchte Cage beide Ansätze gewissermaßen zu verbinden, in dem er einen flexiblen Zeitrahmen angab, innerhalb dessen ein Klang erklingen kann.

Sprache erfüllt verschiedenste Funktionen für die Organisation von Zeit. Sie dient in *in Just* als Ausgangspunkt für die Erstellung einer musikalischen Strukturierung und erscheint in Kompositionen wie *Aria*, *Solo 21*, *Four2* als Klangdifferenzierung und als Möglichkeit für die Konstruktion neuer und individueller Wortschöpfungen. In diesen Kompositionen ordnet sich Sprache der zeitlichen Gestaltung unter. In Textkompositionen wie *Indeterminacy* sowie *45' for A Speaker* dient Sprache zur Verdeutlichung verschiedener Zeiterfahrungen, in dem sich das Lesetempo innerhalb einer gleichbleibenden Zeiteinheit jeweils merkbar verändert. In *Speech (1955)* verordnet Sprache die Komposition in der Gegenwart, indem aktuelle Nachrichten vorgelesen werden und fünf Radios spielen, die zumindest den potenziellen Einsatz von Sprache und zeitbezogenen Uhrzeit- und Datumsangaben bedeuten. Auch hier wird Sprache ebenfalls chronometrisch strukturiert, sodass sich Sprachfragmente ergeben die sich überlagern und nebeneinander gestellt werden. Die zeitliche Organisation von Sprache dient damit auch als Möglichkeit für polyvalente Bedeutung durch Zerlegung und fragmentarische Zusammensetzung.

¹⁵⁸ John Cages Vater war ein Ingenieur und Erfinder und hatte 1913 einen Weltrekord aufgestellt, als er mit einem von ihm konstruierten U-Boot mehr als 24 Stunden unter Wasser blieb. Vgl. Silverman, *Begin Again*, S. 3-8.

Die fortwährende Auseinandersetzung mit Zeit und die diversen Arten ihrer Messung belegen die Wichtigkeit des Themas für John Cage. Wenn man davon ausgeht, dass die Entwicklung der Zeitmessung Anstoß für Cage war, diese auch künstlerisch umzusetzen, dann kann man sein kompositorisches Schaffen nicht nur als Auseinandersetzung mit der Zeit in der Musik, sondern auch mit den Themen seiner Zeit begreifen.

3 Gleichzeitigkeit

In Kompositionen von John Cage nach 1951 ereignen sich oftmals viele Dinge gleichzeitig, ohne kausal verbunden zu sein: mehrere Radios klingen zusammen, Tanz und Musik laufen gleichzeitig (wenn auch nicht synchron) ab, und in Kompositionen wie *Musicircus* oder den *Song Books* singen, tanzen, spielen und musizieren viele Akteure zur gleichen Zeit. Wie inszeniert Cage diese Gleichzeitigkeit und welche Rolle spielt diese als künstlerisches Prinzip? Inwiefern unterscheidet sich die Gleichzeitigkeit von Klängen von der Gleichzeitigkeit von Sprache? Und welche Ergebnisse und Klangvorstellungen stehen hinter der Inszenierung von Gleichzeitigkeit von Musik und Sprache? Wie verändert sich die Komposition von Gleichzeitigkeit durch Cages Schaffen hindurch? Gibt es bei der Inszenierung von Gleichzeitigkeit ein übergeordnetes Interesse, an dem Cage – unter wechselnden kompositorischen Mitteln – festhält? Und welche Überschneidungspunkte zu anderer Kunst und intellektuellen Strömungen ergeben sich?

Für dieses Kapitel habe ich jene Vokalstücke bzw. Kompositionen mit Sprache zwischen 1952 und 1990 in vier Gruppen unterteilt, in denen Gleichzeitigkeit eine Rolle spielt. Dies sind erstens die Stücke der frühen 1950er Jahre, die Cages erste bewusste Inszenierung von Gleichzeitigkeit darstellen.¹⁵⁹ Zweitens die Sprachkompositionen, in denen die Gleichzeitigkeit von Sprache im Mittelpunkt steht (1954-1961).¹⁶⁰ Drittens großformatige, multimediale Stücke, in denen Gleichzeitigkeit zeitlich nicht koordiniert ist (1967-1976).¹⁶¹ Und viertens die bis zu einem bestimmten Grad kontrollierte Gleichzeitigkeit in den späten *Number Pieces* (1980-1992). Aus diesen vier Gruppen habe ich jeweils das prägnanteste Beispiel für die Inszenierung von Gleichzeitigkeit in Verbindung mit Sprache ausgewählt.

¹⁵⁹ Beispiele hierfür sind: *Imaginary Landscape No. 4* (1951), *Water Music* (1952), *Black Mountain Piece* (1952), *Williams Mix* (1952), *Imaginary Landscape No. 5* (1952).

¹⁶⁰ Dies sind die Sprachkompositionen *Speech 1955* (1955), *45' for A Speaker* (1954) und *Where Are We Going? And What Are We Doing?* (1961).

¹⁶¹ Zu diesen Stücken gehören z. B. *Musicircus* (1967), *HPSCHD* (1967), *Song Books* (1970), *Lecture on the Weather* (1975) und *Apartment House 1776* (1976).

In den frühen 1950er Jahren komponierte Cage eine ganze Reihe von Kompositionen, in denen die Inszenierung von Gleichzeitigkeit eine Rolle spielt. Das erste dieser Stücke ist *Imaginary Landscape No. 4* für 12 Radios, in dem sich Klang- und Sprachschichten überlagern. Auch in den zeitnah entstandenen Kompositionen *Water Music* (1952), *Imaginary Landscape No. 5* und *Speech* (1955) dient der Einsatz von Radios der Inszenierung von Gleichzeitigkeit. Das Radio als Haushaltsgegenstand der 1950er Jahre verdeutlicht damit zum einen das gleichzeitig stattfindende Geschehen des alltäglichen Lebens, lässt zum anderen aber auch eine außerhalb der Komposition selbst liegende Dimension in die Komposition hinein. Diese frühen Radiokompositionen verbindet, dass Gleichzeitigkeit zeitlich organisiert ist, d. h. Zeiträume definiert sind, das konkrete Material aber unbestimmt bleibt. In *Imaginary Landscape No. 4* sind Einsatz und Endpunkte, sowie dynamische Gestaltung genau notiert, das konkrete Material hängt von den jeweils eingestellten Radiosendern und deren Sendeprogrammen ab.

Bereits in den frühen 1950er Jahren gestaltet Cage Gleichzeitigkeit auf ganz unterschiedliche Weise, sodass es nicht möglich ist, von einer kompositorischen Entwicklung zu sprechen. Cage inszeniert Gleichzeitigkeit wie in *Imaginary Landscape No. 4*, so, dass diese zeitlich organisiert ist, das konkrete Material aber freigestellt bleibt. Im *Black Mountain Piece* (1952) hingegen, das im folgenden ausführlich besprochen werden soll, ist Gleichzeitigkeit zeitlich zumindest grob (mittels Zeitklammern) kontrolliert, sowie das Material festgelegt. In vielen Stücken ab 1953 schreibt Cage die Überlagerung mit anderen Kompositionen vor, sodass zwar das Material feststeht, die Überlagerung aber nicht zeitlich organisiert ist. Es ist also nicht möglich von Entwicklungen zu sprechen, bzw. die Ab- oder Zunahme von kompositorischer Kontrolle als Kriterium heranzuziehen. Die kompositorische Kategorisierung von Gleichzeitigkeit ist somit nicht sinnvoll und lässt sich eigentlich nur individuell an jeder einzelnen Komposition diskutieren. Daher bietet sich die Einteilung der Kompositionen in (vier) Gruppen, deren Kompositionen in zeitlicher Nähe zueinander stehen, hier eher an als eine Kategorisierung hinsichtlich Kompositionstechnik.

Somit soll die Untersuchung dieses Kapitels nicht so sehr auf kompositorische Unterscheidbarkeit zielen, sondern eher folgende Fragen in den

Mittelpunkt stellen: Worum ging es Cage bei der Inszenierung von Gleichzeitigkeit in den frühen 1950er Jahren und warum wurde Gleichzeitigkeit zu einer derart prominenten Eigenschaft, mit der sich der Komponist fortan zeitlebens beschäftigt. Das 1952 aufgeführte *Black Mountain Piece* soll als erstes Beispiel für die Erörterung dieser Fragen dienen.

3.1 Bedeutungsvolle Koinzidenz: Gleichzeitigkeit und das *Black Mountain Piece* (1952)

Im *Black Mountain Piece* wurden Tanz, Gedichte, bildende Kunst, Film und Musik zur gleichen Zeit aufgeführt bzw. gezeigt, ohne dass die einzelnen Aktionen kausal verbunden wären oder eine Synchronisation der Kunstformen im Sinne einer an Takten orientierten Partitur angestrebt wurde. M. C. Richards und Charles Olson lasen Gedichte, Cage trug eine Lecture vor, David Tudor spielte Klavier, Film wurde an die Decke projiziert, Grammophonaufnahmen abgespielt und Rauschenbergs *White Paintings* wurden ausgestellt.¹⁶² Während es große Unstimmigkeiten der damaligen Interpreten und Zuhörer darüber gibt, welches konkrete Material tatsächlich verwendet wurde, so wird doch in allen Erinnerungen deutlich, dass viele verschiedene Kunstformen zur gleichen Zeit stattfanden, die nicht aufeinander abgestimmt waren.¹⁶³ Die Zuschauer wurden also nicht mit *einem* Ereignis, sondern mit *vielen* Ereignissen und verschiedenen Sinneseindrücken zur gleichen Zeit an unterschiedlichen Orten im Raum konfrontiert.

¹⁶² Cage erinnerte sich 1970 in einem Interview mit Daniel Charles an die verschiedenen Aktionen des *Black Mountain Piece*: „[...] the action wasn't supposed to occur in the center, but everywhere around the audience. That is, in the four corners, in the gaps, and also from above. There were ladders, which you could climb to read poems or to recite texts. I climbed up there myself and delivered a lecture. There were also poems by M.C. Richards and Charles Olson, piano by David Tudor, films projected on the ceiling and on the walls of the room. Finally, there were Rauschenberg's white canvases, while he himself played old records on an antique phonograph and Merce Cunningham improvised amidst and around all that. The whole thing lasted forty-five minutes.“ John Cage, *For the Birds*, S. 164f. Cages Erinnerung ist dabei durchaus kritisch zu bewerten. Ein Überblick über die verschiedenen (und teilweise weit auseinander klaffenden) Erinnerungen findet sich bei William Fetterman. William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam 1996, S. 97-104.

¹⁶³ Ein Beispiel für die Verschiedenartigkeit der Aussagen ist z. B. die Frage, welche Lecture Cage vortrug. Während sich Cage – laut Fetterman – in jüngeren Jahren nicht mehr erinnerte, um welche Lecture es sich handelte, gab er 1961 an, es wäre seine Juilliard Lecture gewesen. Mary Emma Harris glaubt es war seine Meister Eckhart Lecture. Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, 1987, S. 228; zitiert nach Fetterman, S. 100.

3.1.1 *Black Mountain Piece* (1952)

Zeitliche Organisation

Zeitlich wurden die verschiedenen Aktionen des *Black Mountain Piece* mittels zufallsdeterminierter Zeitfelder organisiert, in denen die Mitwirkenden verschiedene Aktionen ausführen konnten. Während in einer konventionellen Partitur verschiedene Stimmen nach einem verbindlichen Metrum organisiert sind, gibt Cage im *Black Mountain Piece* lediglich Einsatz- und Endpunkte an. Infolgedessen spielen sich alle Aktionen innerhalb dieser beiden Punkte nach einem eigenen, frei zu wählenden Metrum ab, das nicht mit den anderen Stimmen synchronisiert ist. Während in klassischer Musik die eine Stilistik beschreibenden Regeln (Satztechnik, Harmonik, Kontrapunkt usw.) mögliche Zusammenklänge organisieren, bleiben die Zusammentreffen bei Cage weitgehend unbestimmt.

M. C. Richards erinnert sich 1989 an ein Papier mit Zeitangaben, das jeder Aufführende vor der Vorstellung erhielt: „As we [the performers] came in, we were given a piece of paper that had the time on it – 32“ or 4’00“ – for those of us who were performing, but how I knew what that time was, I can’t remember.“¹⁶⁴ Die einzige erhaltene Stimme des Stücks ist die des Projectionists, die Richards Erinnerung bestätigt. Hier sind unterschiedlich lange Zeitfenster aufgeführt, in denen Film gezeigt werden sollte:

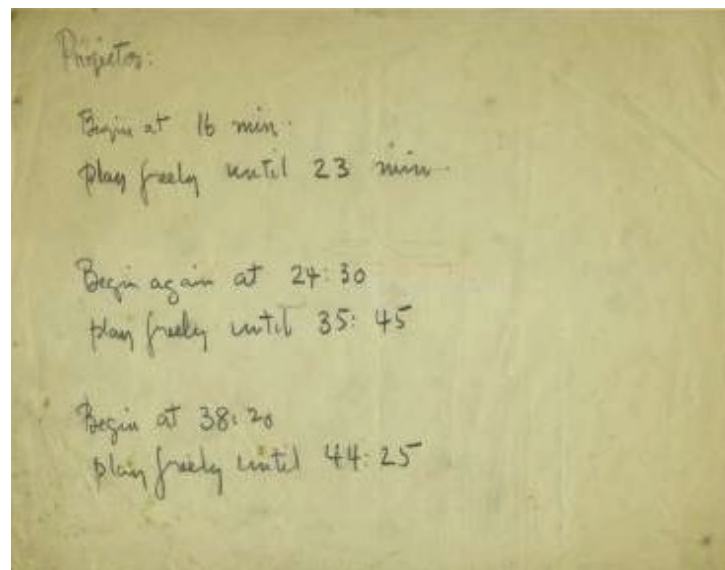


Abb. 44 John Cage, *Black Mountain Piece* (1952), Stimme des Projectionists. Copyright © (1952) by Henmar Press. All Rights Reserved.

¹⁶⁴ William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces*, S. 103.

Projector:

Begin at 16 min.

Play freely until 23 min.

Begin again at 24:30

Play freely until: 35:45

Begin at 38:20

Play freely until 44:25

Die Stimme besagt nicht, *was* gezeigt werden soll, sondern gibt nur Zeitfelder vor, in denen *etwas* geschehen soll. Es ist gut möglich, dass es eine übergeordnete zeitliche Gesamtstruktur (in Form einer Partitur) gab, um Behinderungen zwischen Aktionen zu vermeiden. Allerdings beschrieb auch diese Partitur vermutlich nicht den Inhalt, sondern lediglich die Dauer und den Ort einer Aktion. So gelang nicht nur die Vermeidung von Kollisionen, sondern vor allem die Organisation und Integration verschiedener Kunstformen. Aber auch wenn es eine Gesamtorganisation der verschiedenen Aktionen (in Form einer Partitur) gab, waren doch die einzelnen Aktionen kausal unabhängig voneinander, sollten also keine Verbindungen, Reaktionen oder Antworten auf andere Aktionen sein, sondern möglichst unabhängig voneinander, aber eben zur gleichen Zeit, ausgeführt werden.

Sprache wurde im *Black Mountain Piece* in zweifacher Form eingesetzt: Cage trug eine Lecture vor und M. C. Richards und Charles Olson lasen Gedichte. Es ist durchaus denkbar, dass sich diese beiden Aktionen überlagerten und so verschiedene Sprachschichten zu hören waren. In jedem Fall wurde Sprache mit anderen Kunstformen überlagert und stellte so gewissermaßen eine sprachliche Begleitung zum szenischen Geschehen dar. Im Unterschied zu Malerei, Tanz und Instrumentalmusik war Sprache – unabhängig vom tatsächlichen Inhalt – die einzige verbalisierbare Klangform im *Black Mountain Piece*, sodass der Zuhörer durch die Hinzunahme von Sprache Verbindungen zwischen Wörtern,

verbalisierten Ideen und dem Gesehenen knüpfen konnte. Auch wenn dies vielleicht nicht beabsichtigt war, kann Sprache u. U. hierarchisch übergeordnet sein. Sprache beinhaltet am ehesten eine vorgegebene Bedeutung, verglichen mit eher abstrakten Kunstformen wie Tanz und Musik, kann Aktionen für die Zuschauer somit verknüpfen und dem Geschehen daher einen bestimmten „Sinn“ verleihen.

Räumliche Aufteilung

Die kausale Unabhängigkeit der Kunstformen wurde im *Black Mountain Piece* bereits räumlich, durch einen x-förmigen Aufführungsraum und die räumliche Trennung der verschiedenen Aktionen, begünstigt. Das Publikum saß in dreieckig angeordneten Blöcken, wobei sich das Geschehen jeweils rechts, links oder frontal vor dem Zuschauer abspielen konnte. Durch die Vielzahl (und platzbeanspruchenden Kunstformen) wie Cunninghams Tanz, Rauschenbergs Gemälde und Filmprojektionen, bot es sich an, nicht nur die Bühne in der Mitte, sondern auch die vier Seitenarme als Aufführungsorte mitzubeneutzen. Die damit verbundene Aufgabe eines Zentrums und die räumliche Trennung der verschiedenen Aktionen, erleichterte eine solistische Aufführung und half, Kommunikation und die Beeinflussung durch andere Kunstformen zu vermeiden.

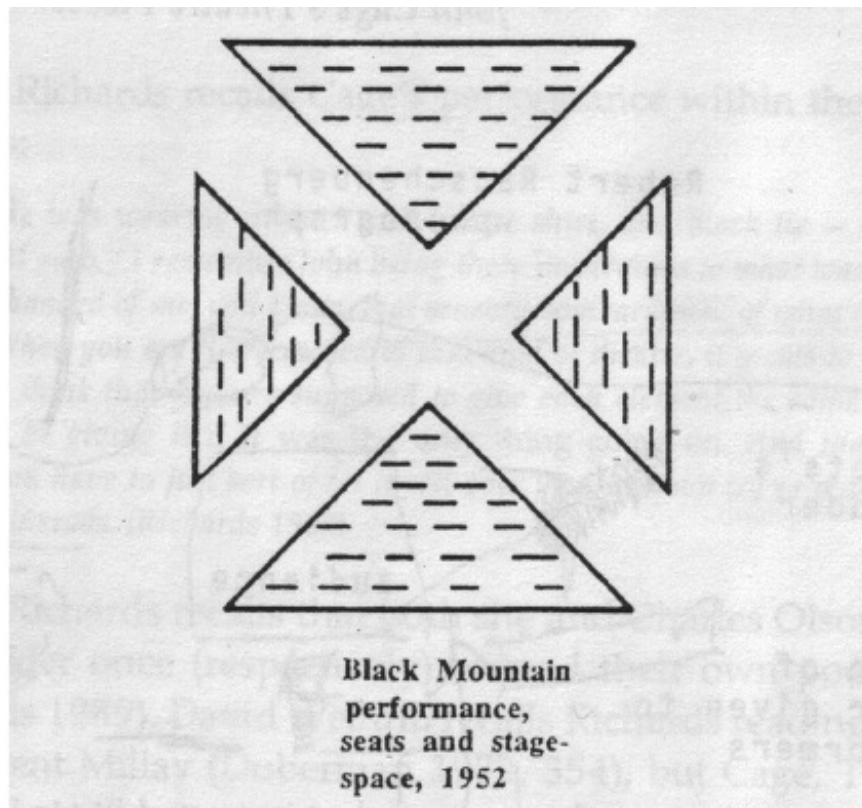


Abb. 45 John Cage, *Black Mountain Piece*, Auditorium, aus William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam 1996, S. 74. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Taylor & Francis Group

Es liegt nahe zu vermuten, dass es Cage bei dieser Inszenierung von Gleichzeitigkeit darum ging, dass Zuschauer selbstständig Verbindung zwischen verschiedenen Aktionen und Sprachinhalten knüpfen konnten. Beziehungen waren also nicht vom Komponisten vorgegeben oder intendiert, sondern wurden erst vom Rezipienten erstellt. Interessant ist nun, in welchen intellektuellen Zusammenhang Cage seine künstlerische Idee der Gleichzeitigkeit stellte.

3.1.2 Intellektueller Kontext: C. G. Jung und Synchronicity

In den frühen 1950er Jahren beschäftigte Cage sich ausführlich mit C. G. Jungs Prinzip der Synchronizität, das in vielerlei Hinsicht großen Einfluss auf ihn hatte, wie Martin Erdmann in seiner Dissertation „Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage“ und Dörte Schmidt in ihrem Artikel „Die Geburt des Flugzeugs. Cage, I Ching und C. G. Jung“ nachweisen.¹⁶⁵ Kann nun die Beschäftigung mit

¹⁶⁵ Vgl. dazu auch Martin Erdmann, der als Erster die Chronologie der Ereignisse, des Kennenlernens des I Chings und von Jungs Vorwort und dem erst 1951 daran anschließenden Besuch der Suzuki-Lectures, aufgedeckt hat. Cage hatte bekanntermaßen die Chronologie der Jahre 1945-52 so umgestellt, dass der Besuch der Lectures von Suzuki für ihn zum

Gleichzeitigkeit in Kompositionen wie dem *Black Mountain Piece* als künstlerische Auseinandersetzung mit Jungs Konzept verstanden werden?

Zunächst ein kurzer Überblick zu Jungs Prinzip der Synchronizität. Mit dem Begriff „Synchronicity“ beschrieb Jung die Gleichzeitigkeit zweier Ereignisse, die nicht kausal verbunden sind. Im Vorwort zum *I Ching* definierte Jung dieses Prinzip folgendermaßen:

„This assumption involves a certain curious principle that I have termed synchronicity, a concept that formulates a point of view diametrically opposed to that of causality. Since the latter is a merely statistical truth and not absolute, it is a sort of working hypothesis of how events evolve one out of another, whereas synchronicity takes the coincidence of events in space and time as meaning something more than mere chance, namely a peculiar interdependence of objective events among themselves as well as with the subjective (psychic) states of the observer or observers. Just as causality describes the sequence of events, so synchronicity to the Chinese mind deals with the coincidence of events. The causal point of view tells us a dramatic story about how D came into existence: it took its origin from C, which existed before D, and C in its turn had a father, B, etc. The synchronistic view on the other hand tries to produce an equally meaningful picture of coincidence. How does it happen that A', B', C', D', etc., appear all in the same moment and in the same place? D happens in the first place because the physical events A' and B' are of the same quality as the psychic events C' and D', and further because all are the exponents of one and the same momentary situation.“¹⁶⁶

Synchronizität bedeutete für Jung einen Gegenentwurf zu dem vorherrschenden Weltbild der Kausalität. Zwei gleichzeitige Ereignisse sind in Jungs Konzept unabhängig, sowohl voneinander als auch von der Subjektivität des Betrachters.

entscheidenden Ereignis wurde, das zu seiner Beschäftigung mit dem *I Ching* führte. Erdmann stellt in seinem Kapitel „Cage und Asien“ heraus, dass Cage nicht bereits Ende der 40er Jahren, sondern erst ab 1951 Suzukis Lectures an der Columbia University besuchte. Martin Erdmann, *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss. Universität Bonn, 1993.

¹⁶⁶ C. G. Jung, „Foreword“, in *The I Ching Or Book Of Changes*, hrsg. von der Bollingen Foundation als Band 1, ins Englische übersetzt von Cary F. Baynes, New York 1950, S. iv.

Trotz ihrer Unabhängigkeit voneinander ist die Koinzidenz der Ereignisse aber höchst bedeutungsvoll. Das Zusammentreffen in Zeit und Raum ist daher mehr als nur Zufall („the coincidence of events in space and time as meaning something more than mere chance“). Eben diese Idee war wichtig für Cage.

Cage war bereits ab den frühen 1930er Jahren durch die Lektüre von *transition* mit Jungs Person und seinen Schriften vertraut. Insbesondere Jungs Überlegungen zum kollektiven Unbewussten wurden in *transition* vielfach diskutiert. Vom Prinzip der Synchronizität erfuhr Cage durch eine 1950 veröffentlichte Ausgabe des *I Ching*, in der Jung im Vorwort seine Idee der nicht-kausalen Verbundenheit zweier Ereignisse ausführte und als „synchronicity“ bezeichnete.¹⁶⁷ Während Cages erste Begegnung mit dem chinesischen Orakelbuch durch Lou Harrison im Jahre 1936 folgenlos geblieben war, hatte die zweite Begegnung mit dieser neuen, von Christian Wolffs Vater veröffentlichten Ausgabe des *Buch der Wandlungen* weitreichende Konsequenzen.¹⁶⁸ Jungs Vorwort, das erstmals 1950 in der von der Bollingen Foundation herausgegebenen Ausgabe abgedruckt wurde, stellte für Cage jene Verbindung zum Prinzip der Gleichzeitigkeit her, die der Komponist brauchte, um das *I Ching* für seine Zwecke künstlerisch nutzbar zu machen.¹⁶⁹

Möglicherweise war Jungs Prinzip der Synchronicity für Cage deshalb attraktiv, da es ihm erlaubte, seine kompositorischen Ideen in einen intellektuellen Kontext zu stellen. Jung und Cage waren beide an den Resultaten

¹⁶⁷ Neben Jungs Vorwort könnte Cage auch – wie Julia Schröder vorschlägt – Jungs detaillierte Darstellung des Prinzips in *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge* ab 1955 auf Englisch gelesen haben, das ebenfalls von Christian Wolffs Vater publiziert wurde. Julia Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration*, S. 86.

¹⁶⁸ John Cage berichtet in seiner Tokyo Lecture über diese zwei Begegnungen mit dem *I Ching*. Vgl. Dörte Schmidt, „Die Geburt des Flugzeugs. Cage, *I Ching* und C. G. Jung“ in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Frankfurt 1998, S. 354.

¹⁶⁹ In einem Interview mit Peter Dickenson erinnert sich Merce Cunningham an Cages Begegnung mit Jungs Vorwort: „Dickenson: Wasn't it when Christian Wolff's father published the *I Ching* that it became a great discovery for John?

Cunningham: I don't remember the exact moment. It must have been Christian Wolff who brought the book, and I remember very strongly the impression he [Cage] had of reading the preface where Jung asks the *I Ching* what it thought of being published in a different language. The answer was extraordinary... I remember John being absolutely amazed.“ Cuningham (1987) in *Cage Talk: Dialogues with and about John Cage* hrsg. von Peter Dickenson, Rochester 2006, S. 59. Auch Joan Retallack erinnert sich in *Musicage*, dass Cage ihr nicht nur das *I Ching*, sondern im speziellen die Bollingen Wilhelm/Haynes Ausgabe mit Jungs Vorwort empfahl, um die Unabhängigkeit zwischen Tanz und Musik bei ihm und Cunningham besser zu verstehen („That may help“). Joan Retallack, (Hrsg.) *Musicage – Cage Muses on Words Art Music*, Middletown CT, 1966, S. xviii.

von nicht-kausalen Verbindungen verschiedener Ereignisse im Moment ihrer Konfrontation interessiert. Wie im vorhergehenden Kapitel deutlich wurde, ging es Cage beim *Black Mountain Piece* nicht um Dialog, Antworten oder Reaktionen, kurz: um eine Beziehung zwischen Ereignissen und Kunstformen, sondern um deren Zusammentreffen in einem bestimmten Moment. Dieses Zusammentreffen birgt dann aber wieder die Möglichkeit für Beziehungen, die der Zuschauer selbst herstellt.

Dass dieses Zusammentreffen bedeutungsvoll ist (und um eben diese bedeutungsvolle Koinzidenz ging es auch Jung) zeigt sich bereits 1949 in Cages Aufsatz „Forerunners of Modern Music“, in dem es heißt:

„Coincidences of free events with structural time points have a special **luminous** [Hervorhebung der Autorin] character, because the paradoxical nature of truth is at such moments made apparent.“¹⁷⁰

Dem Zusammentreffen von freien Ereignissen wird hier eine besondere Bedeutung beigemessen. Cage spricht davon, dass die paradoxe Natur der Wahrheit in solchen Augenblicken erfahrbar wäre. 1949 kannte Cage das Jungsche Vorwort noch nicht, beschreibt aber das Zusammentreffen zweier Ereignisse dennoch sehr emphatisch. Gleichzeitigkeit war für ihn schon zu diesem Zeitpunkt nicht ein rein technisches Mittel, sondern ermöglichte einen Einblick in die paradoxe Natur der Wahrheit oder, anders formuliert, in die Ordnung der Welt. Diese bereits bestehende Faszination für Gleichzeitigkeit musste Jungs Vorwort für Cage nach 1949 attraktiv gemacht haben.

1954, d. h. vier Jahre nach seiner Lektüre von Jungs Vorwort beruft Cage sich explizit auf dessen Prinzip der Synchronizität. In seiner *Lecture 45 for a Speaker* spricht Cage nicht mehr von „coincidences“, sondern verwendet Jungs Begriff der „synchronicity“, um das Zusammentreffen zweier Ereignisse zu benennen:

¹⁷⁰ John Cage, *Forerunners of Modern Music*, 1949, erstmals erschienen in *The Tiger's Eye*, Wesleyan University, Box 5, Folder 12.

That two or more

20'' things happen at the same time is
It is entirely possible for something to

their relationship: Synchronicity. That
Break for instance
means at the center moving out in all

30''
directions and then time is clearly
Should one stop and mend it?
luminous. It could not be easily otherwise.

40'' go wrong. And machines are never synchronous
not even the synchronous ones. If
you need several things at once, use
one as the basis, and one motor.

171

In beiden Zitaten – zwischen denen fünf Jahre liegen und die auf verschiedenen Kontexten basieren – wird das Zusammentreffen zweier Ereignisse mit dem selben Adjektiv beschrieben: „luminous“. Das Oxford English Dictionary definiert „luminous“ (von lat. *luminosus*) als „full of light“, „shining“, „bright“. Man kann sich das Wort aber auch im figurativen Sinne als „erhellend“ oder „erleuchtend“ vorstellen. Gerade letztere Übersetzung würde dazu passen, Gleichzeitigkeit nicht als technisches Mittel zu verstehen, sondern als besonderen Augenblick, in dem sich zwei Dinge treffen. Es ist vorstellbar, dass sich der erste Satz („That two or more things happen at the same time is“) mit dem Wort „luminous“ vervollständigen lässt, so dass der Satz vollständig lautet: „That two or more things happen at the same time is luminous.“ Mit diesem Zusammentreffen müssen nicht unbedingt zwei musikalische Aktionen gemeint sein, sondern es geht vor allem auch um die Verbindung zwischen der subjektiven Erfahrung des Zuschauers und dem Bühnengeschehen.

Dörte Schmidt untersucht in ihrem Aufsatz „Die Geburt des Flugzeugs. Cage, I Ching und C. G. Jung“ den Verweis auf Jung, der sich in einer langen Fussnote von Cages Lecture „Experimental Music“ (1958) befindet, in der Cage aus dem

¹⁷¹ John Cage, „45' for a Speaker“ (1954) in *Silence*, S. 184.

Jungschen Vorwort des I Ching zitiert.¹⁷² Das Wort „Synchronicity“ wird in diesem Zusammenhang nicht genannt, es geht aber um die Aufgabe von Kausalität, deren Platz Ko-Existenz einnimmt. Die Dominanz von Kausalität als einzige Möglichkeit Zusammenhänge in der Welt zu erklären, wird hier in Frage gestellt. In einer Fussnote zitiert Cage aus dem Jungschen Vorwort:

„In order to understand what such a book (the Chinese ‚Book of Changes‘) is all about, it is imperative to cast off certain prejudices of the Western Mind. It is a curious fact that such a gifted and intelligent people as the Chinese has never developed what we call science. Our science, however, is based upon the principle of causality, and causality is considered to be an axiomatic truth. But a great change in our standpoint is setting in. What Kant’s Critique of Pure Reason failed to do, is being accomplished by modern physics. The axioms of causality are being shaken to their foundations: we know now that what we term natural laws are merely statistical truths and thus must necessarily allow for exceptions. We have not sufficiently taken into account as yet that we need the laboratory with its incisive restrictions in order to demonstrate the invariable validity of natural law. If we leave things to nature, we see a very different picture: every process is partially or totally interfered with by chance, so much so that under natural circumstances a course of events absolutely conforming to specific laws is almost an exception. (Page ii of the foreword by C. G. Jung to the *I Ching* [Chinese Book of Changes] trans. by Richard Wilhelm into German, Rendered into English by Cary F. Baynes, Bollingen Series XIX Pantheon Books, NY).¹⁷³

Jung schreibt hier, dass Kausalität keine axiomatische Wahrheit („axiomatic truth“), sondern eine rein statistische sei („natural laws are merely statistical truth“). Dass Cage an einer Alternative zur Kausalität interessiert war, legt er offen in „Experimental Music“ dar und sieht die Arbeit mit dem *I Ching*, die

¹⁷² In der ersten Fassung von „Experimental Music“ verweist Cage auf Jung und zitiert aus dem Vorwort zum *I Ching*. Dörte Schmidt weist darauf hin, dass dieses Zitat in dem Wiederabdruck der Lecture in *Silence* 1961 fehlt. Vgl. Dörte Schmidt, „Die Geburt des Flugzeugs. Cage, I Ching und C. G. Jung“ in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Frankfurt 1998.

¹⁷³ John Cage, „Experimental Music“, in *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, George Avakian KO8Y-1499 (1959), Wiederabdruck in: WERGO 1994, S. 10.

Verwendung von Papierunebenheiten (zwecks Tonhöhenbestimmung) oder räumliche Superimpositionen als Mittel um dies künstlerisch umzusetzen.¹⁷⁴

Wie die Beiträge von Martin Erdmann, Dörte Schmidt und Julia Schröder zu diesem Thema zeigen, war Cages Begegnung mit dem Jungschen Vorwort essenziell für seine künstlerische Entwicklung. Darüber hinaus ist interessant, dass sich der Komponist aber schon zuvor mit Gleichzeitigkeit beschäftigt haben muss, wie ich aufgezeigt habe. Das schon erwähnte Zitat aus „Forerunners of Modern Music“ (1949) macht deutlich, dass die Begegnung mit Jung vielmehr eine Bestätigung und ein intellektueller Kontext für Cages bereits bestehendes Interesse für Koinzidenz gewesen sein musste.

Was bedeutet Cages Beschäftigung mit Jung nun für den Zuhörer des *Black Mountain Piece*? Eine Deutung des *Black Mountain Piece* im Verständnis Jungs hebt zunächst das Zusammentreffen zwischen der Situation des Zuschauers mit Ereignissen auf der Bühne hervor. Der Betrachter entscheidet selbst, welche künstlerische Aktion für ihn, in seiner speziellen Situation, bedeutungsvoll ist. Cage bietet im *Black Mountain Piece* verschiedene Sinnesangebote an (Film, bildende Kunst, Sprache, Musik), die den Zuschauer zur Suche nach einer individuellen Interpretation anregen sollen. Zum anderen bedeutet es aber auch, dass verschiedene künstlerische Aktionen zusammentreffen und durch eben dieses Zusammentreffen für den Zuschauer Bedeutung entsteht. In beiden Fällen geht es um eine aktive Wahrnehmung und um eine Konzentration, in der der Zuschauer selbst Bedeutung herstellt und derart – zumindest in einem Jungschen Verständnis – in Kontakt mit der Ordnung der Welt tritt.

