

John Cage a experimentální rozhlasová hra

Diplomová práce

Studijní program:

N7503 Učitelství pro základní školy

Studijní obory:

Učitelství anglického jazyka pro 2. stupeň základní školy
Učitelství německého jazyka pro 2. stupeň základní školy

Autor práce:

Michaela Kloutvorová

Vedoucí práce:

Dr. phil. habil. Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.
Katedra německého jazyka





Zadání diplomové práce

John Cage a experimentální rozhlasová hra

Jméno a příjmení: **Michaela Kloutvorová**
Osobní číslo: P19000361
Studijní program: N7503 Učitelství pro základní školy
Studijní obory: Učitelství anglického jazyka pro 2. stupeň základní školy
Učitelství německého jazyka pro 2. stupeň základní školy
Zadávací katedra: Katedra německého jazyka
Akademický rok: **2019/2020**

Zásady pro vypracování:

Diplomová práce *John Cage a experimentální rozhlasová hra* bude pojednávat o Johnu Cageovi, který proslul nejen jako autor experimentálních hudebních kompozic a koláží, ale vynikl také v žánru rozhlasové hry. Těžištěm práce bude jeho tvorba spojená s německým prostředím a Cageův přínos v oblasti tzv. Nové rozhlasové hry (Neues Hörspiel). Dále se práce bude zabývat jeho rozhlasovou kompozicí *Roaratorio*, která je v německém prostředí velmi ceněná a je inspirována literárním dílem Jamese Joyce *Plačky nad Finneganem*. Práce bude popisovat rozdíly i průsečíky mezi knihou a rozhlasovou hrou, dále poskytne i hlubší analýzu geneze tohoto významného díla. Poskytne též exkurz do oblasti průniků mezi hudbou a literaturou a popíše rozdílné koncepce jazykové reflexe v hudbě a literatuře.

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování práce:
Jazyk práce:

tištěná/elektronická
Němčina



Seznam odborné literatury:

Primární literatura:

Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Königstein: Athenäum, 1982.

Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Köln: WDR, 1979. Kopie původní rozhlasové hry.

Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2012.

Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch. zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont Buchverlag, 1989.

Sekundární literatura:

Kuhnová, Laura: *John Cage: vybrané dopisy*. Praha: Volvox Globator, 2018.

Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.

Schöning, Klaus: *Hörspielmacher: Autorenportraits und Essays*. Bodenheim: Athenäum, 1987.

Stephan, Rudolf: *Über Musik und Sprache*. Mainz: Schott Music GmbH & Co KG, 1977.

Vedoucí práce:

Dr. phil. habil. Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.
Katedra německého jazyka

Datum zadání práce:

30. dubna 2020

Předpokládaný termín odevzdání:

30. dubna 2021

prof. RNDr. Jan Pícek, CSc.
děkan

L.S.

Dr. phil. habil. Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.
vedoucí katedry

Prohlášení

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé diplomové práce a konzultantem.

Jsem si vědoma toho, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má diplomová práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědoma následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

24. května 2021

Michaela Kloutvorová

Poděkování

Za drahocenný čas, pomoc, cenné rady a připomínky při vypracování této diplomové práce bych ráda poděkovala Dr. phil. habil. Pavlu Novotnému, Ph.D. Děkuji také své rodině a blízkým za podporu během celého studia.

Anotace:

Diplomová práce *John Cage a experimentální rozhlasová hra* pojednává o Johnu Cageovi, který proslul nejen jako autor experimentálních hudebních kompozic a koláží, ale vynikl také v žánru rozhlasové hry. Těžištěm práce je jeho tvorba spojená s německým prostředím a Cageův přínos v oblasti tzv. Nové rozhlasové hry (Neues Hörspiel). Dále se práce zabývá jeho rozhlasovou kompozicí *Roaratorio*, která je v německém prostředí velmi ceněná a je inspirována literárním dílem Jamese Joyce *Plačky nad Finneganem*. Práce popisuje rozdíly i průsečíky mezi knihou a rozhlasovou hrou, nabízí i hlubší analýzu geneze tohoto významného díla. Jelikož se autor John Cage se svou tvorbou pohybuje na pomezí hranic mezi akustickou literaturou a hudbou, je část práce též věnována polemice o hranicích mezi těmito uměleckými oblastmi. V návaznosti na to jsou též popsány rozdílné koncepce jazykové reflexe v hudbě a literatuře.

Klíčová slova:

Nová rozhlasová hra, rozhlasová hra, stereofonie, koláž/montáž, Nová hudba, tzv. Sprachmusik, John Cage, James, Joyce, Plačky nad Finneganem/Oplakávání Finnegana, Roaratorio.

