

Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek,
Sophie Zehetmayer (Hg.)

Musik und Schrift

*Interdisziplinäre Perspektiven
auf musikalische Notationen*

BRILL | Wilhelm Fink

Inhalt

	Vorwort	VII
1	Zu einer Theorie der musikalischen Schrift <i>Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte</i> <i>musikalischer Notationen</i>	1
	<i>Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek</i>	
2	Schrift – Gedächtnis – Musik	51
	<i>Jan Assmann</i>	
3	Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik	67
	<i>Sybille Krämer</i>	
4	Zur Frühgeschichte synoptischer Aufzeichnungsformen („Partituren“)	87
	<i>Manfred Hermann Schmid</i>	
5	Schriftikonik <i>Musikalische Notation und Diagrammatik in den künstlerischen</i> <i>Schreibarbeiten von Hanne Darboven und Jorinde Voigt</i>	107
	<i>Birgit Mersmann</i>	
6	Scores: Notation zwischen Aufbruch und Normalisierung	135
	<i>Christian Grüny</i>	
7	Über das Visualisieren von auditiven Daten im Mittelalter	159
	<i>Max Haas</i>	
8	Musikalische Rätsel in der Frühen Neuzeit <i>Über die kreative Spannung zwischen Notation</i> <i>und Performanz</i>	237
	<i>Katelijne Schiltz</i>	
9	„O Freunde, nicht diese Töne“ <i>Was sagen uns die Partituren über die Aufführung?</i> <i>Ein Blick auf das 17. Jahrhundert</i>	253
	<i>Silke Leopold</i>	

10	Schrift. Werk. Performance. Neue Musik	275
	<i>Dörte Schmidt</i>	
11	Musik schreiben im 21. Jahrhundert: Feder, Tinte und Laptop? <i>Karlheinz Essl, Johannes Kreidler, Iris ter Schiphorst und Johannes Maria Staud im Gespräch mit Bernhard Günther</i>	301
	Beiträgerinnen und Beiträger	339

Vorwort

Im Erscheinen auch bereits wieder im Verschwinden begriffen zu sein, stellt ein Spezifikum von Klang dar. Um zu verhindern, dass der kontinuierliche Strom der im Erklingen verklingenden Musik unaufhaltsam dem Vergessen anheimfällt, wurden zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten Techniken der Fixierung des ephemeren musikalischen Klangs erprobt und etabliert. Die Geschichte der musikalischen Notation kennt zahlreiche Beispiele, welche die Archivierung und Weitergabe musikalischen Wissens auch über große raumzeitliche Distanzen hinweg ermöglichten. Erschöpft sich musikalische Schrift – gleichsam als ‚aufgeschriebener Klang‘ – nun jedoch in dieser Rolle des bloßen Speicher- und Kommunikationsmediums?

Die mit explizitem Rekurs auf Ferdinand de Saussure und implizitem Rückgriff auf Platons Schriftkritik immer wieder zugrunde gelegte Übereinkunft, dass Schrift „aufgeschriebene Sprache“ sei, ist in der interdisziplinären Diskussion der letzten Jahre brüchig geworden. Eine der zentralen Denkfiguren aktueller Schriftforschung besteht nunmehr darin, dass Schriften Aspekte beinhalten, in denen sie sich als unabhängig von der gesprochenen Sprache erweisen – gerade in dieser Differenz tritt ihr medialer Eigensinn zu Tage.

Diese Einsicht trifft ohne Zweifel auch auf musikalische Notationsformen zu: Hierbei rücken insbesondere grundlegende Aspekte schriftspezifischer Materialität, die explorative und kognitive Bedeutung des Skizzierens und Notierens, Phänomene der den musikalischen Schriftsystemen eingeschriebenen Performativität sowie die ästhetische Dimension musikalischer Notate in ihrer visuellen Wahrnehmbarkeit in den Fokus musikbezogener Betrachtungen.

Der vorliegende Band eröffnet eine Buchreihe zur *Theorie der musikalischen Schrift*, deren Ziel es ist, zwei aktuellen Forschungsdesiderata zu begegnen: Sie zielt zum einen auf eine dringend erforderliche Reflexion über die musikalische Schrift innerhalb der musikwissenschaftlichen Theoriebildung. Zum anderen greift sie aus der Perspektive der Musik in den aktuellen Diskurs über den transdisziplinären Gegenstand *Schrift* ein und leistet damit einen bislang fehlenden Beitrag zur Entwicklung eines *lautsprachenunabhängigen* (nicht-phonographischen) Schriftkonzepts. Diese Reihe steht in engem Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt *Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)*, das als international verankertes D-A-CH-Projekt an vier Standorten beheimatet ist: der Justus-Liebig-Universität Gießen, der Universität Innsbruck, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Paul Sacher Stiftung Basel.

Dieser erste Band dokumentiert eine interdisziplinäre Ringvorlesung, die unter dem Titel *Writing Music. Zu einer Theorie der musikalischen Schrift* im Wintersemester 2016/17 am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien stattgefunden hat. Einleitend stellen die Reihenherausgeber Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek Überlegungen vor, wie anhand der Aspekte der Materialität, Operativität, Ikonizität und Performativität ein Perspektivenwechsel im Denken über eine solche Theorie der musikalischen Schrift bewerkstelligt werden könnte. Jan Assmann, Sybille Krämer, Manfred Hermann Schmid, Birgit Mersmann und Christian Grüny eröffnen in ihren Beiträgen kulturwissenschaftliche, philosophische, musikhistorische, kunsthistorische und musikästhetische Perspektiven auf das Phänomen der (musikalischen) Schrift. Thematisiert werden allgemeine Potentiale von Schrift, die Frage nach der Spezifik *musikalischer* Schriften sowie Überlegungen zum grundlegenden Vermögen von Schrift als Kulturtechnik. Musikalische Notationssysteme aus Geschichte und Gegenwart werden darauffolgend auf ihre schriftspezifische ‚Eigensinnlichkeit‘ hin befragt: Max Haas widmet sich einigen Notationsformen des Mittelalters und kontrastiert diese mit oralen Überlieferungstraditionen; Kateljne Schiltz reflektiert in Hinblick auf Rätselkompositionen der Renaissance ein genuin schriftbasiertes Phänomen; Silke Leopold untersucht Notationen im Experimentierfeld des 17. Jahrhunderts und Dörte Schmidt analysiert Schreib- und Leseszenen mit einem Fokus auf das 20. Jahrhundert. Die Komponistin Iris ter Schiphorst und die Komponisten Karlheinz Essl, Johannes Kreidler und Johannes Maria Staud diskutieren schließlich in einem Gespräch mit Bernhard Günther die Möglichkeiten und Herausforderungen des Schreibens von Musik in der Gegenwart.

Während der Arbeit an diesem Band verstarb unser hochgeschätzter Kollege Max Haas. In seiner Überarbeitung für die Veröffentlichung hat sein Beitrag die Dimensionen einer eigenen Abhandlung angenommen, die nicht nur eine Zusammenfassung, sondern in der Rezeption aktueller schrifttheoretischer Denkfiguren auch eine grundlegende Neupositionierung seines langjährigen Nachdenkens über die ‚Visualisierung auditiver Daten im Mittelalter‘ darstellt. Wir sind dankbar und glücklich, dass wir diesen substantiellen Beitrag zu einer Theorie der musikalischen Schrift in unseren Band aufnehmen dürfen, den wir dem Andenken an Max Haas widmen möchten.

Danken möchten wir Imke Oldewurtel und Heidi Zimmermann für ihre Hilfe bei der Arbeit an vorliegendem Band. Herzlicher Dank gebührt darüber hinaus den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Wilhelm Fink Verlags für die hervorragende Zusammenarbeit.

Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer

Scores: Notation zwischen Aufbruch und Normalisierung

Christian Grüny

1 Einleitung

Die musikalische Notation ist einer der Bereiche, in denen ein interdisziplinärer Ansatz nicht nur wünschenswert und produktiv, sondern unerlässlich ist. Fragen der Notation lassen sich nicht auf die Musik beschränken, auch wenn sie im Hinblick auf die Musik gestellt werden; die grundlegenden Probleme der Schrift als solcher, ihres Verhältnisses zur mündlichen Überlieferung, des Typs von Geschichtlichkeit, den sie ermöglicht, ihrer konkreten Gestalt, ihrer materiellen Träger, der unterschiedlichen Kulturen des Lesens und Interpretierens sind immer mit im Spiel und müssen mit behandelt werden. Historische können nicht von systematischen, musikbezogene nicht von sprachbezogenen, philosophischen und semiotischen Untersuchungen getrennt werden, ohne die Breite und Heterogenität des Feldes zu nivellieren. Überdies muss die Vielfalt unterschiedlicher Konstellationen von Konzeption, Notation, Interpretation und Rezeption berücksichtigt werden. Kurz: Es gibt Theorien der musikalischen Schrift, die miteinander kommunizieren müssen, aber es wird nicht die eine Theorie geben.