Zu einer Zeit, in der Cage und die anderen Komponisten der New York School sich bemühten, Zusammenhänge aufzuheben und den „Kleber“ zwischen den Tönen loszuwerden, musste Jungs Prinzip der Synchronicity als künstlerisches

¹⁷⁴ Über die kompositorischen Möglichkeiten Kausalität aufzugeben spricht Cage in „Experimental Music“: „Those involved with the composition of experimental music find ways and means to remove themselves from the activities of sounds they make. Some employ chance operations, derived from sources as ancient as the *Chinese Book of Changes*, or as modern as the Tables of Random Numbers used also by physicists in research. Or, analogous to the Rorschach Tests of psychoanalysis, the interpretation of imperfections in the paper upon which one is writing may provide a music free from one's memory and imagination. Geometrical means employing spatial superimpositions at variance with the ultimate performance in time may be used.“ John Cage, „Experimental Music“ (1959), im Beiheft zu *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, George Avakian KO8Y-1499 (1959), Wiederabdruck in: WERGO 1994, S. 9.

Konzept und intellektueller Rahmen für Cage besonders attraktiv gewesen sein. Trotz der Abwesenheit von Kausalität ist Musik dann nicht nur Zufall, sondern eine Möglichkeit, in der sich Ereignisse frei verbinden und bedeutungsvolle Zusammentreffen entstehen können. Mit diesem intellektuellen Kontext ist es Cage möglich, die Verbindungen und Zusammentreffen in einer Aufführung nicht nur als rein „zufällig“, sondern als bedeutungsvoll zu betrachten und eine Aufführungssituation als Gelegenheit zu sehen, ein ebenso bedeutsames Zusammentreffen zwischen Musik und Publikum herzustellen.

3.2 Gleichzeitigkeit und Sprache: Cages Simultan-Lecture *Where Are We Going? And What Are We Doing? (1961)*

Von Anfang an erprobt Cage Gleichzeitigkeit in Verbindung mit Sprache. Beispiele dafür sind in den 1950er Jahren nicht nur das *Black Mountain Piece* und Radiokompositionen wie *Imaginary Landscape No. 4* (1951) und *Water Music* (1952) sondern auch Sprachkompositionen wie *45' for A Speaker* (1954) oder *Speech 1955* (1955). In der Simultan-Lecture *Where Are We Going? And What Are We Doing?*, die Cage 1961 komponiert und die hier als Beispiel dienen soll, überlagern sich vier verschiedene Lectures in englischer Sprache, die sich in der Druckfassung durch unterschiedliche Schriftarten voneinander absetzen. Jede Stimme besteht aus kurzen Anekdoten, die sich mit denen der anderen Stimmen mischen (Abb. 46).¹⁷⁵ Cage greift damit jene Simultaneität auf, die bereits in Kompositionen wie *Speech 1955* durch die Überlagerung von Nachrichtensprecher und fünf Radios stattfindet und kontrolliert die Gleichzeitigkeit von festgelegtem Sprachmaterial.

¹⁷⁵ In *Where Are We Going? And What Are We Doing?* werden Belanglosigkeiten aufgezählt: „The candles at the Candlelight Concert are electric. It was found dangerous for them to be wax“ oder „I decided to go to all the parties, ending up at the most interesting one. I arrived early at the one I was sure would be dull.“ Mitunter finden sich auch Referenzen in Cages Simultan-Lecture wie beispielsweise „the String Duchamp dropped“, mit der Cage auf Duchamps *3 stoppages étalon* (1913-1914) anspielt. Einem Kunstwerk, dass durch das Fallenlassen von drei Fäden und der anschließenden Fixierung in dieser zufälligen Position, entstand. Aber auch diese Referenz geht in einer Aufführung wahrscheinlich teilweise durch die Überlagerung der ersten Stimme („less efficient to start the other“) unter.

<p>If we set out to catalogue things</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>today, we find ourselves rather</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>endlessly involved in cross-</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>referencing. Would it not be <i>Those of us who don't agree are going</i></p> <p>.</p> <p>.</p> <p>less efficient to start the other <i>around together. The string Duchamp dropped.</i></p> <p>.</p> <p>.</p>	<p>way around, after the fashion of <i>He took the apartment without being able to</i></p> <p>.</p> <p>.</p> <p>some obscure second-hand bookstore? <i>pay for it. They danced on a concrete floor.</i></p> <p>.</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>The candles at the Candlelight Concert are</p> <p>.</p> <p>.</p> <p>One New Year's Eve I had too <i>electric. It was found dangerous</i></p> <p>.</p> <p>.</p> <p>many invitations. I decided to <i>for them to be wax. It has not yet</i></p> <p>.</p> <p>.</p>
---	---

Abb. 46 John Cage, *Where Are We Going? And What Are We Doing?* S. 195. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.

Das Besondere an Cages Lecture ist nicht nur die Überlagerung von vier Stimmen, sondern auch Cages Aufführungsanweisung, die Lectures gemeinsam mit voraufgenommenen Stimmen von *einer* Person sprechen zu lassen.¹⁷⁶ In dem Vorwort schreibt Cage: „A performance must be given by a single lecturer. He may read ‚live‘ any one of the lectures. The ‚live‘ reading may be superimposed on the recorded readings. Or the whole may be recorded and delivered mechanically.“¹⁷⁷ Die Überlagerung derselben Stimme erschwert das Verständnis noch weiter, da nun eine Differenzierung nach Stimmen (d. h. nach Tonhöhe und Klangfarbe) weitaus schwieriger ist. Bei einer Aufführung von Cages Lecture hat der Zuschauer zwar die Möglichkeit, die Stimmen räumlich

¹⁷⁶ 1982 komponierte Morton Feldman ebenfalls ein Vokalstück für drei Stimmen, *Three Voices*, das er für die Sängerin Joan La Barbara komponierte. Wie in der Partitur angegeben dürfen die Stimmen sowohl von einer Sängerin und Tonband, als auch von mehreren Personen gesungen werden. Das Textmaterial für die 45- bis 90-minütige Komposition stammt von einem Gedicht mit dem Titel „Wind“ von Frank O’Hara, das Feldman hauptsächlich als Vokalise inszeniert. Für diesen Hinweis danke ich herzlich Dörte Schmidt.

¹⁷⁷ John Cage, „Where Are We Going? And What Are We Doing?“, in *Silence*, S. 194.

(nach Lage der einzelnen Lautsprecher) und mittels verschiedener Qualitäten in Aufnahmetechnik und Distanz zum Mikrophon zu unterscheiden; dennoch bedeutet die Anweisung der Beschränkung auf *einen* Sprecher eine bewusste Erschwerung des Verständnisses.

Interessant ist Cages Verwendung des Wortes „Lecture“ für seine Sprachkomposition. Der Begriff „Lecture“, üblicherweise reserviert für eine Unterrichts- und Vortragssituation, wird durch Cage auf mehrfache Weise verfremdet. Die üblichen Ansprüche an eine Lecture – Informationsvermittlung sowie ein bestimmtes Format – werden hier auf vielfache Weise unterlaufen. Zum einen hebt Cage durch den gleichzeitigen Vortrag von vier Lectures die unmittelbare (akustische wie semantische) Verständlichkeit, die Grundvoraussetzung für einen Vortrag ist, auf. Zum anderen hebt der Einsatz von drei im Raum postierten Lautsprechern zusätzlich zum Vortragenden die übliche Situation des Frontalvortrags auf, so dass es nun weder ein räumliches noch ein thematisches Zentrum gibt, auf das sich die Aufmerksamkeit der Zuhörer richten könnte.

Warum verwendet Cage nun den Begriff der Lecture zur Beschreibung oder sogar als Titel (wie z. B. bei der *Lecture on Nothing*), wo doch die üblichen Eigenschaften konsequent widerrufen werden? Denkbar wäre die Absicht, durch die Beschreibung als Lecture Zugang zu den damit verbundenen Erwartungen zu erhalten, um diese dann radikal umzudeuten: Der Einsatz von vier Sprachquellen hebt die Hierarchie auf, die ein einziger Sprecher herstellen würde. Durch die Verfremdung von für die Lecture typischen Elementen wird diese zur Sprachkunst und spannt damit den Bogen zwischen Kunst und Leben. Interessant ist hier auch, was die Verwendung des Begriffs „Lecture“ und seine kompositorische Verfremdung für Cages Verständnis von Lehre bedeutet. Lehre ist – in Cages Umdeutung – nichts definitiv vorgegebenes mehr, sondern bietet lediglich Material zum eigenständigen Verständnis an.

Cage thematisiert die Vermischung der Stimmen und die daraus resultierende Erschwerung eines wörtlichen Verständnisses auch in seinem Vorwort zur Lecture, in der er die klare Lesbarkeit und Möglichkeit einzelne Stimmen im gedruckten Text nachzuvollziehen als „zweifelhaften Vorteil“ („dubios advantage“) beschreibt. Cage schreibt: „The presentation here used

has the effect of making the words legible – a dubious advantage, for I had wanted to say that our experiences, gotten as they are all at once, pass beyond our understanding.“¹⁷⁸ Die Verständlichkeit der einzelnen Textstränge mittels Lesen ist deshalb ein zweifelhafter Vorteil, weil es Cage nicht um die Verständlichkeit geht, die sich durch Lesen einstellt, sondern vielmehr um eine Sprachwahrnehmung durch Hören. Aus der Gleichzeitigkeit verschiedener Textstränge soll dem Zuhörer die Möglichkeit gegeben werden Sprache nicht in einem vorgegebenen, sondern in einem neuen Sinne zu verstehen, Sprachmaterial der verschiedenen Stimmen zu vermischen und Bedeutung zu konstruieren, anstatt diese zu rezipieren. Gleichzeitigkeit wird somit als Situation inszeniert, in der Beziehungen nicht vorgegeben, sondern potenziell *konstruierbar* sind. In einem Interview mit Richard Kostelanetz 1979 fasst Cage diese Idee zusammen: „That it [nonsense] can make a multiplicity of sense and you choose your path, rather than being forced.“¹⁷⁹

In *Where Are We Going? And What Are We Doing?* erscheint Sprache mal solistisch, mal in der Kombination von 2, 3 oder 4 Stimmen. Dabei ergibt sich jedes Mal eine andere Dichte, andere Verbindungsmöglichkeiten zwischen den Stimmen und ein anderer Verständlichkeitsgrad hinsichtlich einer definitiven Bedeutung. Sprache lässt sich in *Where Are We Going? And What Are We Doing?* im Verlauf nachverfolgen, wenn eine Stimme alleine spricht. Wenn mehrere Stimmen übereinander gelagert werden, hört man häufig nur noch Satz- und Wortfragmente, die man mit anderen Satzfragmenten einer anderen Stimme verknüpfen kann. Zusätzlich können auch neue Wörter durch die Kombination entstehen. Stellenweise ist die Lecture so dicht, dass mindestens immer drei Stimmen gleichzeitig sprechen (Abb. 47). Durch die Überlagerung von mehreren Sprechstimmen entsteht eine Textur, die Komplexität fördert. Wörter vermischen sich zu Klangkombinationen, Sprache kann zu klingender Textur werden.

Dass es Cage in seiner Simultan-Lecture auch um den klanglichen Aspekt von Sprache geht, verrät seine Inszenierung, die mit vier Stimmen an eine

¹⁷⁸ John Cage, *Where Are We Going? And What Are We Doing?*, Vorwort, S. 194.

¹⁷⁹ Cage im Interview mit Richard Kostelanetz (1979), in *Conversing with Cage*, S. 147.

Quartettbesetzung denken lässt.¹⁸⁰ Cage stellt hier die elementare Eigenschaft von Sprache, als einem Medium, das sich nur in der Zeit nachvollziehen lässt, in Frage. Die vier Stimmen überlagern sich wie vier Stimmen in einem Instrumentalstück. Ebenso wie bei einem Instrumentalstück sprechen nicht alle vier Stimmen immer gleichzeitig, sondern solistische Passagen wechseln sich mit zwei-, drei- oder vierstimmigen Passagen ab. Auch einige lange Generalpausen unterbrechen den Sprachfluss von Zeit zu Zeit.

•
*that it is endless? What then
 We're not going to become less
 say we would.) Mellowing is sof-*

•
*is an extreme? The very low sounds,
 scientific, but more scientific. We
 tening. Left to ourselves, if the*

•
*extremely low, are so little available
 do not include probability in science.
 birds didn't get us, we'd putrefy.*

*We're putting art in museums, getting it out
 to us and yet we rush to them
 Do I thank you or the one who's
 Of course, our air-conditioning*

*of our lives. We're bringing machines
 and don't get them. We find
 opening and closing the door? On days when
 is such that if we just managed*

*home to live with us. Now that
 them too soft. We want them
 nobody answers, we stop telephoning. We are
 to die under its influence we'd*

*the machines are here so to say to
 extremely loud. If you announced
 going and then coming back and going and
 not putrefy: we'd dry up.*

*stay with us, we've got to find
 that there was going to be a low
 coming back again. Eventually we
 But since the windows won't*

*ways to entertain them. If we don't,
 and loud sound, I imagine
 will go and not come back at all.
 open, we could scarcely be ex-*

*they'll explode, but as for going, we're
 quite a number of us would*

•
pected to blow away. I've always

*going out. Did we just notice the moon
 rush to hear it. What about an*

•
had my heart set on cremation

*or was it there always? Where we're
 extremely loud high sound? Hear!*

•
but now I see the reason for earth,

*going is not only to the moon but out into
 Anxiety enters. Some of us would stay*

•
it frees the air from dead influences.

*space. Home is discrete points. Space is an
 put and say, "Tell me about it."
 The house is built around a large*

•
infinite field without boundaries. We are

Abb. 47 John Cage, *Where Are We Going? And What Are We Doing?*, S. 198. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.

¹⁸⁰ Diese Hinweise verdanke ich einem Gespräch mit Anne Shreffler vom 13.02.2013.

Richard Barnes beschreibt in „Our Distinguished Dropout“ eine Aufführung von Cages Simultan-Lecture vorgetragen von Cage selbst aus dem Jahr 1963: „He [Cage] reads or is silent into a microphone while his own voice reads or is silent from each of three tape recorders. Though he uses a stopwatch and a time score to make every performance pretty nearly identical to every other, no two people hear the same thing because you can't follow four voices at once and have to just listen to what interests you.“¹⁸¹ An dieser Beschreibung wird der Aspekt des Konstruierens von Bedeutung deutlich, um die es Cage hier ging. Aber auch die Verknüpfung von räumlichen Gegebenheiten und akustischer Verständlichkeit bezieht Cage mit ein. Zusätzlich findet persönliche Selektion statt, auf die Barnes verweist, wenn er schreibt, dass man unmöglich vier Lectures gleichzeitig nachverfolgen kann, sondern das verfolgt, was einen interessiert.

Im Vorwort zur Lecture schreibt Cage: „Well, the grand thing about the human mind is that it can turn its own tables and see meaninglessness as ultimate meaning.“ Die unentscheidbare Bedeutung von Sprache, die sich durch die gleichzeitige Überlagerung von vier Stimmen ergibt, kann als eigentliche Bedeutung betrachtet werden. Das menschliche Fassungsvermögen kann sich seine Bedeutung selbst suchen. Cage schreibt weiter: „I have therefore made a lecture in the course of which, by various means, meaning is not easy to come by even though lucidity has been my constant will-of-the-wisp.“ Cage bezeichnet Klarheit („lucidity“), also die Eindeutigkeit von Sprache, als „will-of-the-wisp“, als Irrlicht. Damit wird einmal mehr deutlich, dass es Cage mit dieser Lecture nicht um Kommunikation geht, also um das Transportieren von Inhalten, sondern um das Schaffen einer Situation, die neue Verbindungen und Bedeutung erlaubt. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile und erzeugt Polyvalenz.

Diese Idee ist aber keineswegs auf die Simultan-Lecture beschränkt. Auch in seiner 1954 entstandenen Lecture *45' for A Speaker* thematisiert Cage explizit Unverständlichkeit und die Möglichkeit polyvalenter, selbstkonstruierter Bedeutung als Produkte der Überlagerung mehrerer Stimmen. In *45' for A Speaker* heißt es: „One loud-speaker is insufficient and so are two or three or four: five is when it seems to me to begin. What begins is our inability to

¹⁸¹ Richard Barnes, „Our Distinguished Dropout“, in *Pomona Today* 07/1966, in Kostelanetz, *John Cage*, New York 1970, S. 53.

comprehend.“¹⁸² Und an anderer Stelle: „Turn on several radios at once. There again one has a multiple loud-speaker system. Besides actually being in space, the mind no longer can function as A B C.“¹⁸³ Cage versucht mittels Gleichzeitigkeit lineares Denken und eindimensionale Bedeutung aufzuheben. Dies trifft auf *45' for A Speaker* als auch auf *Where Are We Going? And What Are We Doing?* gleichermaßen zu.

Exkurs: Dadaistische Simultangedichte

Cage war dabei keineswegs der Erste, der mehrere Texte gleichzeitig aufführen ließ. Die Simultangedichte der Dadaisten, die Cage gekannt haben dürfte, überlagerten – ganz ähnlich zu Cages Simultan-Lecture – unterschiedliche Texte. Sehr bekannt ist Tristan Tzaras Simultangedicht *L'amiral cherche une maison à louer* (1916), für drei Stimmen. Diese sind allerdings – anders als bei Cage – jeweils in unterschiedlichen Sprachen (deutsch, englisch, französisch) verfasst und sollen von unterschiedlichen Sprechern (Richard Huelsenbeck, Marcel Janko und Tristan Tzara) vorgetragen werden. Im Gegensatz zu Cages Lecture lassen sich hier die drei Stimmen durch unterschiedliche Sprecher und Sprachen besser differenzieren, sodass das Nachverfolgen eines einzelnen Textstrangs leichter ist.

¹⁸² John Cage, *45' for A Speaker*, S. 186.

¹⁸³ John Cage, *45' for A Speaker*, S. 174.

HUELSENBECK JANKO, chant TZARA	Ahoi ahoi Boum boum boum	Des Where Il	Admirals the honny dëshabilla	gwirktes suckle sa chair	Beinkleid wine twines quand les	schnell ilself grenouilles		
HUELSENBECK JANKO, chant TZARA	und can hear serpent	der à Bucarest	Conciergenbäuche the weopour on	will arround dépendra	Klapperschlangengrün arround mes amis	sind milde ach the hill et dorénavant		
HUELSENBECK JANKO, chant TZARA	prrrza mine	chrrrza admirably	prrrza confortably	Wer Grandmother Dimanche :	suchet dem deux éléphants	wird said et		
Intermède rythmique	HUELSENBECK	hihi	Yabomm	hihi	Yabomm	hihi	hihi	hihihihi
	TZARA	ff	p	cresc	ff	ff	cresc	f f
	SIFFLET (Janko)	p	cresc	f	cresc	ff	cresc	fff
	CLIQUETTE (TZ)	ffffffffff	ffffffffff	ffffffffff	ffffffffff	ff	ffffffffff	ffffffffff
GROSSE CAISE (Huels.)	f decrsc	f	cresc	fff	uniform	fff	fff	
	O O O	O O O O	O O O O	O O O O	O O O O	O O	O O	
	ff	p	f	fff	fff	fff	p	
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA	im Kloset I love the ladies la concierge qui m'a	zumeistens I love to be trompé elle a	was er to have my vendu l'appartement	nötig tea with some la fuite de l'animal	hätt brunet shai blessé aux	ahoi iuché que j'avais loué	ahoi iuché	
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA	hätt' O süss o'clock and tea is set Le train	gequolines I like traîne la fumée	Steldlichein to have my comme	des Admirals tea with some la fuite de l'animal	im Abendschein brunet shai blessé aux	uru uru	uru uru	
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA	Der Affe brüllt die doing it doing it see Autour du phare tourne	Seekuh bellt im that ragtime l'auréole des oiseaux	Lindenbaum der coupple over there bleuillis en moitiés	Schräg zerschellt see de lumière vis-				
HUELSENBECK JANKO (chant) TZARA		Peitschen um die Lenden oh yes yes yes yes yes yes	Im Schlagsack yes yes yes yes yes yes	gröhit der yes yes				
	cher c'est si difficile La rue s'enfuit avec mon bagage à travers la ville		Un métro mêle					

Abb. 48 Tristan Tzara, *L'amiral cherche une maison à louer*, in *Oevres Complètes*, Band 1, hrsg. von Henri Béhar, Paris 1975, S. 492. Copyright © Flammarion. All Rights Reserved.

Tzaras Text besteht aus absurden Sätzen, Unsinnswörtern, unterschiedlichen Sprachen und einer Aneinanderreihungen von Phonemen, die gleichzeitig erklingen. Huelsenbeck rezitiert durchgängig auf deutsch, der singende Janko auf Englisch und Tzara auf Französisch. Nicht nur die Simultanität verweigert Narrativität und Logik im traditionellen Sinn, sondern auch der Text der einzelnen Stimmen. Huelsenbecks Text beispielsweise lautet: „Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell zerfällt Teerpappe macht Rawagen in der Nacht und der Conciergenbräuche Klapperschlangengrün sind milde ach erziert in der Natur chrza prrrza chrrza hihi Yabomm.“ Auf Englisch singt Janko von seiner Liebe zu den Frauen und zum Tee „I love the ladies I love to be among the girls and when it's five o'clock and tea is set I like to have my tea with some brunet shai shai shai.“ Tzaras französische Rezitation verbindet Naturbilder und Technologien: „Il déshabilla sa chair quand les grenouilles humides [...] Le train traîne la fumeé comme la fuite de l'animal blessé aux intestins écrasés.“

Anders als bei Cage gibt es hier keine vollständigen Sätze, sondern Satzfragmente, die auch innerhalb einer Stimme durch musikalische Geräusche

unterbrochen werden. Dieser Aspekt der Musikalisierung von Sprache wird bei Tzara im mittleren Teil, *Intermède Rhythmique*, durch dynamische Vorschriften explizit hervorgehoben. Laute und Unsinnswörter wie „hihi“, „Yabomm“ oder „rouge bleu“ werden hier von Trillerpfeife, Klapper und großer Trommel begleitet, deren Geräuschen wiederum Buchstaben zugeordnet sind (Cliquette, rrrrrrrrr; Grosse Caise, O O O). Zudem sorgt die fast gleichbleibende Dichte dafür, dass man Tzaras Simultangedicht so rezipieren kann wie ein Musikstück, indem man den sich ergebenden Klängen und Klangfarben lauscht.

Während Cage in sich sinnvolle Texte verwendet, schreibt Tzara bewusst Unsinnstexte, Laute und Geräusche vor. Bei Tzara geht es mehr um den Aspekt von Sprache als Klang und um die Musikalisierung von Sprache; bei Cage um die Möglichkeit polyvalenter Bedeutung durch die Überlagerung verschiedener Sprachschichten. Trotz der unterschiedlichen Intention hinsichtlich der Gleichzeitigkeit von Sprache ist es durchaus denkbar, dass Tzaras Gedicht Cage als Referenzpunkt diente. Dass Cage von den Simultangedichten wusste, ist stark anzunehmen. Er war durch das Sammlerehepaar Walter und Louise Arensberg Anfang der 1930er Jahre in Kontakt mit Duchamp, Schwitters, Hans Arp und andere Dadaisten gekommen,¹⁸⁴ außerdem lernte er dadaistische Kunst und Dichtung durch das *transition*-Magazin kennen, in dem auch die Gedichte von Tristan Tzara veröffentlicht wurden. Cage konnte also mit Sicherheit bereits auf ähnliche künstlerische Konzepte zurückblicken.

3.3 Gleichzeitigkeit und Komplexität: *Musicircus* und die *Song Books*

3.3.1 *Musicircus* (1967)

Zwischen 1967 und 1976 komponiert Cage eine Serie von Stücken, die sich durch Multimedialität und Großformatigkeit auszeichnen. Zu diesen Stücken zählen Cages *Musicircus* (1967), *HPSCHD* (1967-69), die *Song Books* (1970) und *Apartment House 1776* (1976). Wozu dient Gleichzeitigkeit in diesen Kompositionen? Der 1967 konzipierte und an der Universität von Urbana-

¹⁸⁴ Vgl. Wulf Herzogenrath, „John Cage: Musik-Kunst-Leben. Gedanken zu Cage als bildender Künstler“, in *John Cage und...*, S. 31.

Champaign aufgeführte *Musicircus* diene zur Erörterung dieser Fragen hier als erstes Beispiel. *Musicircus* besteht lediglich aus einer Einladung zur gleichzeitigen Aufführung ansonsten freigestellter Aktionen. Zu einer festgelegten Zeit und an einem bestimmten Ort können Musiker, Tänzer, Schauspieler, Athleten o. ä. zur gleichen Zeit etwas aufführen.¹⁸⁵ Leise und laute Musik, Musik unterschiedlicher Genres, Tanz und Athletik können zur gleichen Zeit, nebeneinander aufgeführt werden. Es gibt keine Einschränkung bzgl. Genre, Stil oder Ensemble. Kirchenchöre und Rockbands, Opernsänger und Percussionisten dürfen gleichermaßen und gleichzeitig auftreten. Die Ausführenden dürfen beliebige Klänge, in beliebiger Lautstärke und für beliebige Besetzung erzeugen, eine Synchronisation ist nicht erwünscht.

Was an Beschreibungen dieses „Circus“ auffällt ist die Vielfältigkeit der Aktionen sowie die Möglichkeit unbegrenzter Teilnehmerzahl.¹⁸⁶ Zwar überlagert Cage bereits in den Kompositionen der 1950er Jahre verschiedene Stücke oder Stückteile, lässt Radios, Sprecher oder szenische Aktionen gleichzeitig auftreten und verbindet verschiedene Kunstformen in einem Moment. Neu ist in Kompositionen wie *Musicircus* allerdings das Ausmaß dieser Komplexität, die sich auch auf einer Fotografie der Uraufführung 1967 deutlich als Charakteristikum der Komposition zeigt.

¹⁸⁵ Das Manuskript zur Komposition zeigt eine Auflistung verschiedener Künstler, die an einer Realisation beteiligt waren (Mumma, Hiller, Ichinyanagi, Childs, Feldman usw.); es sind verschiedene Kompositionen aufgelistet, die wohl dort gleichzeitig aufgeführt wurden (Satie's *Furniture Music*, Cages *Variation VII, 0'00*). Außerdem sind einige nicht-musikalische Aktionen aufgeführt wie z. B. die Rezitation von Abraham Lincolns Gettysburg Address. Eine Skizze zeigt grob die Positionen der einzelnen Teilnehmer auf der Bühne an. *Musicircus*, in NYPL JPB-95-3 Folder 344.

¹⁸⁶ Charles Junkerman beschreibt in „'nEw/foRms of living together' – The Model of the Musicircus“ die Heterogenität der Aufführung des *Musicircus* im *Braun Music Center* in Stanford am 29.01.1992: „[...] a seventy-five-year-old trumpet player who had toured with a jazz band on cruise boats in the 1930s, a group of Sufi drummers, a man who collected and played antique music boxes, an African rhythm group whose lead singer was a gardener recently emigrated from Ghana, a computer programmer playing the hurdy-gurdy, a rap and tumbling group from East Palo Alto, an itinerant folksinger passing through from Australia and eager to perform on the diggory-doo, and so on up to two hundred musicians.“ Charles Junkerman, „'nEw/foRms of living together: The Model of the Musicircus“ in *John Cage: Composed in America* hrsg. von Marjorie Perloff/Charles Junkerman, Chicago 1994, S. 41.



Abb. 49 John Cage, *Musicircus* – November 1967, in University of Illinois Archive, Urbana, IL, RS: 39/2/20, Box EVE, Folder EVE – 14. Fotograf unbekannt.

An verschiedenen Orten des Raumes an der University of Illinois, der früher zur Begutachtung von Vieh verwendet wurde, fanden Aktionen statt, wobei die Ausführenden auf Podesten standen. Am rechten Rand sieht man eine Gruppe von Musikern, ebenso wie in der Mitte links. Die Idee der verschiedenen Zentren, die auch schon beim *Black Mountain Piece* eine Rolle spielte, wird hier deutlich, wenn man das Publikum betrachtet, das nicht geradeaus auf eine Bühne sieht, sondern das in ganz verschiedene Richtungen blickt und sich frei im Raum bewegen kann. An der Photographie wird zudem der Festcharakter der Aufführung deutlich: verschiedenfarbige Luftballons sind im ganzen Raum verteilt und das Publikum bewegt sich frei zwischen den verschiedenen Aktionen.

In *Musicircus* dient Gleichzeitigkeit – wie in den vorhergehenden Kompositionen – als Mittel, um nicht kausale Beziehungen zu inszenieren und Angebote zur Verfügung zu stellen, über deren Dauer, Abfolge und Verknüpfung der Zuhörer selbst entscheidet. Im Vergleich zu vorhergehenden Inszenierungen von Gleichzeitigkeit bedeutet *Musicircus* eine bewusst konzipierte Zunahme von Komplexität. Mit Komplexität meine ich hier die Möglichkeit zu einer besonders

hohen Dichte verschiedenster Aktionen, sowie zum anderen die Vielfältigkeit und Multimedialität der Aktionen.

Während Cage sein „principle of circus“ lediglich als gleichzeitige Aufführung verschiedener Stücke beschreibt („By ‚circus‘ I mean many pieces going on at once, rather than one alone“¹⁸⁷) zeichnet sich diese Werkgruppe durch ihre hervorstechende Komplexität aus und setzt sich damit auch von früheren Kompositionen ab. Darüber hinaus bezeichnet der Begriff „circus“ – so Beate Kutschke eine US-amerikanische Dreiringmanege, in der verschiedene Aktionen gleichzeitig an verschiedenen Stellen im Raum aufgeführt werden.¹⁸⁸ Die Kompositionen *HPSCHD*, *Song Books* oder *Apartment House 1776*, die zwischen 1967 und 1976 entstanden, erscheinen damit als Gruppe von Kompositionen, die gekennzeichnet sind durch Multimedialität, Vielfältigkeit, die Aufführungen an verschiedenen Orten, die Möglichkeit vieler Aufführenden und ihre Großformatigkeit. Dies lässt Komplexität in einem im Werk Cages bisher unbekanntem Maß entstehen.¹⁸⁹

Auch in dem 1952 komponierten, multimedialen Happening, dem *Black Mountain Piece*, in dem ebenfalls verschiedene Kunstformen integriert werden, entsteht Komplexität nicht im gleichen Maße wie in den Kompositionen wie *Musicircus* oder den *Song Books*. Während Cage Gleichzeitigkeit im *Black Mountain Piece* mittels Zeitklammern organisiert und somit die Überlagerungen zwischen verschiedenen Kunstformen zeitlich steuert, entfällt diese Kontrolle im *Musicircus*. Hier stellt Cage einen Materialfundus zur Verfügung bzw. stellt das Material sogar frei, das in freier Zeiteinteilung aufgeführt werden kann. Das Ergebnis und der Unterschied zum *Black Mountain Piece* sind die Aufgabe von

¹⁸⁷ Cage in einem Interview mit Cole Gagne und Tracy Caras (1975), in *Conversing with Cage*, S. 88.

¹⁸⁸ Beate Kutschke, *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln 2007, S. 192. Den Begriff „Circus“ verwendet Cage nach 1967 auch noch für weitere Kompositionen: *Circus on/Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), *Musicircus for Children* (1984), *Rolywholyover: A Circus* (1989), *Scottish Circus* (1990).

¹⁸⁹ In einem Interview mit Cole Gagne und Tracy Caras von 1975 sagt Cage in eben diesem Sinne: „Because seen from a particular point of view, music is simply the art of focusing attention on one thing at a time. In my recent works, since about '68, I have tried not to focus the attention on one thing at a time, and have used this principle that I call „musicircus“ – of having many things going on at once. Which is what takes place in the *Musicircus* [1967] itself, which is not written down but has been performed, and it takes place in *HPSCHD* [1969] and in the *Song Books* [1970].“ Cage in einem Interview mit Cole Gagne und Tracy Caras (1975), in *Conversing with Cage*, S. 88.

Kontrolle, die unkoordinierte, gleichzeitige Aufführung und die Möglichkeit nicht festgelegter Komplexität.

Was bringt Cage aber nun dazu gleich eine ganze Gruppe dieser Stücke zu komponieren? Worum geht es ihm mit dieser Komplexität? Und in welchen intellektuellen Kontext fügen sich diese Kompositionen vielleicht ein, der als verbindendes Merkmal dienen könnte?

3.3.2 Intellektueller Kontext: Cage, Gleichzeitigkeit und McLuhan

Eine häufig erwähnte Person in Cages Schriften und Interviews der 1960er Jahre ist der Medientheoretiker Marshall McLuhan, der in vielerlei Hinsicht Einfluss auf Cages Schaffen und Denken hatte.¹⁹⁰ Cage beschäftigte sich bereits ab 1960 nachweislich und sehr ausführlich mit den Schriften von McLuhan und mit dessen Ideen zur Aufgabe linearer Wahrnehmung. Bereits im Oktober 1960 begann Cage mit McLuhan erstmals zu korrespondieren,¹⁹¹ ein erstes Treffen fand 1965 statt.¹⁹² Inwiefern aber könnten McLuhans Ideen zum elektronischen Zeitalter und zur Aufgabe einer linearen Wahrnehmung relevant für Cage und seine Inszenierung von Gleichzeitigkeit und Komplexität gewesen sein?

In „Understanding Media: Extensions of Man“, das drei Jahre vor Cages *Musicircus*, nämlich 1964, entstand, geht es darum, dass elektronische Medien eine Erweiterung des Nervensystems darstellen. McLuhan sieht Technologien als eine Extension des Menschen, das Rad als eine Verlängerung des Fußes, elektronische Technologien als Erweiterung des zentralen Nervensystems. („Previous technologies had been extensions of physical organs: the wheel is a putting-outside-ourselves of the feet; the city wall is a collective *outring* of the skin. But electronic media are, instead, extensions of the central nervous system, an inclusive and **simultaneous** [Hervorhebung der Autorin] field. Since the

¹⁹⁰ Vgl. Wolfgang Gratzner, „Happy New Media! Über John Cage und Marshall McLuhan“, in *ÖMZ* 47/11 (1992).

¹⁹¹ Dies geht aus der Korrespondenz zwischen Cage und McLuhan hervor, die in der Northwestern University liegt. Der erste datierte Brief von Cage an McLuhan stammt vom Oktober 1960. Northwestern University, Cage Correspondence, Box 3, Folder 8, Sleeve 23.