Abstract:

The master thesis *John Cage and the Experimental Radio Play* deals with the American composer John Cage, who became famous not only for his experimental musical compositions but also for his radio plays within the German genre of *Neues Hörspiel*. The focus of the paper is Cage's work in the German-speaking radio play area and his contribution to this acoustic genre. The work deals then in detail with his radio play *Roaratorio*, the subject of which is James Joyce's book *Finnegans Wake*. *Roaratorio* remains highly respected in the German radio play milieu and has had a significant influence on the genre of the German acoustic literature as we know it today. Both the similarities and the differences between the book *Finnegans Wake* and the radio play *Roaratorio* are illustrated here, discovered above all thanks to the deeper analysis of the radio play's genesis. Since one of the author's distinguishing features is his cross-border tendency between the genre of *New Music* and the genre of *Neues Hörspiel*, this work deals respectively with the music in literature, the music in radio play and the so called *Sprachmusik*. The different conceptions of language reflection in music and literature are also described.

Key words:

Neues Hörspiel, radio play, stereophony, collage/montage, New Music, so called Sprachmusik, John Cage, James Joyce, *Finnegans Wake*, *Roaratorio*.

Annotation:

Die Diplomarbeit *John Cage und das experimentelle Hörspiel* befasst sich mit dem amerikanischen Komponisten John Cage, der nicht nur dank seiner experimentellen musikalischen Kompositionen, sondern auch durch seine Hörspiele im Rahmen der deutschen Gattung *Neues Hörspiel* berühmt wurde. Den Schwerpunkt der Arbeit stellt v.a. Cages Schaffen im deutschsprachigen Hörspielraum sowie sein Beitrag für diese akustische Gattung dar. Die Arbeit beschäftigt sich danach ausführlich mit seinem Hörspiel *Roaratorio* (dessen Sujet das Buch von James Joyce *Finnegans Wake* ist), das im deutschen Hörspiel-Milieu bis heute hochgeachtet bleibt. Sowohl die Affinitäten als auch die Abweichungen zwischen dem Buch *Finnegans Wake* und dem Hörspiel *Roaratorio* werden hier veranschaulicht, die v.a. dank der tieferen Analyse der Hörspiel-Genese entdeckt werden. Da der Autor sich u.a. durch seine grenzüberschreitenden Tendenzen zwischen der Musik und dem Hörspiel auszeichnet, werden im Rahmen dieser Arbeit die Musik in der Literatur, die Musik im Hörspiel bzw. die Sprachmusik behandelt. Die unterschiedlichen Konzeptionen der Sprachreflexion in Musik und Literatur werden ebenso beschrieben.

Schlüsselwörter:

Neues Hörspiel, das Hörspiel, Stereophonie, Collage/Montage, Neue Musik, Sprachmusik, John Cage, James Joyce, Finnegans Wake, Roaratorio.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung.....	10
2	Zur Gattung <i>Neues Hörspiel</i>	12
2.1	Versuche zur Abgrenzung dieser Gattung	12
2.2	Collage und Montage im Hörspiel	17
2.3	Stereophonie als neue technische Errungenschaft	20
2.4	Besonderheiten im Hörspielverfahren.....	22
3	Zu musikalischen Überschreitungen.....	27
4	John Cage und sein künstlerisches Leben im Umriss.....	32
4.1	Cages Verfahrensweise und Lebensphilosophie.....	32
4.2	<i>Unbestimmtheit</i> und <i>Zufall</i> im Rahmen von Cages Arbeit	39
4.3	Cage im deutschsprachigen Raum	42
5	Das Hörspiel <i>Roaratorio</i> , seine Genese und Grundlage.....	47
5.1	James Joyces <i>Finnegans Wake</i> als Sujet und Grundlage des späteren Hörspiels	48
5.2	Genese <i>Roaratorios</i>	56
5.2.1	Arten des Lautmaterials und ihre Ansammlung	57
5.2.2	Anfertigungsschritte des Hörspiels.....	60
5.3	Hörspielperzeption hinsichtlich des literarischen Textes von Joyce.....	62
6	Fazit: Hörspielmacher Cage.....	66
7	Didaktisierung der literarischen Werke	70
8	Literaturverzeichnis	74

1 EINLEITUNG

John Cage und seine schöpferische Tätigkeit für deutsches radiophones Gebiet gilt als ein untrennbarer Bestandteil nicht nur für die deutsche, sondern auch für die europäische literarische Tradition im Allgemeinen. Die in Deutschland produzierten Stücke des Autors gehören zu seinen tragenden akustischen Werken und bleiben bis heute bewundert. Neben John Cage wird im Zusammenhang mit seinem besprochenen Hörspiel *Roaratorio* ebenso von dem modernistischen irischen Autor James Joyce die Rede sein, dessen Buch *Finnegans Wake* die Grundlage und Inspiration des Hörspiels war. Obwohl beide Autoren primär in dem anglophonen Kulturraum berühmt wurden, weisen ihre experimentellen bzw. innovativen künstlerischen Taten im 20. Jahrhundert ihre starken Einflüsse in der europäischen Literatur auf (die Konkretisten und die experimentellen Autoren, die in manchem an die Vorkriegsavantgarde anschlossen, folgten v.a. die sogenannte Offenheit der Werke und ihre mediale Reflexion). Diese Diplomarbeit bietet einen unüblichen Einblick in die anglophone sowie deutsche literarische Moderne und zeigt also eine bemerkenswerte Überschneidung der Traditionen, die Hand in Hand mit globalen kulturellen Trends geht.