Auch wenn es oft Bruchstellen, Probleme und die historische Distanz sind, an denen sich die theoretische Auseinandersetzung mit der Notation in der Musik entzündet, steht dabei doch vielfach das robust pragmatische Verhältnis im Hintergrund, das die Musik zu ihrer Notation pflegt. Als Beispiel mag der erste Satz von Erhard Karkoschkas klassischer Studie neuer Notationsformen der fünfziger und sechziger Jahre, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, dienen: „Die musikalische Aufzeichnung ist in erster Linie ein Hilfsmittel, um komplexere Musik aufzubauen, zu bewahren und zu vermitteln.“¹ Karkoschkas Buch ist nicht nur eine reiche Sammlung verschiedener Notationsformen wie John Cages drei Jahre später erschienenes *Notations*, sondern bietet auch eine Systematisierung und einige grundsätzliche Reflexionen, denen man sicher

1 Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, S. 1.

keine mangelnde Differenziertheit vorwerfen kann. Trotzdem macht der Satz die Begrenzungen der Perspektive deutlich: Die in jenen Jahren explodierende Vielfalt unterschiedlicher Notationsformen wird ausschließlich im Hinblick auf die traditionelle Funktion von Notation gelesen, nämlich als Medium, das zwischen der Vermittlung musikalischer Struktur und ihrer Verkörperung changiert und dessen entscheidendes Kennzeichen die Komplexität ist.

Was so bei allen Veränderungen unangetastet bleibt, sind der Ort und die Funktion der Notation und die Imperative, die sich damit verbinden. Die Partitur erlaubt die Komposition komplexer musikalischer Strukturen, die fixiert werden und über die Zeit erhalten bleiben können, um von Interpretinnen und Interpreten immer wieder neu, aber doch möglichst getreu realisiert zu werden. Die Offenheit, die jeder Form der Notation innewohnt und die von einigen damals aktuellen Beispielen auf die Spitze getrieben wurde, wird doch in dieses Grundraster eingeordnet. Die prominenten Beispiele musikalischer Graphik wie Earle Browns *December 1952* kommen bei Karkoschka zwar vor, werden aber mit äußerster Skepsis behandelt, und zu den kaum weniger offenen Partituren von Anestis Logothetis schreibt Karkoschka: „Wenn es der Dirigent versteht, seine wohlüberlegte Regie so zu führen, daß weder keine noch billige Formverläufe resultieren, dann könnte die Interpretation dieser Blätter ein Niveau erreichen, wie wir es von der exakt konzipierten Musik zu fordern gewöhnt sind [...]“² Um es pointiert zu formulieren: Der Dirigent muss kompensieren, dass der Komponist sich nicht vernünftig und eindeutig geäußert hat, um so möglicherweise ein Resultat zu erhalten, das sich im Rahmen der Normen der Tradition hält. Dann allerdings fragt man sich, was der ganze Aufwand soll.

Ich möchte an dieser Stelle von einem Typ vor allem sprachbasierter Notation ausgehen, der bei Karkoschka überhaupt nicht vorkommt und der, ähnlich wie Browns Graphik, eher in die Gesamtkonstellation eingreift als dass er technische Neuerungen vorschlägt. Die zentralen Figuren sind hier, einmal mehr, John Cage, vor allem aber die unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstler sowie Strömungen in Musik, bildender Kunst und Performance, die in den späten fünfziger und in den sechziger Jahren an ihn angeknüpft und seine Ideen auf unterschiedliche Weise weitergeführt und transformiert haben. In Cages Text „Experimental Music: Doctrine“ von 1955 findet sich ein Satz, an dem die Distanz zum alteuropäischen Ethos Karkoschkas gut abgelesen werden kann: „Composing’s one thing, performing’s another, listening’s a third.

² Ebd., S. 131.

What can they have to do with one another?“³ Die Frage ist alles andere als rhetorisch, vielmehr lässt sie den Zusammenhang zwischen diesen Instanzen musikalischer Praxis als offenes Problem erscheinen. Ihr Verhältnis ist nicht ein für alle Mal festgelegt und damit offen für Transformationen, und die Partitur ist Knotenpunkt dieser Verschiebungen und der Ort, an dem sie bearbeitet werden.

Entsprechend soll es weniger um die Notation im traditionellen, engeren Sinne gehen, also um das Thema spezifischer Zeichen für musikalische Prozesse, an die Fragen der Spezifität, der Präzision, der Eindeutigkeit, der Offenheit etc. gestellt werden können, sondern um die Instanz der Partitur selbst. Da der Begriff der Partitur nun aber primär auf einen bestimmten Typus schriftlicher Fixierung bezogen ist, nämlich die präzise Gesamtaufzeichnung aller Stimmen eines größeren Musikstücks, erscheint mir hier das englische *score* passender, das sich leichter auf künstlerische Präskription in welcher Form auch immer beziehen lässt und dabei vor allem auf die tatsächliche Instanz des Notierten verweist.

Mir scheint, dass Sprachpartituren in der Auseinandersetzung mit Notation und Partitur viel zu wenig berücksichtigt werden, wie sie auch in der musikalischen Praxis selbst kaum dauerhaften Niederschlag gefunden haben. Auf die Kritik der Notation und die Arbeit an ihr folgte eine Normalisierung, in der die entstandenen Fragen in technische Probleme zurückverwandelt wurden. Am Ende steht die Situation, in der die Neue Musik sich von der künstlerischen Entwicklung der anderen Disziplinen abgekoppelt hat und weitgehend isoliert dasteht. Dass die Impulse dieser Entwicklung einmal wesentlich von ihr selbst ausgegangen sind, scheint dabei weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein. Ich glaube nicht, dass man dieser Entwicklung gerecht wird, wenn man sie als Phase des Experimentierens beschreibt, auf die eine lange Periode der ernsthaften Arbeit folgt, weil dies eben die Normalität der Entwicklung der Künste sei. Normalisierung ist nicht immer eine ruhige Konsolidierung des Erreichten und ein Trennen des Haltbaren von dem, was in der Hitze des Gefechts ausprobiert wurde und nun wieder verworfen werden muss – sie kann auch eine Verengung, Verhärtung und Abschließung bedeuten. Um dem entgegenzuwirken, hilft auch ein Blick in die Geschichte.

3 Cage, „Experimental Music: Doctrine“, S. 15.

2 Neue Notationen

In den frühen fünfziger Jahren entstanden im Freundeskreis von Cage, Morton Feldman, David Tudor, Christian Wolff und Earle Brown Partituren, die nicht in der üblichen Notenschrift verfasst waren. Bekanntlich verließen sie die Notation allerdings nicht in Richtung der Sprache, sondern in die der Bildlichkeit.

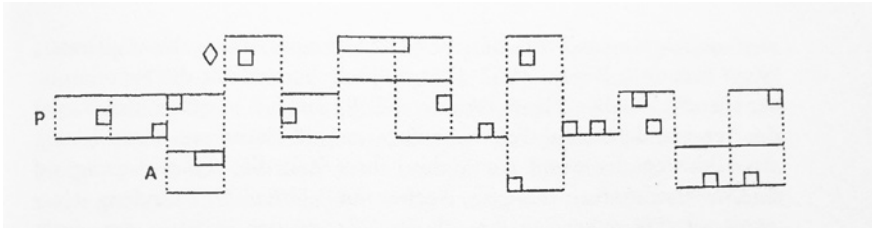


Abb. 6.1 Feldman, *Projection 1*

Ein *score* wie Feldmans *Projection 1* für Cello, der als eine der ersten graphischen Partituren gelten kann, setzt zwar bestimmte Parameter, lässt aber viel mehr offen als eine traditionelle Partitur und stellt so die Performerin oder den Performer vor die Aufgabe, Festlegungen für diese offenen Dimensionen zu finden. Es widerspricht nicht der Radikalität dieser Veränderung, wenn man festhält, dass damit dennoch die grundsätzliche Rolle der Partitur unangetastet bleibt: Der Komponist hat Grundzüge einer klanglichen Struktur entworfen und in einer bestimmten Form festgehalten, also ein Stück komponiert. Wer dieses Stück aufführen will, muss sich mit der Partitur auseinandersetzen und sie in Klanglichkeit umsetzen. Dass aufgrund der Offenheit jede Realisierung anders ausfallen wird, ist hier nicht entscheidend – selbst, wenn dies bis zu einem Grad weitergetrieben wird, ab dem die einzelnen Realisierungen unter Umständen kaum mehr als Aufführungen desselben Stückes erkennbar sind.

Allerdings kann man eine solche Partitur nicht mehr im eigentlichen Sinne *lesen*, also stumm realisieren, und je weiter die Offenheit geht, desto drängender stellt sich die Frage, was hier eigentlich festgelegt worden ist. Geht man schließlich von der graphischen Notation über zur musikalischen Graphik (wobei diese nützliche Unterscheidung⁴ nicht suggerieren sollte, dass

4 Vgl. dazu Ligeti, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“.

es sich dabei um klar getrennte Formen handelte), liegt die Antwort nahe, hier sei überhaupt keine Klanglichkeit mehr projiziert worden, sondern lediglich ein Bild angefertigt, das Musikerinnen und Musikern als vage Anregung dienen kann – oder auch nicht. Das bereits erwähnte *December 1952* von Earle Brown kann man sich auch gut gerahmt im Museum vorstellen, wodurch dann gewisse Ähnlichkeiten zum mittleren Piet Mondrian auffielen.