¹⁹² Dies geht aus der Korrespondenz zwischen Cage und McLuhan hervor. Vgl. Briefe vom Januar/Februar 1965, Northwestern University, Box 5, Folder 3, Sleeve 10 sowie Korrespondenz vom September 1965, Box 5, Folder 7, Sleeve 18. Im Brief von September beschreibt Cage rückblickend das Treffen: „You were friendly beyond my expectations. It was an extraordinary experience for me to meet you. I had looked forward to it for years.“

telegraph we have extended the brains and nerves of man around the globe.“¹⁹³) McLuhan beschreibt das zentrale Nervensystem in dem posthum veröffentlichten Artikel *The Agerbite of Outwit* als gleichzeitiges und inklusives Feld, in dem Reize unmittelbar und unabhängig von ihrem Ort, simultan empfunden werden.¹⁹⁴ Statt einer sukzessiven Wahrnehmung ist es nun möglich – durch die Erweiterung des Nervensystems – die Welt gleichzeitig wahrzunehmen („sequence yields to the simultaneous“¹⁹⁵); eine lineare Wahrnehmung weicht einer multidimensionalen, sodass ein „ungleich reicheres, variiertes Wahrnehmungsmosaik“¹⁹⁶ entsteht. Cage war von dieser Idee fasziniert und thematisierte diese vielfach in seinen Schriften und Interviews, wie ich im folgenden aufzeigen werde. So schreibt er zum Beispiel in einem nicht datierten Skript von *A Year from Monday*: „As McLuhan says, everything happens at once.“¹⁹⁷ Und in einem nicht datierten Brief schreibt er: „I agree with the late Marshall McLuhan that through electronics we have extended the central nervous system. The world being a mind can change itself.“¹⁹⁸ Dieser Gedanke von Technologie als Erweiterung des Geistes und einer gleichzeitigen Wahrnehmung verschiedener Einflüsse war wichtig für Cage. Hierin musste er eine Bestätigung und einen neuen intellektuellen Kontext für seine Beschäftigung mit Gleichzeitigkeit gefunden haben.

Während in den frühen 1950er Jahren vermutlich Jungs Theorie zur Synchronizität den intellektuellen Rahmen für seine künstlerische Beschäftigung bildete, so liegt die Vermutung nahe, dass in den 1960er Jahren diese Funktion Marshall McLuhan zufiel. Dafür sprechen auch einige Ausschnitte aus Cages Interviews und Schriften, in denen sich Cage im Zusammenhang mit Gleichzeitigkeit auf McLuhan beruft. Darüber hinaus ist McLuhan in Cages Verständnis um eine ganz bestimmte Art von Gleichzeitigkeit bemüht, die sich durch Komplexität auszeichnet.

¹⁹³ Marshall McLuhan, „The Agerbite of Outwit“ in *Media Research: Technology, Art, Communication*, New York 2013, S. 121-126; 121.

¹⁹⁴ Erstmals wurde „The Agerbite of Outwit“ 1998 in *McLuhan Studies* Volume 1, Issue 2, publiziert.

¹⁹⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge 1994, S. 13.

¹⁹⁶ Wolfgang Gratzner, „Happy New Media: Über John Cage und Marshall McLuhan“, in *ÖMZ* Nr. 47 (1992), S. 663-672; 665.

¹⁹⁷ Cage, „Manuskript – A Year From Monday“, Northwestern University, Box 1, Folder 5, Sleeve 5.

¹⁹⁸ Cage, Brief an Unbekannt, Northwestern University, Box 1, Folder 5, Sleeve 11.

In einem Interview mit Michael Zwerin von 1966, wird diese Idee in einem ganz anderen Kontext deutlich. Hier bedient Cage sich McLuhans Ideen, um Komplexität in der Musik von Charles Ives zu beschreiben.¹⁹⁹ Cage sagt: „What is involved with Ives, it seems to me, is the suggestion that not one thing is happening at a time, but rather that everything is happening at the same time. They simply are. We are living in a period when our nervous systems are being exteriorized by electronics, so that the whole glow is **happening at once**. There is no need to minimize the **complexity** of the situation, but rather a great need to make this **complexity** [Hervorhebungen der Autorin] something we can all enjoy.“²⁰⁰ Ohne McLuhan konkret als Urheber der Idee einer durch die Gleichzeitigkeit von Ereignissen entstandenen Komplexität zu nennen, beschreibt Cage die Musik Ives in McLuhans Sinne. Das „Glühen“ von dem Cage hier spricht, ist nichts anderes als unser Erlebnis, das alle Sinneseindrücke, die zur gleichen Zeit auf uns einströmen, enthält. Wichtig für Cage ist, dass man die Komplexität und Gleichzeitigkeit künstlerisch nutzbar macht.

In Cages Artikel „McLuhan’s Influence“ (1967) schreibt Cage rückblickend über seine 1961 entstandene Simultan-Lecture *Where Are We Going? And What Are We Doing?*: „When in 1961, I wrote my lecture *Where Are We Going? And What Are We Doing?*, which is four lectures heard at once and at the same time, it was in awareness of McLuhan’s point that nowadays everything happens at once, not just one thing at a time.“²⁰¹ Auch wenn es unwahrscheinlich ist, dass Cage tatsächlich bereits 1961 unter McLuhans Einfluss stand, mit dem er bis dahin lediglich wenige Briefe ausgetauscht hatte und der bis dahin weder *The Gutenberg Galaxy* (1962) noch *Understanding Media* (1964) veröffentlicht hatte, so zeigt diese rückblickende Interpretation doch vor allem sein im Jahr 1970 gegenwärtiges Interesse und Verständnis des Medientheoretikers. McLuhans

¹⁹⁹ In dem 1969 entstandenen Essay „Art and Technology“ greift Cage abermals auf McLuhans Ideen zurück, wenn er schreibt: „(They) [Art and Technology] bring people together (world people), people and their energies and the world’s material resources, energies and facilities together in a way that welcomes the stranger and discovery and takes advantage of synergy, an energy greater than the sum of the several energies had they not been brought together... not just inside our heads, but outside of them in the world where our central nervous system (electronics) effectively now is. Everything happens at once (a different music).“ Cage, „Art and Technology“ (1969), Wesleyan University, Box 1, Folder 6.

²⁰⁰ Michael Zwerin, *Lethal Measurement* (1966), in *John Cage: An Anthology*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1991, S. 163f.

²⁰¹ John Cage, „McLuhan’s Influence“ (1967), in *John Cage: An Anthology* hrsg. von Richard Kostelanetz, S. 170

Ideen dürften Cage als intellektueller Rahmen, vor allem für seine großformatigen, multimedialen Kompositionen zwischen 1967 und 1976 gedient haben, in denen Cage um komplexe Aufführungssituationen bemüht war. Es scheint fast, als erfüllten diese Stücke McLuhans Diktum einer Welt, in der alles gleichzeitig stattfindet und verschiedene Aktionen lediglich durch einen gemeinsamen Zeitpunkt verbunden sind.

3.3.3 *Song Books* (1970)

Wie diese Komplexität nun im einzelnen konstruiert wird und welche Funktion Sprache bei der Erzeugung von Komplexität einnimmt, soll nun im folgenden an den *Song Books* (1970) diskutiert werden. Wenn man sich die 90 Solos aus denen *Song Books* besteht, ansieht, fällt die Vielfalt in Notation, Stil und Kompositionsmethode direkt ins Auge. Mit dieser will Cage eine größtmögliche Klang- und Aktionsvielfalt erreichen.²⁰² Cage setzt allein acht verschiedene Notationsarten für die Notation der Solos ein.²⁰³ Die Solos können dabei je nach Belieben in einer Aufführung kombiniert werden, sodass verschiedene Aktionen gleichzeitig ablaufen. Die Teilnehmerzahl ist nicht festgelegt, sodass theoretisch eine Aufführung mit bis zu 90 Sängern denkbar wäre. Was die Komplexität sicherlich verstärkt ist Cages Anweisung, die Solos einzeln aufführen zu lassen und ohne Verknüpfungspunkte zu anderen Sängern: „Given two or more singers, each should make an independent program, not fitted or related in a predetermined way to anyone else’s program.“²⁰⁴ Diese individuellen Aktionen sind eine der wichtigsten Unterschiede im Vergleich zu *Musicircus*, da dort auch Musikgruppen gemeinsam musizieren können. Explizit benennt Cage in den *Song Books* die Unabhängigkeit zwischen den Ausführenden („each should make an

²⁰² Sara Heimbecker stellt in ihrer Dissertation über John Cages *HPSCHD* die Vermutung auf, dass dieser Kompositionen aus verschiedenen Epochen verwendete, um Vergangenheit und Gegenwart zu verbinden. Es lassen sich m. E. allerdings keine Beweise für diese These finden, sodass ich glaube, dass Cage eher an einem gleichzeitigen Nebeneinander von Verschiedenem interessiert war. Vgl. Sara Heimbecker, *John Cage’s HPSCHD*, Diss. 2011, University of Illinois at Urbana-Champaign, S. 78f.

²⁰³ Dies sind: 1. Typographische Variabilität, 2. Ziffernfolgen mit Plus- und Minus-Zeichen, 3. Frei gezeichnete symmetrische Verlaufslinien, 4. Auf Landschafts- und Sternkarten beruhende Verlaufslinien, 5. Aus Sternkarten gewonnene Punktfelder, 6. Konventionelle musikalische Notation, 7. Aggregate, 8. Verbale Vorgaben.

²⁰⁴ John Cage, Aufführungsanweisung, in *Song Books*, S. 1.

independent program“), die sich jeweils ein eigenes Programm zusammenstellen sollen.

Ähnlich wie bei den Lectures geht auch in *Song Books* die Verwendung des Begriffs „Solo“ über die bloße Benennung hinaus und verweist auf eine Umdeutung des dahinterstehenden Konzepts.²⁰⁵ Denn das Konzept des „Solo“ steht seit alters her für den herausgehobenen Vortrag eines einzelnen Musikers. Zwar wird auch bei Cage ein Solo von einem einzelnen Musiker aufgeführt, aber potenziell parallel zu anderen Solos. Das Herausgehobene, das Solistische, verläuft jedoch quer zu den jeweiligen Aktionen der Musiker, da erst durch den Zuhörer und Zuschauer ganz eigene Zusammenhänge hergestellt werden. Diese Zusammenhänge bilden individuelle Soli, die von denen der Musiker vollkommen unabhängig sein können.

Um die Verschiedenartigkeit, die in der Kombination Komplexität entstehen lässt, plastisch zu machen, werde ich im folgenden drei Solos vorstellen, die in einer Aufführung der *Song Books* gemeinsam aufgeführt werden können. Bereits rein optisch wird die Verschiedenartigkeit der *Solos 11, 34* und *47* deutlich (Abb. 7-9). *Solo 11* beruht auf der Transkription von Sternkarten, wobei ähnlich wie bei *Atlas Eclipticalis* Sternkonstellationen in ein (Noten-)System kopiert werden. Die einzelnen Punkte sollen durch freie Vokalise verbunden werden. Die vertikale Lage gibt dabei eine relative Tonhöhe an, die Größe der Punkte die Dynamik. Der Interpret soll ein Verhältnis zwischen Strecke auf dem Papier und Zeitdauer etablieren. Die Zahlen über den Systemen sind Angaben für eine elektronische Begleitung.

²⁰⁵ Auch der Titel des Kompendiums des Solos, *Song Books*, irritiert durch den Plural. Zwar handelt es sich tatsächlich um ein zweiteiliges Werk (*Solos 3 – 58* und *Solos 59-92*), dennoch gibt es eine Verwendung im Titel des Singular nicht. Ähnlich wie bei den Solos wäre hier eine Bedeutung denkbar, die quer zur konventionellen Interpretation steht. Denn die von Cage vorgeschlagene beliebige Kombination der Solos ermöglicht eine unerschöpfliche Vielfalt. Der Plural *Song Books* beinhaltet somit bereits seinen eigenen Aufführungsmodus.

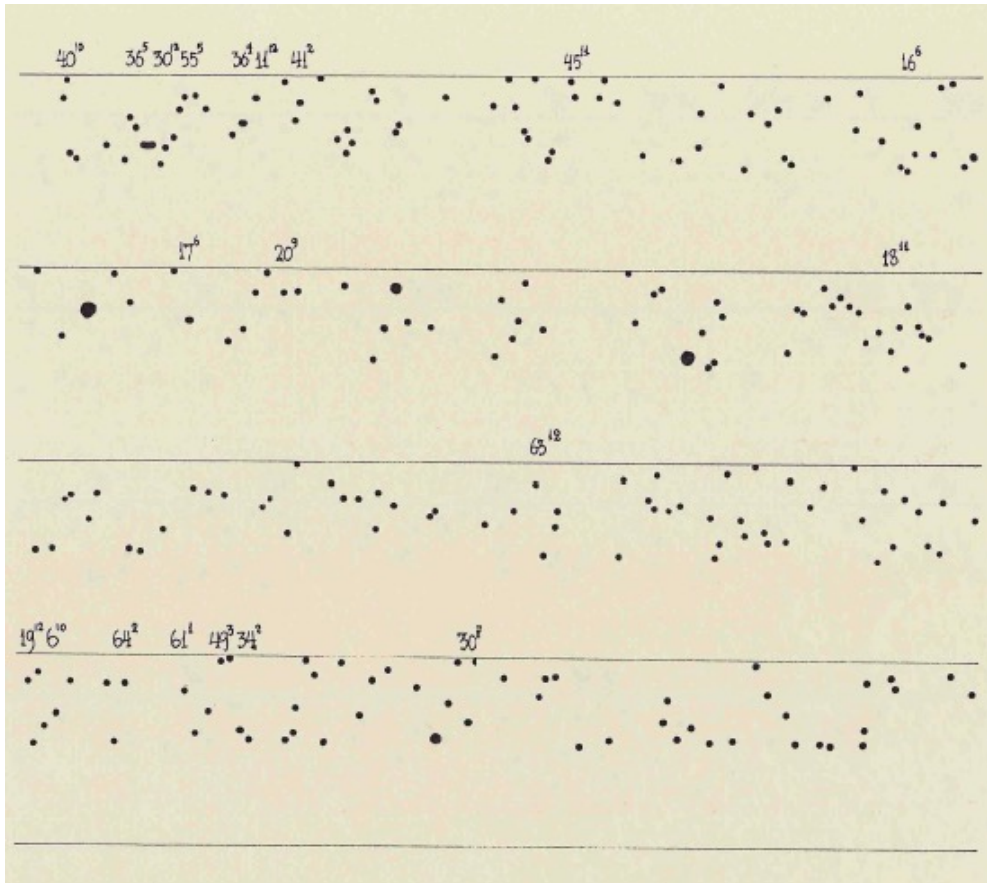


Abb. 50 John Cage, *Solo 11* aus *Song Books*, S. 39. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Solo 34 verwendet einen Text aus Thoreaus *Essay on Civil Disobedience* (1849), der für eine nicht-hierarchisch organisierte, anarchistische Gesellschaftsform plädiert: „That government is best which governs not at all; and when men are prepared for it, that will be the kind of government which they will have.“²⁰⁶ Die Melodien orientieren sich in *Solo 34* in Struktur und Form eng an den *Douze petite chorales* von Erik Satie.²⁰⁷ Damit verbindet dieses Solo – gemäß dem Motto der *Song Books* „we connect Satie with Thoreau“ – sowohl Thoreau als auch Satie. Die Inszenierung von Thoreaus Text variiert dabei stark bei gleichbleibendem Textmaterial und reicht von syllabischer Textverteilung bis hin zu rezitationsartigen Deklamationen.

²⁰⁶ Der gleiche Text wird auch in dem folgenden *Solo 35* verwendet. Außerdem soll in *Solo 50* die Melodien von *Solo 35* gesummt werden. Dies verweist nicht zuletzt wieder auf den Text.

²⁰⁷ Erik Satie, *Douze Petits Chorales*, Paris 1968.

The image shows a musical score for John Cage's *Solo 34*. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff is marked 'VERY SLOW' and contains the lyrics: 'THAT GOVERNMENT'S BEST WHEN GOVERNIS NOT AT ALL'. The second staff is marked 'MODERATE' and contains the lyrics: 'AND WHEN MEN ARE PREPAR- ED FOR IT, THAT WILL BE THE KIND OF GOVERN- MENT WHICH THEY WILL HAVE. WHEN MEN ARE PREPAR- ED FOR IT, THAT WILL BE THE KIND OF GOVERN- MENT WHICH THEY WILL HAVE. WHEN MEN ARE PREPAR- ED FOR IT, THAT WILL BE THE KIND OF GOVERN- MENT WHICH THEY WILL HAVE. WHEN MEN ARE PREPAR- ED FOR IT, THAT WILL BE THE KIND OF GOVERN- MENT WHICH THEY WILL HAVE.' The third staff is marked 'FAST' and contains the lyrics: 'NOT AT ALL (GOV- ERNS NOT AT ALL)'. The fourth staff is marked 'NOT TOO SLOW' and contains the lyrics: 'TEXT WILL BE THE KIND AND WHEN? THAT WILL BE THE KIND AND WHEN? TEXT WILL BE AND WHEN?'. The score also includes tempo markings like 'GOING ALONG' and 'NOT TOO SLOW'.

Abb. 51 John Cage, *Solo 34* aus *Song Books*, S. 111. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Ein Beispiel für eine Rezitation auf einer Note sind die vier Fermaten im zweiten Teil, auf denen jeweils der gleiche Text („men are prepared for it, that will be the kind of government which they will have“) rezitiert wird. In der letzten Zeile des Stücks ist insbesondere Cages Änderung der Interpunktion augenfällig, die einen Fragegestus einführt. Das dreimalige Auftreten des syllabisch vertonten „That will be the kind and when?“ beendet das Stück. Dreimal geht – wie bei einem natürlichen gesprochenen Fragegestus – die Melodie nach oben.

Das dritte Beispiel, *Solo 47*, ist eine „billige Imitation“ von Mozarts Königin der Nacht-Arie *Der Hölle Rache*. Wie sich im Vergleich der beiden Stücke zeigt (Mozart und Mozart/Cage), lässt Cage Form und rhythmische Struktur der Komposition, im Gegensatz zur Tonhöhenorganisation, weitgehend intakt. Cage verändert die Tonhöhen durch zufallsdeterminierte Transpositionen eines halben bzw. ganzen Takts, sowie durch nicht-zufallsdeterminierte Registerwechsel. An jenen Stellen, an denen Original und Bearbeitung übereinstimmen, werden Töne (und Text) ausgelassen. Die Pausentakte der Gesangsstimme kommen in *Solo 47* deutlich zum Vorschein, da sie nicht – wie im Original Mozarts – durch eine Orchesterbegleitung gefüllt werden. Das Ergebnis

dieser Bearbeitung ist auf zeitlicher Ebene die Übernahme der rhythmischen Organisation und die partielle Beibehaltung der Konturen der Gesangsstimme. Der Text ist ein Gemisch aus Silben und Wörtern, die aus Joyce' *Finnegans Wake* stammen. Simone Heilgendorff bemerkt, dass hier der ursprüngliche Text – wie bei vielen virtuosen Arien – keine Rolle mehr spielt und daher bei Cage „konsequenterweise durch ein Gemisch aus kaum assoziativen Silben und Wörtern von Joyce ersetzt [wurde].“²⁰⁸ Andererseits ist die Komposition virtuoser Partien nur um ihrer selbst willen, d. h. ohne Rücksichtnahme auf den Text, auch bei einem Komponisten wie Mozart schwer vorstellbar. Semantisch sind allerdings sowohl Mozarts Bravourarien wie auch Cages Version äußerst fragile Gebilde. In Cages Bearbeitung hat der schwer verständliche – weil gesungene – Text des Originals vollends seine *definitive* Bedeutung verloren hat.

Die Verwendung der Vorlage Mozarts ist sehr bewusst und gemäß Cages Interesse an Komplexität gewählt. In einem Interview mit Lejaren Hiller beschreibt Cage 1968 die Musik Mozarts als „moving away from unity“ und „moving-toward-multiplicity.“²⁰⁹ Für Cage realisiert die Musik Mozarts jene Heterogenität und Komplexität, um die der Komponist in den *Song Books* bemüht ist.

Wie man sieht, bestehen die *Song Books* aus extrem heterogenen Soli, deren Zusammentreffen zu kaum vorhersehbaren Klängen führen kann. Insbesondere für Cage bedeutet dies Komplexität, da er seinen Einfluss auf das klangliche Erscheinungsbild weitgehend aufgibt. Aber auch für den Hörer und Zuschauer kann dies Komplexität bedeuten, und zwar dann, wenn man versucht, die einzelnen Elemente auseinanderzuhalten.

²⁰⁸ Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik*, S. 349f.

²⁰⁹ In einem Interview mit Larry Austin äußerte sich Cage zur Komplexität in der Musik Mozarts: „The original idea came from a notion I had about Mozart's music and how it differed from Bach's music. In the case of Bach, if one looked at a few measures and at the different voices, they would all be observing more or less the same scalar movement; that is, each voice would be using the same scale. Whereas, in the case of Mozart, if one looked at just a small amount of his music, one would see the chromatic scale, the diatonic scale, and a use of chords melodically, like a scale, but made up of larger steps. I thought to extend this „moving away-from-unity“ and „moving-toward-multiplicity“. John Cage im Interview mit Larry Austin (1968), *Conversing with Cage*, S. 18.

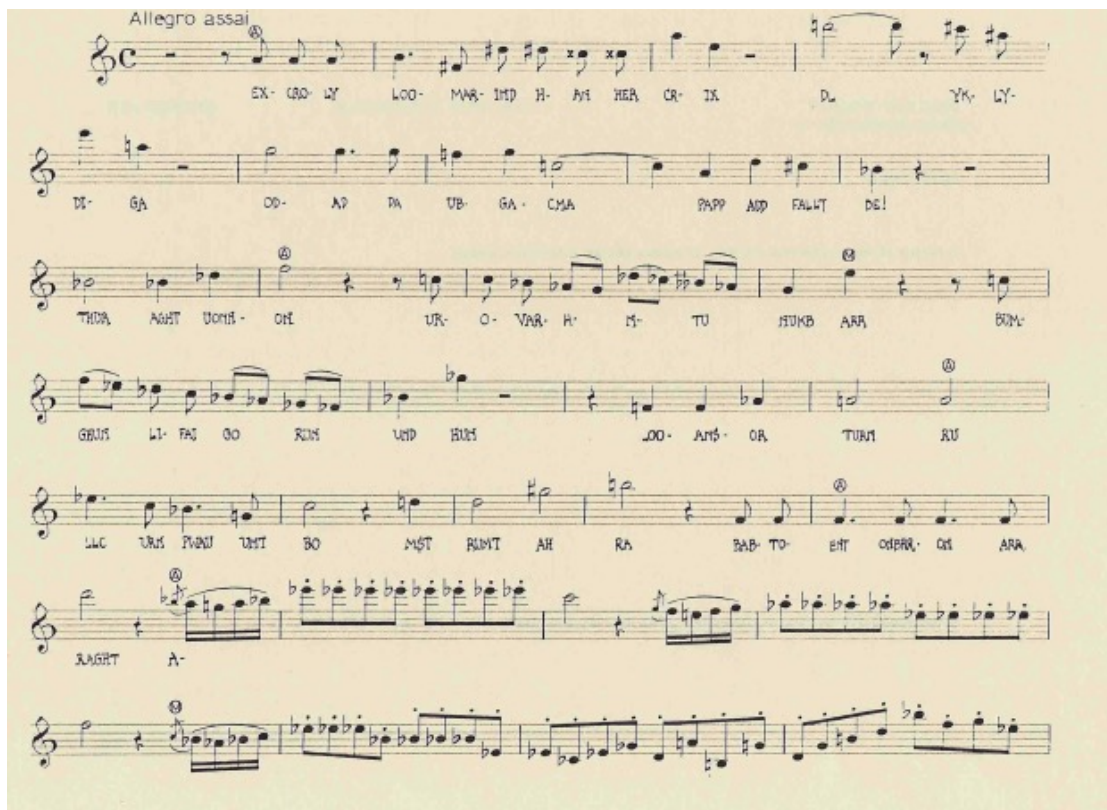


Abb. 52 John Cage, *Solo 47* aus *Song Books*, S. 164. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

3.3.4 Sprache in den *Song Books*

Das Hinzutreten von Sprache bedeutet einen weiteren Grad der Komplexität sowie eine weitere mögliche Anforderung an den Zuhörer. Zudem bedeutet es das Hinzutreten von zumindest potenzieller Semantik. Nicht nur unterschiedliche musikalische Stile, Kompositionstechniken und Notationen machen die Komposition der *Song Books* aus, es werden auch unterschiedliche Sprachen (englisch, französisch, jugoslawisch, irisch, deutsch, rumänisch etc.), Textarten (Zeitungstexte, Gedichte, Artikel aus Pilzbüchern) und Texte aus verschiedenen Epochen (Schiller, Thoreau, e. e. cummings) aufgeführt. In den zuvor genannten Beispielen, den *Solos 11, 34* und *47*, treffen sich Vokalise, ein Silbengemisch aus *Finnegans Wake* und Thoreaus Text des *Essay of Civil Disobedience*. Diese Sprachenvielfalt zieht sich durch die gesamten *Song Books*. Sprache erscheint dabei in verschiedener Form: in Form einzelner Laute, Silben, Wörter, Satzfragmente oder vollständiger Sätze. Damit geht es auch hier nicht nur um die Vielfältigkeit und damit Komplexität von Sprache, sondern gleichzeitig auch um die Auslotung der Grenze von Sprache als Klang und

Sprache als sinnstiftendem Element. Die *Wahl* der Sprachinszenierung ist dabei durchaus bewusst gewählt, sodass z. B. die für Cage thematisch wichtigen Texte wie Schillers *Ode an die Hoffnung* oder Thoreaus *Essay of Civil Disobedience* nicht sprachlich verfremdet werden, um die Verständlichkeit von bestimmten Texten zu gewährleisten.

Sprache wird in den *Song Books* als Klangmaterial, als Bedeutungsträger sowie als Möglichkeit zu neuen Wortschöpfungen eingesetzt. Wörter und Satzfragmente, die durch die gleichzeitige Überlagerung unterschiedlicher Texte aus ihrem Kontext gerissen werden, ermöglichen Assoziationen und neue Wortschöpfungen. Simone Heilgendorff schreibt, dass gerade die fragmentarische Inszenierung von Sprache Raum lässt für Assoziationen und zudem die Freisetzung mentaler und emotionaler Prozesse erlaubt.²¹⁰ Dass bei einer solchen Sprachenvielfalt „Sprachkürze auch Denkweite“²¹¹ bringt, liegt nicht zuletzt darin begründet, dass Sprachkürze Sprachgrenzen aufweicht, denn eine Sprache anhand eines einzelnen Wortes zu bestimmen ist nicht immer möglich. Darüber hinaus wird das Erfordernis, für die Rezeption die verwendeten Sprachen verstehen zu müssen, außer Kraft gesetzt.

Ein Beispiel für die Verwendung verschiedener Sprachen und von Text aus ganz unterschiedlichen Kontexten ist das *Solo 29*, das zu den sogenannten „Newspaper-Solos“ der *Song Books* gehört. In den Skizzen lässt sich Cages Textkomposition nachverfolgen: In der Abbildung links sieht man Cages Auflistung der 12 verwendeten Sprachen; rechts die konkrete Textauswahl für das *Solo 29*. Die Vielzahl der Sprachen wird bereits an diesem Ausschnitt deutlich. Cage entschied zunächst per Zufallsverfahren, welche Sprache verwendet werden sollte (Zahl zwischen 1-12), dann die Anzahl der Silben (in der ersten Zeilen kann man „6 syll.“ lesen) und anschließend eine Seitenangabe (gekennzeichnet als „pg.“). Die genaue Textauswahl auf einer zufallsbestimmten Seite mit vorgegebener Silbenanzahl war freigestellt, d. h. über den konkreten Text bestimmte Cage frei.

²¹⁰ Vgl. Simone Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg im Breisgau 2002, S. 350.

²¹¹ Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik*, S. 358.

Language	Pages	Notes
1. Irish	16 pgs.	Solo 29. (13)
2. Yugoslav	14 pgs.	10 ⁶ pg. 1 death and mutilation
3. German	28 pgs.	8 ⁵ pg. 16 in pelerinaj
✓ 4. Spanish	24 pgs.	1 ⁴ pg. 16 CEN BHRI ACH AN
✓ 5. Italian	18 pgs.	12 ² Hi-to-to-ki
✓ 6. Polish	12 pgs.	5 ⁴ pg. 1. BATTAGLIA
E ✓ 7. French	24 pgs.	5 ¹ pg. 1 PER
✓ 8. Romanian	24 pgs.	4 ⁴ pg. 1 DEL COLERA
✓ 9. Russian	4 pgs.	11 ² pg. 7 reform
✓ 10. English	26 pgs.	1 ⁵ pg. 4 ACHAS AGUS GO
✓ 11. American	18 24 pgs.	6 ⁶ pg. 1 ZASTANOWIENIA
✓ 12. Japanese		

Abb. 53 John Cage, Skizzen zu *Solo 29* aus *Song Books*, NYPL JPB 95-3 Folder 375. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.

An den Skizzen sieht man, dass Cage nacheinander englische, rumänische, irische, japanische, italienische und spanische Textausschnitte mit unterschiedlicher Silbenanzahl auswählte. Als Textquellen dienten ihm Tageszeitungen verschiedener Sprachen vom September 1970. Dahinter steht die Vorstellung, dass jede Sprache anders klingt, jede Sprache spezifische Klangfarben, Akzente, Intonationen und Spracherzeugungsmittel besitzt.

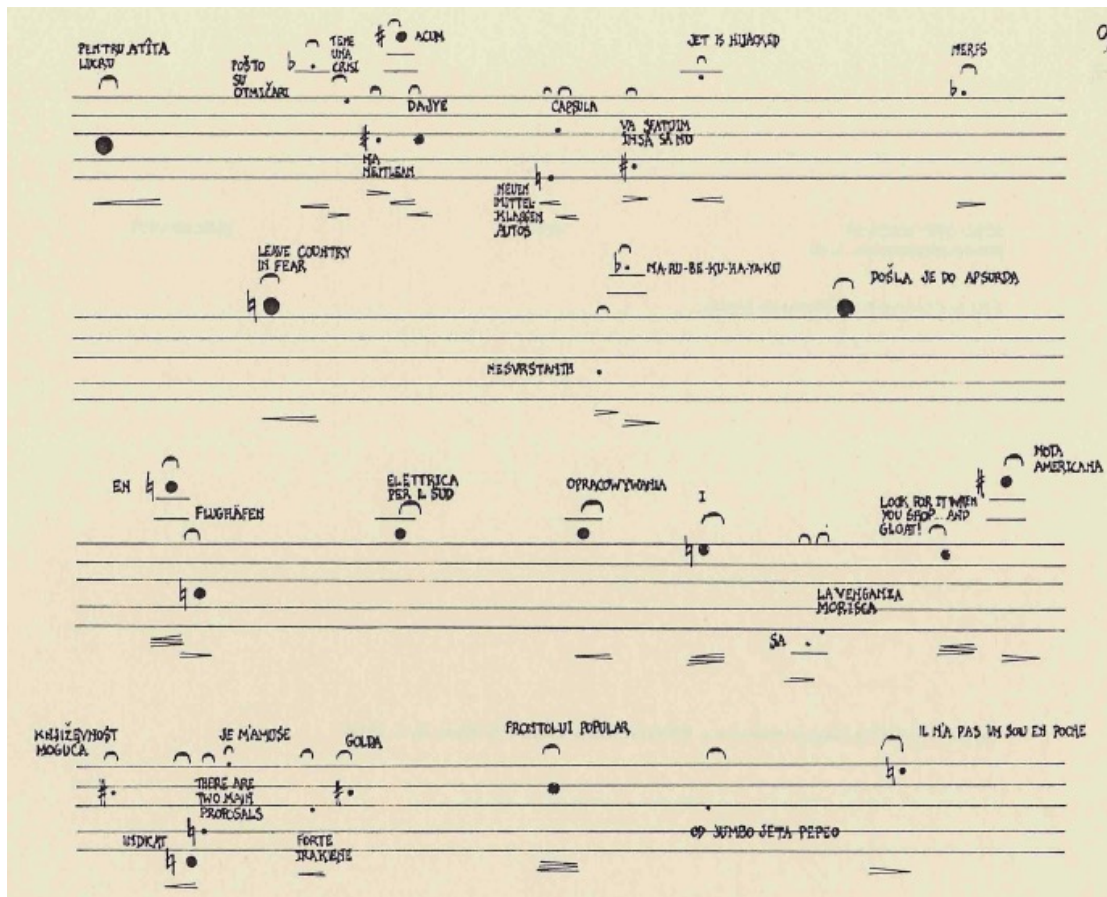


Abb. 54 John Cage, *Solo 29* aus *Song Books*, S. 2. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Welche Bedeutungen von Sprache werden an diesem Beispiel deutlich? Da es sich um ein rein vokales Stück handelt, hat Sprache verständlicherweise eine wichtige klangliche Bedeutung, denn sie existiert nur durch die improvisierte Melodie. Auch eine Funktion als Bedeutungsträger liegt nahe, die für jeden Zuhörer, abhängig von seinen Sprachkenntnissen, individuell ist. Darüber hinaus mögen Wörter, obwohl klanglich gleich, in verschiedenen Sprachen unterschiedliche Bedeutungen haben, wodurch die dritte Funktion, nämlich die Ermöglichung neuer Sinnzusammenhänge, zustande kommt. Die Möglichkeit, den Wörtern absichtlich oder unabsichtlich eine neue Bedeutung zuzuweisen, bleibt auf jeden Fall erhalten. Das Material der Solos, Texte aus Zeitungen, wird verfremdet und poetisiert; auch hier geht Kunst aus einem alltäglichen Medium – der Zeitung – hervor. In Cages radikaler Umdeutung geht es ihm mit seinen Zeitungstexten um das Hören von Sprache und gleichzeitig weniger um den Verstehens- als um den Erfahrungsaspekt von Sprache. Sinn erschließt sich nicht

durch Wortkenntnis, sondern für jeden Hörer individuell, indem Sinn durch ihn erst konstruiert wird.

Ein anderes Beispiel für die Inszenierung von Sprache ist *Solo 43*. Hier soll der Sänger eine Melodie um einen vorgegebenen Text von Erik Satie improvisieren, der viermal wiederholt wird. Die erste Rezitation des Textes soll 17 Sekunden dauern, die zweite 49 Sekunden, die dritte 52 Sekunden und die letzte 53 Sekunden. Insgesamt dauert das Stück also zwei Minuten und 51 Sekunden. Dieser Ablauf soll zweimal durchgeführt werden, wobei jeder Ablauf aufgenommen und zum Schluss beide Aufnahmen gleichzeitig abgespielt werden. Cages ausführliche Aufführungsanweisung und eine noch so präzise Aufführung wird einen dritten Ablauf produzieren, in dem die Stimmen aller Wahrscheinlichkeit leicht versetzt auftreten. Gleichzeitigkeit wird dabei also als künstlerisches Mittel eingesetzt. Interessanterweise machen sich allerdings beim Abspielen verschiedener Aufnahmen hörbare Abweichung deutlich, sodass das gleiche Material nicht synchron, sondern versetzt erklingt. Gleichzeitigkeit wird somit durch das Fehlen einer Synchronisation explizit deutlich.