Der Kern dieser Arbeit ist das bereits erwähnte Hörspiel *Roaratorio*, die Analyse seiner Genese und seiner Wirkung im deutschsprachigen radiophonen Raum. Denn eine solche Analyse wäre ohne die theoretischen Erkenntnisse des Neuen Hörspiels kaum möglich, werden im Rahmen dieser Arbeit die ersten Kapitel dieser Gattung gewidmet. Besprochen werden dabei primär die Definitionsversuche der Hörspielmacher, der Ursprung dieser Gattung sowie die Collage/Montageprinzipien. Besondere Berücksichtigung finden u.a. die damaligen technischen Errungenschaften im Radio, deren ein wichtiger Platz in dieser Gattung gehört. In diesem Zusammenhang werden ebenso die Möglichkeiten der Arbeit mit dem akustischen Material bzw. mit den Aufnahmen erwähnt und erläutert. Ende des Teiles, der sich mit dem Stoff des Neuen Hörspiels beschäftigt, wird den musikalischen und literarischen Überschreitungen in der so genannten akustischen Literatur gewidmet.

Das nächste Kapitel beschäftigt sich ausschließlich mit dem Komponisten und Hörspielmacher John Cage, dessen Arbeit im deutschen radiophonen Raum für den Hörspielrundfunk in Köln bisher keiner ausführlichen Forschung unterzogen wurde. In diesem Sinne stützt sich die Arbeit primär auf die Schriften von Klaus Schöning, der in der Hörspiel-Blütezeit mit Cage aktiv zusammenarbeitete. Von großer Bedeutung ist v.a. das Buch *John Cage im Gespräch*, dessen Inhalt die Interviews und Besprechungen zwischen Schöning und Cage bilden, und ebenso die schriftliche Abhandlung über *Roaratorio*, wo sich u.a. die Mesosticha, d.h. die Partitur zu diesem Hörspiel befinden. Diese zwei reflektierten Bücher helfen dieser Diplomarbeit damit, Cages Arbeit im deutschen Kontext zu verankern. Es ist vor allem das erst erwähnte Buch, das die Verbindungen des Autors mit den deutschen literarischen Traditionen sowie mit dem Experimentieren mit der Sprache bestätigt.

In dem Teil, welcher der Analyse des Stückes *Roaratorio* gewidmet wird, liegt der Schwerpunkt v.a. in der Genese des Hörspiels und seinem akustischen Material, wobei ebenso die Ansammlung des Materials nicht außer Acht gelassen wird. Neben der Genese und der Analyse der Schallerzeugnisse wird das Buch *Finnegans Wake* veranschaulicht. Das Buch, seine Sprache und v.a. seine durch Sprache motivierte Musikalität spielen eine wichtige Rolle für das Hörspiel und seine Perzeption. Gerade aus diesen Gründen wird ein Kapitel dem bündigen Beschreiben dieses Buches und ihrer Perzeption gewidmet. An das letztere angeknüpft, wird das Umsetzen dieses Buches in ein Hörspiel und die Affinitäten sowie die Unterschiede in der Wahrnehmung beider Stücke in Betracht gezogen. In dem Kapitel, das sich mit der Perzeption des Schriftlichen und des Akustischen beschäftigt, wird die Frage der möglichen Wahrnehmungsabweichungen der Hörspiel-Adaptation behandelt.

Schließlich werden die Einflüsse des Autors John Cage und seiner Arbeit im deutschen Hörspielraum veranschaulicht, damit seine Stellung in der Gattung Des Neuen Hörspiels bestätigt werden kann. Dazu dienen primär die Erkenntnisse der ersten theoretischen Kapitel über die Gattung selbst und natürlich auch die Analyse des Hörspiels, die die Arbeit des Autors und seine künstlerische Werkstatt aufdeckt.

2 ZUR GATTUNG *NEUES HÖRSPIEL*

Neues Hörspiel als eine experimentelle akustische Gattung, die ihre primären Eigenschaften durch die technischen Errungenschaften im Medium *Radio* gewann, erlebte seine Blütezeit in 70er und 80er Jahren des XX. Jahrhunderts. Die Gattung zeichnet sich vorwiegend durch ihre grenzüberschreitenden Tendenzen aus, v.a. zwischen der Musik und der Literatur. Gerade die Affinitäten und die Überschreitungen zwischen der Musik und der Literatur werden für diese Arbeit und für den Autor John Cage von großer Bedeutung. Er gilt als eine bedeutende Figur beider Gattungen. Da Neue Musik¹ und Neues Hörspiel sich simultan² entwickelten und sich gegenseitig in großem Maße beeinflussten, werden in folgenden zwei Kapiteln beide Kunstbereiche behandelt. Erwähnt werden primär die Autoren, die sich an Grenzen bewegten und sowohl Neues Hörspiel als auch Neue Musik merklich bereicherten.