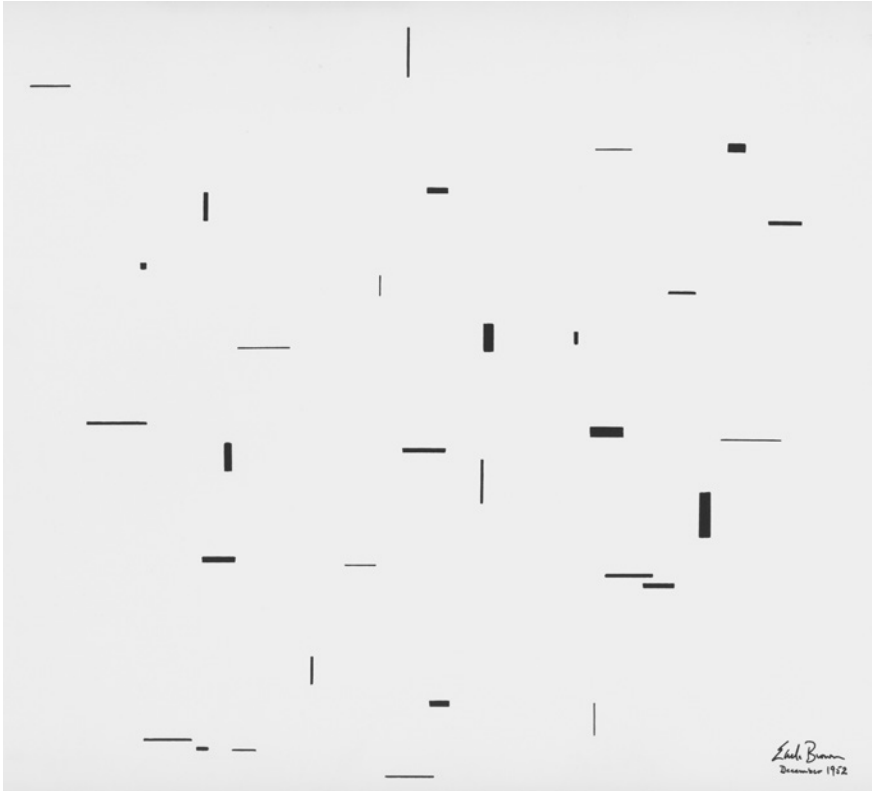


Abb. 6.2 Brown, *December 1952*

Dabei ist die Frage, inwiefern und in welcher Konkretheit die Komponisten überhaupt spezifische klangliche Verläufe und Strukturen im Sinn hatten, nicht von der Form der Partitur abhängig. Es ist wohl zu vermuten, dass Brown sehr wohl eine bestimmte Klanglichkeit vorschwebte, wenn auch sicher kein konkreter Verlauf. Für die von Cage entwickelten Zufallsverfahren gilt das nicht, denn sie spielen von vornherein auf einem anderen Feld als auf dem einer vorgestellten Klangfolge, selbst wenn sie am Ende eine weitgehend

traditionelle Partitur ergeben wie im Fall der *Music of Changes*. Hier ist nicht die Partitur, sondern der Prozess des Schreibens selbst Ort der Offenheit und Unbestimmtheit: Obwohl es gerade nicht von einer strukturellen Vorstellung ausgeht (die Klanglichkeit ist durch das Instrument, das Klavier, gesetzt), ist das Ergebnis ein auf der Ebene der Partitur sehr deutlich spezifiziertes Stück.

Entscheidend ist hier die Trennung der Instanzen, über die Ian Pepper bemerkt: „By defining ‚music‘ as writing on the one hand, and as sound on the other, and by erecting an absolute barrier between the two spheres, Cage initiated a crisis in music that has barely been articulated, let alone worked through.“⁵ Wenn Komponieren darin besteht, Unebenheiten einer Oberfläche nachzuzeichnen, Münzen zu werfen oder schlicht Markierungen auf Papier anzubringen *und nichts sonst*, gibt es tatsächlich eine absolute Barriere zwischen dieser Praxis und dem Erklingenden. Die Frage ist allerdings, wie interessant eine solche wirklich radikale Spaltung für die Musik wäre und was diese damit gewönne, sie aufzuarbeiten. Was in der Tat aufgearbeitet werden muss, ist die deutliche Hervorhebung der einzelnen beteiligten Instanzen – Komponistin bzw. Komponist, *score*, Aufführende, erklingende Musik, Rezipientinnen und Rezipienten – in ihrer irreduziblen Differenz, die mit den Fragen größerer oder geringerer Spezifität der Vorstellung, Offenheit der Partitur und Freiheit der Performer zusammenhängt, aber sich nicht in ihnen erschöpft. Worum es gehen müsste, ist, Cages Frage „Was können sie miteinander zu tun haben?“ als bleibende Herausforderung zu verstehen.

Diese Perspektive erlaubt auch einen Blick auf Cages sicher berühmtestes Stück *4'33"*. Ich möchte hier nur auf einen Aspekt hinweisen, der wichtig für die folgende Entwicklung war: 1960 veröffentlichte Cage das erste Mal eine Version des *score* des 1952 uraufgeführten Stücks; sie ist es, die bis heute am geläufigsten ist (siehe Abb. 6.5). Statt der leeren Notenlinien der ersten und der von Linien unterteilten leeren Fläche der zweiten Version ist diese rein sprachlich verfasst.

Es ist ein manchmal zu lesendes Missverständnis, dies sei als Fortsetzung der ohnehin vorhandenen sprachlichen Elemente der traditionellen Notation zu begreifen – auch wenn gerade diese Partitur dies nahelegen scheint. Wenn „tacet“ von einer Spielanweisung (bzw. Nichtspielanweisung) innerhalb eines Stücks zur einzigen Anweisung wird und damit koextensiv mit dem Stück selbst ist, verändert es seinen Charakter vollkommen. Indem Cage es hier auch von der Bindung an das Klavier und die ursprüngliche Dauer löst, wird die Situation noch einmal offener. „Tacet“ setzt lediglich das Schweigen der normalerweise hervorgebrachten Klänge, lässt aber die Dauer und vor allem

5 Pepper, „From the ‚Aesthetics of Indifference‘ to ‚Negative Aesthetics‘“, S. 34.

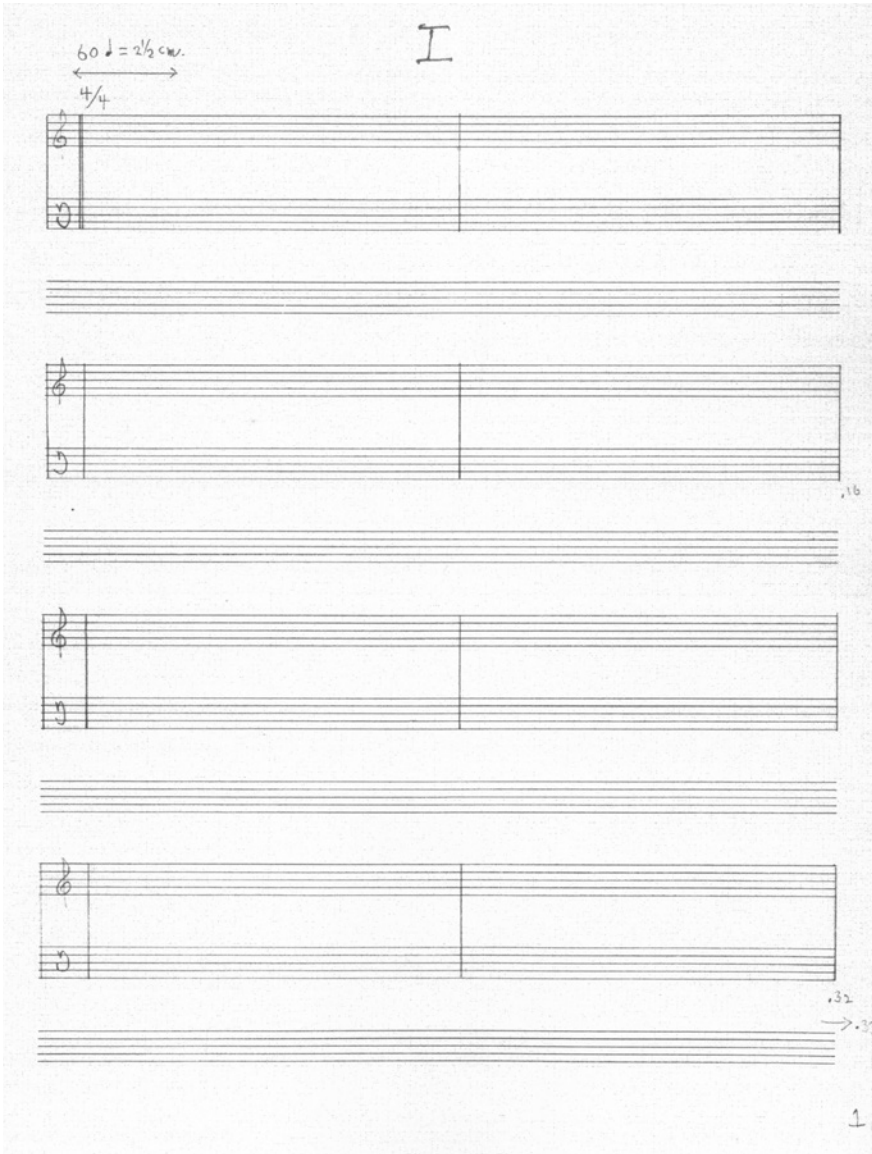


Abb. 6.3 Cage, 4'33'', 1. Fassung (1952), Reproduktion von David Tudor (1989), S. 1