3.3.5 Komplexität und Überforderung

Die Unterschiedlichkeit in Notation, Kompositionsmethode und Textauswahl in den *Song Books* wurde anhand der vorhergehenden Beispiele deutlich. Welchen Effekt hat nun die gleichzeitige Aufführung der Solos auf den Zuhörer? Der Zuschauer wird in diesem Beispiel mit Vokalise, Nonsense-Sprache und einer Aufforderung zum zivilen Ungehorsam konfrontiert, mit Melodiefragmenten aus der Arie *Der Hölle Rache* aus Mozarts *Zauberflöte*, choralartigen Melodien sowie freier Melodiefindung auf Basis der Sternkarten. Die Absicht dieser Vielfältigkeit ist eine bewusste Überforderung des Zuschauers. Die angebotene Materialfülle zwingt den Zuschauer seine Aufmerksamkeit auf bestimmte, individuell ausgewählte Ereignisse zu richten. Cage verwendet in diesem Zusammenhang selbst den Begriff „abundance“, also: Fülle, Reichtum, um den Effekt dieser Komposition zu beschreiben. Er sagt 1970 in einem Interview mit Daniel Charles: „Don't think of the work outside of time. Instead of controlling possibilities, instead of letting them emerge only in succession, break their linearity and run them simultaneously, immediately and all at once. As in

HPSCHD or the *Musicircus*, you should let all the various orderings emerge and connect freely [...] Indeterminacy, as I conceive it, is a leap into non-linearity. Or into abundance.“²¹² Diese Fülle bedeutet eine Überforderung des Zuschauers, gleichzeitig aber auch die Forderung, nach einem Fokus (der sich durchaus immer wieder ändern kann) zu suchen.



Abb. 55 Aufführung der *Song Books* in Riga, 25. Juli 2012 (Foto: Santa Savisko), Quelle: http://vir2ualcage.org/index.php/nggallery/image/performing-in-riga-12?page_id=2651. Stand: 11.03.2014.

Gleichzeitigkeit dient also auch hier dazu, dem Zuschauer nicht *eine* Deutung durch eine gelenkte Aufmerksamkeit auf *ein* Zentrum vorzugeben, sondern dem Zuschauer verschiedene Aktionen anzubieten, auf die er seine Aufmerksamkeit lenken kann. Das Foto einer Aufführung vom 25. Juli 2012 in Riga demonstriert

²¹² Daniel Charles (Hrsg.) *For the Birds*, Boston 1981, S. 198.

dies. Hier sieht man vier verschiedene Ausführende in verschiedenen Haltungen. Im Vordergrund liegt (schläft oder sonnt sich?) eine Solistin mit Sonnenbrille und führt damit vielleicht eines der Theater-Solos auf, die eine frei zu wählende Handlung vorschreiben. Am Tisch sitzt eine andere Solistin und trägt gerade ein Gesangssolo vor (vielleicht *Solo 49*, das eine perkussive Begleitung durch Klopfen auf einem Tisch vorsieht?). Die Solistinnen rechts und links im Bild scheinen sich gerade auf ein folgendes Solo vorzubereiten.

An diesem Bildausschnitt einer Aufführung der *Song Books* zeigen sich verschiedene Angebote, von denen der Zuschauer umgeben ist. Seine Rolle soll dabei eine aktive sein, wie auch Cage herausstellt: „Most people think that when they hear a piece of music, they’re not doing anything but that something is being done to them. Now this is not true, and we must arrange our own art, we must arrange everything, I believe, so that people realize they themselves are doing it, and not that something is being done to them.“²¹³ Die nicht-hierarchische Organisation und Gleichzeitigkeit von Verschiedenem zielt – noch weitaus mehr als die Kompositionen der 50er und frühen 60er Jahre – auf die Aktivität des Zuhörers ab, der sich darüber bewusst wird, dass *er* es ist, der Verbindungen zwischen Cages Bearbeitungen von Mozarts *Der Hölle Rache*-Arie, Schillers *Ode an die Hoffnung*, Saties *Messe des Pauvres*, Thoreaus *Essay on Civil Disobedience*, Atemgeräuschen und Texten aus aktuellem Zeitgeschehen knüpft. Die Absicht, den Zuhörer über sein Rezeptionsverhalten nachdenken zu lassen, ist dabei eine fast schon politische Haltung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Gleichzeitigkeit in den *Song Books* dazu dient, komplexe Situationen zu schaffen. Damit geht es Cage um eine McLuhansche Vielfalt, die die Multiplizität der Welt nachempfindet. Das Ergebnis ist eine Musik, die sich durch die Gleichzeitigkeit heterogener Vorgänge auszeichnet und den Zuschauer bewusst überfordert, um ihn zu einem aktiven Rezipienten zu machen und ihm zudem seine täglich stattfindende Überforderung mit der Welt und die daraus resultierende ständige unbewusste Auswahl bewusst zu machen.

²¹³ Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and beyond*, Cambridge 1974, S. 24.

3.4 Kontrollierte Gleichzeitigkeit: *Four2*

Die Komplexität, die eine Komposition wie *Musicircus* oder die *Song Books* auszeichnet, fehlt in vielen späten *Number Pieces*, die sich durch ihren transparenten, leisen Charakter auszeichnen. Hier hat man mitunter den Eindruck, Cage entwickelte eine der Komplexität der *Song Books* entgegengesetzte Art von Gleichzeitigkeit. Das Zusammentreffen verschiedener Klänge ist hier selten und weitaus homogener. Andere Kunstformen spielen keine Rolle mehr, das Klangmaterial besteht zumeist aus vereinzelt Klängen, die von einer festgelegten Anzahl von Instrumentalisten oder Sängern vorgetragen werden. Während Cage Gleichzeitigkeit in den Stücken vor 1980 hauptsächlich so inszenierte, dass er Situationen schuf, in denen sich Ereignisse treffen konnten, so ist dieses Zusammentreffen in den *Number Pieces* weitaus geplanter und findet meist durch das Hinzutreten von Klang innerhalb eines festgelegten Zeitfensters statt. Die Zeitfenster bestehen dabei aus zwei Klammern, die einen Zeitraum angeben, innerhalb dessen ein Klang beginnen oder enden soll. Das Klangmaterial ist somit einerseits exakt bestimmt, der genaue Einsatzpunkt und die Länge eines Ereignisses kann allerdings innerhalb festgelegter Grenzen variieren.

Das bereits im Kapitel „Zeitmessung“ analysierte Stück *Four2* (1990) für gemischten Chor diene hier erneut als Beispiel. Wie bereits besprochen, gibt es jeweils nur einen Klang pro Zeitklammer, der als ganze Note notiert ist. Durch eine solche Separation von Klängen sollen rhetorische Gesten vermieden sowie ein statischer und nicht-gerichteter Klangverlauf erzeugt werden. Das Tonmaterial ist durch eine konkrete Tonhöhe und eine dynamische Vorschrift (p-f) vorgegeben, wobei auf richtungsweisende Vorschriften wie crescendo- und decrescendo-Zeichen verzichtet wird. Den Text des sieben Minuten langen Stücks bilden die Buchstaben des Wortes OREGON, das in seine einzelnen Bestandteile zerlegt wird, wobei jeweils ein Ton einem Buchstaben zugeordnet ist.²¹⁴

²¹⁴ Cage spezifiziert die Aussprache im Vorwort der Komposition, indem er für jeden Buchstaben Aussprachebeispiele bereitstellt: „e = ce (French) ce n est pas; g = g as in gag but e as in ce; n = en as in sudden; o = o as in toe; r = re as in repetitive (e as in ce).“

Sehr ungewöhnlich für ein *Number Piece* ist, dass die vier Stimmen (SATB) nicht solistisch sondern als Stimmgruppen besetzt sind. Der Verzicht auf individuelle Stimmen und die Notation von Stimmgruppen erfolgte allerdings in *Four2* höchstwahrscheinlich aus ganz pragmatischen Gründen: Wie viele der späten *Number Pieces*, so ist auch *Four2* ein Auftragswerk, das Cage für den Madrigal Chor der Hood River Valley High School komponierte. Dabei musste er eine größere Anzahl von Sängern und Sängerinnen einbeziehen, ohne das Werk für die ausführenden Kinder und Jugendlichen zu komplex werden zu lassen, d. h. ohne jeden Ausführenden zu einem Solisten zu machen.

In der Aufführungsanweisung schlägt Cage vor, dass die Ausführenden Untergruppen bilden können, um einen Ton länger auszuhalten. Ein Klang soll aber jeweils nur einen Anfang und ein Ende haben („Each section may be divided into two or more groups which spell one another so that the sound may last longer than one group or person could hold it. There is to be, however, only one beginning and one ending for each sound, if there is overlapping of voices let it be as imperceptible as possible“).²¹⁵

Four2 beginnt folgendermaßen in den vier Stimmen, die zusammengenommen einen d-Moll-Sextakkord ergeben würden:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Soprano part, with a treble clef and a single note 'e' on the second line. Above the staff, there are two time intervals: '0'00" ↔ 1'00"' and '0'40" ↔ 1'40"', with a dynamic marking 'mf' above the note. The bottom staff is for the Alto part, also with a treble clef and a single note 'n' on the second line. Above this staff, there are two time intervals: '0'00" ↔ 1'30"' and '1'00" ↔ 2'30"', with a dynamic marking 'p' above the note. The labels 'Sopran' and 'Alt' are centered below their respective staves.

²¹⁵ John Cage, Aufführungsanweisung, *Four2*.

Tenor

Bass

Abb. 56 John Cage, *Four2*, Beginn. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Sopran- und Tenorstimme setzen mit f1 bzw. a zwischen 0'00" und 1'00" ein und beenden den Ton zwischen 0'40" und 1'40" Minuten. Alt- und Basstimme beginnen mit d1, bzw. f zwischen 0'00" und 1'30" und beenden den Klang zwischen 1'00" und 2'30". Zahllose Realisationsmöglichkeiten und Zusammentreffen sind für diesen ersten Klang denkbar. Die Reihenfolge der Einsätze lässt sich nicht vorhersagen, auch nicht welche Stimme zuerst ihren Klang beendet. Es ist denkbar, dass alle vier Stimmen zu einem Zeitpunkt zwischen 0'00" und 1'40" gleichzeitig erklingen, oder aber, dass alle Stimmen ihren Klang sehr kurz aushalten und nur wenige Stimmen zusammentreffen. Alt- und Basstimme könnten beispielsweise erst nach 1'29" anfangen, zu einem Zeitpunkt, an dem Sopran- und Basstimme schon verklungen sein könnten. Gleiches gilt auch für den Text, der in diesem Beginn aus den Buchstaben e, n, e, g besteht. Es ist denkbar, dass diese Buchstaben alle gleichzeitig oder aber in verschiedensten Kombinationen zusammen klingen.

Gleichzeitigkeit bedeutet am Beispiel von *Four2* somit ein Zusammentreffen durch Hinzutreten. Da die *Number Pieces*, und so auch *Four2*, nicht als Partitur, sondern in Einzelstimmen notiert sind, kennen die Interpreten jeweils nur ihre eigene Stimme. Ein exakt gleichzeitiges Einsetzen ist daher eher selten. Wahrscheinlicher ist, dass eine Stimme zu einer anderen hinzutritt und sich dadurch ein Zusammenklang ergibt. Am Beispiel von *Four2* sieht man deutlich,

dass Gleichzeitigkeit in den *Number Pieces* nicht mehr der Inszenierung von Komplexität dient. Vielmehr zeichnen sich diese Stücke durch ihren ruhigen, kontemplativen und transparenten Charakter aus, dessen Dichte durch Hinzutreten und Wegfallen der Stimmen changiert.

Die Idee von nicht-synchronisierten Stimmen, deren Tonmaterial aber exakt notiert ist, gibt es bereits zu Beginn der 1950er Jahre in Kompositionen wie *Music for Cello and Piano* von Earle Brown oder den free-durational pieces von Morton Feldman. Auch in den Choreographien von Merce Cunningham machen zwar alle Tänzer die gleiche Bewegung („like a flock of birds“), absolute Synchronisation wird aber nicht angestrebt („They are not really together; they just do it at the same time“).²¹⁶

Feldmans Stück *Durations 2* für Cello und Klavier diene hier als Beispiel, um Parallelen zu Cages Zeitinszenierung zu verdeutlichen (Abb. 15). Das gleichzeitige Fortschreiten zweier (oder mehrerer) Stimmen wird in *Durations 2* durch die gleichmäßige Verteilung auf dem Notenblatt suggeriert. Diese Symmetrie wird jedoch durch den Zusatz „Durations are free for each player“ in einer Aufführung aufgehoben, da beide Interpreten in eigenem Tempo durch den Notentext gehen dürfen, allerdings nah zusammenbleiben sollen. Das Ergebnis ist, dass sich bei jeder Aufführung jeweils andere Zusammenklänge ergeben, ohne dass diese jedoch völlig zufällig wären.

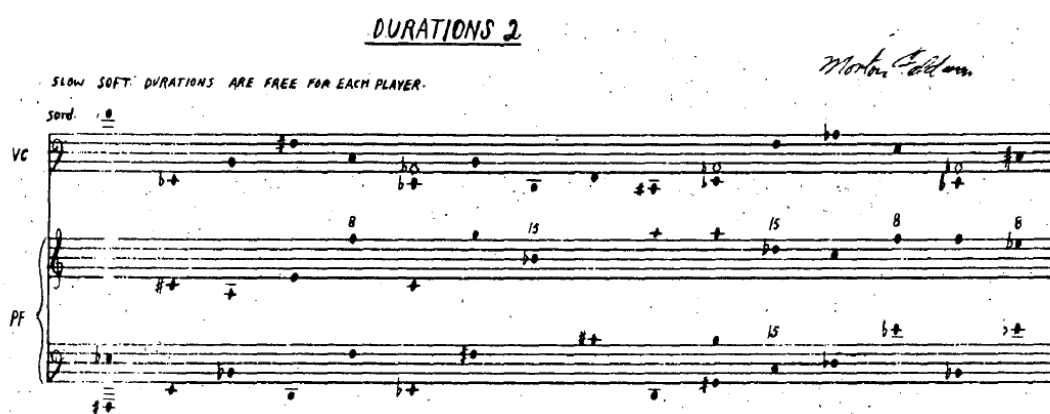

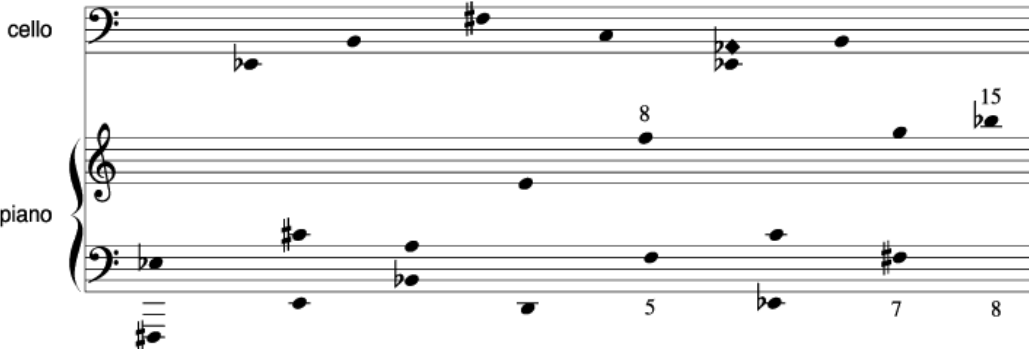


Abb. 57 Morton Feldman, *Durations 2* für Violoncello und Klavier (1960). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

²¹⁶ Merce Cunningham, zitiert nach David Vaughan, *Merce Cunningham*, New York 1997, S. 258.

Slow. Soft.

sord. 



cello

piano

Abb. 58 Hörpartitur von Durations 2 von Catherine Hirata. Morton Feldman, Durations 2, auf „The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff“, mit Frances-Marie Uitti (Cello) und Nils Vigeland (Klavier), Schweiz 1992 (Hat Art CD 6101). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Taylor & Francis.

Feldman komponierte in Stücken wie *Durations 2* – ganz ähnlich zu Cage – Möglichkeitsfelder, in denen verschiedene Stimmen, innerhalb eines grob umfassten Zeitraums oder –felds, zusammenklingen können. Diese Felder – so kann man sich Feldmans Konzeption vorstellen – wandern im Verlauf der Komposition dynamisch durch das Stück. Die Hörpartitur von Catherine C. Hirata (Abb. 58) verdeutlicht *eine* dieser Umsetzungsmöglichkeiten.²¹⁷ An Hiratas Hörpartitur wird deutlich, dass es in dieser Aufnahme nach dem gemeinsamen Beginn keinen gleichzeitigen Einsatz einer Note mehr gibt. Allerdings klingen die Töne trotzdem zusammen, wobei das Cello führt und die Klavierstimme dem Celloklang gewissermaßen folgt. Gleichzeitigkeit ist somit ebenso wie in Cages *Number Pieces* auch in dieser Realisation etwas, das durch Hinzutreten entsteht. (Allerdings sind natürlich sowohl bei Feldman als auch bei Cage direkte Zusammenklänge denkbar). Ob Cage bei der Konzeption seiner *Number Pieces* an Feldmans free durational-Kompositionen dachte sei dahingestellt. In beiden Stücken bewegen sich jedoch Zeitfelder (bei Cage chronometrisch definiert, bei Feldman dynamischer Art) durch den Notentext hindurch.

• • •

²¹⁷ Catherine Costello Hirata, „How to Make a Difference“ in *Contemporary Music Review* 25/3 (2006), S. 214.

In seinem autobiographischen Statement schrieb Cage 1990: „In Sevilla on a street corner I noticed the multiplicity of simultaneous visual and audible events all going together in one’s experience and producing enjoyment. It was the beginning for me of theatre and circus.“²¹⁸ Cage beschreibt hier, wie die Gleichzeitigkeit visueller und akustischer Reize einer Straßenszene in der Erfahrung zusammenkommt. Ob diese Erkenntnis tatsächlich der Beginn für Kompositionen wie *Musicircus* oder die *Song Books* war oder ob es sich hier nicht vielmehr um einen Entstehungsmythos handelt, lässt sich nicht ohne weiteres beantworten. Die Tatsache, dass Cage Gleichzeitigkeit jedoch in seinem autobiographischen Statement thematisiert, zeigt einmal mehr die Wichtigkeit dieses Konzepts und von Gleichzeitigkeit.

Cages Motivation zur Inszenierung von Gleichzeitigkeit veränderte sich im Verlauf seines künstlerischen Schaffens signifikant. Die Veränderung ist dabei nicht nur kompositorischer Neugier zuzuschreiben, sondern zum einem Cages fortwährendem Interesse an unterschiedlichen Klangergebnissen, zum anderen aber auch verschiedenen Einflüssen, die Cage als intellektuelle Rahmen gedient haben dürften. Was durchweg an Cages Inszenierung von Gleichzeitigkeit bestehen bleibt, ist die Idee, dem Zuhörer nicht-kausal verbundene Ereignisse zu präsentieren, um Polyvalenz zu erzeugen und das eigenständige Knüpfen von Verbindungen zuzulassen.

Die Addition von Sprache bedeutet dabei das Hinzutreten von Semantik. Die Gleichzeitigkeit von Sprache stellt eine ganz elementare Eigenschaft – nämlich das Nachverfolgen in der Zeit – in Frage und setzt Sprache einerseits wie Klang ein, lässt andererseits aber auch die Möglichkeit zur Vermischung von Stimmen sowie zur Neukonstruktion von Wörtern zu. Ebenso bedeutet die Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Texten Komplexität, die u. a. dem zusätzlichen Informationsgehalt zuzuschreiben ist, die Text bietet. Unweigerlich versucht man als Zuhörer den Text zu verstehen, was aufgrund der Dichte des gleichzeitig erklingenden Texts von Cage teilweise bewusst unterminiert wird. Auch wenn Sprache wie Klang behandelt wird, so ist diese Anstrengung einen gehörten Text zu übersetzen bei den Vokalstücken durchweg vorhanden. Mit dieser

²¹⁸ John Cage, „An Autobiographical Statement“ (1989).
Quelle: http://johncage.org/autobiographical_statement.html. Stand: 07.04.2014.

Anstrengung und dem Bedürfnis des Hörers nach semantischem Verständnis spielt Cage in seinen Vokalstücken und schafft so eine Überforderung des Hörers.

Mittels Gleichzeitigkeit gewinnt Cage der im Laufe des 20. Jahrhunderts zusehends fragwürdig gewordenen Konzertsituation sowie der brüchig gewordenen Barriere zwischen Publikum und Musikern neue Aspekte ab, die er kreativ zu nutzen weiß. Durch das Hervorholen und Exponieren der eigentlich schon immer latent vorhandenen Gleichzeitigkeit musikalischer und anderer Aktionen bestätigt sich Cage auch für die europäische Musik als einer der wichtigsten Impulsgeber seiner Zeit.

4 Cages Thematisierung von Zeit für den Zuschauer

Im Laufe seines künstlerischen Schaffens beschäftigte sich Cage auf vielfältigste Weise mit musikalischer Zeit und realisierte unterschiedlichste Zeitkonzepte, von mikro-makrokosmischer Struktur, bis zur Messung von Ereignissen mittels Stoppuhr hin zur Eigenzeit von Klang. Aber nicht nur für Cage als Komponisten spielte Zeit eine Rolle, auch der Interpret seiner Kompositionen muss sich vor der Aufführung mit dem Thema Zeit auseinandersetzen, muss Abstände auf dem Notenpapier ausmessen und in Dauern übersetzen oder eine Reihenfolge der Klangereignisse oder Notenseiten festlegen, die Cage unbestimmt gelassen hat. Aber sind diese kompositorischen und interpretatorischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Zeit auch relevant für die Rezeption von Cages Kompositionen, und wenn ja, wie wird dies für den Zuhörer bzw. Zuschauer deutlich? Ist die Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit etwas, das Cage in und durch seine Kompositionen kommuniziert und ausstellt, oder bleibt es lediglich bei der Formulierung einer gewünschten Rezeptionshaltung, die sich dem Zuhörer ohne vorherige Beschäftigung vielleicht gar nicht erschließen kann? Bei der Arbeit an diesem Kapitel wurde klar, dass die Thematisierung von Zeit auf verschiedenen Ebenen erfolgt, sodass ich zunächst tabellarisch verschiedene Arten dieser Thematisierung von Zeit zusammentrug. Ich unterschied bei der Einteilung zwischen erstens Kompositionen, in denen Zeit durch Sprache thematisiert wird, zweitens Stücken, in denen Zeit auf verschiedene Weise für den Zuschauer sichtbar wird, drittens Stücken, die durch ihren Titel das Thema Zeit kommunizieren, viertens Stücken, die durch das Zählen von Wiederholungen das Thema Zeit in den Mittelpunkt stellen und fünftens Stücken, die durch ihre Dauer Zeit zum Gegenstand der Komposition machen. Da ich mich in dieser Arbeit auf die Vokal- und Sprachkompositionen konzentriere, blieb die fünfte Gruppe mit den Stücken *ASLSP* (1985) für Klavier und *Organ2/ASLSP* (1987) für Orgel unberücksichtigt.

4.1 Die Thematisierung von Zeit: Textauswahl und *Lecture on Nothing* (1949-50)

4.1.1 Textauswahl

Zeit wird auf zweifache Weise in den Vokalkompositionen mittels Sprache thematisiert. Zum einen durch die Auswahl des zu vertonenden Textes, der sich mit dem Thema Zeit beschäftigt, zum anderen durch die Darstellung von Zeit und zeitlicher Konstruktion in einer Lecture. Bereits ab 1933 vertonte Cage Texte, in denen es um Zeit geht, letztgenannte Thematisierung von Zeit findet man erst in den Lectures ab 1949.

In den *Three Songs* (1933) zum Beispiel vertonte Cage Gertrude Steins Text aus einem Brief an Carl van Vechten und unterschiedliche Variationen des Satzfragments „Twenty Years After.“ Dieses Fragment wird im Laufe der Komposition viermal wiederholt ohne dass dem Zuhörer klar würde, was vor 20 Jahren gewesen ist bzw. wann diese zwanzig Jahre später sind. Die Angabe eines Zeitpunkts („nach zwanzig Jahren“) bildet hier den Text und Inhalt der Komposition.

In *Experiences II* (1948) vertonte Cage e. e. cummings titelloses Gedicht, das mit den Worten *it is at moments after I have dreamed* beginnt. Hier liegt die Betonung des Texten auf der Darstellung verschiedener Momente, die das lyrische Ich mit seiner Geliebten verbindet. Die wiederholte Aufnahme des Wortes „moments“ im Text und in Cages Vertonung („At moments“, Z. 1 und 5; „Moments when“, Z. 9; „one pierced moment“, Z. 12) macht die Momenthaftigkeit sowie die Vergänglichkeit deutlich, um die es cummings in diesem Gedicht geht. Im 12., auch visuell exponierten Vers, erscheint die Kernaussage des Gedichts: „One pierced moment whiter than the rest“ (Z. 12). Der eine durchdringende Augenblick nach einem Traum erscheint „weißer“ als alle anderen. Durch eine Änderung des Versmaßes (vom jambischen zum trochäischen Fünfheber) und somit einer Änderung der Betonung grenzt sich dieser Vers von den vorhergehenden ab, was auch durch seine visuell exponierte Stellung im Gedicht unterstützt wird. Diese Exponiertheit lässt den einen im Text thematisierten Moment auch formal betrachtet für sich alleine stehen.

Auch in den Vokalstücken nach 1950 wird Zeit thematisiert. So zum Beispiel in *Solo 49* („The Year begins to be ripe“) aus den *Song Books*, in dem Cage einen Text von Thoreau verwendete. Es geht hier um das „Reifen“ des Jahres und den Fortschritt der Jahreszeiten („The birds seem to delight in the first fine days of the fall in the warm hazy light [...] Now the year itself begins to be ripe, ripened by the frost like a persimon“²¹⁹).²²⁰

Die Ausstellung von Zeit mittels Textauswahl thematisiert Zeit allerdings lediglich im Sinne des ausgewählten Textes und nicht im Sinne von Cages kompositionstechnischer Beschäftigung. Man könnte zwar argumentieren, dass Cage diese Texte bewusst und im Sinne seines künstlerischen Verständnisses auswählte, allerdings transportiert diese Auswahl keineswegs Cages äußerst komplexe Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit. Zeit wird hier eher im Sinne Steins, Thoreaus oder Cummings' als in Cages Sinne verstanden.

4.1.2 Die Thematisierung von Zeit in Cages *Lecture on Nothing*

Cages Schriften sind ein Genre, in dem das Thema Zeit explizit und vielfach thematisiert wird.²²¹ Da sich diese Arbeit mit Vokalkompositionen beschäftigt, interessiert mich hier besonders die Thematisierung von Zeit in musikalischer Form, wie sie in der *Lecture on Nothing* oder auch in *45' for a Speaker* stattfindet.²²² Wörter und Sätze sind in diesen Lectures ebenso wie Klänge in einem System notiert, die Lecture soll ebenso gelesen wie gehört werden; der Inhalt sowie die Form dieser Lectures sind ihrem Vortrag gleichgestellt.²²³

²¹⁹ Cage, *Solo 49* aus *Song Books*.

²²⁰ Ein weiteres Beispiel, das man evt. zu dieser Auswahl hinzuziehen könnte sind die Newspaper-Solos der *Song Books*. Als Text dienen hier Zeitungstexte in verschiedenen Sprachen vom September 1970. Zeit wird hier nicht explizit thematisiert, allerdings sind die Texte dem September 1970 und den darin stattfindenden Ereignissen zuzuordnen.

²²¹ Beispiele für Lectures, in denen Zeit thematisiert wird, sind u. a. : „Future of Music: Credo“ (ca. 1940), „Defense of Satie“ (1948), „2 pages, 122 words on Music and Dance“ (1957), „Rhythm etc.“ (1962), „Happy New Ears“ (1964).

²²² Wie Marc Thorman in seiner Dissertation herausstellt, unterscheidet Cage im Vorwort von *Silence* zwischen seinen „conventional“ und seinen „unusual“ Lectures. Jenen Lectures also, die geschrieben wurden, um gelesen zu werden („written to be printed – that is, to be seen rather than to be heard“) und jenen, die gleich Musikstücken komponiert wurden („I have employed in them means of composing analogous to composing means in the field of music. My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it.“). vgl. Marc Thorman, *Speech and Text in Compositions by John Cage, 1950-1992*, Diss., The City University of New York 2002, S. 9f.

²²³ vgl. Thorman, *Speech and Text in Compositions by John Cage, 1950-1992*, Diss., The City University of New York 2002, S. 17. Thorman schreibt zu dem Aspekt der Aufführung der

Lecture on Nothing ist nicht nur die erste dieser komponierten Lectures, sondern auch jene, in der das Thema Zeit am ausführlichsten zur Sprache kommt und in einer Weise thematisiert wird, in der sich Erklärung und Erfahrung ergänzen.²²⁴ Der musikalische Aspekt der Lecture liegt in der rhythmischen Formalisierung von Sprache und Text.

Kompositorisch betrachtet ist der Text ein Beispiel für Cages mikro-makrokosmische Kompositionsweise und besteht aus Teilen, die in numerischer Relation zueinander stehen.²²⁵ Der Text ist in ein vorher festgelegtes Rastersystem notiert, das aus vier Takten pro Zeile und zwölf Zeilen in jeder Einheit besteht. Insgesamt gibt es 48 dieser Einheiten, wobei jede 48 Takte umfasst. Die gesamte Lecture besteht aus fünf großen Teilen der Proportionen 7, 6, 14, 14, 7.²²⁶ Die Unterteilungen sind in der Notation der Lecture deutlich als Einheiten erkennbar und sind häufig mit Satzzeichen markiert (Abb. 59). Äquivalent zu der numerischen Organisation ist die Lecture auch thematisch in fünf Teile geteilt, die sich mit den Aspekten Form, Struktur, Material, Methode und „rhythmic structure“ beschäftigen. Aber auch auf Mikroebene orientiert sich der Text am formalen Aufbau. So beginnt die Lecture in eben diesen Proportionen (7-6-14-14-7) mit: „I am here and there is nothing to say“ (7 Felder), „If among you are those who wish to get somewhere let them leave at any moment“ (6 Felder), „What we require is silence, but what silence requires is that I go on talking“ (14 Felder) etc. (Abb. 59). Ebenso wie sich in den Kompositionen mit mikro-makrokosmischer Struktur Klänge am Rastersystem orientieren, so sind es nun Sätze oder Gedanken, die innerhalb dieser Struktur stattfinden. Hier bestimmt also ebenso wie in vielen Vokalkompositionen nicht

Lectures: „Certainly Cage, who performed nearly all of the spoken-text compositions, considered a ‚silent reading‘ of the works to be incomplete. His often-repeated instruction that texts are ‚to be read aloud‘ and his insistence that the listener’s experience during a musical performance is qualitative different from an intellectual understanding of the concepts behind a work testify to the importance of the aural aspects of spoken-text compositions.“

²²⁴ Auch Cages Lecture *Where Are We Going? And What Are We Doing* macht Zeit, in diesem Fall Gleichzeitigkeit, deutlich. Vgl. Kapitel 4.2

²²⁵ Cage selbst schreibt dazu im Vorwort der *Lecture on Nothing*: „it was written in the same rhythmic structure I employed at the time in my musical compositions.“ Cage, *Silence*, Vorwort, S. ix.

²²⁶ Eine genaue Analyse findet sich bei Gregor Herzfeld sowie Rainer Cadenbach. Gregor Herzfeld, *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik*, Stuttgart 2007, S. 215ff; Rainer Cadenbach, „That entertainment called a discussion.“ *Zeit, Bedeutung und Nichts in Cages Lecture on Nothing*“, in *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998, S. 63-74.

der Text die Form, sondern die Struktur bietet ein Gefäß für den Text.

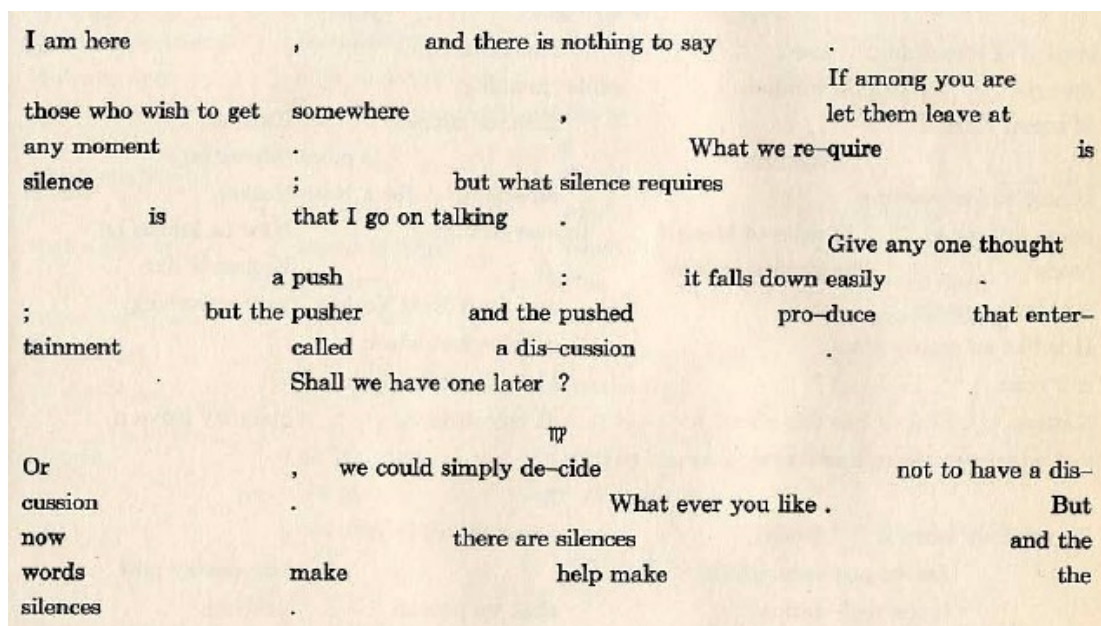


Abb. 59 John Cage, „Lecture on Nothing“ aus *Silence*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.

Interessant für dieses Kapitel ist weniger die kompositorische Machart an sich als die Frage, inwiefern die kompositionstechnische Zeitorganisation auch für die Rezeption relevant ist und sich ohne die Zuhilfenahme der gedruckten Lecture nachvollziehen lässt. Im Falle der Lecture erklärt Cage die Bauart des Textes innerhalb der Lecture und macht so die kompositorische Form gleichzeitig zum Thema. Die Besonderheit liegt nun in der Selbstreferenzialität und in dem Benennen von Bauart, Zeit- und Struktur erleben und der Erfahrung von Stille, die sich wie ein roter Faden durch die Lecture ziehen. Dabei werden diese nicht nur als Themen aufgebracht, sondern sind so inszeniert, dass sie auch sofort erlebbar und nachvollziehbar sind. Zu Beginn der Lecture heißt es zum Beispiel: „what silence requires is that I go on talking.“²²⁷ Stille bedarf, dass man weiterredet und kann nur wahrgenommen werden, wenn sie im Kontrast zu Worten steht und von Worten abgegrenzt wird.²²⁸ Diese Stille ist in der Notation

²²⁷ John Cage, „Lecture on Nothing“, S. 109.