Dieses Kapitel macht sich zur Aufgabe, die Gattung *Neues Hörspiel* hinsichtlich des Themas dieser Arbeit, der technischen Errungenschaften, des typischen Hörspielverfahrens und hinsichtlich des akustischen Materials bündig zu skizzieren. Die angegebenen Erkenntnisse dienen primär dem Zweck, damit die Stellung des Autors John Cage und seines Hörspiels *Roaratorio* im deutschsprachigen Hörspielraum zu bestätigen.

2.1 VERSUCHE ZUR ABGRENZUNG DIESER GATTUNG

Die theoretischen Grundlagen des Neuen Hörspiels scheinen (gleich wie die Gattung selbst) eher fragmentarisch und offen zu sein. Trefflich beschrieb es in seinem Essay *Hörspiele werden gemacht* Franz Mon, wobei er sich

¹ *Neue Musik* ist ein im Jahre 1919 von Paul Bekker geprägter Begriff. Diese neue Ära der Musik begann mit der Gier nach der neuen Gestaltung des Tonsystems und erstreckte sich auf eine Unzahl mehrerer damaligen Strömungen. (Vgl. Bekker, Paul: *Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923). Als einer der Wegbereiter gilt Arnold Schönberg mit seiner Zwölftontechnik, die die Gleichrangigkeit jedes Tones verlangte. Gerade die Gleichrangigkeit trug wesentlich zu den entstandenen Affinitäten zwischen dem Neuen Hörspiel und der Neuen Musik bei (Vgl. Hostnig, Heinz: *Hörspiel – Neues Hörspiel – Radiospiel*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 202 und siehe dazu ebenso Adorno, W. Theodor: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975).

² Vgl. Frisius, Rudolf: *Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 136.

folgendermaßen äußerte: „*Offensichtlich haben wir es mit einem Typ von Produktion zu tun, der seine Identität behauptet, ohne daß sie festzulegen wäre.*“³ Damals waren das selbst die Autoren wie Reinhard Döhl, Gerhard Rühm, Mauricio Kagel, Ferdinand Kriwet, Paul Pörtner, Ludwig Harig, Franz Mon etc., die zum schriftlichen Verankern dieser Gattung beitrugen. Eine Schlüsselfigur, die den Aufschwung des Neuen Hörspiels und der daraus entwickelten Gattung *Arc Acustica* zweifellos bewirkte, war Klaus Schöning. Er verfasste und gab mehrere Anthologien der akustischen Kunst heraus. Als Leiter des WDR-Studios 3 in Köln produzierte er mehrere Hörspiele, arbeitete aktiv mit damaligen Hörspielmachern und versuchte, diese damals sehr radikale Hörspielproduktion im Radio durchzusetzen.

Ausgangspunkte zum Neuen Hörspiel liegen in der experimentellen Literatur bzw. in der konkreten Poesie, wobei einer der bedeutendsten Vertreter beider Bereiche der schon zitierte Franz Mon ist; sie sind ebenso in der Musik zu finden, beispielsweise bei Mauricio Kagel oder John Cage. Da die Gattung untrennbar mit dem Materialträger *Tonband* verbunden ist, lassen sich nachweisliche Einflüsse bei denjenigen Autoren finden, die sich unabhängig von deutscher Hörspielproduktion mit dem Tonband und seinen Möglichkeiten in der akustischen Kunst bzw. in der Musik beschäftigten.⁴ Zum Beispiel Pierre Schaffer, der als Vater der konkreten Musik gilt, experimentierte mit den Schallplatten in Frankreich schon um 1942.⁵ Aus den französischen literarischen Bereichen kamen mehrere Anregungen, die zum Beispiel den Hörspielmacher Paul Pörtner sehr stark beeinflussten. Er erhielt sehr wichtige Hörspielanregungen im Club d'Essai⁶, dazu er über die damaligen poetischen experimentellen Bewegungen wie Dadaismus und Lettrismus kam.⁷

³ Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Arnold, Ludwig (Hg.): *Text+Kritik* 60, (1978), S. 50.

⁴ Vgl. Novotný, Pavel: *Akustische Literatur: Experimentelles Hörspiel im Zeitalter analoger Technik; Eine Untersuchung im deutsch-tschechischen Kontext*. Habilitationsschrift, Dresden, Technische Universität Dresden, Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften, 2017, S. 57.