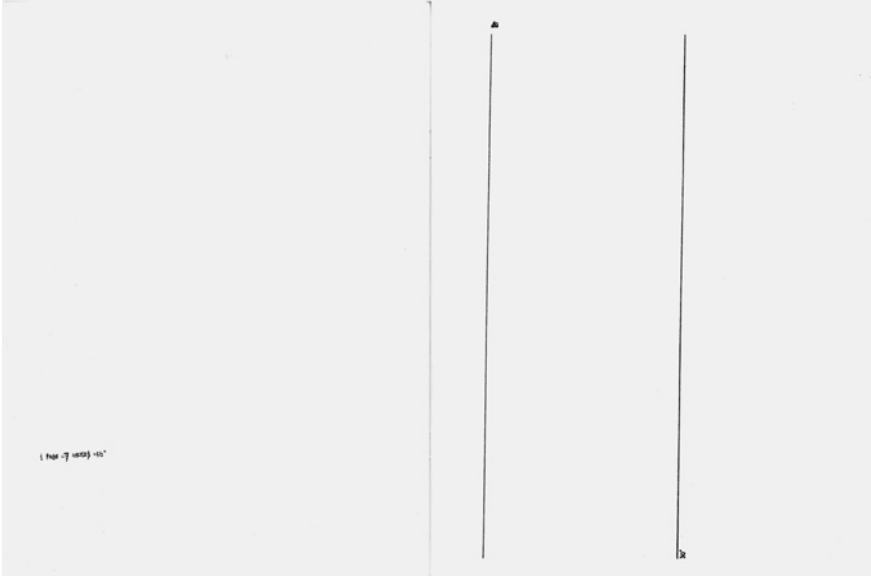


Abb. 6.4 Cage, 4'33", 2. Fassung (1952)

das Wie vollkommen offen. Dieses Wie des Verhaltens, das üblicherweise zugunsten der erklingenden Musik im Hintergrund bleibt, tritt hier umso deutlicher hervor und wird zur eigentlichen Gestaltungsaufgabe. Trotzdem ist es durch die Gesamtkonstellation des Konzerts noch sehr deutlich gerahmt und wird von diesem Rahmen gehalten. Das ändert sich mit den *event scores*, mit Fluxus und Happening, um die es mir hier vor allem gehen wird.

3 Event Scores

Wir haben es hier mit einem losen Netzwerk von Künstlerinnen und Komponistinnen zu tun, die, neben vielfältigen persönlichen Verbindungen untereinander, eines gemeinsam haben: den mehr oder weniger direkten Einfluss von Cage. Fluxus war ein Sammelbecken für einige von ihnen, während andere sich davon aus sehr unterschiedlichen Gründen eher fernhielten. Mir geht es aber hier nicht um die persönlichen oder institutionellen Verflechtungen, sondern um die unterschiedlichen Weisen, in denen mit und an *scores* gearbeitet wurde.⁶

⁶ Zur Rolle von Sprache im Zwischenbereich von Musik und bildender Kunst, in dem sich all dies ansiedelt, immer noch unerreicht Kotz, *Words to be looked at*, insbesondere das Kapitel „Post-Cagean Aesthetics and the ‚Event‘ Score“, zuvor bereits in: *October* 95 (2001), S. 55–89.

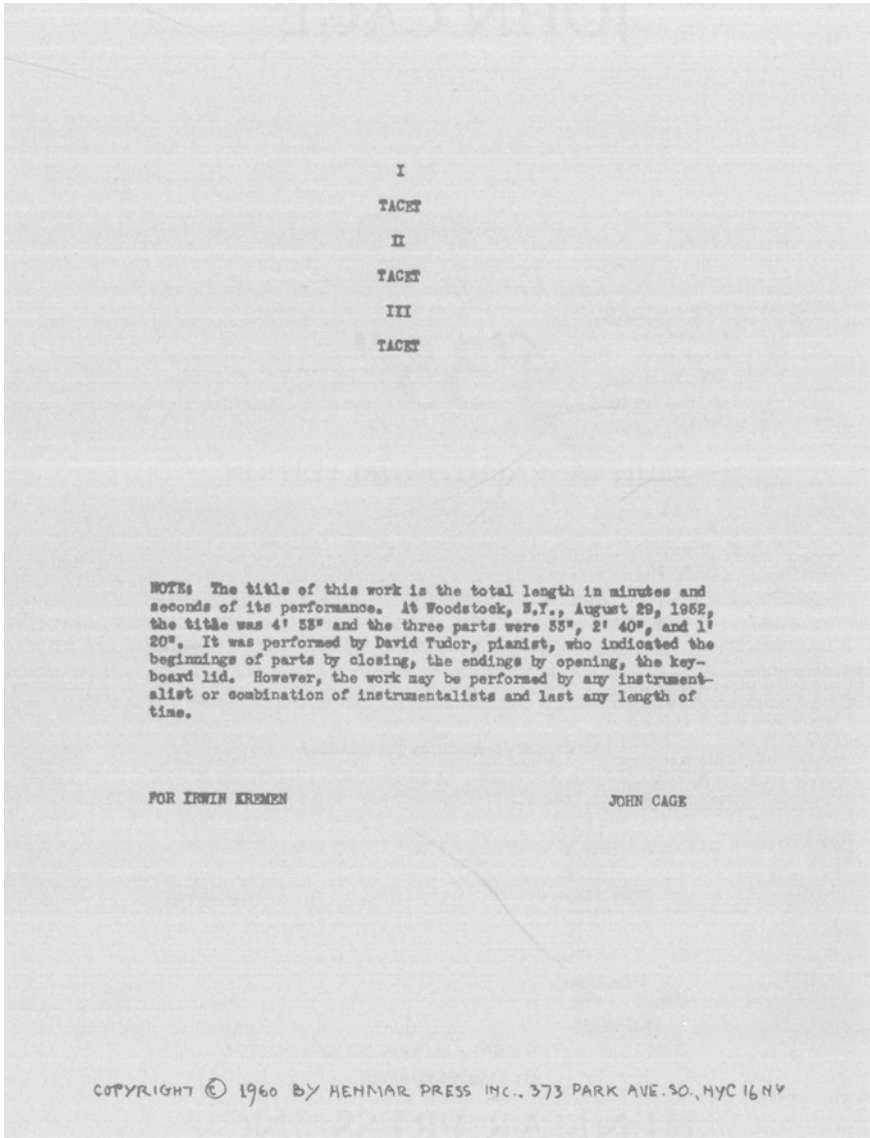


Abb. 6.5 Cage, 4'33", 3. Fassung (1960)

Einer derjenigen, die 1958/59 Cages Kompositionsklasse an der New School in New York besuchten, war der Maler und Chemiker George Brecht. Brecht war offenbar derjenige, der Cage künstlerisch und persönlich am nächsten war, wobei seine Arbeit nicht als bloße Fortsetzung von Cage gelten kann; die für unseren Kontext zentralen Begriffe der *events* und *event scores* stammen von ihm. Das erste Mal ist von *event* in einem Stück von 1960 die Rede: *Motor Vehicle Sundown (Event)*.

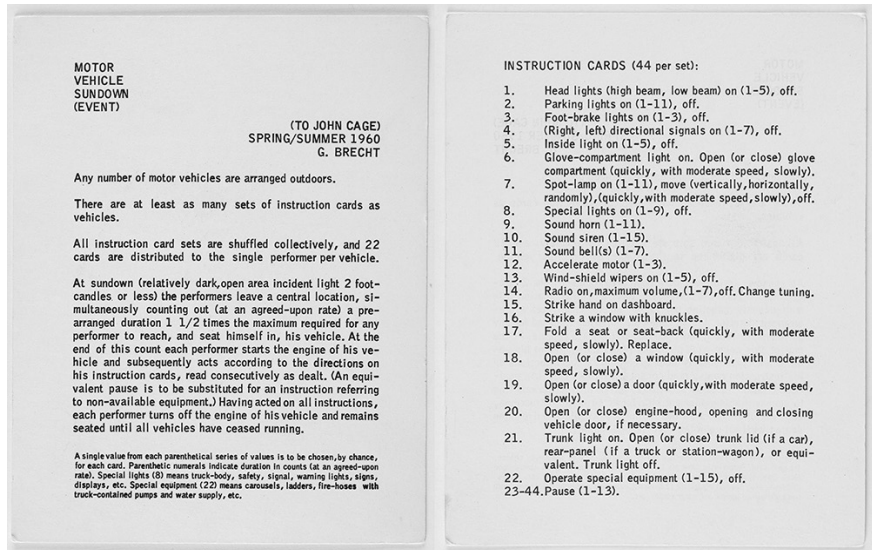


Abb. 6.6 Brecht, *Motor Vehicle Sundown (Event)*

Der Begriff des *event*, des Ereignisses, ist hier noch um einiges emphatischer als in den späteren Stücken: Eine Reihe von Autos bei Sonnenuntergang an einem dunklen, offenen Ort zu versammeln und sie ein Stück aufführen zu lassen, ist sicher ein Ereignis der eher besonderen Art. Später steht der Begriff eher für das Gegenteil, nämlich für den unscheinbaren, fast beliebigen Vorgang, für etwas, das unter normalen Bedingungen gerade nicht bemerkt worden wäre.