²²⁸ Gudrun Grabher schreibt in „Playing Hide and Seek in the Nothing that is“: Silent Meaning and Order in the Poetry and the Aesthetics of John Cage“ auch von der strukturierenden Funktion, die Stille einnimmt: „When silence is interrupted by speech, the former is not thereby eliminated but rather structured. Its formerly amorphous quality is transformed into something structured, which functions as a prerequisite for its being experienced and reflected upon.“ Gudrun Grabher, „Playing Hide and Seek in the Nothing that is“: Silent Meaning and Order in the Poetry and the

der Lecture an den leeren Stellen auf dem Papier sichtbar und in einer Aufführung erfahrbar. Durch die Vortragsweise und die Pausen nach „but what silence requires“, nach „is“ sowie nach „that I go on talking“ exemplifiziert Cage seine Idee und macht die Erfahrung von Stille direkt für den Zuhörer nachvollziehbar und erfahrbar. Auf diese Selbstreferenzialität, die sich als generelles Konzept durch die Lecture zieht, weist Cage im Vorwort von *Silence* explizit hin: „My intention has been often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it.“²²⁹

Selbstreferenzialität dient hierbei dazu – und damit ergibt sich der Bezug zur Fragestellung des Themas – Zeit und Struktur erfahrbar zu machen und Cages kompositorische Idee zu verdeutlichen. Alles, was sich ereignet, spielt sich innerhalb einer Struktur ab. Diese Struktur und die Zeit, die diese umfasst benennt Cage explizit in der Lecture: „How could I better tell what structure is than simply to tell about this, this talk which is contained within a space of time approximately forty minutes long? That forty minutes have been divided into five large parts, and each unit is divided likewise. Subdivision involving a square root is the only possible subdivision which permits this micro-macrocosmic rhythmic structure.“²³⁰ Der Zuhörer erfährt nicht nur Dauer und Einteilung der Lecture, was erst mal nichts Ungewöhnliches ist, sondern auch Einzelheiten zu ihrer Bauart und notationstechnischen Komposition („micro-macrocosmic structure“).

Die Erfahrung der Struktur steht wird mit vielen Richtungs- und Ortsangaben immer wieder in das Bewusstsein der Zuhörer gerufen: „At this particular moment, we are passing through the fourth part of a unit which is the second unit in the second large part of this talk. It is a little bit like passing through Kansas. This, now, is the end of that second unit. Now begins the third unit of the second part. Now the second part of that third unit. Now its third part. Now its fourth part (which, by the way, is just the same length as the third part). Now the

Aesthetics of John Cage“ in *Ideas of Order in Contemporary American Poetry*, hrsg. von Diana von Finck/Oliver Scheidling, Würzburg 2007, S. 71.

²²⁹ John Cage, Vorwort, in *Silence*, ix.

²³⁰ Cage, „Lecture on Nothing“, S. 111f.

fifth and last part.“²³¹ Kansas, als Ort und als metaphysische Idee einer Gegend, in der nichts passiert, außer, dass man durch sie hindurch fährt, taucht innerhalb der *Lecture* immer wieder auf. Kansas ist – laut Cage – ebenso wie die zahlreichen Anekdoten, die einen weiter gehen lassen, aber die nirgendwo hinführen. Cages Idee ist es vielmehr, diesen Weg durch die Struktur an sich zu erfahren und zu verdeutlichen, dass diese Struktur eigentlich beliebig gefüllt werden kann.

Die Idee des Nichts, die auch als „nothing“ im Titel der *Lecture* vorkommt, scheint sich auf die Beliebigkeit des Inhalts zu beziehen, der sich im einzelnen aus vielen Anekdoten zusammensetzt. Für die Struktur ist es – so Cage – nicht wichtig, wie sie gefüllt wird: „I can say anything. It makes very little difference what I say or even how I say it.“²³² An anderer Stelle heißt es: „Most speeches are full of ideas. This one doesn’t have to have any. But at any moment an idea can come along. Then we may enjoy it.“²³³ Dennoch ist der Inhalt keineswegs beliebig, und thematisiert auch nicht „Nichts“. Vielmehr besteht der Inhalt der *Lecture* aus einer Erfahrung von Zeit, die Cage sorgsam choreographiert. Dies gelingt durch die Thematisierung von Zeit und Struktur, durch die Unverbundenheit der einzelnen Anekdoten sowie durch die Richtungs- und Ortsangaben. Damit ist die *Lecture on Nothing* eigentlich eine *Lecture* über Struktur- und Zeitwahrnehmung, deren Inhalte ganz bewusst gewählt sind, um dem Zuhörer das eine verbindende Thema, die Erfahrung des Verstreichens von Zeit innerhalb einer Struktur deutlich zu machen. Auch Rainer Cadenbach hält die Idee des Verstreichens von Zeit, die in der *Lecture on Nothing* thematisiert wird, für die Rezeption der *Lecture* essentiell: „Sie [die *Lecture on Nothing*] zielt auf die Verwirklichung einer Situation, in der das Gehörte von sich weg ins Innere des Hörenden verweist. Hierin liegt ihr Spezifisches, denn nur dort ereignet sich, ‚ist‘, die Zeit.“ Die kompositionstechnische Beschäftigung mit dem Thema Zeit findet im Erlebnis der Zeit für den Zuhörer ihre Bedeutung.

Zum Ende der *Lecture* zeigt sich abermals Cages „Kansas“-Idee des Fortschreitens, ohne irgendwo hin zu gelangen. Interessant ist an dieser Stelle, dass die Ausstellung von Zeit hier mittels variierteter Wiederholung gelingt, um

²³¹ Cage, „*Lecture on Nothing*“, S. 112.

²³² Cage, „*Lecture on Nothing*“, S. 112.

²³³ Cage, „*Lecture on Nothing*“, S. 113.

diesen Gedanken des Fortschreitens ins Nirgendwo zu thematisieren und mittels Sprache erfahrbar zu machen. Die Worte lösen einander ab und variieren ein wenig in ihrer Reihenfolge, führen aber nicht zu neuen Inhalten. Hier wird die Fahrt durch Kansas sprachlich nachempfunden: „Here we are now at the beginning of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure.“²³⁴ Eine ganze Seite füllt die Idee, dass man nirgendwo hingelangt, aber dieses Fortschreiten der Lecture (und der Zeit) ein Vergnügen ist.

²³⁴ Cage, „Lecture on Nothing“, S. 118f.

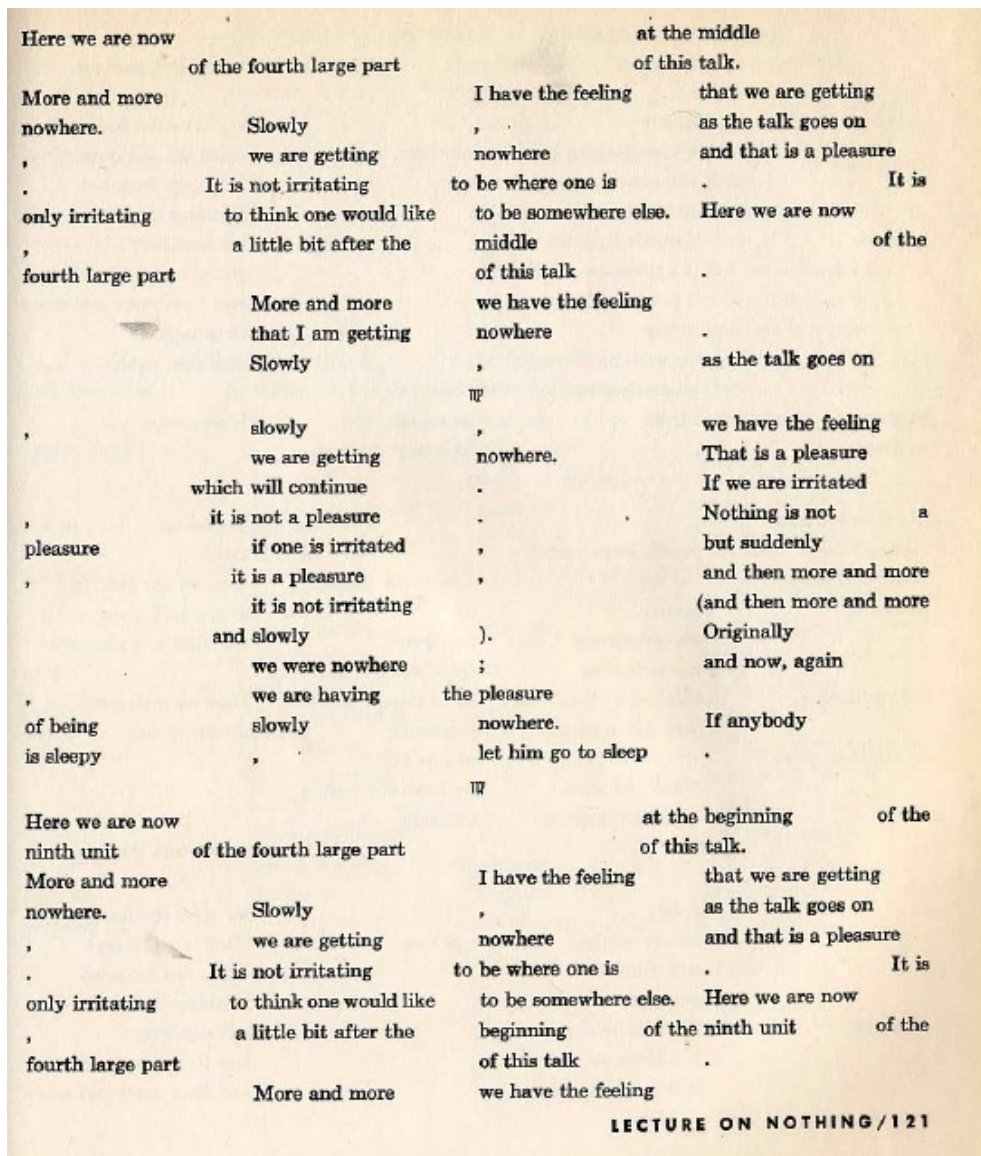


Abb. 60 John Cage, „Lecture on Nothing“ aus *Silence*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.

Daran, dass es auf diesen vier Seiten (S. 119-123) keine einzige exakte Wiederholung gibt, wird Cages Konzept deutlich, das stark an Gertrude Steins Idee der „insistence“ erinnert: Wiederholung in dem Sinne des Nochmal-erlebens der Vergangenheit gibt es nicht. Es gibt nur Gegenwart, in der Vergangenes neu erlebt werden kann. An früherer Stelle innerhalb der Lecture thematisiert Cage explizit, was er zum Schluss der Lecture deutlich macht: „We need not destroy the past: it is gone; at any moment, it might reappear and seem to be and be the present. Would it be a repetition? Only if we thought we owned it, but since we don't, it is free and so are we. Most anybody knows a-bout the future and how un-certain it is.“ Die Vergangenheit ist vergangen („is gone“), kann aber in jedem

Moment wieder auftauchen und Gegenwart sein. Wiederholung wäre dies nur dann, wenn Vergangenheit ein Objekt wäre, das man besitzen könnte („only if we thought we owned it“). Da dies nicht der Fall ist („since we don’t“), ist die Vergangenheit frei („it is free and so are we“), sodass es keine Wiederholung, sondern immer nur neue und gegenwärtige Erfahrung gibt. Das Wiederholen von ähnlichem Sprachmaterial erzeugt zudem einen eindeutig musikalischen Effekt. Wie ein musikalisches Motiv, das variiert wird, inszeniert Cage hier die Wiederholungen des Sprachmaterials.

Mit dieser Idee zusammenhängend ist die Thematisierung von Gegenwart. Diese Betonung erinnert an Cages Idee des „nowmoments“, dem aktiven gegenwärtigen Erleben, das er vielfach thematisiert hat.²³⁵ Auch in der *Lecture on Nothing* ist diese Idee vielfach präsent, wenn es heißt: „Each moment presents what happens. How different this form sense is from that which is bound up with memory: themes and secondary themes; their struggle; their development; the climax; the recapitulation.“²³⁶ Auch sprachlich wird die Gegenwart immer wieder benannt: „This, now, is the end of that second unit. Now begins the third unit of the second part. Now the second part of that third unit. Now its third part. Now its fourth part.“²³⁷ Oder an anderer Stelle: „Each moment presents what happens. How different this form sense is than from that which is bound up with memory.“²³⁸ Mit der Betonung der Gegenwart thematisiert Cage die zeitliche Dimension, um die es ihm geht: Zeit ist nichts Fixiertes, sondern etwas, das sich entfaltet. Wir können uns nur auf die Gegenwart konzentrieren, um zu erleben, aber insgesamt betrachtet ergibt sich daraus ein kontinuierliches Erleben. Die mehrfache Wiederholung des Wortes „now“ soll dem Zuhörer diese Jetzt-Momente bewusst machen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das verbindende Thema der *Lecture* die Erfahrung von Zeit innerhalb einer festgelegten Struktur ist. Zeit ist Thema und Inhalt der *Lecture*, wobei verschiedene Zeitaspekte (Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft, zeitlicher Verlauf, Dauer) thematisiert werden. Zeitliche

²³⁵ In „Composition as Process“ (1958) schreibt Cage z. B. „Contemporary Music is not the music of the future, nor the music of the past, but simply music present with us. This Moment, now, this nowmoment.“ Cage, „Composition as Process“, in *Silence*, S. 43.

²³⁶ Cage, „Lecture on Nothing“, S. 111.

²³⁷ Cage, „Lecture on Nothing“, S. 112.

²³⁸ Cage, „Lecture on Nothing“, S. 111.

„Ortsangaben“ machen dem Zuhörer immer wieder bewusst, wo er sich innerhalb der Lecture befindet. Sicher war die *Lecture on Nothing* – wie Richard Brown in seinem Blog „A Year from Monday“ aufzeigt²³⁹ – durchaus auch eine Provokation. Cage führte die Lecture erstmals im 8th Street Artist’s Club auf und wandte seine Lecture über Nichts an ein Publikum von Malern und Kritikern, die alle etwas zu sagen haben wollten. Dennoch ist der Titel missverständlich, da dies eine Lecture über die Erfahrung von Zeit innerhalb einer Struktur ist und keineswegs eine Lecture über „Nichts“.²⁴⁰ Die Erfahrung von Zeit rückt aber erst dann in den Vordergrund, wenn die Konzentration weg vom Inhalt und auf die Erfahrung selbst gerichtet ist. Gleichzeitig wendet Cage sich damit ab von einer Lecture, die ausschließlich einen Inhalt vermitteln will, zugunsten einer Lecture, die zudem direkte Erfahrung ermöglicht. Damit wird eine kompositionstechnische Idee für die Rezeption nicht nur unbewusst, sondern bewusst relevant und für die Zuhörer versteh- und erfahrbar.

4.2 Die Sichtbarmachung von Zeitmessung

In vielen Kompositionen von Cage wird Zeit sichtbar und damit für den Zuhörer explizit erfahrbar. Unabhängig von der Musik Cages wird das Verstreichen von Zeit in einer Konzertsituation durch das Umblättern von Notenseiten deutlich. Das Umblättern der Seite ist für den Zuhörer ein Zeichen dafür, dass noch etwas folgt; die Menge der noch folgenden Notenseiten kann ein Indikator für die verbleibende Stückdauer sein. Das Umblättern alleine ist aber ein wenig spezifischer Indikator, um das Verstreichen von Zeit sichtbar zu machen, da es nahezu in jeder Aufführung präsent ist und es sich zudem um eine

²³⁹ In seinem Blog „A Year from Monday“ thematisiert der Musikwissenschaftler Richard Brown auch die „Lecture on Nothing“ und sieht darin Cages Abwendung von Kommunikation in den 1940er Jahren bestätigt. Allerdings kommuniziert Cage m. E. entgegen seiner eigenen Behauptung („I have nothing to say“) ganz klar eine Botschaft, die auf Erfahrung an sich aus ist. Richard Brown, Blog: *A Year from Monday*, Blogpost: „Lecture on Nothing (1949-50)“, Quelle: <http://www.ayearfrommonday.com/2011/11/lecture-on-nothing-ca-1949-50.html?q=lecture+on+nothing>. Stand: 08.12.2013.

²⁴⁰ Gudrun M. Grabher argumentiert in ihrem Aufsatz „Playing Hide and Seek in the Nothing that is“: ‚Silent‘ meaning and Order in the Poetry and Aesthetics of John Cage“, dass Cage – wenn *Lecture of Nothing* – als Provokation gemeint wäre, er gesagt hätte: „I have nothing to say, *but* I am saying it“. „The conjunction ‚but‘ would have signified a playfulness in this direction: that he is admitting that he has nothing to say that is of significance or importance, and yet is saying it.“ Cage wählt jedoch stattdessen die Konjunktion „and“, um die positive Konnotation von „nothing“ zu betonen. Gudrun M. Grabher, „Playing Hide and Seek in the Nothing that is“: ‚Silent‘ meaning and Order in the Poetry and Aesthetics of John Cage“, S. 65f.

Notwendigkeit handelt, ohne vom Komponisten spezifisch für die Ausstellung von Zeit eingesetzt worden zu sein.

In der ersten Fassung von Cages *4'33"* (1952) kann jedoch das Umblättern als Zeichen für das Sichtbarwerden von Zeit gelten, da es eine der wenigen Aktionen der Komposition ist. Die erste Fassung von *4'33"* ist als Klavierpartitur notiert, in der Taktstriche und eine Metronomangabe das Stück zeitlich strukturieren. Wie bei den *Music of Changes* (1951) korrelieren hier Zeitdauer, Metronomangabe und Strecke, sodass der Abstand auf dem Papier in Sekunden ausgelesen werden kann, Dauer also durch Strecke repräsentiert wird. Auch wenn Zeit mithilfe einer Stoppuhr gemessen wird, ist doch das Lesen von besonderer Bedeutung, wie Tudor sagte: „It's important that you read the score as you're performing it, so there are these pages you use. So you wait, and then turn the page. I know it sounds very straight, but in the end it makes a difference.“²⁴¹ Zu diesem Prozess des Lesens gehört eben auch das Umblättern der Seiten, das in *4'33"* als Aktion besondere Beachtung erfährt, da sonst wenig passiert.

Ebenso wie das Umblättern der Seiten ein zeitlicher Indikator für den Zuhörer ist, trifft Gleiches auch auf die Verwendung von Stoppuhren zu, die in vielen Vokalstücken eingesetzt werden. Die Mehrzahl der Solos in den *Song Books* wird mit Stoppuhr ausgeführt. Mit ihrer Verwendung findet die Einführung von Realzeit in Cages Kompositionen statt. Selbst wenn der Zuschauer keine Einsicht in die exakten Zeiten hat, ist doch der Vorgang der Synchronisation der Stoppuhren vor einer Aufführung meist gut ersichtlich, sowie die Verwendung dieser während einer Aufführung. Durch die Verwendung von Stoppuhren wird deutlich, dass hier jene Zeit eine Rolle spielt, die auch das alltägliche Leben strukturiert.

Ein Beispiel für sichtbare Zeit, das so nicht in den Vokalstücken vorkommt, aber an dieser Stelle zumindest erwähnt werden soll, ist das *Concert for Piano and Orchestra* (1958), in dem die Arme des Dirigenten als Uhr fungieren. Pritchett beschreibt den Dirigenten als „human stopwatch, the movement of his

²⁴¹ zitiert nach Dörte Schmidt, „Die Fassung von *4'33"* aus philologischer Sicht“, in *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts – Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004, hrsg. von Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2008, S. 17.

arms imitating a sweep second hand.“²⁴² Die Zuhörer sehen so an der Bewegung des Dirigenten das Verstreichen von Zeit. Für den Dirigenten gibt es eine eigene Stimme, die unabhängig von den Stimmen der Instrumentalisten ist. Der Dirigent bewegt die Arme nicht gleichmäßig, sondern kann zwischen verschiedenen langen Zeitdauern wählen: Fast, Slow und Clock Time (CL; Abb. 61). Der Dirigent verwendet eine Stoppuhr, um so eine Zeit angeben zu können, die mit chronometrischer Zeit übereinstimmt, schneller oder langsamer ist.²⁴³

Die Aufgabe des Dirigenten besteht nicht mehr in der Organisation und Koordination des Zusammenspiels, sondern in der Anzeige der Zeit: „the conductor of an orchestra is no longer a policeman. Simply an indicator of time – not in beats – like a chronometer. He has his own part. Actually he is not necessary if all the players have some other way of knowing what time it is and how that time is changing.“ Cage beschreibt den Dirigenten hier als „indicator of time [...] like a chronometer“. Damit stellt der Dirigent eine Uhr dar, diese läuft aber unterschiedlich schnell. Cage komponiert also Zeitalternativen, die für den Zuschauer – je nach Ausführung des Dirigenten – wahrnehmbar sind. Auch in traditioneller Zeitkonzeption in der Musik gibt es natürlich Verlangsamung oder Beschleunigung des Tempos: Der Unterschied ist hier, dass sich Cage immer auf eine chronometrische Zeitmessung bezieht, während sich ein „rubato“, „ritardando“ oder „accelerando“ sonst stets auf das zuvor gespielte Tempo und den Ausdruck des Stücks bezieht. Bei Cage hingegen ist Tempo kein agogischer Faktor, der Höhepunkte, Überleitungen, Binnenschlüsse und ähnliche Gesten erfordern würde.

²⁴² James Pritchett, *The Music of John Cage*, New York 1993, S. 113.

²⁴³ In der Aufführungsanweisung der Dirigentenstimme schreibt Cage: „Using a stop-watch, the conductor changes clock-time to effective time. Standing where he may be seen by all the players, he represents to them the movement of a second-hand, but counter-clockwise (beginning each minute with the left arm high and descending to the left. At effective 30“ the right arm continues to the right and up to effective 60“. When a change in speed is approaching he indicates this with his free hand, an upwards notion announcing a faster speed, a descending one announcing a slower one. Throughout the final minute he keeps the free arm at 0, the end being indicated by the touching of the two palms.“ John Cage, *Concert for Piano and Orchestra* (1958), Vorwort.

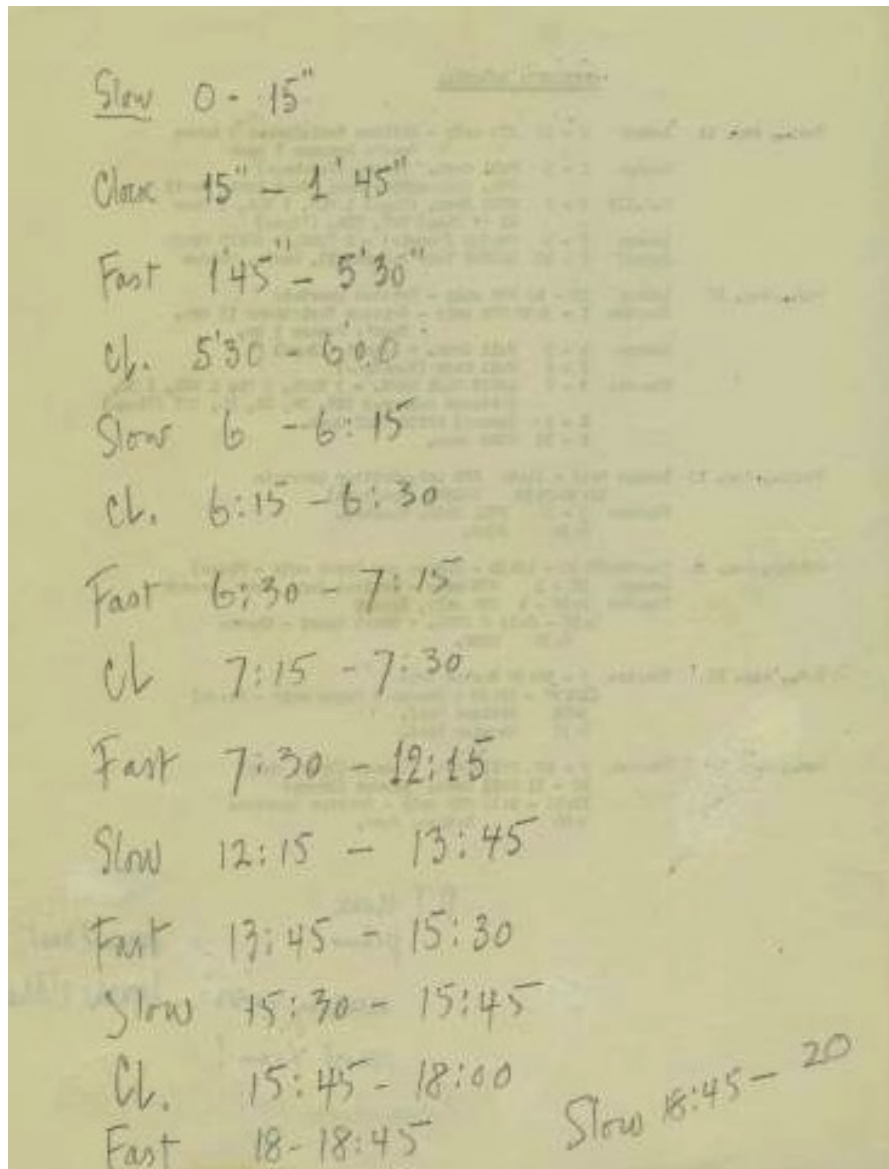


Abb. 61 Cage, *Concert for Piano and Orchestra*, Übersicht über die verschiedenen Zeitmodi: Fast, Slow und CL (Clock Time), Quelle:

http://exhibitions.nypl.org/johncage/sites/exhibitions.nypl.org.johncage/files/imagecache/cage_img_370/Concert%20conductor%20pif228.jpg. Stand: 19.04.2014. Copyright © (1958) by Henmar Press. All Rights Reserved.

In dem Stück *Water Music* (1958) gelingt das Sichtbarwerden von Zeit, indem eine Partitur mit Zeitangaben für das Publikum sichtbar aufgehängt wird. Cage spezifiziert in den Aufführungsanweisungen sogar die Größe des Plakats (55“ x 34“ inches) und die genaue Aufteilung des Posters.²⁴⁴

²⁴⁴ In der Aufführungsanweisungen findet sich eine genaue Beschreibung zu einer Partitur, die dann für das Publikum sichtbar aufgehängt werden soll: „Generally programmed as *Water Music* the ten sheets are numbered, five of them at the right corners, five of them at the left corners. When the same numbers are adjacent, the sheets are in order and a single page may be made by mounting these on a cardboard approximately 34 inches wide and 55 inches high. For a

Diagram for poster

1	1
2	2
2	2
3	3
3	3
4	4
4	4
5	5
5	5
6	6

Abb. 62 John Cage, *Water Music*, Diagramm zur Erstellung eines Posters. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Die 41 Events in *Water Music* sind in Raum-Zeit-Notation notiert, wobei 30 inches 40 Sekunden entsprechen. Die Events tauchen somit zu einem Zeitpunkt auf, den die Raum-Zeit-Notation vorgibt. Die Dauer der jeweiligen Events richtet sich danach, wie viel Platz diese auf dem Papier beanspruchen. Cage macht dabei Zeitangaben in Millisekunden, denen auch mit Verwendung einer Stoppuhr in dieser Präzision nicht nachzukommen ist (Abb. 63).

performance, these mounted sheets should be suitably suspended or affixed so that the notation is visible to the pianist and to the audience." John Cage, *Water Music* (1952), Aufführungsanweisung.

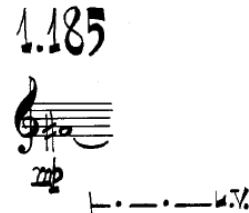
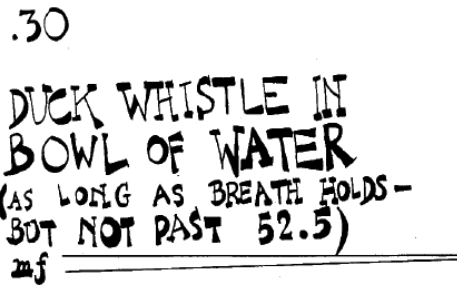


Abb. 63 John Cage, *Water Music*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Das Publikum kann durch die Sichtbarkeit der Partitur die verschiedenen Aktionen des Interpreten (das Umgießen von Wasser von einem Gefäß in das andere, An- und Ausschalten eines Radios, Pfeifen mit einem Water Warbler, Präparation und Spielen auf dem Klavier, Mischen der Karten eines Kartenspiels) nachverfolgen und in zeitliche Relation bringen. Gleichzeitig verbindet die Sichtbarkeit der Notation Zuhörer und Interpret. Für den Zuhörer bedeutet die Sichtbarkeit der Zeitangaben eine Möglichkeit, Ereignisse mitzuverfolgen, zu antizipieren oder auf vergangene Ereignisse zurückzublicken. Die Konzentration kann sich somit also vom Inhalt auf die Art der Ausführung verlagern. Gleichzeitig kann der Zuhörer musikalische Ereignisse in der Zeit verorten.

Zusätzlich ist *Water Music* eine der ersten Kompositionen, die Radios als Instrumente miteinbezieht. Damit weist die Komposition zum einen über sich selbst hinaus, indem sie anderes, außerhalb ihrer selbst stattfindendes Geschehen einbezieht und verweist gleichzeitig auf die Multiplizität von Ereignissen in der aktuell stattfindenden Gegenwart. Während man selbst im Konzertsaal sitzt und eine Aufführung von *Water Music* erlebt, geht das Leben außerhalb weiter, wird aber durch die Radios in den Konzertsaal bewusst hineingelassen. Sprache hat hier eine besondere Funktion und verdeutlicht diesen Aspekt der Multiplizität von Gegenwart, der sich vielleicht nicht so ohne weiteres einstellt, wenn von den Radios Musik dazu gespielt wird. Durch den

potenziellen Einsatz von Sprache in *Water Music* eröffnet Cage eine Möglichkeit für Uhrzeitansagen, für das Vorlesen von tagesaktuellen Nachrichten, aktuellen Wettermeldungen und Diskussionen des Zeitgeschehens. Mit der Entscheidung für das Radio (im Gegensatz zu voraufgenommenen Tonträgern) und der Potenzialität von Sprache ermöglicht Cage die Bewusstwerdung von Gegenwart und macht so die Gleichzeitigkeit von Ereignissen deutlich.

William Fetterman beschreibt in *John Cage's Theatre Pieces* die verschiedenen Erlebnisse mit der Verwendung des Radios. David Tudor erinnerte sich in einem Interview mit Fetterman an eine besondere Situation, die in einer Aufführung in London entstand: „One of the nicest things that happened was when I was playing it in London in 1954, and there is an occurrence where you turn on the radio for three seconds and then turn it off [at 3.505 in the score], and I turned it on – (laughs) – ‚These sounds are coming to you through the courtesy of the British Broadcasting Corporation‘ (laughs).“²⁴⁵

In Ellsworth Snyders Aufführung der Komposition 1991 an der First Unitarian Church in Madison, Wisconsin erklang plötzlich eine 1940er Jazzklavieraufnahme von „It had to be you“, die für Gelächter sorgte. Bei Margaret Len Tans Aufnahme von 1988 sprach ein Radiomoderator gerade über John Cage, der zwei Wochen vorher in den Niederlanden gewesen war.²⁴⁶

Während in *Water Music* Zeit durch das Aufhängen einer Partitur sichtbar wird, stellte Cage 1987 in einer Aufführung von *Europeras 1 & 2* erstmals eine Uhr – für die Zuschauer sichtbar – auf die Bühne. In einer Email beschreibt Andrew Culver dies folgendermaßen:

„It was during the initial production of Cage's *Europeras 1&2* [1987] that we decided to use video clocks for, I believe, the first time. The idea was to assist the backstage crew and singers with their cues (which were all times). The musicians found the clocks useful too. The opera house crew worried that some of the audience would see the clocks, but John decided that did not matter (this is keeping his idea that there be no backdrop or scrim thus revealing the backstage workings and storage to all). In

²⁴⁵ David Tudor im Interview mit William Fetterman, in *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam 1996, S. 25.

²⁴⁶ Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam 1996, S. 27f.

Europeras 3&4 [1990] the clocks were very exposed (these operas do not have to be in a proscenium stage, they are in effect 'concert' operas, so on many occasions everyone in the hall saw one or more clocks clearly. By the time we did *Ocean*, which is in the round, the clocks were a major feature of the decor. Dancers, musicians, and audience alike used them, and time references became the common means for referring to parts of the work (I often heard two audience members sharing how they liked the part at, for example, 34:15 very much).²⁴⁷

Culver beschreibt die Integration von sichtbaren Uhren hier als graduellen Prozess, der zunächst 1987 mit *Europeras 1 & 2* als Hilfsmittel für die Tänzer, Sänger und die Crew begann, später mit *Europeras 3 & 4* (1990) aber auch für das Publikum interessant wurde. Was aber bedeutet das Sichtbarwerden von Zeit für die Erfahrung des Stückes? Wird Zeit dabei rationalisiert, entmystifiziert?



Abb. 64 John Cage, *Europeras 1 & 2*, Ruhr Triennale 1987, Quelle: http://greg.org/archive/europeras_ruhr_bergmann4.jpg. Stand: 12.04.2013.

²⁴⁷ Andrew Culver in einer Email an die Autorin vom 12.04.2013.

Durch das Sichtbarwerden von Zeit wird diese als Verlauf erfahrbar gemacht und eine Verbindung zwischen Zeit und Erfahrung hergestellt. Mit einer sichtbaren Uhr auf der Bühne kann man – wie Culver erklärt – sagen: „mir gefiel die Szene um die fünfte Minute herum sehr gut.“ Wenn man weiß, wie lange das Stück dauern wird, kann man dieses in Anfang, Mitte, Ende einteilen. Man weiß: jetzt dauert es noch fünf Minuten bis zum Ende, jetzt noch zwei, jetzt noch eine Minute. Auch Sprache existiert innerhalb dieser Zeiteinteilung und macht eine Zuordnung zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich.

Sichtbare Zeit ermöglicht aber nicht nur eine Einteilung der Erfahrung und damit einen persönlichen Spannungsbogen, sondern sie verbindet auch Kunst und Leben. Plötzlich spielt die alltägliche Zeit eine Rolle, die in der Musik sonst wenig Beachtung findet. Durch die sichtbare Uhr wird einem bewusst, dass diese Zeit ebenso gefüllt ist wie die Zeit, in der man auf die U-Bahn wartet oder in der man Nudeln kocht. Zeit ist in den meisten Bereichen unseres Lebens sichtbar. An den Bahnsteigen, der Eieruhr beim Kochen, der Armbanduhr, der Uhr am Computer, am Mobiltelefon. Uhren sind deshalb so omnipräsent, da unser Leben zeitlich strukturiert ist. Die Uhr misst Zeit nicht nach unseren subjektiven Erfahrungen, sondern mittels abstrakter, uniformer Einheiten in Sekunden, Minuten und Stunden. Dabei unterteilt sie keineswegs nur die Arbeitszeit, sondern auch alle anderen Bereiche wie Essen oder Schlafen. Bei Cage unterteilt die sichtbare Uhr auch die Kunsterfahrung.