⁵ Vgl. Döhl, Reinhard: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*. URL: <https://www.reinhard-doehl.de/poertner1.htm> [Stand: 03.04.2021]

⁶ Club d'Essai wurde ein künstlerischer Klub ab 1946, der auf die Ideen von Pierre Schaeffer anknüpfte. Sein Leiter Jean Tardie bildete Radioprogramme die v.a. Musik, Literatur und Hörspiel

Da die Einflüsse der Konkreten Poesie am stärksten zu wirken schienen, mussten sich die Konkretisten ebenso mit der Übertragung dieser Kunst in das neue Medium des Radios befassen.⁸ In diesem Sinne wurde für die Hörspielmacher das Radio nicht nur das Medium, sondern auch ein beliebiges Thema, womit sie sich auseinandersetzten. Namentlich handelte es sich zum Beispiel um Fleschs *Zauberei auf dem Sender*, Heißenbüttels *Was sollen wir überhaupt senden?* oder Kriwets *Radioselbst*.⁹ Das Medium Radio wurde zum Thema ebenso in Pörtners Hörspiel *Hörerspiele*. Pörtner beschäftigte sich (wie viele anderen Hörspielautoren) mit dem Medium Radio und seinen potenziellen Problemen für die Empfänger, indem er zum Beispiel seine einbahnige Richtung bemängelte.¹⁰ Immerhin sind das v.a. Pörtners *Schallspielstudien*, die als wichtige theoretische Dokumente der ganzen Neuen Hörspielwelt gelten und im zeitlichen Vorfeld (1963-1969) des Neuen Hörspiels stehen¹¹

In Pörtners theoretischen Studien thematisierte er ebenso eines der wichtigsten Merkmale des Neuen Hörspiels – den Arbeitsprozess. „*Ich vertausche den Schreibtisch des Autors mit dem Sitz am Mischpult des Toningenieurs*“,¹² so äußerte sich der Autor und gab noch zu, dass seine Arbeit im Studio ihm (mehr als die Arbeit der Literaten) die Arbeit der bildenden Künstler hervorruft.¹³ Dass seine oben zitierten Worte Anerkennung fanden, wurde bereits am Anfang Döhls Buch *Das Neue Hörspiel* bestätigt, wo der Autor sein Buch dem Hörspielmacher

ausstrahlten (Vgl. Döhl, Reinhard: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*. URL: <https://www.reinhard-doehl.de/poertner1.htm> [Stand: 03.04.2021]).

⁷ Vgl. Döhl, Reinhard: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*. URL: <https://www.reinhard-doehl.de/poertner1.htm> [Stand: 03.04.2021]

⁸ Darauf machte aufmerksam u.a. Heinz Hostnig in seinem Essay *Hörspiel – Neuen Hörspiel – Radiospiel* in Hostnig, Heinz: *Hörspiel – Neues Hörspiel – Radiospiel*. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 209.

⁹ Vgl. Novotný 2017, S. 54.

¹⁰ Vgl. Schöning Klaus: *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 226.

¹¹ Vgl. Döhl, Reinhard: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*. URL: <https://www.reinhard-doehl.de/poertner1.htm> [Stand: 03.04.2021]

¹² So Paul Pörtner, zit. nach Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

¹³ Vgl. Döhl, Reinhard: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*. URL: <https://www.reinhard-doehl.de/poertner1.htm> [Stand: 03.04.2021]

Pörtlner widmete – „*dem wahrhaft imperfekten und langjährigen Anwalt für eine spontane, lebendige Kunst des Augenblicks*“¹⁴

Es sind gerade die Stichworte Schallspiel, Spiel im Studio, Stereophonie, Schnitt und Montage, Musik als Hörspiel/Hörspiel als Musik, die während der Blütezeit des Neuen Hörspiels immer wieder flektiert wurden.¹⁵ Während die Stereophonie und die technische Arbeit mit dem akustischen Material im Allgemeinen in der 70er und 80er Jahren simultan mit dem Neuen Hörspiel zum Wort kamen, erschienen die Collagen in dem literarischen Kontext bereits in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts und hatten offensichtlich einen großen Einfluss auf die Collagen im Neuen Hörspiel. Die ältesten literarischen Collagen sind die von Kurt Schwitters und Hans Arp. Bereits solche literarischen Collagen akzentuierten v.a. den Herstellungsprozess/die Aktion vor dem Resultat. Bei dem Prozess war ebenso wichtig, dass die Autoren, gleich wie die Hörspielmacher, zusammenarbeiteten.¹⁶ Dazu verwendeten die Vertreter Tristan Tzara, Hans Arp und Walter Serner das Schlagwort „*Einzelnen und Gemeinsam.*“¹⁷ Wohlgermerkt war das nicht nur die oben erwähnte Prozess-Philosophie, was sich die Hörspielmacher aus dadaistischen Collagen aneigneten, sondern auch ein sehr wichtiges Arbeitswerkzeug – die Schere. Sie fand in beiden literarischen Gattungen ihre eigenartige Funktion.¹⁸ Die dadaistischen Züge im Neuen Hörspiel werden nicht ausschließlich nur auf die Wichtigkeit des Prozesses im Allgemeinen begrenzt, es ähneln ebenso die einzelnen Prinzipien beim dadaistischen Dichten und bei der Hörspielanfertigung. Es handelt sich beispielsweise um die Aleatorik (eine Kompositionstechnik, die den Verlauf grob festlegt, dem Zufall einen gewissen Raum lässt), die sowohl bei den Dadaisten als auch bei den Hörspielmachern (z.B. bei John Cage) häufig Verwendung fand. Während bei Dada mit dem Zufall regellos gearbeitet wurde,¹⁹ verwendete

¹⁴ Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992, S. 4.