An dieser Stelle haben wir es aber noch mit einem Stück ganz im Cage'schen Geiste zu tun, sozusagen mit einem Musikstück für nicht-musikalisches und teilweise nicht einmal akustisches Material, das ein Element des Zufalls einbezieht. Dabei ist es durchaus eine Komposition im traditionellen Sinne, die ihr Material definiert und daraus einen zeitlichen Ablauf von Ereignissen spezifiziert. Entsprechend wird auch der *score* als solcher nicht problematisch, sondern fungiert ganz im Sinne der Tradition.

Einen Schritt weiter gehen die zehn *Compositions 1960* von La Monte Young, wobei für unsere Fragestellung vor allem #7, #9 und #10 interessant sind.

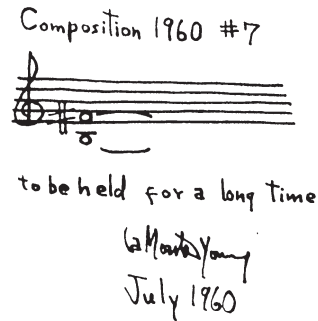


Abb. 6.7
Young, *Compositions 1960* #7

#7 ist zuerst einmal eine ganz normale, wenn auch sehr kurze Partitur, die lediglich ein einziges Intervall und dazu die Aufforderung „to be held for a long time“ enthält. Sie lässt offen, mit welchem Instrument oder welchen Instrumenten diese Töne zu spielen sind, und auch, wie lange jene „long time“ dauern soll. Deutlich ist aber der Fokus auf ein einziges Klangereignis, in dessen ‚Inneres‘ man gelangen sollte, der Youngs spätere Arbeit mit *drones* vorwegnimmt.⁷ Dennoch ist auch hier die Partitur nichts als die Vermittlung einer durch einen Komponisten festgelegten, strukturell sehr einfachen musikalischen Gestaltung an einen oder mehrere Performer.

Composition 1960 #10
to Bob Morris

Draw a straight line
and follow it.

Abb. 6.8
Young, *Compositions 1960* #10

October 1960

Sieht man sich dagegen #10 an, so verschiebt sich das Bild. Die Noten haben einer rein sprachlichen Anweisung Platz gemacht, und es geht scheinbar nicht mehr um Musik, sondern um eine zeichnerische Handlung. Damit ist aber die Frage eröffnet, an was für einen Performer oder eine Performerin in was für einem Kontext sich diese Anweisung eigentlich richtet – Zeichnen wird in der Regel nicht als Performance begriffen, sondern als Herstellung eines Produkts, und Zeichner sind keine Performer. Der musikalische Kontext

⁷ Vgl. bereits Young, „Lecture 1960“, S. 81.

lässt allerdings auch an eine ganz andere Realisierung denken: Ist womöglich eine musikalische Linie gemeint, also wiederum die Produktion eines langen Tones oder Intervalls? Aber was heißt es, der Linie zu folgen? Die berühmteste ‚Aufführung‘ des Stücks stammt von Nam June Paik, der daraus eine weitaus reichere Aktion macht – er tauchte seinen Kopf in Farbe und zog ihn über ein Papierband –, die er noch dazu anders nennt: *Zen for Head* von 1961.

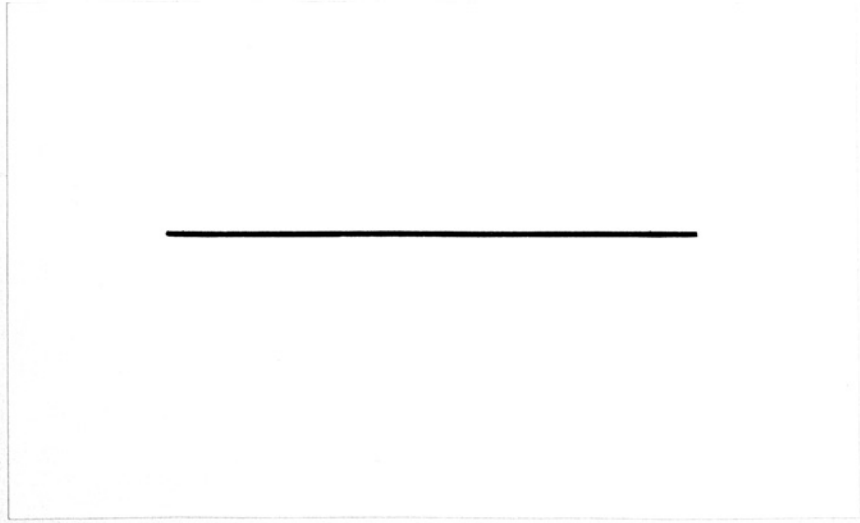


Abb. 6.9a Young, *Compositions 1960 #9*

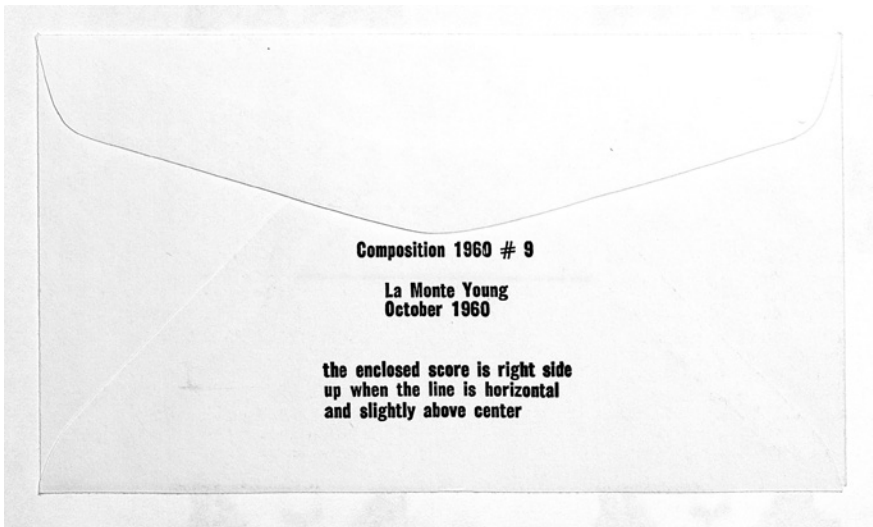


Abb. 6.9b Young, *Compositions 1960 #9*

Noch einen Schritt weiter ins Offene geht #9, das selbst aus einer Linie besteht. Hier steht nicht nur der Modus der Realisierung in Frage, sondern der Status des *scores* selbst. Für sich genommen weist nichts darauf hin, dass diese schlichte Linie eine Anweisung oder Anregung für eine Performance darstellt; sie ist aber platziert in einem Umschlag, auf dem sich ihr Titel findet, und wird dadurch ebenfalls in einem musikalischen Kontext platziert.

Man könnte sagen, dass die lang angehaltene Produktion eines einzelnen Tones auch hier eine mögliche Realisierung darstellt. Sie ist aber sicher nicht die einzige oder die eigentlich richtige Ausführung. Damit wird nicht nur die Gestaltung der Aktion ganz in die Hände der Performerin oder des Performers gelegt, es stellt sich auch die grundlegendere Frage, ob es sich überhaupt um eine Anweisung handelt und nicht um eine Zeichnung, die selbst schon das Werk ist und deren Realisierung in nichts als ihrer Wahrnehmung besteht – die Linie wurde bereits gezogen, wir müssen ihr nur noch (mit den Augen) folgen.

In manchem verwandte Arbeiten hat Yoko Ono produziert, die in jener Zeit mit Young zusammengearbeitet hat. Im traditionellen Sinne musikalische Arbeiten finden sich bei Ono nicht, wohl aber solche, die mehr oder weniger klar umrissene Aktionen vorschreiben, vom Trivialen „Light a match and watch it until it goes out“ bis zum Unmöglichen „Take the sound of the stone aging“. Ungefähr in der Mitte hält sich *Voice Piece for Soprano*.

VOICE PIECE FOR SOPRANO

Scream.

1. against the wind
2. against the wall
3. against the sky

1961 autumn

Abb. 6.10 Ono, *Voice Piece for Soprano*

Die einzelnen Aktionen sind einfach und schnell auszuführen, aber eher nicht in einer Performancesituation. Eine solche Aufführung findet nur schwer einen Ort (draußen oder drinnen?), ist extrem schnell wieder vorbei und kann kaum für sich selbst stehen. Hier wie in den meisten anderen Stücken, die im Kontext von Fluxus produziert wurden, hat der *score* ein Eigengewicht, das sich nicht in der Übermittlung einer künstlerischen Struktur erschöpft – zumal sie nur den Typ einer Handlung vorgeben, nicht aber ihre Form oder Struktur.