Während der Konzertsaal lange Zeit ein Ort war, an dem Zeit unsichtbar sein sollte, ebenso wie Supermärkte oder Cafés, bricht Cage mit dieser Konvention. Im Konzertsaal ging es darum, einen Ort zu schaffen, in dem Kunst für sich bestehen konnte, als Raum unabhängig vom alltäglichen Leben. Die Musik, die dort aufgeführt wurde, beruhte vielfach auf der Konstruktion einer künstlichen Erfahrungszeit, die sich von chronometrisch gemessener Zeit unterschied. Uhren wirkten in diesem Zusammenhang störend, da sie die Konstruktion einer alternativen Zeiterfahrung unterminieren. Vielfach ist Zeit an diesen Orten also unsichtbar, damit der Kunde, der Kaffeehausbesucher, der Konzertgänger eine Zeit erleben kann, die unabhängig von chronometrischer Zeit verläuft. Das Ziel dieser „Unsichtbarkeit“ von Zeit ist die Möglichkeit, sich in eine eigene Zeitmessung zu begeben, die sich von chronometrischer unterscheidet. Cage

versucht vielfach genau Gegenteiliges: Er macht Zeit sichtbar und mehr noch, in Stücken wie *4'33"* oder *31'57.9864"* zum Protagonisten der Komposition. Das Sichtbarsein von Zeit und ihre ständige Präsenz, die so tief in unseren Alltag integriert ist, greift Cage hier auf und schafft damit eine Verbindung zwischen Kunst und Leben.

Interessant ist die Sichtbarkeit von Zeit für die Rezeption auch in Zusammenhang der Frage nach der Rezeptionssteuerung. Während Cage stets bemüht war, sich als schöpferisches Subjekt aus dem Kompositionsprozess herauszunehmen, nimmt er durch die Sichtbarkeit von Zeit hier deutlichen und bewussten Einfluss auf die Rezeption und ist an einer ganz bestimmten Zeitwahrnehmung interessiert. Mit dem Mitlaufen der Uhren unterbindet er gewissermaßen eine alternative Zeitwahrnehmung zugunsten einer chronometrischen.

Exkurs: Das Sichtbarwerden von Zeit in den *Time Paintings* von Robert Rauschenberg und in Fluxus-Kunst

Das Sichtbarwerden von Zeit war aber nicht nur ein Anliegen von John Cage. Insbesondere in der bildenden Kunst beschäftigten sich Künstler mit den Themen Zeit und Zeitmessung, die in ihren Arbeiten sichtbar wurden.²⁴⁸ Die Beispiele in diesem Kapitel, machen deutlich, in welchem künstlerischen Kontext Cages Beschäftigung mit Zeit steht. Die Sichtbarmachung von Zeit in der bildenden Kunst hatte mit Sicherheit ganz verschiedene Motive (politische, sozialgeschichtliche, technologische etc.). Im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen nun jene Arbeiten, in denen es – wie bei Cage – um eine Verbindung zwischen Kunst und Leben geht, sowie um die Auflösung der Grenze zwischen Alltagszeit

²⁴⁸ Die Ausstellung von Zeit war keineswegs auf Musik oder bildende Kunst beschränkt. Ohne an dieser Stelle ins Detail gehen zu können, soll ein Ausschnitt aus Dick Higgins' Eintrag in der Publikation „Journal of the Identical Lunch“ die Fokussierung auf die literarische Ausstellung von Zeit deutlich machen: „On March 14, 1969 at 12:40 PM suspect left 238 West 22nd Street in New York City... and went left and right around the corner to Riss Foods at 244 Eight Avenue. Arriving 12:44... At 12:45 waitress took order for tuna fish sandwich on whole wheat toast. At 12:46 waitress... asked suspect, „Yours on whole wheat?“ ... Sandwich arrived at 12:49. At 12:50 suspect ordered a regular cup of coffee, which arrived at 12:51... At 12:52 ½ suspect completed the consumption of the sandwich...leaving the restaurant at 12:58.“ Higgins porträtiert hier nicht nur einen genauen Beobachter, sondern auch jemanden, dessen Beobachtung durch Zeit strukturiert wird. Zitiert nach Ann-Marie Dumett, *Corporate Imaginations: The Fluxus Collective in the Age of Multinational Capitalism*, Diss., Boston University 2009, S. 335.

und der Zeit der Kunsterfahrung. Ein erstes Beispiel dafür sind die 1961 entstandenen drei *Time Paintings* von Robert Rauschenberg, in die der Künstler laufende Uhren integrierte.²⁴⁹

Die *Time Paintings* stellen damit die Temporalität des Erlebnisses ins Zentrum und machen das Fortschreiten von Zeit sichtbar. Die Uhr im Bild misst – ebenso wie in den *Europers 1-4* von Cage – u. a. die Erfahrungszeit des Betrachters. Bei Rauschenberg und auch bei Cage wird durch die Sichtbarkeit der Zeit deutlich, dass Kunst kein Bereich ist, der aus dem alltäglichen Leben enthoben ist, sondern ebenso wie andere Tätigkeiten eine Weiterführung der Lebenszeit bedeutet. In diesen Arbeiten spielt Realzeit eine Rolle, die die Grenze zwischen Kunst und Leben aufhebt sowie die Trennung zwischen Kunsterleben und Alltagserleben.

Aber nicht nur für Rauschenberg, insbesondere auch für Fluxus- und Konzeptkünstler war Zeit von besonderem Interesse. In „*Forty Years of Fluxus*“ schreibt der Kunstkritiker Ken Friedman: „Time – the great condition of human existence – is a central issue in Fluxus and in the work that artists in the Fluxus circle create.“²⁵⁰ Gerade in den 1960er Jahren wird Zeit zu dem Thema künstlerischer Auseinandersetzung. Eine Gruppe von Fluxus-Künstlern um George Maciunas herum entwarf z. B. verschiedene Zifferblätter für Uhren.²⁵¹ In Per Kirkebys *Degree Face Clock* (1969) wird das normale Zifferblatt durch einen Kreis mit 360-Grad-Einteilung ersetzt; seine *Compass Face Clock* (1968) ersetzt Uhrzeiten durch die Himmelsrichtungen Nord, Süd, Ost und West. In der selbstreferenziellen Uhr *Distance travelled in MM Face Clock* erstellte Kirkeby ein Zifferblatt, dessen Zahlen exakt mit den 18cm des Umfangs des Zifferblatts (von 0-17) übereinstimmen.

²⁴⁹ Vgl. Robert Rauschenberg/Branden Wayne Joseph/Leo Steinberg, *Robert Rauschenberg*, Cambridge, MA, 2002, S. 32.

²⁵⁰ Vgl. Kenneth B. Rogers, *Boredom and Temporality in Experimental Film and Video (1965-1975)*, Diss., New York University 2005, S. 68.

²⁵¹ Eine Übersicht über die verschiedenen Uhren findet sich in „*Fluxus Codex*“, einer Publikation der Silverman Collection. Jon Hendricks (Hrsg.), *Fluxus Codex*, publiziert von der Gilbert und Lila Silverman Foundation, Detroit/New York 1988.

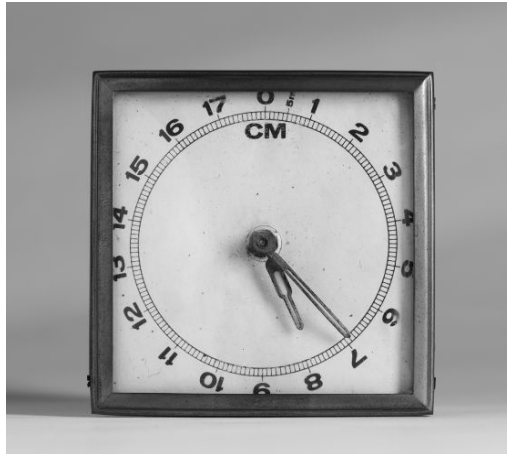


Abb. 65 Per Kirkeby, *Flux Clock* (1969), Harvard University Art Museum

In Kirkebys Uhr besteht somit eine Stunde aus 18 Einheiten, die gleichzeitig aber auch Längenangaben sind, d. h., der große Zeiger benötigt eine Stunde, um den Umfang von 18cm abzuschreiten.²⁵² Bei einer Uhr mit einem derartigen Zifferblatt lassen sich Zeitangaben als Längenangaben formulieren. Im Zusammenhang mit Cage ist hier interessant, dass Zeit in Verbindung mit Raum gebracht wird. Diese Verbindung war seit 1952 elementar für Cages Komponieren und zeigt sich zum einen in seinen zahlreichen Notationen mit Raum-Zeit-Notation, zum anderen an den Titelangaben wie 4'33", die durchaus auch als Längenangaben gelesen werden könnten (4 Fuss, 33 Inches). Weitere Beispiele von Zifferblättern von Per Kirkeby sind die *Protractor Face Clock* (1967), *Barometer Face Clock* (1967) und *Weights Face Clock* (1968).

George Maciunas entwickelte die *Alphabet Face Clock* (1968), *Bulls Eye Face Clock* (1969), *Decimal Face Clock* (1968), *Backward Clock* (1968), *Mixed Numbers Face Clock* (1968) und die *12 Movement Flux Clock* (1967). In Maciunas *Backward Clock* scheint die Zeit rückwärts zu gehen, während die Zeiger auf der Uhr vorwärts gehen.²⁵³

²⁵² Dies trifft natürlich nur dann zu, wenn ein herkömmliches Uhrwerk eingebaut wurde. Davon kann man allerdings ausgehen, da sich die Bemühungen von Maciunas, Watts und Kirkeby auf die Zifferblätter an sich konzentrierten.

²⁵³ Auch hier ist davon auszugehen, dass es sich um ein herkömmliches Uhrwerk handelte, bei dem die Zeiger vorwärts gingen.

Von Roberts Watts stammt die *10-Hour Face Clock* (1969) sowie die *Moire Clock Face Clock* (1968). In Watts *10-Hour Face Clock* unterteilen nicht zwölf, sondern zehn Einheiten den Tag.

Bereits an der Vielzahl der verschiedenen Zifferblätter zeigt sich die intensive Auseinandersetzung der Fluxuskünstler mit dem Thema Zeit. An diesen alternativen Zifferblättern wird die Beliebigkeit von Zeitmessung deutlich. Zeit erscheint als System, auf das man sich einigte, um das Leben zu strukturieren und an verschiedenen Orten zu synchronisieren. Beim Betrachten dieser alternativen Zeitdarstellungen wird der Betrachter mit Fragen konfrontiert: Was, wenn der Tag 10 Stunden hätte? Wie lange dauerte dann eine Minute? Wie lange dauerte dann das Kochen von Eiern? Eine Zugfahrt, die sonst 20 Minuten dauert? Wie fühlt sich die Uhrzeit „6cm nach 2cm“ an? Zeit wird in den Arbeiten von Maciunas, Watts und Kirkeby zu einer Größe, in die man umrechnen und zurückrechnen muss. Die Künstler stellen damit die Art des System der Zeit infrage, nicht aber das System an sich. Das System der Unterteilung von Zeit wird nicht aufgehoben, sondern durch ein jeweils anderes ersetzt. Interessant ist nämlich, dass auch trotz verschiedenster Zifferblättern die Uhrzeitangabe immer noch lesbar bleibt.

Cage ging in seinem *Concert for Piano and Orchestra* sogar noch einen Schritt weiter als die Fluxuskünstler. Durch den Dirigenten, dessen Arme die Zeiger einer Uhr darstellen, verabschiedet er sich von der Gleichmäßigkeit der Messung von Zeit, die bei den Fluxuskünstlern, bei aller Originalität ihrer Zifferblätter, immer noch gewahrt blieb. Das *Concert for Piano and Orchestra* ist aber dabei nicht das einzige Beispiel: auch in Kompositionen mit Raum-Zeit-Notation, in denen Strecken mit unterschiedlichem Tempo ausgelesen werden sollen, wird die Gleichmäßigkeit von Zeitmessung zurückgewiesen.

Die Künstler um Maciunas entwickelten aber nicht nur neue Zifferblätter. Maciunas selbst hatte eine Idee für eine *Fan Clock*, mit Zeigern, die sich in der Geschwindigkeit eines Ventilators drehen. Eine andere Idee war für eine *Fast Turning Face (Without Arms) Clock* (1968), dessen Zifferblatt sich anstelle von Zeigern drehen sollte, oder auch *Motor Only Clock* (1968) ohne Zifferblatt, die

den Mechanismus der Uhr zeigen sollte.²⁵⁴ George Brechts *Flux Time* stellt eine vergoldete Taschenuhr dar, in der Uhrenmechanik und Zifferblatt herausgenommen und durch verschiedene kleine Objekte (eine Muschel, eine Murmel, eine Feder) ersetzt sind.²⁵⁵ Auch Watts *Flux Timekit*, eine Box mit verschiedenen Gegenständen, nimmt explizit Bezug auf das Thema Zeitmessung. Objekte der Box sind eine Auswahl verschiedener Uhren sowie Bestandteile von Uhren, ein Tachometer, Datumsstempel, Würfel, Briefmarken, verschiedene Zifferblätter u. a. Das *Flux Timekit* war eine Materialquelle und Ressource, um ein alternatives Zeitsystem zu entwickeln, angeblich entstanden auch einige der zuvor beschriebenen Zifferblätter aus diesem *Timekit*.²⁵⁶

Neben Maciunas, Watts und Kirkeby beschäftigte sich auch Yoko Ono mit dem Thema Zeit. Beispiele dafür sind ihr Film *No. 1 (Match)* (1966), in Zeitraffer und die *Eternal Time Clock* (1965), bei der das Ticken der Uhr mittels Stethoskop gehört werden kann. Im Mittelpunkt steht bei letzterer, zusätzlich zur visuellen Darstellung von Zeit durch das Zifferblatt, das Ticken der Uhr, welches durch das Abhören mittels Stethoskop explizit gemacht wird. Zudem werden die Umgebungsgeräusche durch das Stethoskop ausgeblendet, lediglich das Ticken der Uhr bleibt hörbar. Gleichzeitig bietet sich, insbesondere durch das Stethoskop als medizinischem Instrument, die Verbindung zwischen dem Ticken der Uhr und dem Schlagen eines Herzens an. Das Verstreichen der Zeit wird hier nur für den Träger des Stethoskops hörbar, als lausche er gleichsam einer abstrakten Externalisierung seines Herzens. Der Schritt hin zu einer Symbolisierung des Verstreichens von Lebenszeit ist hier nicht mehr weit. Die Präsentation zeigt Zeit in Form einer Uhr als kostbares, nur indirekt untersuchbares und möglicherweise einzigartiges Artefakt.

Die Darstellung der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit kann hier nur exemplarisch erfolgen. Warum nun diese Beschäftigung mit dem

²⁵⁴ In seinem *Fluxnewsletter* vom März 1967 veröffentlichte Maciunas eine Ausschreibung für Ideen wie man eine alte Uhr mit Lochkarten so zusammensetzen kann, dass sie Symbole, Zeichen und Bilder anstelle von Zeit und Datum anzeigen könnte.

²⁵⁵ Quelle: <http://www.harvardartmuseums.org/art/19251>. Stand: 25.01.2014.

²⁵⁶ Vgl. Kenneth B. Rogers, *Boredom and Temporality in Experimental Film and Video (1965-1975)*, Diss., New York University 2005, S. 72.

Thema Zeit und Zeitmessung in der Kunst?²⁵⁷ In „Chronophobia“ argumentiert Pamela Lee, dass in den 60er Jahren eine Angst, nicht vor Zeit an sich, aber vor den Folgen rapider Veränderungen und Verbreitung von Informationen und Technologien begann. Zeit ließ sich nicht bändigen, und die zunehmende Genauigkeit ihrer Messung wurde als Ergebnis von technologischem Fortschritt, Raumfahrt und der globalen Ausbreitung von Medien betrachtet. Ebenso schreibt auch Kenneth Rogers in seiner Dissertation: „artists were perhaps responding to both the theoretical and practical effects of televisual images, cybernetic automation, computers, accelerated telecommunications, and other new information systems and discourse.“²⁵⁸ Das zunehmende Tempo der Verbreitung und die Zunahme von neuen Medien und Technologien ließen ein Zeitbewusstsein entstehen, das einmal mehr von Fortschritt, Geschwindigkeit und Veränderung charakterisiert war.

Weitaus wichtiger als die Verbindung zwischen Zeit und Technologien erscheint mir in der Auseinandersetzung mit Zeit die Verbindung zwischen Kunst und Leben. Plötzlich verschwimmen die Grenzen zwischen Kunsterfahrung und Leben, wenn dem Zuschauer – wie in Rauschenbergs *Time Paintings* – bewusst wird, dass die Zeit, in der man ein Bild betrachtet, die gleiche Zeit ist, in der man Tee kocht. Die Arbeiten mit Zifferblättern rücken einen Alltagsgegenstand (die Uhr) in den Mittelpunkt und verfremden diesen so, dass dieser nicht mehr die Zeit anzeigt (wie in Maciunas' *Alphabet Clock*), rückwärts läuft oder auf anderen Einheiten beruht. Damit wird die Arbitrarität unseres Zeitsystems deutlich, gleichzeitig aber auch ein stetes Fortlaufen der Zeit angezeigt. Selbst wenn die Zahlen auf dem Zifferblatt rückwärts laufen oder Buchstaben anstelle von Ziffern dargestellt sind: die Zeiger der Uhr laufen immer vorwärts.

²⁵⁷ In ihrem Buch *Wristwatches: History of a Century's Development* argumentieren Helmut Kahlert, Richard Muhe und Gisbert Brunner die Zunahme der Bedeutung der Uhr, die sich daran zeigt, dass Uhren immer näher kamen. Von der öffentlichen Uhr in der Stadt über die Uhr im Haus bis zur tragbaren Uhr, die im Falle der Armbanduhr an unserem Körper gebunden ist („The wristwatch apart from the specialized use of the pacemaker, is the last stage of this development, at least for the time being. It is as near as our skin and always in sight, even at night.“). Die Bedeutung der Armbanduhr als Fessel meint: Der Mensch bestimmt nicht über seine Zeit, die Zeit bestimmt über ihn. Helmut Kahlert/Richard Muhe/Gisbert Brunner, *Wristwatches: History of a Century's Development*, West Chester, PA, 1986, S. 12-13.

²⁵⁸ Kenneth B. Rogers, *Boredom and Temporality in Experimental Film and Video (1965-1975)*, Diss., New York University 2005, S. 54f. Die gleiche Verbindung zwischen Zeit und Technologie erörtert Charlie Gere ausführlich in seinem Buch *Art, Time, and Technology*, New York 2006.

4.3 Stücktitel: *45' for a Speaker, Speech 1955* und *Fifteen Domestic Minutes*

Die sichtbare Integration von Stoppuhren, Armbewegungen und Uhren auf der Bühne sind Möglichkeiten das Thema Zeit für den Zuschauer explizit zu machen. Eine andere Möglichkeit den Aspekt Zeit zu thematisieren, ist mittels Stücktiteln. *4'33"* aus dem Jahr 1952 ist die erste in einer Reihe von Kompositionen, die die Dauer des Stücks als Titel tragen.²⁵⁹ Cage verwendet dabei keine ungefähren Zeitangaben, sondern, wie in *31'57.9864*, eine bis auf Millisekunden präzise. Dauer ist in diesen Stücken werkbestimmend.²⁶⁰ Der Zuhörer erfährt hier, wie lange die Erfahrung des Stücks dauern soll und gleichzeitig, dass die Dauer der Erfahrung Inhalt der Komposition ist. Hinter dieser Titelvergabe steckt auch die Idee, dass ein Stück gleichen Inhalts ein anderes ist, wenn dieses 5, 15 oder 515 Minuten dauert. Die Erfahrung dieser Stücke ist unabhängig von ihrem Inhalt, grundlegend verschieden.

4.3.1 *45' for a Speaker* (1954)

Die Verwendung von Dauernangaben als Titel nimmt Cage vielfach vor; so auch in der *Lecture 45' for a Speaker*. *45' for a Speaker* ist ebenso wie *Lecture on Nothing* oder *Indeterminacy* ein musikalisches Stück, dessen Ontologie im Erlebnis besteht und nicht nur im rationalen Verstehen eines Konzepts.²⁶¹ Cage

²⁵⁹ 1952 entsteht auch das ca. dreieinhalbminütige Stück *Waiting*. Hier ist es keine konkrete Zeitangabe, die die Rezeption steuert, sondern der Prozess des Wartens, der hier thematisiert wird. Die Verlaufsform „-ing“ drückt eben jene Dimension von Zeitlichkeit aus, um die es Cage in diesem und anderen Stücken geht, nämlich die Erlebbarkeit von Zeit. Zeit ist nichts Fixiertes, sondern schreitet in jedem Moment voran. Das Stück beginnt mit eineinhalb Minuten Stille und macht somit die Erfahrung des Wartens (auf Klang) zum Thema des Stücks.

²⁶⁰ Ein anderes Beispiel ist *33 1/3* (1969) für mindestens zwölf Schallplattenspieler. Hier wird nicht eine Dauer angegeben, sondern eine der drei standardmäßigen Umdrehung eines Schallplattenspielers pro Sekunde. Die anderen waren 45 bzw. 78 Upm. Damit spielt Cage auf den Zusammenhang zwischen Bewegung und Zeit an. Vgl. Sabine Sanio, *1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkungen in der westlichen Welt*, Sinzig 2008, S. 54.

²⁶¹ Diesen Aspekt betont auch Richard O. Brown in seinem äußerst empfehlenswerten Blog „A Year from Monday“, in dem Brown sich ein Jahr lang durch Cages Schriften liest. Er schreibt über *45' for a Speaker*: „This is a performative and temporal piece, and its real ontology lies in hearing and seeing it performed rather than studying the „score“ or written text. The greatest challenge of musical discourse lies in the relationship to written text and aural experience. We use words to describe a temporal aural experience, but there is really no direct relationship between the two. Metaphor serves to bridge the link between experiences, and oftentimes we resort to discussions of structure and form when describing a piece, leaving the „interpretation“ up to the listener. Historical background, likewise, is an easy realm for musical discussion; these are facts about the piece, but not necessarily about the music „itself.“ Richard O. Brown, „A Year from Monday“.

komponierte *45' for a Speaker* für einen Vortrag am Composers' Concourse in London (Oktober 1954), zu der gleichzeitig auch das Stück *34'46.776"* für zwei Pianisten aufgeführt werden sollte.²⁶² Am Anfang der Komposition stand die Ermittlung der Dauer, die zunächst eine Zeit von *39'16.95"* ergab. Cage strukturierte diese Dauer mithilfe seiner „rhythmic structure“ (vgl. Kapitel 5.1), die man sehr gut an den Skizzen zur Lecture nachvollziehen kann. Hier sieht man durch die Einzeichnung von blauen Kästchen, dass es maximal 8 Kästchen bzw. 8 Silben pro Zeile gibt und der Text insgesamt in 10-Sekunden-Abschnitte eingeteilt ist, wobei jeder 10-Sekunden Block aus maximal 6 Zeilen besteht (Abb. 66). Konsequenterweise werden die Stillephasen mitgezählt. Bei ersten Versuchen, die Lecture im Zeitrahmen von *39'16.95"* aufzuführen, gelang es Cage nicht die zufallsbestimmte Zeit einzuhalten. Stattdessen kalkulierte er eine Länge von zwei Sekunden pro Zeile und 45 Minuten für das gesamte Stück, wobei sich (ebenso wie bei *Indeterminacy*) die Lesegeschwindigkeit je nach Dichte der Zeile jeweils verändert.²⁶³

Quelle: <http://www.ayearfrommonday.com/2012/01/45-for-speaker-1954.html>. Stand: 02.01.2014.

²⁶² Im gleichen Jahr komponierte Cage außerdem noch *26'1.1499"* für String Player und später *27'10.554"* für Percussionisten. *45' for a Speaker* war für eine gleichzeitige Aufführung mit den Klavierstücken *34'46.776"* und *31'57.9864* gedacht. Es ist eine Lecture in einer Reihe von Kompositionen mit Dauern-Titeln, die von James Pritchett als „The Ten Thousand Things“ bezeichnet wurden und die zwischen 1953 und 1956 entstanden. Pritchett gelangte zu diesem Titel vermutlich durch eine Passage aus *45' for a Speaker*, in der es heißt: „It just happened that the series of numbers which are at the basis of this work add up to 100 x 100 which is 10,000. This is pleasing, momentarily: The world, the 10,000 things.“ Dass die Wahl dieser Zahl zufällig gewesen ist, ist allerdings nicht anzunehmen: Die Zahl 10.000 hat in vielen buddhistischen und taoistischen Schriften spezielle Bedeutung und bedeutet Unendlichkeit. Die Ontologie dieser Kompositionen liegt in der Erfahrung von Zeit und einer exakt bestimmten Dauer.

²⁶³ John Cage, Aufführungsanweisung für *45' for a Speaker*, S. 146.

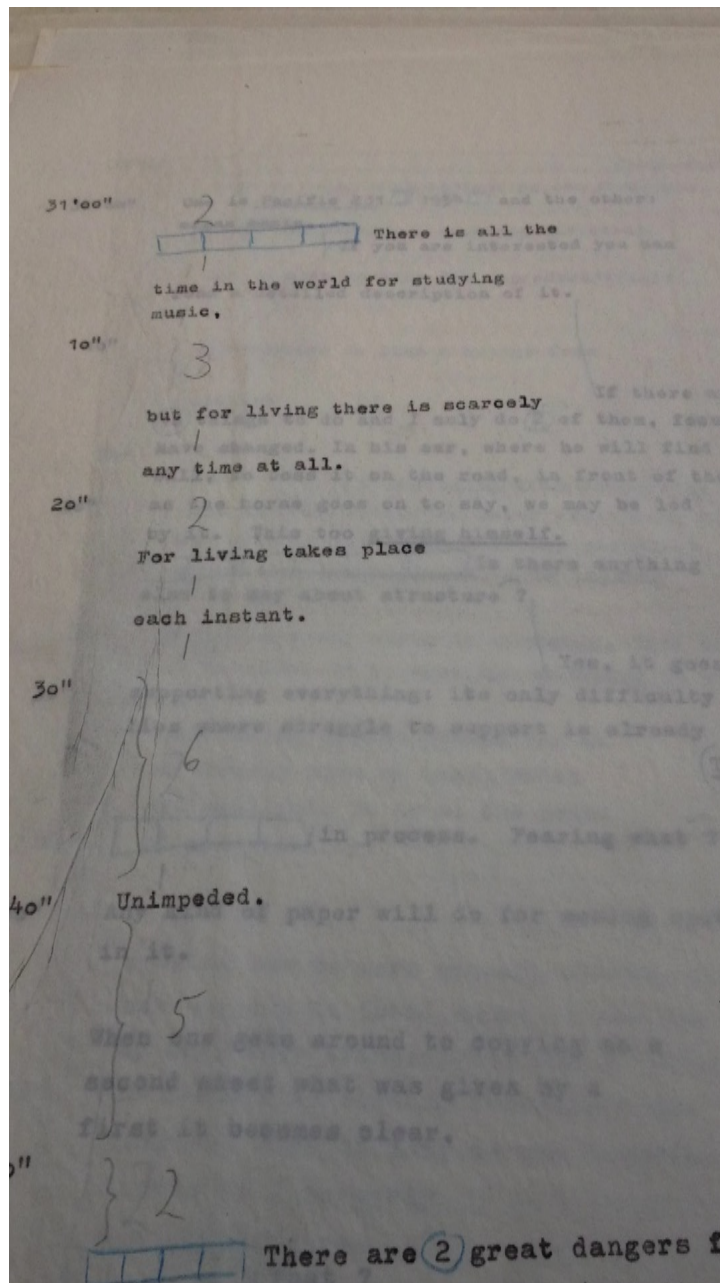


Abb. 66 John Cage, *Skizzen zu 45' for a Speaker, Corrected Typescript*, Wesleyan University, Box 1 Folder 2. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Archives.

Ein Stücktitel gibt dem Rezipienten eine Möglichkeit sich einer Komposition zu nähern. Der Titel adressiert häufig einen Aspekt der Komposition, spricht eine Struktur an, bietet ein Bild oder eine Metapher. Cages Dauernstücktitel hingegen lenken den Hörer nicht zu einer bestimmten Assoziation, sie geben keine Rezeptionsanleitung, sondern geben lediglich an, wie lange eine bestimmte Erfahrung dauert. Der Hörer hat – mithilfe des Titels – die Möglichkeit, diese Kunsterfahrung zeitlich zu strukturieren. Damit kann auch hier der Titel eine

Hörhilfe sein, indem er eine Einteilung des Stücks in Anfang, Ende und Mitte ermöglicht. Der Unterschied zu assoziativeren Titeln liegt in der Erwartungshaltung. Während Stücktitel wie „Scherben“, „Traum“, „Herz“ oder „Knochen“ (Enno Poppe) konkrete, bildliche Assoziationen ermöglichen, so erzeugen Stücktitel wie *4'33"* oder *45' for a Speaker* eine Erwartungshaltung, die sich auf die zeitliche Dimension bezieht sowie bei *45' for a Speaker* oder *31'57.9864" for a Pianist* zusätzlich auf die Besetzung hinweist. Während Poppe seinen Hörern Interpretationen oder zumindest Assoziationen vorschlägt, verzichtet Cage auf konkrete Höranleitungen. Stattdessen steckt Cage für den Hörer einen Zeitraum ab, den dieser mit seinem Erleben und seinen Assoziationen füllen kann.

4.3.2 *Speech 1955 (1955)*

Der Titel *Speech 1955 (1955)* der Komposition für fünf Radios und Nachrichtensprecher verortet die Komposition im Jahr ihrer Entstehung, 1955.²⁶⁴ Dass der Jahreszahlzusatz zum Titel gehört, macht die Schreibweise auf der Titelseite der Partitur deutlich. Die Jahreszahl „1955“ auf der Titelseite ist als Attribut des Titels zu verstehen. *Speech 1955 (1955)* bezeichnet damit keine Rede im Jahr 1955, sondern den Entstehungszeitpunkt der Komposition.

Das Stück wurde zwar 1955 konzipiert, das konkrete Material (Nachrichten und Radio) aber ist (tages)aktuell, wobei die Auswahl beim Sprecher liegt. Kay Larson berichtet in „Where the Heart beats“ von einer Aufführung vom Februar 2001: „The newsreader, Joan La Barbara, read a story from the New York Times about Hillary Clinton and the personal gifts she took with her when she and Bill left the White House – strangely hilarious, out of context. The radios interjected startling phrases from postmillennium America: „...you like getting your ass cracked for me...“; „... with a cloudy urine and stomach reflux and constipation...“;

²⁶⁴ Bereits 1939 setzt Cage in *Imaginary Landscape No. 1* erstmals Radios als „Instrumente“ in seinen Kompositionen ein. Damit integriert er „indeterminiertes“ Material in seine Kompositionen und erlaubt den potenziellen Einsatz von Sprache. Hier ist interessant anzumerken, dass für Cage Radio und Text eng verbunden waren. In einem Interview mit Richard Kostelanetz gibt Cage sogar an, sich nicht daran erinnern zu können, im Radio Musik gehört zu haben. Vielmehr ging es ihm um die Nachrichten, die Uhrzeit und das Wetter, das im Radio durchgesagt wurde. Wie Marc Thorman herausstellt dominierten Sprachnachrichten die AM-Frequenz, für die auch eine Komposition wie *Speech 1955* konzipiert war. Vgl. auch Richard Fleming/William Duckworth (Hrsg.), „John Cage and Richard Kostelanetz, A Conversation about Radio in Twelve Parts“, in *John Cage at Seventy Five*, London 1989, S. 274-76

„...doing the God squar – great food, great hors d’oeuvres.“²⁶⁵ An diesem Beispiel wird – durch die vorgeschriebene Textgattung Nachrichtenzeitungen – das Material zeitlich verortbar. Außerdem wird die Diskrepanz zwischen Textmaterial und Titel mit der Jahreszahl 1955 deutlich. Man erwartet eine Klangkonzeption der 1950er Jahre, hört aber Zeitungstexte aus dem gegenwärtigen Jahr.

4.3.3 *Fifteen Domestic Minutes* (1982)

Fifteen Domestic Minutes (1982) ist eine Komposition für Radio, deren Titel Hinweise auf eine Dauernangabe liefert. Verschiedene Aufnahmen, Radiostationen und zwei Sprecher, die Texte aus James Joyce’ *Finnegans Wake* vorlesen, überlagern sich in dieser Klangcollage. Cage wählt hier den Zusatz „domestic“, der sein Konzept von Gleichzeitigkeit widerspiegelt. Im (häuslichen) Leben geschehen immer verschiedene Dinge zur gleichen Zeit, die sich überlagern. Das Radio läuft im Hintergrund, während man eine Unterhaltung führt und nebenbei Tee kocht. Die Waschmaschine läuft gleichzeitig mit dem Radio, während man telefoniert. Diese Idee überträgt Cage als künstlerisches Konzept in seine Kompositionen.²⁶⁶

Die Beispiele *45’ for a Speaker*, *Speech 1955* und *Fifteen Domestic Minutes* haben gezeigt, dass mittels Stücktiteln Zeit zu einem erkennbaren Thema der Kompositionen wird. Bemerkenswert ist, welche unterschiedlichen Zeitkonzepte und Rezeptionshilfen sich hinter den gewählten Titeln verbergen. *45’ for a Speaker* gibt einen zeitlichen Rahmen für die Aufführung der Lecture an und erlaubt die zeitliche Einteilung in Anfang, Mitte und Ende. *Speech 1955* bietet die Möglichkeit, das Stück mittels aktueller Texte in einen zeitlichen Rahmen einzuordnen und gleichzeitig einen Bogen zum Entstehungsjahr zu schlagen. In *Fifteen Domestic Minutes* illustriert Cage sein Konzept von Gleichzeitigkeit in einem Ausschnitt von 15 Minuten.

²⁶⁵ Kay Larson, *Where the heart beats*, London 2012, S. 98.

²⁶⁶ Weitere Stücktitel bzw. Paratexte zu Kompositionen, in denen Zeit eine Rolle spielt, sind die Jahreszeitenkompositionen: *The Seasons* (1947) für Orchester, *The Seasons* für Klavier, 1947 sowie das *String Quartet* (1950), das – wie das Vorwort angibt – auch die vier Sätze der Komposition den vier Jahreszeiten zuordnet.