¹⁵ Vgl. Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

¹⁶ Vgl. Döhl, Reinhard: *Collage und Realität*. URL: <https://www.netzliteratur.net/experiment/collreal.htm> [Stand: 03.04.2021]

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

Hörspielmacher John Cage den Zufall völlig anders und seine eigenartige Weise der Verwendungen wurde nach den Gesetzen der Hexagramme gerichtet.²⁰

Die Collagen, egal ob in Dada oder im Hörspiel, beziehen sich immer in gewissem Maße auf die Realität. Bei Dada wurde das eine *mystische Realität*,²¹ wie sie Hans Arp nannte.²² In Bezug auf Neues Hörspiel wurde die Aufgabe einer Collage nach Franz Mon v.a. das Zerreißen der Zusammenhänge der Realität, indem man eine spielerische Situation bildet.²³ Das Merkmal des Spieles wurde für das Neue Hörspiel entscheidend. Franz Mon behauptete nämlich, dass ein *Hörspiel* immer auch ein *Sprachspiel* sei.²⁴ Die Bedingungen des Spieles ermöglichen den Hörern des Hörspiels, sich ihre eigenen Kontexte, Wahrnehmungen und ihr eigenes Begreifen zu bilden.²⁵ Schließlich betrifft das nicht nur die Hörspiele, sondern auch die schriftlich verfassten Sprachspiele von Franz Mon, von Kurt Schwitters, Hugo Ball, Christian Morgenstern oder von Ernst Jandl.²⁶ In beiden Fällen geht es primär darum, dass sich bei den Rezipienten der Sinn und die Geschichte des Spieles selbst entwickelt.²⁷

Die Collagen, die Sprachspiele bzw. ihr sprachliches Material führten sehr oft durch seine Zersplitterung zur Abstraktion, was auf dem ersten Blick die Bezüge zur Realität zu verletzen scheint. Novotný bespricht aber in seiner Habilitation, dass die zur Abstraktion tendierenden Texte (beispielsweise die von Mon und Rühm) nicht ohne Beziehung zur Realität stehen. Im Gegenteil, sie bestimmen die Realität und vermitteln also die Grenzen der Welt.²⁸ Die im Hörspiel abstrakten sprachlichen Spiele, die zum Beispiel von Kriwet, Mon oder Pörtner verfasst

²⁰ Zum Cage'schen Zufall siehe Kapitel 4.2.

²¹ Hans Arp wollte nicht die Realität in das Kunstwerk bringen, ihm ging um „die Bewältigung der Realität durch die Kunst.“ (Döhl, Reinhard: *Collage und Realität*. URL: <https://www.netzliteratur.net/experiment/collreal.htm> [Stand: 03.04.2021]).

²² Vgl. Döhl, Reinhard: *Collage und Realität*. URL: <https://www.netzliteratur.net/experiment/collreal.htm> [Stand: 03.04.2021]

²³ Vgl. Mon 1978, S. 59.

²⁴ Vgl. Mon 1978, S. 50.

²⁵ Vgl. Mon 1978, S. 59.

²⁶ Vgl. Novotný 2017, S. 30.

²⁷ Vgl. Novotný 2017, S. 63.

²⁸ Vgl. Novotný 2017, S. 31.

wurden, zeigen eine starke Neigung zu der so genannten Sprachmusik²⁹, in welcher die Semantik nicht die Hauptrolle spielt.³⁰

In diesem Kapitel wurden vorwiegend die Einflüsse der literarischen Gattungen der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts behandelt. Die Sonderberücksichtigung fanden primär die Collagenprinzipien und die Affinitäten zwischen literarischen Collagen in Dada und akustischen Collagen des Neuen Hörspiels. Bündig wurden bereits die technischen Möglichkeiten und ihre Bedeutung für das Neue Hörspiel angedeutet. Dieses Kapitel sollte v.a. als eine kurze Vorstellung der Gattung dienen, dank deren Neues Hörspiel in den Kontext der deutschen Literatur eingesetzt wurde.

In den folgenden drei Unterkapiteln wird zuerst von der Terminologie Collage/Montage die Rede sein, kurz darauf wird die Stereophonie und ihre besonders wichtige Stelle in dieser Gattung erläutert. Schließlich wird der Raum der Besonderheiten der Hörspielanfertigung und des Hörspielverfahrens gewidmet, wo der Prozess der Hörspielgenese und die Möglichkeiten im technischen Hörspielraum vorgestellt werden.