Onos *Fly Piece* von 1963 schließlich ist von seiner Form her endgültig so offen, dass es kaum noch etwas spezifiziert: Es besteht nur noch aus dem Wort „Fly“, was als Imperativ, als Infinitiv oder auch als Substantiv verstanden werden kann.⁸ Auch hier wird der Kontext vermutlich dazu führen, das einzelne Wort als Imperativ zu lesen, als Aufforderung zu einer unmöglichen Handlung. Onos eigene Aufführungen bestanden darin, eine Reihe von Leitern unterschiedlicher Höhe aufzubauen und die Zuschauer aufzufordern, sie zu erklettern und herunterzuspringen – ein schwacher Ersatz für das Unmögliche, nach dem der *score* die Sehnsucht weckt. Auch wenn diese Version von der Künstlerin selbst stammt, kann man unmöglich sagen, sie sei die richtige Interpretation dieses extrem offenen *score*. Sie stellt eine Möglichkeit dar, mit ihm umzugehen, aber man mag sich die Frage stellen, ob eine tatsächliche Umsetzung die beste Möglichkeit des Umgangs ist – wenn es sich nicht überhaupt um die Benennung eines Insekts handelt, das zu bemerken, zu suchen oder zu bedenken die Leserin aufgefordert ist. Onos eigener Film *Fly* von 1970, der 25 Minuten lang zeigt, wie einige Fliegen den Körper einer nackten liegenden Frau erkunden, könnte dann eine weitere Realisierung des Stücks sein.

Damit knüpft sie an George Brecht an, der parallel zu seinen ausführlicheren *scores* als erster den Schritt zur radikalen Reduktion und fast vollständigen Offenheit vollzogen hat. Man kann diesen Schritt innerhalb eines einzigen Stücks beobachten, der *Drip Music*:



Abb. 6.11
Brecht, *Drip Music*

⁸ Zur grammatischen Gestalt sprachbasierter *scores* vgl. Lely, „On the Use of Grammar in Verbal Notation“, wo allerdings die Kategorisierung die Reflexion deutlich überwiegt.

Die erste Version beschreibt eine Situation, in der mit einfachen Mitteln das Geräusch des Tropfens von Wasser erzeugt wird. Zwar ist sie nicht als Anweisung, sondern als Beschreibung formuliert, sie scheint aber klar auf performative Realisierung zu zielen. George Maciunas hat eine solche Realisierung bei mehreren Fluxus-Abenden vorgeführt, indem er Wasser aus einem Glas in eine Schale hat tropfen lassen und dies manchmal noch mittels einer Leiter dramatisiert hat. Das bloße nicht kontrollierbare Tropfen zu Musik zu erklären bzw. als solche aufzufassen ist ganz im Sinne Cages, wobei Brecht die Sache auf ein einziges Ereignis reduziert, das nun nicht wie bei Young extrem fokussiert und kontrolliert wird, sondern sozusagen in seiner Beiläufigkeit freigelassen.

Wenn er dem nun eine zweite Version hinzufügt, so erwartet man eine Variation der Anordnung oder des resultierenden Klangs; tatsächlich liegt die Veränderung aber auf der Ebene des *scores* und stellt die Konstellation, in die sie sich einschreibt, noch einmal grundlegend in Frage. Die erste Version behält die Grundkoordinaten der musikalischen Aufführung bei – Komponist/ Autor, *score*, Ausführende, Publikum –, auch wenn das Stück von irgendjemandem ausgeführt werden kann. Dass es vor Publikum stattfindet, wird durch die Konventionen des Aufführens nahegelegt, aber auch hier könnte es private Aufführungen geben, die niemand sieht oder hört als der oder die Aufführende selbst. Mit der Reduktion auf das Wort „dripping“ wird all dies zu einer Möglichkeit unter vielen, wobei die Grammatik des Worts den Konventionen einen deutlichen Widerstand entgegensetzt: Wenn lediglich festgestellt wird, dass etwas tropft, so ist der Fall, in dem dieses Tropfen von jemandem vor anderen ausdrücklich hervorgebracht wird, gerade nicht der naheliegende. Irgendwo tropft etwas, vielleicht nicht gerade hier, aber wenn wir es hören, hören wir auf den Klang und fassen ihn als Musik auf. Hier ist nichts mehr klar, und der *score* evoziert eine ganze Reihe unterschiedlicher Situationen, die er kraft seiner Existenz zusammenbindet und transformiert.

An der unscheinbar wirkenden grammatikalischen Form der Sprache der *scores* hängt so einiges. Der Standard bleibt die imperativisch formulierte Aufforderung oder die Beschreibung, die aber durch den Kontext als Aufforderung interpretiert wird. Die Variante der Aufforderung an sich selbst wie in Dan Grahams *Performer/Audience Sequence* von 1975 ist ein besonderer Fall:

I face the audience. I begin continuously describing myself – my external features – although looking in the direction of the audience. I do this for about eight minutes. Now I observe and phenomenologically describe the audience's

responses ... The pattern of alternating self-description/description of the audience continues until I decide to end the piece.⁹

Anders als bei den anderen *scores* wird hier der Ablauf einer Aufführung des Künstlers selbst beschrieben. Es handelt sich um eine Performance von Dan Graham und nicht um einen *score*, der im Prinzip jedem zur Verfügung steht.

Die Transformation der Aufforderung in ein nacktes Verb oder Substantiv lässt die Sache auf eine Weise frei, dass sie kaum mehr in die traditionelle Konstellation eingebaut werden kann; da sie aber weiterhin im Kontext der *event scores* stattfindet, trägt sie sich in diese Konstellation ein und öffnet sie. Drastische Beispiele sind, neben Onos *Fly*, *Suitcase* und *Word Event* von Brecht. Ersteres benennt lediglich den Gegenstand, der dem Stück seinen Titel gibt. Soll er vorgezeigt werden? Soll etwas mit ihm angestellt werden? Soll lediglich an die Existenz von Koffern erinnert werden? Geht es um die Assoziationen, die sich mit Koffern verbinden? Bei letzterem scheint der Titel zumindest ein wenig genauer zu spezifizieren, worum es geht, nämlich um das Wort „Exit“. Es könnte ausgesprochen werden, noch einmal aufgeschrieben, bloß als solches bemerkt oder als Schild gesucht werden.

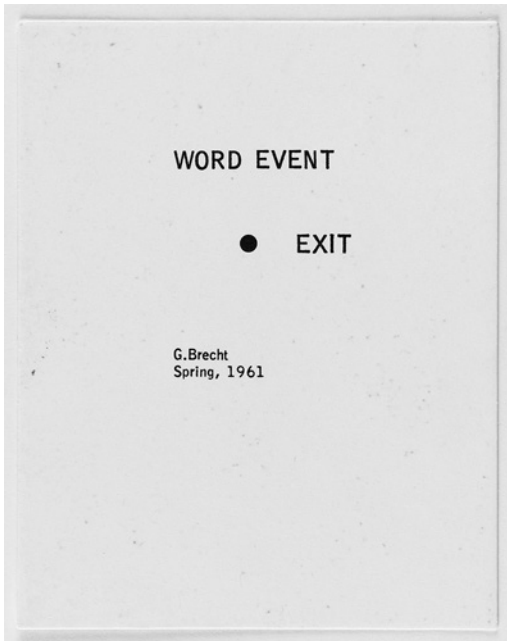


Abb. 6.12
Brecht, *Word Event*

⁹ Graham, *Performer/Audience Sequence*, zit. nach: Duve, „Dan Graham and the Critique of Artistic Autonomy“, S. 49.

Man könnte sagen, dass wir es in beiden Fällen mit dem Readymade, dem beliebigen gefundenen Gegenstand, als *event* zu tun haben, oder mit einem *event*, der in Gestalt eines Readymade auftritt, ohne dass dies in seiner konkreten Gestalt vom Künstler geschaffen worden wäre – für Julia Robinson „eine brillante Synthese von Cage und Duchamp“.¹⁰

Die Stücke lassen sich wie die zweite Version von *Drip Music* überhaupt nicht mehr auf eine bestimmte Aufführungssituation beschränken und wirken auf diese Weise subtil in den Alltag hinein. Robert Morris fasst dies pointiert zusammen: „War das Glas Wasser, das ich bei Brecht trank, Brechts Glas Wasser? War der Moment der Stille dort Brechts Stille? War das Knarren des Stuhls, auf dem ich mich bewegte, Brechts Geräusch? Wenn ich beim Gehen die Tür schliesse, war das dann eine Brecht-Aktion?“¹¹ Man muss nicht einmal bei Brecht zu Gast gewesen sein, um dies zu erfahren.

Die *scores* sind in all diesen Beispielen das Zentrum, um das herum sich die Instanzen der westlichen Kunstmusik gruppieren und von denen sie durcheinandergebracht werden. Die Verschiebung, die am deutlichsten ins Auge fällt, ist die der Autorschaft. Es fällt schwer zu sagen, dass Brecht oder Ono mit ihren minimalistischen Setzungen Werke geschaffen haben. Die Ausführenden, wenn es denn solche gibt, aber auch die Leserinnen und Leser sind auf eine Weise an der Realisierung beteiligt, die weit über den Spielraum hinausgeht, der einer Interpretin auch bei den offensten Partituren eingeräumt wird. Man kann nicht sagen, dass sie an den Stellen improvisieren müssen, an denen der Komponist Lücken gelassen hat, denn sie bringen die Aktion in ihrer ganzen spezifischen Qualität erst hervor.