4.4 Das Zählen von Wiederholungen: Die Inszenierung von *Vexations* und *Solo 64*

Eine weitere Art, das Verstreichen von Zeit für den Zuschauer deutlich zu machen, ist das Zählen von Wiederholungen. Ein frühes Beispiel dafür ist Cages geplante Uraufführung von Saties *Vexations* für Klavier. Cage hatte Saties „Quälereien“, die aus 840 Wiederholungen einer in sich schon repetitiven Melodie bestehen, bei einer Parisreise entdeckt. Cage plante 1951 auch eine Aufführung der Komposition. Dabei stand nicht das Verständnis eines Konzepts im Vordergrund, sondern das Erlebnis *Vexations*. Silverman schreibt zu der Konzeption dieser geplanten Aufführung: „[Cage] suggested recruiting dozens of painters, composers, and pianists, to perform the segments. The mini-score would be mimeographed on 840 sheets of paper, each discarded after being played.“ Als besondere Idee hatte Cage sich ausgedacht, dass sich der Eintrittspreis nach der Dauer des Erlebnisses richten sollte und mit der Dauer, die jemand im Konzertsaal verbrachte, abnahm. („The longer one stayed the less one paid: for ten minutes, \$ 14.40; for twenty minutes, \$ 7.20; for half an hour, \$ 3.60 – down to five cents for twelve hours. One would pay, that is, according to how much of *Vexations* one sat through.“²⁶⁷). An dieser Inszenierung wird deutlich, dass es Cage um die Erfahrung von Zeit und um Temporalität an sich ging. Zeit wird zum einen dadurch sichtbar, dass der jeweilige Pianist immer ein neues Notenblatt nimmt, von dem er spielt, zum anderen durch die Aufführung durch verschiedene Pianisten. Ähnlich wie bei einer Sanduhr, die das Verstreichen der Zeit durch die Ab- bzw. Zunahme einer Sandmenge sichtbar macht, so wird auch hier das Verstreichen der Zeit durch die Ab- bzw. Zunahme des Papierstapels der gespielten bzw. ungespielten 840 Notenblätter für den Zuschauer sichtbar. Gleichzeitig betont dies die Einzigartigkeit jeder einzelnen Wiederholung. Die Aufführung ist immer neu, während das Stück das gleiche bleibt. Zusätzlich sollte Cages Eintrittsgeldregelung die Zuschauer dazu verleiten länger zu bleiben. Je länger jemand blieb, desto weniger bezahlte er.²⁶⁸

²⁶⁷ Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York 2010, S. 98.

²⁶⁸ Obwohl Cage die Aufführung so detailliert geplant hatte, konnte er sie letztendlich 1951 nicht realisieren und das Stück konnte erst 1963 erstmals aufgeführt werden. Als Cage 1963 eine Aufführung von *Vexations* hörte, sagte er nach der 10-stündigen Aufführung: „In other words, I

Die einzige Komposition von Cage selbst, in der Wiederholungen gezählt werden, ist das Vokalstück *Solo 64* aus den *Song Books*. Der Satz „Nichi nichu kore ko nichu“ („Every day is a beautiful day“) wird hier 127-mal wiederholt. Cage unterteilt das Stück in 5er-Gruppen, wobei Teil 1 und 2 aus 62 Wiederholungen bestehen, Teil 3 aus 3 Wiederholungen. Die Form insgesamt ist AAB. Ebenso wie Saties Klavierstück ist auch dieser Satz ins sich bereits repetitiv, sodass sich ein bestimmter Sprachrhythmus einstellt.

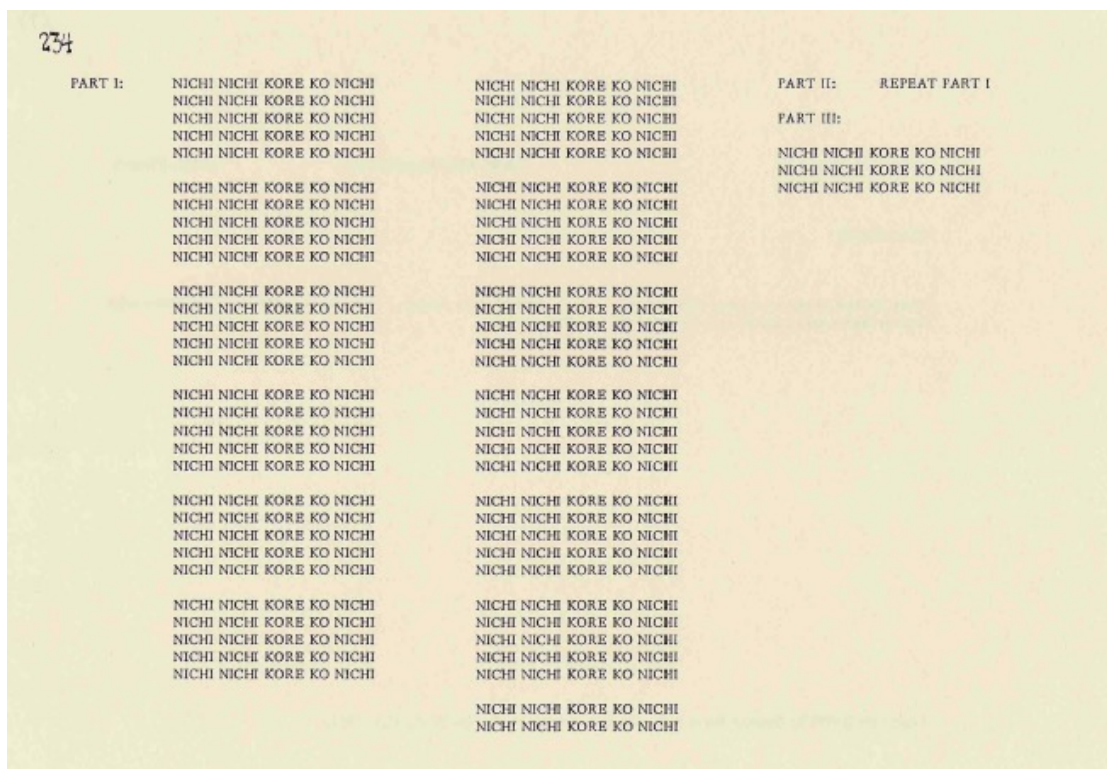


Abb. 67 John Cage, *Solo 64* aus *Song Books*. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Der Interpret soll in *Solo 64* die Wiederholungen hörbar zählen und eine Strichliste führen. („Keep score audibly on an amplified table making four vertical marks and a diagonal for each five“). Diese Strichliste ist in vielen Aufführung der Solos (wie in der von den Maulwerkern, siehe Abb. 68) auch für die Zuschauer sichtbar. Ebenso wie Cage für jede Wiederholung von Saties

had changed and the world had changed.“ Zitiert nach Silverman, *Begin Again: a Biography of John Cage*, New York 2010, S. 99. Das Stück wiederholt sich zwar, nicht aber die Erfahrung.

Vexations ein neues Notenblatt einplante, so macht er auch in *Solo 64* Wiederholungen mittels hörbarem Zählen deutlich.



Abb. 68 Maulwerker, Aufführung von Cages *Solo 64*, Quelle: <http://www.maulwerker.de/archive/2008-nichi-nichi.jpg>. Stand: 14.04.2014. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Maulwerker.

Cage verwendet hier einen japanischen Satz, der für ihn selbst vermutlich von Bedeutung war, aber für die meisten Zuhörer wahrscheinlich unverständlich ist. Durch die Aufführungsanweisung, das Solo so laut wie möglich vorzutragen („Shout the text at highest volume without feedback like a football cheerleader“), erhält jeder Durchlauf zunehmend Befehlscharakter – jedoch ein Befehl, den der Zuhörer nicht ohne weiteres versteht. Dadurch entsteht eine Überforderung sowohl des Sängers, der sich stimmlich sichtbar verausgibt, wie auch der Adressaten, die wiederholt mit einem Satz konfrontiert werden, den sie vermutlich nicht verstehen. Das Ergebnis kann Unsicherheit, Frustration und Verwirrung, sowie Beklemmung über die Anstrengung des Sängers sein, die durch das Führen der Strichliste protokolliert wird.²⁶⁹ Selbst für diejenigen Adressaten, die den Satz verstehen, ergibt sich eine befremdliche Diskrepanz zwischen der Art des Vortrags und dem Inhalt des Satzes.

Der Satz „Nichi nichu kore ko nichu“ ist auffallend rhythmisch, was den exklamativen Charakter der Inszenierung unterstützt. Janetta Petkus schreibt, der aggressive Rhythmus und das Zählen erinnere an das Punkte zählen von Sportspielen, einen Vergleich, den Cage selbst in der Aufführungsanweisung

²⁶⁹ Simone Heilgendorff spricht auch von einer „Ironisierung“, die hier stattfindet. Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg im Breisgau 2002, S. 336f.

anstellt.²⁷⁰ Beim Sport werden allerdings Punkte oder Treffer gezählt, die unregelmäßig vorkommen, wobei Cage hier Wiederholungen zählt. Dadurch ergibt sich eine Repetition, die eher an die Fangesänge bei Fußballspielen erinnert oder aber an die Strichlisten von Gefängnisinsassen im Film.

Solo 64 ist ein treffendes Beispiel für die Ausstellung von Zeit im Werk Cages. Der potenziell unverständliche Text in Verbindung mit einer Vortragsart, die Ausführende wie Zuschauer psychisch und physisch berührt, macht Zeit zu einem entscheidenden Faktor bei der Rezeption des Solos. Die Strichliste verhindert, dass die Wiederholungen zu einer vagen Vergangenheit verschmelzen, sondern stellt sicher, dass dem Zuhörer jederzeit klar ist, wie häufig er sich dem Satz bereits aussetzen musste. Zeit wird fühlbar.

• • •

Zeit wird in den Vokalkompositionen von Cage auf vielfältige Weise ausgestellt. Sie wird thematisiert, sichtbar gemacht, durch Stücktitel kommuniziert und durch das Zählen von Wiederholungen erfahrbar. Während vor 1950 nur wenige Vokalkompositionen zu finden sind, für die Cage auf Zeit bezogene Texte auswählt, wurde im vorhergehenden Kapitel deutlich, dass der Großteil seiner Anstrengungen, Zeit zu thematisieren, nach 1950 stattfindet. Dies verwundert insofern wenig, da Cage nach 1950 mit vielfältigen Arten von Zeitmessung experimentiert und erst dann sein künstlerisches Konzept von Gleichzeitigkeit und Multiplizität entwirft. Auch wenn Cage bereits in den 1930er Jahren sein Konzept der „rhythmic structure“ entwickelt, so kristallisiert sich Zeit als *das* Thema seiner künstlerischen Arbeiten erst im Laufe der Jahre stärker heraus und bringt ganz verschiedene kompositionstechnische Umsetzungen mit sich. Das Ergebnis dieser künstlerischen Beschäftigung ist das Bedürfnis, die Bedeutung des Themas „Zeit“ auch zu kommunizieren.

Wie an den vorhergehenden Beispielen explizit wurde, nehmen insbesondere Kompositionen mit Sprache eine besondere Stellung ein, wozu nicht nur ausdrücklich als Vokalwerke deklarierte Stücke gehören. Durch den Einsatz von Sprache wird Zeit nicht nur verbal thematisiert, sondern gleichzeitig am Beispiel

²⁷⁰ Janetta Petkus schreibt dazu: „The effect of this solo is that of a disciplined action. The chant-like stridence and aggressive rhythm works well as a „game“ requiring score-keeping.“ Janetta Petkus, *The Songs of John Cage (1932-1970)*, Diss., University of Connecticut 1986, S. 224.

erfahrbar gemacht (in der *Lecture on Nothing, 45' for a Speaker*). In Kompositionen mit Radio wie *Water Music, Speech 1955, Fifteen Domestic Minutes* ermöglicht der (potenzielle) Einsatz von Sprache, eine andere, zeitgleich stattfindende Realität hereinzulassen und dieses „Jetzt“ durch Uhrzeit- und Datumsdurchsagen oder Nachrichten bewusst zu machen. Mittels Stücktiteln kommuniziert Cage verbal, dass Zeit und das Erleben von Dauer für das Stück werkbestimmend ist. In *Solo 64* bewirkt ein potenziell unverständlicher Text ein Erlebnis der Überforderung und Frustration, die mittels Zählen von Wiederholungen ihren visuellen Ausdruck findet.

Damit ist Zeit nicht nur eine Dimension, mit der sich Cage zeitlebens kompositorisch auseinandersetzte, sondern etwas, das er Interpret und Rezipienten kommunizieren will. Die Erlebbarkeit und Erfahrung von Zeit für den Zuhörer sind somit elementare Bestandteile von Cages Kompositionen. In einem Brief an Christian Wolff vom 17. Januar 1974 zitiert Cage Marshall McLuhan: „Don't just play your side of the game [chess], play the whole game.“²⁷¹ In diesem Zitat spiegelt sich Cages Anspruch, seine kompositorischen Konzepte auch auf die Rezeption auszudehnen bzw. die Grenze zwischen Komponist und Hörer durchlässig zu machen. Damit umfasst Cages Beschäftigung mit dem Thema Zeit nicht nur die Seite des Komponierens, sondern die gesamte Situation von Komponist, Interpret und Zuhörer.

²⁷¹ John Cage an Christian Wolff, 17.01.1974, Northwestern University, Box 26, Folder 11, Sleeve 1.

5 Zusammenfassung und Ausblick

In dem Artikel *The Future of Music: Credo* schrieb Cage 1940:

„The composer (organizer of sound) will not only be faced with the entire field of sound but also with the entire field of time. The „frame“ or fraction of a second, following established film technique, will probably be the basic unit in the measurement of time. No rhythm will be beyond the composer’s reach.“²⁷²

Der Komponist wird demzufolge nicht nur mit der Gesamtheit von Klang, sondern auch mit der von Zeit konfrontiert werden, schreibt Cage und benennt bereits zu diesem Zeitpunkt das, was zu einer lebenslangen kompositorischen und künstlerischen Auseinandersetzung für ihn wird: Die Beschäftigung mit Zeit.

Wie in der Einleitung erläutert, habe ich für diese Arbeit Cages Vokalstücke mit einer Reihe von Fragen zum Thema musikalischer und sprachlicher Zeitgestaltung konfrontiert: Welche Funktion nimmt Sprache hinsichtlich der Zeitgestaltung in den Vokalkompositionen ein? Welche Entwicklungen der Zeitgestaltungen lassen sich innerhalb Cages Schaffen ablesen? Welche Verbindungen hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Zeit gibt es zu den Arbeiten von anderen Künstlern und Intellektuellen? Hat die kompositorische Beschäftigung mit dem Thema „Zeit“ Konsequenzen für die Interpretation und Rezeption der Kompositionen? Meine vorhergehenden Ausführungen haben diese Fragen, anhand von ausgewählten Beispielen beantwortet.

Sprache war für Cage ein Medium, das ebenso wie Musik organisiert und chronometrisch gemessen werden, in seiner Eigenzeit vorgetragen oder gleichzeitig aufgeführt werden konnte. Sprache diente bei Cage dazu, verschiedene Zeitempfinden (Beschleunigung, Verlangsamung) zu erzeugen, und – wie ich durchweg argumentiert habe – als Material für Assoziationen, das

²⁷² John Cage, „The Future of Music: Credo“ (1940), in Richard Kostelanetz (Hrsg.) *John Cage: An Anthology*, 1991, S. 56.

häufig nicht an bestimmte kulturelle oder sprachliche Kontexte geknüpft war. Sprache war für Cage einerseits eine Form weiterer klanglicher Differenzierung, andererseits aber auch Bedeutungsträger. Dabei war teilweise bewusst eine definitive Bedeutung nicht vorgegeben und sollte vom Zuhörer erst konstruiert werden, teilweise war Cage aber offenbar sehr wohl darum bemüht eine ganz bestimmte Bedeutung zu kommunizieren (wie z. B. in den *Solos 34* und *35* der *Song Books*).

Für die Betrachtung der Zeitgestaltung bei Cage insgesamt wurde deutlich, dass Cages erstes Konzept einer zeitlichen Organisation aus der Arbeit mit Sprache hervorging; Sprache also jene Strukturierung vorgab, die Cage dann ähnlich auch in instrumentalen Kompositionen vornahm. Viele andere Zeitkonzepte erprobte Cage sowohl in Instrumental- wie Vokalkompositionen, sodass sich hier Parallelen und Unterschiede aufzeigen ließen.

Des Weiteren konnte ich in dieser Arbeit Verbindungen herstellen zu Künstlern und Intellektuellen wie Morton Feldman, Tristan Tzara, C. G. Jung, Marshall McLuhan, die Cage als intellektuelle bzw. künstlerische Referenzpunkte für bestimmte Arten der Zeitgestaltung gedient haben dürften. Dabei wurde auch hier deutlich, dass Cage sich innerhalb einer bestimmten Tradition bewegt und nicht außerhalb dieser. Somit ist die Auseinandersetzung mit Zeit nicht nur kompositionstechnischer Natur, sondern auch immer eine Auseinandersetzung mit den Fragen und Themen aus Cages Gegenwart, die er stets eingegangen ist.

Einige Fragen konnten in dieser Arbeit lediglich am Rande thematisiert werden, wie z. B. die Frage nach der szenischen Zeit in den Vokal- und Sprachkompositionen. Ähnlich wie das Thema sprachliche Zeitgestaltung wurde dieses Thema in Zusammenhang mit Cage bislang unzureichend behandelt; Beschäftigungen zu szenischer Zeit gibt es höchstens in Zusammenhang der gemeinsamen Arbeiten mit Merce Cunningham, wobei es dabei nicht um die Verbindung zwischen Musik, Dramatik und Sprache geht.²⁷³ Beispiele für die Verbindung von Sprache und Dramatik sind Kompositionen wie *Black Mountain Piece* (1952), *Water Music* (1952), Sprachkompositionen wie *45' for A Speaker*

²⁷³ Julia Schröder behandelt in ihrem Dissertationskapitel „Zeitkonstruktion“ Zeit bei Cunningham und Cage in Hinblick auf getanzte Zeit. Julia Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenzen von Musik und Tanz*, Hofheim 2011.

(1954) und Vokalstücke wie die zahlreichen Solos der *Song Books* oder auch die *Europeras*.

Für eine Untersuchung von szenischer Zeit und Sprache könnten Fragen wie die folgenden hilfreich sein: Was bedeutet das Hinzutreten von Dramatik für die Gestaltung musikalischer Zeit in den Vokalkompositionen? Komponiert Cage verschiedene zeitliche Ebenen, die parallel zueinander verlaufen? Oder unterstützt die komponierte Theatralik musikalische und sprachliche Zeitgestaltung? Welche Verbindung gibt es zwischen szenischer und sprachlicher Inszenierung? Was bringt Cage dazu, Szenisches in seine Sprachkompositionen einzubinden? Welche Einflüsse gibt es dabei?

Ein Beispiel für die Verbindung zwischen Dramatik und Sprache ist *Solo 15* aus den *Song Books*, in dem ein Solist auf einer mit Mikrofonen verstärkten Schreibmaschine einen Satz von Erik Satie 38-mal tippen soll. Der vorgegebene Satz hat eine bestimmte Länge (bestimmt durch die Auswahl der Wörter und Anzahl von Zeichen), die eine Aufführung in eine bestimmte Dauer übersetzt. Eine konkrete Dauer ist vom Komponisten nicht vorgegeben, denn diese wird durch den Umfang des Sprachmaterials und die Tippgeschwindigkeit des Ausführenden bestimmt. Für die Aufführungsdauer bedeutet das, dass sich diese nicht am Sprechen, sondern an der Verschriftlichung (und deren Wiederholungen) misst.

Sprache existiert hier nicht in gesprochener Form, sondern in geschriebener. Für Sprache als Klang bedeutet dies, dass jedem Buchstaben eine Taste (auf der Tastatur) und einem dazugehörenden Geräusch zugeordnet ist. Man hört also Sprache nicht in menschlicher, sondern maschineller Umsetzung, ohne dass dadurch ein Sinn entstehen würde, der über einen akustischen Klang hinausginge. Zwar ist jedem Buchstaben ein Geräusch zugeordnet, die Art der Zuordnung erschließt sich allerdings für den Zuhörer nicht.

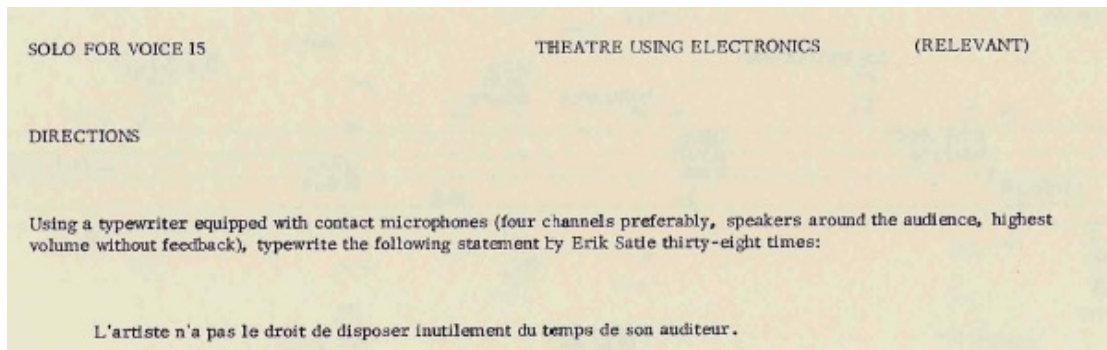


Abb. 69 John Cage, *Solo for Voice 15* (aus *Song Books*, 1970). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.

Es ist aber die Frage, ob bei der Umsetzung dieses Solos die Tastengeräusche und Tastenwege für den Zuhörer im Laufe der Wiederholungen klanglich erkennbar werden, sich ein bestimmter Rhythmus einstellt oder die Wiederholung bestimmter klanglicher Verbindungen erkennbar wird.

Das Material, das Cage hier verwendet ist ein Satz von Erik Satie („L'artiste n'a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur“, „Der Künstler hat nicht das Recht, die Zeit seiner Zuhörer unnötig zu verschwenden.“). Dass Wiederholungen bei Cage keine Zeitverschwendung sind, da es in seinem Verständnis keine Wiederholungen, sondern ein neues Erleben gibt, habe ich in dieser Arbeit mehrfach aufgezeigt. Somit ist auch das 38-malige Abtippen des Satzes die Möglichkeit, die Geräusche, die dieser Satz in seiner maschinellen Umsetzung erzeugt, jeweils neu zu erleben. Szenische und sprachliche Zeit fallen hier somit zusammen und sind untrennbar dadurch verbunden, dass Sprache nur durch Bewegung umgesetzt wird. Dabei sind durchaus verschiedene Prozesse für den Interpreten aktiv: Zum einen das Lesen der Buchstaben und deren Zuordnung zu den Tasten auf der Tastatur, zum anderen das Drücken der Taste und das daraus resultierende Geräusch.

Unabhängig vom Aussagegehalts des verwendeten Satzes und seiner öffentlichen Darbietung, ist Cages kompositorischer Zugriff auf ihn wiederum bemerkenswert. Hier wie auch in anderen Stücken gewinnt er der Darbietung einen ungeahnten Reiz ab, in dem er die Aufmerksamkeit des Hörers auf mediale Aspekte lenkt, die mitunter quer zur üblichen Auffassung der gezeigten Tätigkeit steht. In diesem Fall ist es der Klang der Schreibmaschine, und nicht der geschriebene Satz.

Anders sind Dramatik und Sprache im 1954 komponierten *45' for a Speaker* verbunden, das bereits im 4. Kapitel als Beispiel diente. Hier kombiniert Cage Geräusche mit szenischen Anweisungen wie schnarchen (snore), auf den Ellenbogen lehnen (lean on ellbow), zischen (hiss), auf den Tisch schlagen (slap table), husten (cough) oder das Haar kämmen (brush hair). Dabei kann man zwischen punktuellen Aktionen (z. B. blow nose) und Aktionen, die über einen Zeitraum ausgeführt werden sollen (z. B. brush hair) unterscheiden. Jeder dieser Aktionen bieten eine weitere, szenische Dimension, parallel zur Sprache. Es gibt somit eine sprachliche Zeit und eine szenische Zeit, die parallel, aber nicht synchronisiert zueinander ablaufen. Beide haben Einfluss auf das Zeitempfinden. Die Wahrnehmung von Zeit verändert sich abhängig von der Sprachdichte, die sich im gleichbleibenden 10-Sekunden-Abschnitt fortwährend ändert. Eine hohe Dichte bedeutet eine beschleunigte Zeitwahrnehmung, eine niedrige Dichte den umgekehrten Fall. Auch die Häufigkeit von szenischen Aktionen suggeriert eine Zunahme von Tempo.

Der Einsatz von dramatischen Aktionen dient hier zum einen dazu, die Regelmäßigkeit von Sprache zu unterbrechen. Zum anderen aber – wie in vielen anderen Kompositionen – auch dazu, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzubrechen und alltägliche Handlungen wie das Haare kämmen oder das Naseputzen zum Inhalt einer Lecture zu machen. Während Sprache hier zeitlich organisiert ist, tauchen szenische Ereignisse unregelmäßig auf und vermitteln den Eindruck des Beiläufigen und Zufälligen. Dennoch erscheinen diese Ereignisse innerhalb eines festen, zeitlichen Rahmens, bzw. haben eine festgelegte Dauer. Zusätzlich verschwimmen bei diesem Beispiel die Grenzen von Musik und Theater, indem Cage szenische Aktionen wählt, die zumeist auch gleichzeitig Klang produzieren. Des Weiteren bilden die Aktionen eine Art Einschnitt, der das Erlebnis des Stücks strukturiert in ein Vorher und Nachher, ohne dass diese Einschnitte für alle Zuhörer verbindlich oder hierarchisch gewichtet wären.

Es sollte das Ziel einer größer angelegten Studie sein, Verbindungen zwischen Musik, Sprache und Dramatik, die ich an zwei Beispielen hier lediglich skizzieren konnte, hinsichtlich ihrer Zeitgestaltung zu untersuchen. Interessant

wäre in dem Zusammenhang auch die Frage woher Cage seine Anregung nahm, Dramatik in seine Sprachkompositionen mitaufzunehmen.

• • •

In einem Interview mit Roger Reynolds fragte Cage: „What is the most important element of music?“ und beantwortete diese Frage sogleich selbst: „The element of time.“²⁷⁴ Zeit war für Cage eine Komponente, die alle nachfolgende Beschäftigung mit Material, Notation, Aufführungsmodus und Rezeption bestimmte. Für Cage war es *die* Frage seines künstlerischen Schaffens, der sich alles nachfolgende unterordnete. Dabei war diese Frage für Cage keinesfalls nur kompositionstechnisch relevant, er weitete sie vielmehr aus auf Interpreten und Zuhörer. Insbesondere das Publikum soll Zeit und besonders eine sich entwickelnde Gegenwart bewusst erfahren. Um Zeiterfahrung bewusst zu machen verwendete Cage Radios, dessen Programm außerhalb des Einflusses der Interpreten liegt und die Gegenwart durch Datums- und Uhrzeitanzeigen deutlich machen sowie durch sichtbar aufgestellte Uhren und Stoppuhren. Das Verstreichen von Zeit und die Messung von Zeit wird somit für den Zuschauer auf unterschiedliche Weise deutlich. Damit zusammenhängend ging es Cage darum, dem Zuhörer vor Augen zu führen, dass eine Komposition sich in einer bestimmten Dauer abspielt, also ebenso wie andere, alltägliche Handlungen (Tee kochen, zum Friseur gehen, ein Buch lesen) Zeit beansprucht und in einem bestimmten zeitlichen Rahmen stattfindet. Cage stellt sich hiermit gegen die traditionelle Rezeptionshaltung, in der eine Komposition keine Eigenzeit hat, somit auch außerhalb zufällig gleichzeitig stattfindender Ereignisse steht und keinen Bezug zum Leben hat. Er verdeutlicht diese Idee auf vielfältigste Weise und zeigt damit, dass seine kompositorische Auseinandersetzung mit Zeit auch immer eine Auseinandersetzung mit Lebenszeit und den Themen seiner Gegenwart ist.

²⁷⁴ Cage im Interview mit Roger Reynolds, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, hrsg. von E. Schwartz/B. Childs, New York 1998, S. 335-348, S. 340.

Literaturverzeichnis

1. Primärquellen

1.1 Archivmaterialien

John Cage Music Manuscript Collection, New York Public Library (chronologisch geordnet)

John Cage, *Part for Projector*, JPB 94-24 Folder 172.

- *Aria*, JPB 95-3 Folder 232-33 & 264.

- *Musicircus*, JPB-95-3 Folder 344.

- *Rejected Title Pages for Song Books*, JPB 95-3 Folder 370.

- *Solo 16*, JPB 95-3 Folder 372.

- *Draft Versions for Solos 25, 27, 39, 47, 68 and 74*, JPB 95-3 Folder 364.

- *Song Books (Sketches)*, JPB 95-3 Folder 375.

- *Sketches for Solos 45 and 48*, JPB 95-3 Folder 371.

- *Solo 67*, JPB 95-3 Folder 372.

- *Eight Whiskus*, Folder 747-48.

- *Writing through a text by Chris Mann*, JPB 95-3 Folder 746.

- *Four Solos for Voice*, JPB 95-3 Folder 925.

- *Four²*, JPB 95-3 Folder 975-76.

John Cage Papers, Special Collections & Archives, Wesleyan University

John Cage, Interview mit Irving Sandler, nicht datiert, Box 15, Folder 7.

John Cage, „Forerunners of Modern Music“, Box 5, Folder 12, erstmals erschienen in: *The Tiger's Eye* 3/1949, hrsg. von Ruth und John Stephan, New York.

John Cage, „45' for a Speaker. Corrected Typescript“ (1954), Box 1 Folder 2.

John Cage, „Art and Technology“ (1969), Box 1, Folder 6.

John Cage, „Art meets Science and Spirituality in a changing Economy“, Q & A vom 07.09.1989 in San Francisco, Box 15, Folder 6.

John Cage im Interview mit Vincent Katz, in *The Print Collector's Newsletter*, 20/6 (1990), Box 15, Folder 6.

John Cage Materials, Oral History of American Music Archive (OHAM), Yale

John Cage, Interview mit John Cage und Vivian Perlis vom 10.04.1984, OHAM Archives Yale, 41 ccc-ddd.

John Cage, Interview mit John Cage und Ev Grimes vom 24.09.1984, OHAM Archives Yale, OHV 41ff.

John Cage im Interview mit Vivian Perlis vom 27.04.1976, OHAM Archives Yale, 41x-y.

John Cage Correspondence, Northwestern University, Music Library

John Cage, „Research Proposal/University of Illinois“, (1952 oder 53), Box 2 Folder 6, Sleeve 6.

Brief von John Cage an Marshall McLuhan vom Oktober 1960, Box 3, Folder 8, Sleeve 23.

Korrespondenz zwischen John Cage und Marshall McLuhan, September 1965, Box 5, Folder 7, Sleeve 18.

Brief von John Cage an Branco Suter vom 09.01.1973, Box 13, Folder 5, Sleeve 22.

Brief von John Cage an Christian Wolff vom 17.01.1974, Box 26, Folder 11, Sleeve 1.

John Cage, „Manuskript – A Year From Monday“, nicht datiert, Box 1, Folder 5, Sleeve 5.

Brief von John Cage an Unbekannt, nicht datiert, Box 1, Folder 5, Sleeve 11.

1.2 Partituren

John Cage, *Three Songs* (1933), New York (EP 67417)

- *Five Songs for Contralto* (1938), New York (EP 6710).

- *Forever and Sunsmell* (1942), New York (EP 6715)

- *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942), New York (EP 6297)

- *Experiences II* (1948), New York (EP 6708B)

- *String Quartet in Four Parts* (1950), New York (EP 6757a)

- *Imaginary Landscape No. 4* (1951), New York (EP 6718a)

- *Music of Changes 1* (1951), New York (EP 6256)

- *Waiting* (1952), New York (EP 6769)

- *Williams Mix* (1952), New York (EP 6774R)

- *Water Music* (1952), New York (EP 6770)

- *Williams Mix* (1952), New York (EP 6774R)

- *Imaginary Landscape No. 5* (1952), New York (EP 6719)

- 4'33" (1952), 1. Fassung, reproduziert nach David Tudor in William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces*, S. 74.
- *Music for Piano 4-19* (1953), New York (EP 6732)
- 31'57.9864" (1954), New York (EP 6780)
- 34'46.776" (1954), New York (EP 6781)
- *Speech 1955* (1955), New York (EP 6793)
- *Winter Music* (1957), New York (EP 6775)
- *Solo for Voice 1* (1958), New York (EP 6750)
- *Aria* (1958), New York (EP 6701)
- *Concert for Piano and Orchestra* (1958), New York (EP 6705)
- *Solo for Voice 2* (1960), New York (EP 6751)
- 0'00" (4'33" No. 2; 1962), New York (EP 6796)
- 33 1/3 (1969), New York (EP 68309)
- *Song Books 1 & 2* (1970), New York (EP 6806 a + b)
- *Apartment House 1776* (1976), New York (EP 6819R)
- *Selkus 2* (1984), New York (EP 67068)
- *Mirakus 2* (1984), New York (EP 67067)
- *Eight Whiskus 2* (1984), New York (EP 67051)
- *Sonnekus 2* (1985), New York (EP 67069)
- *Four Solos for Voice* (1988), New York (EP 67226)
- *Four*² (1990), New York (EP 67368)
- *One*¹² (1992), New York (EP 67903)

- Morton Feldman, *Projection 1* (1950), New York, (EP 6945)
- *Intermission 5 & 6* (1952/53), New York (EP 6935, 6928)
 - *Durations 2* (1960), New York (EP 6902)
 - *Vertical Thoughts 1* (1963), New York (EP 6952)
 - *Vertical Thoughts 3* (1963), New York (EP 6954)
 - *Crippled Symmetry* (1983), New York (UE 17667)

Erik Satie, *Douze Petits Chorales*, Paris 1968 (M. C. 356 Éditions Salabert).

George Maciunas, *Duet for Full Bottle and Wine Glass* (1962), in *Fluxus Codex*, publiziert von der Gilbert und Lila Silverman Foundation, Detroit/New York 1988, S. 336.

Christian Wolff, *Duo for Pianists II*, New York (EP 6493)

1.3 Publierte Interviews (chronologisch geordnet)

Cage im Interview mit Michael Kirby und Richard Schechner (1965), in *Conversing with Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 2003, S. 75.

Cage im Interview mit Lars Gunnar Bodin und Bengt Emil Johnson (1965), in *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 74.

Michael Zwerin, „Lethal Measurement“ (1966), Konversation mit John Cage, in *John Cage: An Anthology*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1991, S. 161-66.

John Cage im Interview mit Larry Austin (1968), *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 18.

Cage im Interview mit Alcides Lanza (1971), in *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 143.

Cage in einem Interview mit Cole Gagne und Tracy Caras (1975), in *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 88.

Cage im Interview mit Jeff Goldberg (1976), in *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 6.

Cage im Interview mit Richard Kostelanetz (1979), in *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 147.

Daniel Charles (Hrsg.), *For the Birds. John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston 1981.

John Cage im Interview mit Richard Kostelanetz (1984), in *Conversing with Cage*, New York 2003, S. 168.

David Tudor im Interview mit William Fetterman (1989), in *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam 1996, S. 25.