2.2 COLLAGE UND MONTAGE IM HÖRSPIEL

Die Debatte über die Abgrenzung der Termini *Montage* und *Collage* scheint bis heute hinsichtlich der Gattung des Neuen Hörspiels eher umstritten zu sein. Es handelt sich sicherlich nicht um Synonyme und die Affinitäten sowie die Verschiedenheiten lassen sich gewiss beobachten.³¹ Wie schon in meiner Bachelorarbeit kurz angedeutet, den primären Unterschied zwischen diesen zwei Begriffen stellt der Kunstbereich ihrer ursprünglichen Verwendung und ebenso das Umgehen mit dem Material dar.

Während die Collagen zuerst in der bildenden Kunst, insb. in Kubismus, erschienen, wurden die Montage-Tendenzen in der ersten Hälfte des

²⁹ Die Sprachmusik an sich wird im Kapitel 3 detailliert behandelt.

³⁰ Vgl. Novotný 2017, S. 59.

³¹ Mit der Abgrenzung der Termini beschäftigte ich mich Bündig bereits im Rahmen meiner Bachelorarbeit (Kloutvorová, Michaela: *Sport in der Literatur*. Bach. Arb., Liberec, Technische Universität Liberec, 2019). Denn sie bleiben für diese Arbeit wichtig, werden die ähnlichen Informationen ebenso in diesem Kapitel erläutert.

XX. Jahrhunderts v.a. mit der Filmproduktion verbunden.³² Diese Trennung hing u.a. mit der Materialbearbeitung zusammen. Montage bezeichnete „den *technisch-formalen Vorgang des Zusammenfügens*“³³. Wurde hingegen über eine Collage gesprochen, handelte es sich danach um eine Montage, die versucht, „*Sprüche, Brüche, Widersprüche hörbar zu machen, Ordnungen in Frage zu stellen.*“³⁴ Bereits aus den oben erwähnten Definitionen Döhls ist zu sehen, dass die Collage als eine Art Montage verstanden werden kann.³⁵ Novotný, der sich mit der *Collage-Montage-Beziehung* in seinen *Vorformen der literarischen Montage* auseinandersetzte, kam auf der anderen Seite zu folgendem Schluss: Die Montage verfügt über einen narrativen Moment, wobei der Collage die Merkmale der Narrativität fehlen. Die Collage wird als radikaler angesehen; sie kommt offener und zersplitterter vor.³⁶ Es muss dazu erläutert werden, dass Novotný über die Trennung beider Termini in der vortechnischen Zeit spricht und begrenzt sich nicht nur auf Neues Hörspiel, wie (in diesem Zusammenhang) Reinhard Döhl.

Wird wieder von der Abgrenzung Döhls die Rede sein, lassen sich seine Worte leicht auf mehreren Exemplaren der Hörspiele bestätigen und stellen deshalb eine trefflich begründete Trennung beider Termini dar. Bei der Montage wurden die Autoren neben der Vielfältigkeit des Materials auch für die technische Studioarbeit interessiert. Beispielsweise handelt es sich in diesem Fall um die Hörspiele Pörtners, die durch die Montage verfasst wurden.³⁷ Seine Hörspiele zeichnen sich nicht durch die Anzahl der unterschiedlichen Arten der Aufnahmen aus, sondern auch durch die technische Arbeit mit dem gleichen oder ähnlichen Material.

³² Vgl. Döhl, Reinhard: *Collage und Realität*. URL: <https://www.netzliteratur.net/experiment/collreal.htm> [Stand: 03.04.2021]

³³ Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

³⁴ Ebd.

³⁵ Damit beschäftigte sich ebenso Novotný in seiner Dissertation Novotný, Pavel: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wuppertal: Arco Verlag, 2012.

³⁶ Vgl. Novotný 2012, S. 51.

³⁷ Vgl. Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

Über offensichtlich kreative Arbeit mit dem Material ähnlichen Ursprungs verfügt ebenso die Collage³⁸ von Ludwig Harig namens *Staatsbegräbnis*, die ausschließlich mit den Worten des berühmten Politikers und der Aussagen aus Medien über das Begräbnis von Konrad Adenauer arbeitete. Die collagierten Aussagen bilden die Widersprüche, komische künstliche Dialoge der Hörspielstimmen, indem sie das Geschehen rund dieses Ereignisses zum Ausdruck bringen.³⁹ Als Collage und sowie Montage wurde danach das Hörspiel von Ferdinand Kriwet *One Two Two* bezeichnet, das über eine breite Palette des akustischen Materials unterschiedlicher Herkunft verfügt. Dieses Hörspiel wurde u.a. ebenso dank seiner präzisen Montage-Arbeit im Studio berühmt.

Gerade das letztere Beispiel *One Two Two* bestätigt das lange diskutierte und nie gelöste Problem der Trennung beider Termini. Arbeiten wir mit der Trennung von Novotný, wäre das Stück von Kriwet den Collagen zugeschrieben worden. Auf der anderen Seite würde es anhand von Döhl und hinsichtlich seiner Definitionen am Grenzen beider Verfahren balancieren. Im Falle Harigs *Staatsbegräbnis*, das Döhl als eine Collage bezeichnete, würde Novotný wahrscheinlich in dieser Verbindung über eine Montage sprechen, denn dieses Hörspiel verfügt über einen narrativen Moment und scheint nicht völlig offen und zersplittert zu sein.