Diese gehört dabei einer vollkommen anderen Ordnung an als der Inhalt des *score*: Ina Blom spricht von der „extreme generality of the instruction for an event“ gegenüber der „extreme specificity of the realization of the instruction“.¹² Gleichzeitig muss man sagen, dass Allgemeinheit und Besonderheit miteinander vermittelt sind, da das tatsächliche Tropfen und der wirkliche Koffer gerade dadurch in ihrer ganzen Konkretheit hervortreten, dass sie gerade nichts Besonderes, sondern irgendein Tropfen und irgendein Koffer sind, und umgekehrt auch der *score* selbst eine eigene spezifische Konkretheit hat, die sich nicht an seiner fast beliebigen materiellen Realisierung festmachen lässt. Die Events sind beliebig wiederholbar und in jeder Wiederholung neu und spezifisch, und Kevin Concannon hat vollkommen recht, wenn er die Rede von

10 Robinson, „Was der Fall war: George Brechts Events“, S. 55.

11 Morris, „Unbetitelte Erinnerung an Brecht“, S. 255.

12 Blom, „The Intermedia Dynamic“, S. 216.

einem Reenactment von Yoko Onos *Cut Piece* für unsinnig erklärt¹³ (während sie für das Stück von Graham angemessen wäre). Wer so spricht, verkennt die musikalische Konstellation, in der diese Stücke sich situieren – als würde man jede Aufführung von Ludwig van Beethovens 9. Symphonie als Reenactment der berühmten Uraufführung von 1824 bezeichnen.

Was die Stücke von der hypostasierten Präsenz und Unwiederholbarkeit mancher Performancekunst und etwa auch von Allan Kaprows Happenings unterscheidet, ist gerade diese beliebige Wiederholbarkeit, die der tatsächlichen Präsenz und Konkretetheit jeder einzelnen Ausführung aber keinen Abbruch tut. Das Kunstsystem kann mit dieser Art Arbeit interessanterweise schlechter umgehen als mit der Performancekunst, für die die ursprüngliche Aktion eine Art verlorenes Original darstellt, das nun auratisierend wiederholt werden muss. Die *scores* sind eben nicht „just literature, not the happenings themselves“¹⁴, wie es Kaprow über die von ihm „programs“ genannten Anweisungen für Happenings sagt, sondern Teil der Sache.

Es ist zwar im Prinzip richtig, wenn man nun sagt, dass dieses eigentümliche Verhältnis von Allgemeinheit und Besonderheit, von Wiederholbarkeit und uneinholbarer Spezifität die notierte Musik seit jeher ausmacht. Dennoch würde dies die Herausforderung herunterspielen, die in den *event scores* liegt. Sie gehen von dieser Konstellation aus, betonen und verschärfen dabei aber gerade die Differenz der Instanzen, die in der musikalischen Tradition in der Regel verschliffen wird. Bei allem Bewusstsein für die Differenz bleibt das paradigmatische Modell doch das des von Komponistin oder Komponist erdachten und konstruierten Stücks, das in der Partitur festgehalten ist, von Interpretinnen und Interpreten möglichst getreu aufgeführt und von Rezipientinnen und Rezipienten ebenso sorgfältig aufgefasst wird; an unterschiedlichen Stellen dieser Konstellation Offenheiten und Freiheitsgrade einzutragen ändert daran nichts Grundsätzliches.

Dem entspricht die philosophische Frage nach dem Ort des Werks, die von der Vorstellung des Musikstücks als einheitlicher Entität ausgeht und sich dann zwischen den beteiligten Instanzen auf die Suche macht, um es eindeutig zu lokalisieren. Umgekehrt die Differenz der Instanzen zu betonen führt auf das, was Peter Osborne „distributive Einheit“ des Werks nennt und als ein Kennzeichen des postkonzeptuellen Standes der Kunst ausmacht.¹⁵ Dem entspräche ein verändertes Selbstverständnis der Musik, das das Verhältnis einzelner Instanzen zueinander als eines begreift, das jeweils neu

13 Vgl. Concannon, „Yoko Ono's ‚Cut Piece‘“, S. 82f.

14 Kaprow, *How to Make a Happening*.

15 Vgl. Osborne, *Anywhere or not at all*, S. 48.

austariert werden muss. Ausgangspunkt für die hier skizzierten Arbeiten ist die Wirklichkeit der Musik als bewegliche mediale Konstellation und nicht, wie bei Clement Greenberg, die scheinbar reine Medialität mit ihren komplexen Konstruktionen im Klanglichen, der die Malerei nun nacheifern kann.¹⁶ In diesem Sinne hält Ken Friedman fest: „The idea of musicality in visual art and intermedia [...] means that a work begins as an idea that is transmitted through a score. It means that the work resides in the idea, in the score and in the realized project.“¹⁷

4 **Vorschriften missachten**

Wie soll die Musik nun mit all dem umgehen? Es hat in den letzten Jahren ja ausführliche und bisweilen recht hitzige Diskussionen etwa um die Frage nach konzeptuellen Anteilen der Musik, die Einbeziehung anderer Medien und die Frage der Gehalte gegeben. Bisweilen erschien es so, als seien Konzeptualismus und Intermedialität Zumutungen von außen, denen man sich mit Verweis auf die Natur der Musik oder den hohen Grad ihrer Komplexität, also auf die Spezifität oder auch *Normalität* der eigenen Praxis entziehen könnte.

Historisch trifft dies offensichtlich nicht zu. Das von Friedman skizzierte Verständnis von Musikalität lässt die Medialität der Ausführung des *score* explizit offen und ist insofern paradigmatisch für intermediale Arbeit, und auch die konzeptuelle Kunst ist ohne die Intervention durch den Einsatz von *scores* nicht zu denken. Beispiele wären hier etwa Lawrence Weiners Arbeiten, die offensichtlich von Brecht beeinflusst sind, aber sich deutlich klarer in einen musealen Kontext einschreiben – Weiner selbst betrachtete sie als skulptural, und als Materialien der einzelnen Werke sind immer „language and the materials named“ angegeben.

Sol LeWitts Referenz ist die Musik im engeren Sinne: Er ließ sich von der Lektüre der Zeitschrift *Die Reihe* inspirieren, beschrieb die Anweisungen für seine Wandzeichnungen explizit als *scores*, seine eigene Tätigkeit als Komposition und die Ausführungen als Aufführungen.¹⁸ Dabei sind die Festlegungen sehr viel deutlicher als bei Brecht und Ono, und entsprechend ist die Umsetzung klarer – auch wenn sie wie bei Weiner erklärtermaßen auch unterbleiben kann, wodurch die Anweisung allein übrigbliebe.

16 Vgl. Greenberg, „Zu einem neueren Laokoon“, S. 67–79.

17 Friedman, „Working from Scores“.

18 Vgl. Haxthausen, „The Well-Tempered Grid: On Sol LeWitt and Music“, S. 13.

Von diesen Spielarten konzeptueller Kunst kann sich die Musik insofern leichter distanzieren, als sie offensichtlich von ihr inspiriert sind, ihre Konstellation aber eher übernehmen als entwickeln. Durch die Transposition in das Feld der bildenden Kunst verändert sich manches, aber der dadurch ausgelösten Infragestellung des von Künstlerhand geschaffenen Originals und seiner Aura kann die Musik leicht mit einem „Ick bün all hier“ begegnen: Das haben wir schon immer so gemacht. Der Fall der *event scores* liegt anders: Hier ist explizit künstlerisch an jener Konstellation gearbeitet worden, ohne dass eindeutig das künstlerische Feld gewechselt worden wäre. Die hier entstandenen Arbeiten können so als Markierungen eines bestimmten Reflexionsstandes in Sachen Idee, *score* und Aufführung verstanden werden, denen die Musik sich nicht so leicht entziehen kann. Damit soll nicht gesagt sein, dass dies der Weisheit letzter Schluss ist, und es ist auch keineswegs klar, wohin der Weg von hier aus weitergehen könnte. Die Normalisierung der Neuen Musik zu einer künstlerischen Disziplin allerdings, die ganz bei sich zu Hause ist und sich von den Kapriolen der anderen nicht beeinträchtigen lassen muss, kann so noch einmal anders befragt werden.

Die Frage ist außerdem, ob hiervon nicht auch eine Herausforderung in Bezug auf die Tradition ausgeht. Die Musik ist in der besonderen Situation, dass ihre Tradition nicht archiviert, sondern nur über die ständige Wiederaufführung am Leben gehalten werden kann. Wozu dies führt, ist allerdings, dass anders als in allen anderen Künsten der allergrößte Teil des institutionellen und personellen Aufwandes in die Traditionspflege investiert wird, während die zeitgenössische Produktion ein Randdasein führt. Diese Traditionspflege steht auf eine Weise im Zeichen der möglichst treuen Bewahrung, dass eine Alternative dazu nicht einmal vorstellbar erscheint – auch wenn das problematische Ideal der werktreuen Reproduktion durch eine historische Hermeneutik abgelöst oder zumindest gemildert wurde. Auffallen tut dies vor allem bei dem in dieser Hinsicht eigenartigen Hybrid der Oper, bei der selbst in Bayreuth ein Künstler wie Christoph Schlingensiefel sich inszenatorisch austoben kann, während auf der musikalischen Seite keine Note geändert werden darf.