Richard Fleming/William Duckworth (Hrsg.), „John Cage and Richard Kostelanetz, A Conversation about Radio in Twelve Parts“, in *John Cage at Seventy Five*, London 1989, S. 274-76.

David Patterson, „Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff“ in *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994), S. 54-87.

Cage im Interview mit Roger Reynolds, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, hrsg. von E. Schwartz/B. Childs, New York 1998, S. 335-348.

Peter Dickenson, *Cage Talk: Dialogues with and about John Cage*, Rochester 2006.

John Cage, *Conversing with Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 2003.

1.4. Publierte Primärquellen

Henri-Martin Barzun „Fragment de l'universel poème“, in *transition* Nr. 27 (1938), hrsg. von Eugene Jolas, S. 17-32.

George Brecht, *Notebook No. 1.* (1958), hrsg. von Dieter Daniels in Zusammenarbeit mit Hermann Braun, Köln 1991.

John Cage, „Goal: New Music, New Dance“ (1939), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 87-89.

John Cage, „The Future of Music: Credo“ (1940), in *John Cage: An Anthology*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1991, S. 54-60.

John Cage, „For More New Sounds“ (1942) in *John Cage*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1970, S. 64-66.

John Cage, „Defense of Satie“ (1948), in *John Cage: An Anthology*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1991, S. 77-84.

Cage, „A Composer's Confession“ (1948), in *John Cage, Writer. Previously Uncollected Pieces*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1993, S. 27-44.

John Cage, „Juilliard Lecture“ (1952), in *A Year From Monday*, Middletown, CT, 1968, S. 95-111.

John Cage, „45' for A Speaker“ (1954), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 146-92.

John Cage, „Experimental Music: Doctrine“ (1955) in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 13-18.

John Cage, „2 pages, 122 words on Music and Dance“ (1957), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 96-98.

John Cage, „Composition as Process“ (1958), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 18-56.

John Cage, „Lecture on Something“ (1959), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 128-45.

John Cage, „Lecture on Nothing“ (1949/50), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 109-127.

John Cage, „Experimental Music“ (1959), in *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, George Avakian KO8Y-1499 (1959), Wiederabdruck in WERGO 1994.

John Cage, „History of Experimental Music in the United States“ (1959), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 67-75.

John Cage, „Remarks before a David Tudor Recital“ (1959), in *John Cage, Writer. Previously Uncollected Pieces*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1993, S. 71-72.

John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, CT, 1961.

John Cage, „Indeterminacy“ (1961), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 260-173.

John Cage, „Where Are We Going? And What Are We Doing?“ (1961), in *Silence*, Middletown, CT, 1961, S. 194-259.

John Cage, „Lecture on Commitment“ (1961), in *A Year From Monday*, Middletown, CT, 1968.

John Cage, „Rhythm etc.“ (1962), in *A Year from Monday*, Middletown, CT, 1968, S. 120-32.

John Cage, *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)* (1965), in *A Year From Monday*, Middletown, CT, 1968, S. 3-20.

John Cage, „How to Pass, Kick, Fail, and Run“ (1965) in *A Year from Monday*, Middletown 1968, S. 136-37.

John Cage, „Seriously Comma“ (1966), in *A Year From Monday*, Middletown, CT, 1968, S. 26-29.

John Cage, „McLuhan's Influence“ (1967), in *John Cage: An Anthology*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1991, S. 170-71.

John Cage, *A Year from Monday: Lectures and Writings*, Middletown, CT, 1968.

John Cage, „Happy New Ears!“ (1968), in *A Year from Monday*, Middletown, CT, 1968, S. 30-34.

John Cage, „36 Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp“(1970), in *M: Writings '67-'72*, Middletown, CT, 1973.

John Cage, „Mureau“ (1970) in *M: Writings '67-'72*, Middletown, CT, 1973, S. 35-57.

John Cage, *M: Writings '67-'72*, Middletown, CT, 1973.

John Cage, „The Future of Music“ (1974/79), in *Empty Words: Writings '73-'78*, Middletown, CT, 1979.

John Cage, *Empty Words*, Middletown, CT 1979.

John Cage, „Composition in Retrospect“ (1981), in *X: Writings 79-82*, Middletown, CT, 1983.

John Cage, *X: Writings '79-'82*, Middletown, CT, 1983.

John Cage, „Time (One Autoku)“ (1988), in *John Cage, Writer, Previously Uncollected Pieces*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1993, S. 219-221.

John Cage, *Composition in Retrospect*, Michigan 1993.

John Cage, *I-VI*, Hanover, NH, 1997.

Henry Cowell, „Current Chronicle“ in *Musical Quarterly* 38/1 (1952), S. 123-34.

- Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, New York 1968.
- Merce Cunningham, „The Impermanent Art“, in *Merce Cunningham* hrsg. von David Vaughan, New York 1997, S. 86-100.
- Morton Feldman, „Vertical Thoughts“ (1963) in *Give My Regards to Eight Street*, Cambridge, MA, 2000, S. 12-15.
- Yvan Goll, „Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik“ (1921), in *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, hrsg. von Thomas Anz/Michael Stark, Stuttgart 1982.
- Jon Hendricks (Hrsg.), *Fluxus Codex*, publiziert von der Gilbert und Lila Silverman Foundation, Detroit/New York 1988.
- Jolas, „Workshop“ in *transition*, Juli 1935, S. 97-106.
- Jolas, *Language of the Night*, Den Haag 1932.
- Jolas, „Super-Occident“ in *transition*, Februar 1929, S. 11-16.
- C. G. Jung, „Foreword“, in *The I Ching Or Book Of Changes*, hrsg. von der Bollingen Foundation (Bollingen Series Band 19), ins Englische übersetzt von Cary F. Baynes, New York 1950, S. i-xx.
- Andrea Juno und V. Vale, *Incredibly Strange Music No. 2.*, San Francisco 1994.
- Richard Kostelanetz (Hrsg.), *John Cage*, New York 1970.
- George Maciunas, Brief an Thomas Schmit, reproduziert in *Fluxus etc./Addenda*, S. 166-67.
- Marshall McLuhan, „The Agenbite of Outwit“ in *Media Research: Technology, Art, Communication*, New York 2013, S. 121-126.
- Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964.
- Marshall McLuhan, „Clocks: The Scent of Time“, in *Understanding Media: The Extensions of Men*, Cambridge 1994, S. 145-157.
- Mashall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Men*, Cambridge 1994.
- Leonard B. Meyer, „The End of Renaissance“ in *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago 1967, S. 71-84.
- Jean-Jacques Nattiez (Hrsg.), *The Boulez-Cage Correspondence*, Cambridge 1993.
- Gretchen und Peter Powell „Manhattan: 1929“, in *transition* Nr. 16-17, Juni 1929, hrsg. von Eugene Jolas, S. 72-82.
- Robert Rauschenberg/Branden Wayne Joseph/Leo Steinberg, *Robert Rauschenberg*, Cambridge, MA, 2002.

Joan Retallack (Hrsg.), *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music*, Middletown, CT, 1996.

Gertrude Stein, „Van or Twenty Years After – A Second Portrait of Carl van Vechten,“ in *Gertrude Stein: Writings 1903-1932*, New York 1998, S. 504-506.

Brief von Gertrude Stein an Carl van Vechten vom 26. September 1923, in *The Letters of Gertrude Stein and Carl van Vechten, 1913-35*, hrsg. von Edward Burns, New York 1986, S. 89.

Gertrude Stein, „Portraits and Repetition“ in *Lectures in America*, Boston 1985, S. 165-206.

Karlheinz Stockhausen, „Vieldeutige Form“ (1960), in *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. 2, Köln 1964, S. 245-61.

Henry David Thoreau, *Journal*, Volume III, Princeton 1981.

Tristan Tzara, „L’amiral cherche une maison à louer“, in *Oeuvres Completes*, Band 1, Paris 1975, S. 492-93.

David Tudor, „From Piano to Electronics“, in *Music and Musicians* 20/12 (1972), S. 24-26.

David Vaughan, *Merce Cunningham*, New York 1997.

James Wierzbicki, *Louis and Bebe Barron’s Forbidden Planet – A Film Score Guide*, Lanham 2005.

Christian Wolff, „Taking Chances,“ in *Music and Musicians* 17/9 (1969).

1.4 Bildquellen

(Alle Internetadressen zuletzt überprüft am 14.06.2014)

John Cage, Aufführung von *Musicircus* (1967), in University of Illinois Archive, Urbana, IL, RS: 39/2/20, Box EVE, Folder EVE – 14.

John Cage, Aufführung der *Européras 1 & 2* bei der Ruhr Triennale 1987.
http://greg.org/archive/européras_ruhr_bergmann4.jpg.

John Cage, Aufführung der *Song Books* in Riga, 25.Juli 2012, Foto: Santa Savisko,
http://vir2ualcage.org/index.php/nggallery/image/performing-in-riga-12?page_id=2651.

John Cage, Aufführung von Cages *Solo 64* vom Ensemble „Die Maulwerker“:
<http://www.maulwerker.de/archive/2008-nichi-nichi.jpg>.

Per Kirkeby, *Flux Clock* (1969), Harvard University Art Museum, <http://www.harvardartmuseums.org/art/28838>.

George Maciunas, *Backward Clock. Mechanical for the Clock Face* (1968), in *Fluxus Codex*, publiziert von der Gilbert und Lila Silverman Foundation, Detroit/New York 1988, S. 320.

Robert Rauschenberg, *Third Time Painting* (1961), in *Robert Rauschenberg*, hrsg. von Robert Rauschenberg/Branden Wayne Joseph/Leo Steinberg, Cambridge, MA, 2002, S. 33.

Joseph Stella, „The Brooklyn Bridge – A page of my life“ in *transition* Nr. 16-17, Juni 1929, S. 88.

Robert Watts, George Maciunas, *10-Hour Flux Clock* (1969), in *Fluxus Codex*, publiziert von der Gilbert und Lila Silverman Foundation, Detroit/New York 1988, S. 547.

Robert Watts, *Flux Timekit* (1967), in *Fluxus Codex*, publiziert von der Gilbert und Lila Silverman Foundation, Detroit/New York 1988, S. 547.

1.5 Audioaufnahmen

John Cage, *Indeterminacy. New Aspects of Form in Instrumental and Electronic Music. Ninety Stories by John Cage, with Music. John Cage, reading: David Tudor, music. Folkways FT 3704. Wiederveröffentlicht 1992 als Smithsonian/Folkways CD DF 40804/5.*

Morton Feldman, *Durations 2*, auf The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, mit Frances-Marie Uitti (Cello) und Nils Vigeland (Klavier), Schweiz 1992 (Hat Art CD 6101).

2. Forschungsliteratur

Peter Andraschke, „The Wonderful Widow of Eighteen Springs. Über frühe Lieder und Instrumentalmusik von John Cage“, in *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 2008, S. 137-158.

Larry Austin, „John Cage’s *Williams Mix* (1951-3): the Restoration and New Realisations of and Variations on the First Octophonic, Surround-Sound Tape Composition“, in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, hrsg. von Patricia Hall/Friedemann Sallis, Cambridge 2004, S. 189-214.

Neal Bascomb, *Higher: A Historic Race to the Sky and the Making of a City*, New York 2003.

- Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*, Berkeley 2007.
- Jonathan W. Bernard, „Feldman's Painters“ in *The New York Schools of Music and Visual Arts*, hrsg. von Steven Johnson, London 2002, S. 181-225.
- David Bernstein, „Music I: To the late 1940s“, in *The Cambridge Companion to John Cage*, hrsg. von David Nicholls, Cambridge 2002, S. 63-84.
- David Bernstein/Christopher Hatch (Hrsg.), *Writing through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago 2001.
- Brett N. Boutwell, „The Intersections and the Influence of Cage“ in *A Static Sublime: Morton Feldman and the Visual, 1950-1970*, Diss., University of Illinois at Urbana Champaign, 2006, S. 71-82.
- Hans-Friedrich Bormann, *Verschwiegene Stille*, Paderborn 2005.
- William Brooks, „Choice and Change in John Cage's Recent Music“, in *A John Cage Reader*, hrsg. von Peter Gena/Jonathan Brent, New York 1982, S. 82-100.
- Jeffery Byrd, „Forever Ephemeral: John Cage's ASLSP“, in *Performance Research* 17/5 (2012), S. 5-8.
- Rainer Cadenbach, „That entertainment called a discussion.“ Zeit, Bedeutung und Nichts in Cages Lecture on Nothing“, in *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998, S. 63-74.
- Deborah Campana, *Form and Structure in the Music of John Cage*, Diss., Northwestern University, Evanston, IL, 1985.
- Deborah Campana, „As Time Passes“, in *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* hrsg. von Christopher Hatch/David Bernstein, Chicago 2001, S. 120-136.
- Sebastian Claren, *Neither: Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000.
- Edward James Crooks, *John Cage's Entanglement with the Ideas of Coomaraswamy*, Diss., University of York, York 2011.
- Ann-Marie Dumett, *Corporate Imaginations: The Fluxus Collective in the Age of Multinational Capitalism*, Diss., Boston University, Boston 2009.
- Martin Erdmann, *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Diss., Universität Bonn, Bonn 1993.
- Paul van Emmerik, „An Imaginary Grid: Rhythmic Structure in Cage's Music Up to Circa 1950“, in *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, hrsg. von David Patterson, New York 2002, S. 217-238.

William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam 1996.

Marta Alyssa Folio, *Eugene Jolas and 'transition': Bridging European and American Modernism*, Diss., Vanderbilt University, Nashville, TN, 2001.

Stefan Fricke, „Wie langsam ist ‚so langsam wie möglich‘? Das John-Cage-Projekt in Halberstadt“, in *Neue Zeitschrift für Musik* 163/5 (2002), S. 62-63.

Charlie Gere, *Art, Time, and Technology*, New York 2006.

Cuauhtémoc Medina-González, *Fluxus Non-Art and Anti-Art*, Diss., University of Essex, Colchester 2003.

Lydia Goehr, „Amerikamüde/Europamüde: The Very Idea of American Opera“, in *The Opera Quarterly*, 22/3-4, 2006, S. 398-432.

Louis Goldstein, „Morton Feldman and the Shape of Time“, in *Perspectives on American Music since 1950*, hrsg. von James Heintze, New York 1999, S. 67-81.

Gudrun Grabher, „'Playing Hide and Seek in the Nothing that is': Silent Meaning and Order in the Poetry and the Aesthetics of John Cage“ in *Ideas of Order in Contemporary American Poetry*, hrsg. von Diana von Finck/Oliver Scheidling, Würzburg 2007, S. 63-80.

Wolfgang Gratzner, „Happy New Media! Über John Cage und Marshall McLuhan“, in *ÖMZ* 47/11 (1992), S. 663-672.

Wolfgang Hagen, „Silencetechno: John Cage und das Radio“ in *Step Across the Border: Neue musikalische Trends – Neue massenmediale Kontexte*, hrsg. von Helmut Rösing, ASPM-Jahrestagung, Oldenburg 1996, S. 73-91.

Galia Hanoach-Roe, „Scoring the Path: Linear Sequences in Music and Space“, in *Essays on the Intersection of Music and Architecture*, hrsg. von Mikesch W. Muecke, Miriam S. Zach, Ames, IA, 2007, S. 77-144.

Ulla Haselstein, „Grammatische Details. Gertrude Steins Portrait *Two*“ in *Was aus dem Bilde fällt*, hrsg. von Edith Futscher, München 2007, S. 309-332.

Rob Haskins, *An Anarchic Society of Sounds*, Diss., Eastman School of Music, Rochester 2004.

Sara Heimbecker, *John Cage's HPSCHD*, Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, Champaign, IL, 2011.

Simone Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik. Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg im Breisgau 2002.

Simone Heilgendorff, „Song Books von John Cage in doppelter Weite - amerikanische Kultur im Spiegel einer multimedialen musiktheatralischen Komposition“, in *Dissonanz* Nr. 58 (1998), S. 18-27.

Gregor Herzfeld, *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik: Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007, S. 197-242.

Wulf Herzogenrath, „Einführung“ in *John Cage und...'- Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk, Köln 2012, S. 16-27.

Wulf Herzogenrath, „John Cage: Musik-Kunst-Leben. Gedanken zu Cage als bildender Künstler“, in *John Cage und...'- Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk, S. 28-46.

Wulf Herzogenrath, „Zeit-Klangdauer-Ewigkeit: Das Orgelprojekt von John Cage in Halberstadt (2001-2640)“, in *John Cage und...'- Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, hrsg. von Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk, S. 248-253.

Wulf Herzogenrath/Andreas Kreul, *Sounds Of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, Morris Graves*, Seattle 2002.

Michael Hicks/Christian Asplund, *Christian Wolff*, Urbana, IL, 2012.

Catherine Costello Hirata, „How to Make a Difference“ in *Contemporary Music Review* 25/3 (2006), S. 211-226.

Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, New York 2008.

Hiroko Ikegami, *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, Cambridge, MA, 2010.

Chadwick Jenkins, „Structure vs. Form in the Sonatas and Interludes for Prepared Piano“ in *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, New York 2002, S. 239-262.

Charles Junkerman, „nEw/foRms of living together: The Model of the Musicircus“ in *John Cage: Composed in America* hrsg. von Marjorie Perloff/Charles Junkerman, Chicago 1994, S. 39-65.

Helmut Kahlert/Richard Muhe/Gisbert Brunner, *Wristwatches: History of a Century's Development*, West Chester, PA, 1986, S. 12-13.

Rebecca Y. Kim, „The Disappearing Act: Authorship in John Cage's compositions for Voice“, in *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*, Diss., Columbia University 2008, S. 318-411.

Jonathan B. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York 1988.

Beate Kutschke, *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln 2007.

Kay Larson, *Where the heart beats*, London 2012.

John Latartara, „Cage and Time: Temporality in Early and Late Works“, in *College Music Symposium*, Nr. 47 (2007), S. 100-116.

Thomas M. Maier, *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, Saarbrücken 2001.

Herbert Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance – Art as Experiment*, New York 2010.

Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge 1974.

Alana Pagnutti, *Receptive Combines, Compositions, and Crowds: The Radio-Works of Robert Rauschenberg and John Cage*, Masterarbeit, Sotheby's Institute of Art, New York 2012.

David Patterson, „Words and Writings“, in *The Cambridge Companion to John Cage*, hrsg. von David Nicholls, Cambridge 2002, S. 85-99.

David Patterson, *Appraising the Catchwords: 1942-1959: John Cage's Asian Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College*, Diss., Columbia University, New York, 1996.

Mark Pegrum, *Challenging Modernity: Dada between Modern and Postmodern*, New York 2000.

Marjorie Perloff/Charles Junkerman, *John Cage: Composed in America*, Chicago 1994.

Janetta Petkus, *The Songs of John Cage (1932-1970)*, Diss., University of Connecticut, Storrs, CT, 1986.

Rüdiger Pfeiffer, „Halberstadt: John-Cage-Orgelprojekt ORGAN²/ASLSP oder Wie langsam ist ‚so langsam wie möglich‘?“ in *Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 2: Zentren der Kirchenmusik*, Hildesheim 2010, S. 388-395.

Daniela Philippi, „Klänge, Farben, Flächen: Bewegung jenseits von Prozeßhaftigkeit in Orgelkompositionen von John Cage und Morton Feldman“, in *Orgel International: Zeitschrift für Musik und Bau der Pfeifenorgel* 3/2 (1999), S. 148-151.

James Pritchett, *The Music of John Cage*, New York 1993.

Ira Progoff, *Jung, Synchronicity, and Human Destiny: Noncausal Dimensions of Human Experience*, New York 1973.

Kenneth B. Rogers, *Boredom and Temporality in Experimental Film and Video (1965-1975)*, Diss., New York University 2005.

Sabine Sanio, *1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkungen in der westlichen Welt*, Sinzig 2008.

Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self – John Cage and the American Experimental Tradition*, Boston 1998.

Christopher Shultis, „Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Non-Intention“, in *Musical Quarterly* 79/2 (1995), S. 312-350.

Christopher Shultis, „Cage and Europe“, in *The Cambridge Companion to John Cage* hrsg. von David Nicholls, Cambridge 2002, S. 20-40.

Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York 2010.

Dörte Schmidt, „Die Geburt des Flugzeugs: Cage, I Ching, und C. G. Jung“, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft: Das Andere – Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt 1998, S. 353-366.

Dörte Schmidt, „Die Fassung von 4'33“ aus philologischer Sicht“, in *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts – Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004, hrsg. von Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2008.

Dörte Schmidt, „Über die eigentlich musikalische Tätigkeit: Schrift und Ausdruck in der Musik nach 1950“, in *Macht – Ohnmacht – Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater* hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin 2011, S. 108-122.

Dörte Schmidt, „Flugversuche. Serialismus und Experimentelle Musik in den 50er und frühen 60er Jahren“, in *„Dauerkrise in Darmstadt?“. Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Birthel und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2012, S. 123-153.

Schmitz-Stevens, „Zufall als Ordnung“, in *Musiktexte* Nr. 65, Juli 1996, S. 11-17.

Julia Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenzen von Musik und Tanz*, Hofheim 2011.

Volker Straebel, „The Studio as a Venue for Production and Performance“, in *Cage & Consequences*, hrsg. von Volker Straebel und Julia Schröder, Hofheim 2012.

Marc Thorman, *Speech and Text in Compositions by John Cage, 1950-1992*, Diss., The City University of New York, 2002.

Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, New York 1985.

Jochem Valkenburg, „From Bars to Inches (to Seconds): Time Keeping in the Music of John Cage“, in *Dutch Journal of Music Theory*, 15/1 (2010), S. 68-75.

Benedict Weisser, „John Cage: ‚...The Whole Paper Would Potentially be Sound‘“ in *Perspectives of New Music* 41/2 (2003), S. 176-225.

James Wierzbicki, *Louis and Bebe Barron's Forbidden Planet – A Film Score Guide*, Lanham, MD, 2005.

Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.

3. Internetadressen

(Alle Adressen zuletzt überprüft am 14.06.2014)

Im Internet findet man unter folgender URL eine Sammlung der *Indeterminacy*-Anekdoten, in der Zusammenstellung von Eddie Koehler:
<http://www.lcdf.org/indeterminacy/index.cgi>

Die New York Public Library zeigt auf ihrer Website ausgewählte Skizzen aus ihrem Bestand:

http://exhibitions.nypl.org/johncage/sites/exhibitions.nypl.org/johncage/files/imagecache/cage_img_370/Concert%20conductor%20pif228.jpg

Cage, *Concert for Piano and Orchestra*, Übersicht über die verschiedenen Zeitmodi: Fast, Slow und CL (Clock Time).

http://greg.org/archive/2012/08/23/john_cages_europeras_1_2_on_stage_now_at_the_ruhr_triennial.html. (Blogeintrag von Greg Allen vom 23.08.2012: „John Cage's Europeras 1 & 2, On Stage Now At The Ruhr Triennial“ inkl. Bildmaterial)

<http://www.harvardartmuseums.org/art/28838>. (Per Kirkeby, *Flux Clock (Distance Traveled in mm)* (c. 1969). Harvard University Art Museums.)

<http://www.maulwerker.de/archive/2008-nichi-nichi.jpg>. (Website des Vokalensembles „Maulwerker“. Hier in einer Aufführung von John Cages *Solo 67*.)

<http://www.ayearfrommonday.com/2011/11/lecture-on-nothing-ca-1949-50.html?q=lecture+on+nothing>. (Website des Musikwissenschaftlers Richard Brown, Blogpost: „Lecture on Nothing (1949-50)“, Blog: *A Year from Monday*.)

http://vir2ualcage.org/index.php/nggallery/image/performing-in-riga-12?page_id=2651. (Website von Mark Bobak und seinem Team zu Cages Komposition der *Song Books* mit Bild- und Videomaterial verschiedener Aufführungen).

http://johncage.org/autobiographical_statement.html. (Von Laura Kuhn betreute Website des John Cage Trusts mit Werkverzeichnis und Dokumenten)

wie John Cages, „An Autobiographical Statement“ (1989), das als Hypertext geplant ist).

Morton Feldman im Gespräch mit Paul Griffiths, veröffentlicht in *Musical Times*, August 1972, S. 758-759. Quelle: <http://www.cnvill.net/mfgriff2.htm>.

4. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Joseph Stella, <i>New York Interpreted: The Bridge</i> (1920-22). Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Newark Museum.	16
Abb. 2 John Cage, <i>Twenty Years After aus Three Songs</i> (1933). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	22
Abb. 3 Motivisches Material in <i>Twenty Years After</i>	23
Abb. 4 John Cage, <i>Solo 27</i> aus <i>Song Books</i> (1970). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	26
Abb. 5 John Cage, Stimme der 1. Violine aus dem <i>String Quartet in Four Parts</i> (1950). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	28
Abb. 6 John Cage, Aggregat aus <i>Solo 45</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	31
Abb. 7 John Cage, <i>Solo 45</i> , Bestimmung der Schlüsselproportionen, John Cage, „Sketches for Solos 45 and 48“, NYPL JPB 95-3 Folder 371. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	31
Abb. 8 John Cage, <i>Solo 45</i> , „Winter Music for Voice“. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	33
Abb. 9 John Cage, <i>Solo 45, Song Books (Sketches)</i> , JPB 95-3 Folder 375. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	36
Abb. 10 John Cage, Anweisungen für <i>Solo 67</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	40
Abb. 11 John Cage, <i>Solo 67</i> aus <i>Song Books</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	41
Abb. 12 Morton Feldman, <i>Intermission 5</i> (1952). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	43

Abb. 13 Morton Feldman, <i>Intermission 6</i> (1953). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	44
Abb. 14 Morton Feldman, <i>Vertical Thoughts 1</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	45
Abb. 15 <i>Vertical Thoughts 3</i> für Sopran und 10 Instrumente. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	46
Abb. 16 Morton Feldman, <i>Crippled Symmetry</i> (1983). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	48
Abb. 17 Christian Wolff, <i>Duo for Pianists II</i> (1958). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	50
Abb. 18 John Cage, <i>36 Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp</i> (1970). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.....	51
Abb. 19 Chris Mann, Textgrundlage für <i>Eight Whiskus</i> , in John Cage, „Writing through a text by Chris Mann“, NYPL JPB 95-3 Folder 746. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	53
Abb. 20 Bestimmung von Zahlen für Mittelstring-Buchstaben, in John Cage, „Eight Whiskus“, NYPL JPB 95-3 Folder 747. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.	54
Abb. 21 Bestimmung der Mittelstring-Wörter. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	55
Abb. 22 John Cage, <i>Eight Whiskus</i> , Nr. 2, Text. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	56
Abb. 23 John Cage, <i>Eight Whiskus</i> , Nr. 2. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	57
Abb. 24 John Cage, <i>Eight Whiskus</i> , X-Paper, NYPL JPB 95-3 Folder 748. Copyright © (1984) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	58
Abb. 25 John Cage, <i>Selkus2</i> . Die Ziffern am Zeilenende geben die Dauer der Pausen in Viertelschlägen an. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	59
Abb. 26 John Cage, <i>Solo for Voice 93</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	62

Abb. 27 John Cage, <i>Four Solos for Voice</i> , Skizzen, NYPL JPB 95-3 Folder 925. Copyright © (1988) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	63
Abb. 28 Cage, Textauswahl der <i>Four Solos for Voice</i> , NYPL JPB 95-3 Folder 925. Copyright © (1988) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	65
Abb. 29 John Cage, <i>in Just (Five Songs for Contralto, 1938)</i> , Anfang. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	71
Abb. 30 John Cage, <i>Five Songs for Contralto</i> , Schema nach James Pritchett, <i>The Music of John Cage</i> , Cambridge University Press, New York 1993, S. 15.	72
Abb. 31 John Cage, <i>in Just</i> , aus <i>Five Songs for Contralto</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	75
Abb. 32 John Cage, <i>in Just</i> , aus <i>Five Songs for Contralto (1938)</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	76
Abb. 33 John Cage, <i>Music of Changes Nr. 1 (1951)</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	77
Abb. 34 Morton Feldman, <i>Intersection No. 1 (1951)</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	80
Abb. 35 John Cage, <i>Imaginary Landscape No. 5 (1952)</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	81
Abb. 36 John Cage, <i>Aria (1958)</i> , S. 6. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	83
Abb. 37 John Cage, <i>Solo 52</i> , Skizzen, NYPL JPB 94-24, Folder 312. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	84
Abb. 38 Textauszug aus <i>Aria</i>	86
Abb. 39 John Cage, <i>Speech 1955 (1955)</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	88
Abb. 40 John Cage, <i>Solo 21</i> aus <i>Song Books</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	94
Abb. 41 John Cage, <i>Solo 8</i> aus <i>Song Books</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	100
Abb. 42 John Cage, <i>Four2 (1989)</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	103

Abb. 43 John Cage, <i>Four2</i> , Skizzen, NYPL JPB 95-3 Folder 975. Copyright © (1989) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	106
Abb. 44 John Cage, <i>Black Mountain Piece</i> (1952), Stimme des Projectionists. Copyright © (1952) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	114
Abb. 45 John Cage, <i>Black Mountain Piece</i> , Auditorium, aus William Fetterman, <i>John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances</i> , Amsterdam 1996, S. 74. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Taylor & Francis Group.....	117
Abb. 46 John Cage, <i>Where Are We Going? And What Are We Doing?</i> S. 195. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press..	125
Abb. 47 John Cage, <i>Where Are We Going? And What Are We Doing?</i> , S. 198. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press..	128
Abb. 48 Tristan Tzara, <i>L'amiral cherche une maison à louer</i> , , in <i>Oevres Complètes</i> , Band 1, hrsg. von Henri Béhar, Paris 1975, S. 492. Copyright © Flammarion. All Rights Reserved.....	131
Abb. 49 John Cage, <i>Musicircus</i> – November 1967, in University of Illinois <i>Archive</i> , Urbana, IL, RS: 39/2/20, Box EVE, Folder EVE – 14. Fotograf unbekannt..	134
Abb. 50 John Cage, <i>Solo 11</i> aus <i>Song Books</i> , S. 39. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	141
Abb. 51 John Cage, <i>Solo 34</i> aus <i>Song Books</i> , S. 111. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	142
Abb. 52 John Cage, <i>Solo 47</i> aus <i>Song Books</i> , S. 164. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	144
Abb. 53 John Cage, Skizzen zu <i>Solo 29</i> aus <i>Song Books</i> , NYPL JPB 95-3 Folder 375. Copyright © (1970) by Henmar Press. All Rights Reserved.....	146
Abb. 54 John Cage, <i>Solo 29</i> aus <i>Song Books</i> , S. 2. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	147
Abb. 55 Aufführung der <i>Song Books</i> in Riga, 25. Juli 2012 (Foto: Santa Savisko), Quelle: http://vir2ualcage.org/index.php/nggallery/image/performing-in-riga-12?page_id=2651 . Stand: 11.03.2014.	149
Abb. 56 John Cage, <i>Four2</i> , Beginn. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	153

Abb. 57 Morton Feldman, <i>Durations 2</i> für Violoncello und Klavier (1960). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	154
Abb. 58 Hörpartitur von <i>Durations 2</i> von Catherine Hirata. Morton Feldman, <i>Durations 2</i> , auf „The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff“, mit Frances-Marie Uitti (Cello) und Nils Vigeland (Klavier), Schweiz 1992 (Hat Art CD 6101). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Taylor & Francis.	155
Abb. 59 John Cage, „Lecture on Nothing“ aus <i>Silence</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.	162
Abb. 60 John Cage, „Lecture on Nothing“ aus <i>Silence</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Press.	166
Abb. 61 Cage, <i>Concert for Piano and Orchestra</i> , Übersicht über die verschiedenen Zeitmodi: Fast, Slow und CL (Clock Time), Quelle: http://exhibitions.nypl.org/johncage/sites/exhibitions.nypl.org/johncage/files/imagecache/cage_img_370/Concert%20conductor%20pif228.jpg . Stand: 19.04.2014. Copyright © (1958) by Henmar Press. All Rights Reserved.	171
Abb. 62 John Cage, <i>Water Music</i> , Diagramm zur Erstellung eines Posters. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	172
Abb. 63 John Cage, <i>Water Music</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.....	173
Abb. 64 John Cage, <i>Europeras 1 & 2</i> , Ruhr Triennale 1987, Quelle: http://greg.org/archive/europeras_ruhr_bergmann4.jpg . Stand: 12.04.2013.	175
Abb. 65 Per Kirkeby, <i>Flux Clock</i> (1969), Harvard University Art Museum	179
Abb. 66 John Cage, <i>Skizzen zu 45' for a Speaker</i> , Corrected Typescript“, Wesleyan University, Box 1 Folder 2. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Wesleyan University Archives.	185
Abb. 67 John Cage, <i>Solo 64</i> aus <i>Song Books</i> . Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York.	189

- Abb. 68 Maulwerker, Aufführung von Cages *Solo 64*, Quelle: <http://www.maulwerker.de/archive/2008-nichi-nichi.jpg>. Stand: 14.04.2014. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Maulwerker. 190
- Abb. 69 John Cage, *Solo for Voice 15* (aus *Song Books*, 1970). Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig / London / New York..... 196

Abstract

Die Beschäftigung mit Zeit war für John Cage ein konstantes und dominierendes Anliegen, das zu neuen Kompositionstechniken und zur Erkundung neuen Materials führte. Während sich bisherige Publikationen zum Thema „Cage und Zeit“ fast ausschließlich mit seinen Instrumentalkompositionen auseinandersetzten, beschäftigt sich diese Arbeit mit der Frage wie sprachliche und musikalische Zeitverläufe im umfangreichen Vokalwerk Cages gestaltet sind und welche Rolle Sprache für die Zeitkonstruktion in diesen spielt.

Die Verbindung von musikalischer und sprachlicher Zeit untersuche ich in Zusammenhang mit drei verschiedenen Zeitaspekten (Vertikalität, Gleichzeitigkeit und Zeitmessung) sowie Cages Thematisierung des Aspekts „Zeit“ für den Zuhörer, die ich chronologisch durch Cages Schaffen hindurch verfolge. An Analysen ausgewählter Kompositionen wird deutlich, dass Sprache als Ausgangspunkt für die Generierung einer numerischen Struktur dient, als Klangdifferenzierung, als polyvalentes Material für Bedeutung, die jeder Zuhörer selbst herstellen muss, als Möglichkeit Komplexität durch Überlagerung verschiedener Sprachschichten zu erzeugen, sowie in den Mesosticha-Kompositionen als Komponente, deren formale Struktur formbildende für die Komposition ist.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf einem analytisch-ästhetischen Ansatz, wobei ich Cages Vokalkompositionen nicht isoliert betrachte, sondern Anregungen anderer Künstler und Intellektueller (namentlich die Arbeiten der Dadaisten, der New York School Komponisten, Fluxus-Künstler sowie C. G. Jung und Mashall McLuhan) vergleichend heranziehe. Damit reiht sich diese Arbeit in die Publikationen der letzten Jahre ein, die zeigen, wie Cage vielfach Anregungen anderer übernahm und für seine Zwecke umdeutete. In dieser Arbeit wird dieses Thema in Hinblick auf Cages Zeitgestaltung erörtert.