Was aber, wenn wir die Differenz der Instanzen auch hier ernst nähmen? Da die Partituren der klassisch-romantischen Tradition darauf nicht angelegt sind, müsste es wohl zur Abwechslung tatsächlich einmal darum gehen, Vorschriften zu missachten – nicht ihnen blindlings zu widersprechen, aber sich zu ihnen als Künstlerin oder Künstler zu verhalten, der oder dem es eher um Aneignung und Transformation geht als um Reproduktion. Es ist hochinteressant zu sehen, wie selbst diejenigen unter den Musikern und Musikerinnen, die sich explizit Freiheit auf die Fahnen geschrieben hatten, genau dieser Art des Umgangs in Bezug auf ihre eigenen Stücke Grenzen setzen wollten: Für Cage

hatten nur „changed individuals“, die sich durch eine „absence of likes and dislikes“¹⁹ auszeichnen, ein Recht auf diese Freiheit (im Idealfall hätte wohl nur David Tudor die Stücke aufführen sollen), und auch Cornelius Cardew verwarft sich explizit gegen „far-out, ‚modern‘ interpretations“²⁰ Das in Anführungszeichen gesetzte „modern“ verrät einen verschwiegenen Konservatismus noch innerhalb der radikalsten musikalischen Praktiken ihrer Zeit.

Wenn Ken Friedman demgegenüber die Motivation dafür beschreibt, vom Paradigma des Künstlers zu dem des Komponisten überzugehen, so betont er gerade den Kontrollverlust: „To compose is to give up certain rights. One right that a composer loses is the right of absolute control over the use and interpretation of the work.“²¹ Der Musikbetrieb mit seiner Kultivierung des Metiers hat eine furchterregende Festung an Können und Konvention aufgerichtet, um dem zu begegnen, und stellt bis heute Komplexität derart ungebrochen ins Zentrum seiner Praxis, dass das *de-skilling*, der Verzicht auf all dies, der sich bei Brecht zeigt und die bildende Kunst heute prägt, hier keine Chance hat. Dabei geht es nicht darum, dass jeder unvorbereitet alles kann und darf, wohl aber darum, dass sich Reflektiertheit auch auf andere Weise zeigen kann als in technischer Brillanz, hermeneutischer Finesse und der Produktion von Komplexität. Aber es geht auch nicht nur um Reflektiertheit. In Anna Dezeuze' Worten: „Replacing the conventional relations which ruled traditional musical performances, poetry readings and gallery going, a new type of tacit contract thus emerged between composer and performer, artist and viewer, based on trust and good will.“²² Ein solcher Pakt wäre eine neue Antwort auf die eingangs zitierte Frage von Cage, was Komponieren, Aufführen und Hören miteinander zu tun haben – nicht im Sinne einer strukturellen Festschreibung, sondern als eine Art grundlegendes Einverständnis.

Der wichtige Punkt der kompositorischen und künstlerischen Praktiken der sechziger Jahre, um die es hier ging, war es nicht, Vorschriften zu missachten, sondern den *score* von einer in einen institutionellen und diskursiven Rahmen eingebetteten Vorschrift in eine offene Frage zu verwandeln. Es scheint mir aber, als ob in Bezug auf die übermächtige Tradition in der Musik, die bis in die gegenwärtige Neue Musik wirkt, die Missachtung von Vorschriften und der Verzicht auf sie ein nötiger Schritt sein könnte, um Dinge in Bewegung zu bringen.

19 Cage, „Gedanken eines progressiven Musikers über die beschädigte Gesellschaft“, S. 25.

20 Cardew, „Notation – Interpretation, etc.“, S. 32.

21 Friedman, „Working From Scores“.

22 Dezeuze, „Origins of the Fluxus Score“, S. 90.

Literatur

- Blom, Ina: „The Intermedia Dynamic“, in: *Fluxus Virus*, Köln 1992, S. 214–220.
- Cage, John: *Notations*, New York 1969.
- Cage, John: „Experimental Music: Doctrine“, in: John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1973, S. 13–17.
- Cage, John: „Gedanken eines progressiven Musikers über die beschädigte Gesellschaft“, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband John Cage*, München 1978, S. 19–39.
- Cardew, Cornelius: „Notation – Interpretation, Etc.“, in: *Tempo* 58 (1961), S. 21–33.
- Concannon, Kevin: „Yoko Ono’s ‚Cut Piece‘: From Text To Performance and Back Again“, in: *PAJ – A Journal of Performance and Art* 30/3 (2008), S. 81–93.
- Dezeuze, Anna: „Origins of the Fluxus Score. From Indeterminacy to the ‚Do-It-Yourself‘ Artwork“, in: *Performance Research* 7/3 (2002), S. 78–94.
- Duve, Thierry de: „Dan Graham and the Critique of Artistic Autonomy“, in: Marianne Brouwer (Hg.), *Dan Graham Works 1965–2000*, Düsseldorf 2001, S. 49–66.
- Friedman, Ken: „Working from Scores“, ursprünglich veröffentlicht als „The Belgrade Text“, in: *Kopernik u Beogradu: Copernicus in Belgrade*, Ausstellungskatalog Student Cultural Center Gallery, Belgrad 1990, online: http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Friedman_Working%20Scores.pdf (29.8.2019).
- Greenberg, Clement: „Zu einem neueren Laokoon“, in: Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997, S. 56–81.
- Haxthausen, Charles W.: „The Well-Tempered Grid: On Sol LeWitt and Music“, in: Charles W. Haxthausen (Hg.), *Sol LeWitt: The Well-Tempered Grid*, Williamstown/Mass. 2013, S. 11–25.
- Kaprow, Allan: „How to Make a Happening“, ursprünglich veröffentlicht auf LP, Mass Art Inc. M-132; als Text online: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (29.8.2019).
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1966.
- Kotz, Liz: *Words to be looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge/Mass. 2007.
- Lely, John: „On the Use of Grammar in Verbal Notation“, in: John Lely und James Saunders (Hg.), *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*, New York – London 2012, S. 3–74.
- Ligeti, György: „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, in: Ernst Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, Mainz 1965 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), S. 35–50.
- Morris, Robert: „Unbetitelte Erinnerung an Brecht“, in: Alfred M. Fischer (Hg.), *George Brecht. Events: Eine Heterospektive/A Heterospective*, Köln 2005, S. 254–255.
- Osborne, Peter: *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*, London 2013.

Pepper, Ian: „From the ‚Aesthetics of Indifference‘ to ‚Negative Aesthetics‘: John Cage and Germany 1958–1972“, in: *October* 82 (1997), S. 20–47.

Robinson, Julia: „Was der Fall war: George Brechts Events“, in: Alfred M. Fischer (Hg.), *George Brecht. Events: Eine Heterospektive/A Heterospective*, Köln 2005, S. 17–175.

Young, La Monte: „Lecture 1960“, in: *Tulane Drama Review* 10/2 (1965), S. 73–83.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 6.1: Morton Feldman, *Projection 1* for solo cello (1950), New York: C.F. Peters 1961, nach: David Magnus, *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der Bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown*, Berlin 2016, S. 25.

Abb. 6.2: Earle Brown, *December 1952*, in: *Folio* (1952/53), Sammlung Earle Brown, Paul Sacher Stiftung Basel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 6.3: John Cage, *4'33"*, 1. Fassung (1952), Reproduktion von David Tudor 1989, S. 1, nach: Edition Peters EP6777c, S. 25. © Copyright 1960 by Henmar Press, Inc., New York. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

Abb. 6.4: John Cage, *4'33"*, 2. Fassung (1952), nach: Edition Peters EP6777c, S. 10f. © Copyright 1960 by Henmar Press, Inc., New York. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

Abb. 6.5: John Cage, *4'33"*, 3. Fassung (1960), nach: Edition Peters EP6777c, [S. 2]. © Copyright 1960 by Henmar Press, Inc., New York. Mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

Abb. 6.6: George Brecht, *Motor Vehicle Sundown (Event)* (1960), in: George Brecht, *Water Yam* (1963), Sammlung des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung. Abdruck mit freundlicher Genehmigung; Foto © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Abb. 6.7: La Monte Young, *Composition 1960 #7*, nach: *An Anthology of Chance Operations*, hg. von La Monte Young und Jackson Mac Low, New York ²1970 [1963], o.P.

Abb. 6.8: La Monte Young, *Composition 1960 #10*, nach: *An Anthology of Chance Operations*, hg. von La Monte Young und Jackson Mac Low, New York ²1970 [1963], o.P.

Abb. 6.9a, b: La Monte Young, *Composition 1960 #7* nach: *An Anthology of Chance Operations*, hg. von La Monte Young und Jackson Mac Low, New York ²1970 [1963], o.P.

Abb. 6.10: Yoko Ono, *Voice Piece for Soprano* (1961), nach: Yoko Ono, *Grapefruit*, New York ²2000, o.P.

Abb. 6.11: George Brecht, *Drip Music (Drip Event)* (1959–62), in: George Brecht, *Water Yam* (1963), Sammlung des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung. Abdruck mit freundlicher Genehmigung; Foto © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Abb. 6.12: George Brecht, *Word Event* (1961), in: George Brecht, *Water Yam* (1963), Sammlung des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung. Abdruck mit freundlicher Genehmigung; Foto © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.