Novotný und Döhl sind nicht die einzigen, die sich mit der Abgrenzung beider Termini auseinandersetzten.⁴⁰ Es gibt mehrere anderen Hörspielmacher und Hörspieltheoretiker, die, bezüglich beider Begriffe, sowohl die Affinitäten als auch die Unterschiede fanden. Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass beide Termini bis heute in Verbindung mit dem Neuen Hörspiel eher schwankend verstanden werden und werden deshalb auch im Rahmen dieser Arbeit intuitiv verwendet.

³⁸ Als Collage bezeichnet damals dieses Hörspiel Reinhard Döhl, dessen Trennung der Termini *Collage/Montage* mit der Bezeichnung dieses Stückes als *Collage* korrespondiert. (Siehe dazu Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]).

³⁹ Vgl. *HörDat*. URL: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 29. 3. 2021]

⁴⁰ Sehr ausführlich beschäftigte sich damit ebenso Antje Vowinckel in Vowinckel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.

2.3 STEREOPHONIE ALS NEUE TECHNISCHE ERRUNGENSCHAFT

Die Stereophonie stellte einen bedeutenden Meilenstein in der Entwicklung der akustischen Kunst bzw. des Neuen Hörspiels dar.⁴¹ Sie wurde zum Thema am Ende der 60er Jahren insbesondere in Verbindung mit dem Hörspiel *Fünf Mann Menschen* (1968) von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl, die sich mit dem Stereoraum als die ersten auseinandersetzten und seine Möglichkeiten ins Hörspiel übertrugen. Damit begann eine neue Ära der akustischen Kunst, die Klaus Schöning als *Neues Hörspiel* benannte.⁴²

Sprachliches Spiel mit den Möglichkeiten der Stereophonie benutzte kurz darauf ebenso Ludwig Harig in seinem Hörspiel *Blumenstück*. Die Stereophonie dient in diesem Hörspiel primär dem Einsetzen verschiedener Arten des akustischen Materials ins Endprodukt. Das Stück spielt mit den Namen der Blumen, mit Kindereimen, Buchzitaten und mit Tagebuchnotizen des Nazi-Kommandanten Höss.⁴³ Das alles bildet das Geschehen und die Wirklichkeiten dieses Hörspiels im Stereoraum. Im Hörspiel *Ophelia und die Wörter* von Gerhard Rühm aus dem Jahre 1969 wurde dank der Stereophonie die Handlung in Bewegung gesetzt. In 6 Stereoräumen ertönen Ophelias Aussagen aus dem berühmten Drama *Hamlet* von William Shakespeare. Die einzige Figur und Stimme dieses Hörspiels – Ophelia – wurde nur durch ihre Worte, von Shakespeare verfasst, definiert. Ihre Aussagen vermischen sich, überlappen sich, sie stimmen einander zu, sie widersprechen sich. Gerade durch diese Vermischungen, Widersprüche und durcheinandergebrachten Worte Ophelias ereilt sie das gleiche Schicksal wie in *Hamlet* – sie wurde wahnsinnig.⁴⁴ Die Stereophonie in Verbindung mit dem Schnitt fungierte in anderen Stücken zur Bildung der Poesiemittel, wie zum Beispiel bei Ror Wolf und seinen

⁴¹ Vgl. dazu zum Beispiel Sölbeck, Sabine: *Die Geschichte des modernen Hörspiels. Das Hörspiel im Wandel der Zeit*. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2011.

⁴² Vgl. Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992, S. 6.

⁴³ Vgl. Döhl 1992, S. 7 und siehe ebenso *HörDat*. URL: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 29. 3. 2021].

⁴⁴ Vgl. Raum, Klaus: Neues Hörspiel im Radio. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 220ff und siehe dazu auch *HörDat*. URL: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 29. 3. 2021].

Fußballhörspielen. Die O-Ton-Aufnahmen der Fußballspiele, der Kommentatoren und der Fußballanhänger sollten in seinen stereophonen Hörspielen v.a. zur Verspottung dieses Sports dienen. Auf der anderen Seite war sie in *Roaratorio* von John Cage primär für die Fusion der unterschiedlichen Arten des Materials von Bedeutung.

Daraus folgt, dass sich die Benutzung der Stereophonie und ihre Bedeutung für das Neue Hörspiel nicht verallgemeinern lässt. Jeder Autor bestimmte ihren Zweck. Immerhin gibt es aber einige Arten der Benutzung, die mehreren Autoren gemeinsam waren. Fest steht, dass die Stereophonie zum untrennbaren Bestandteil des Neuen Hörspiels wurde und dass ihre Möglichkeiten diese Gattung definieren.⁴⁵ Die Positionierung fungierte zum Beispiel als eine der Möglichkeiten, die deutlichen Beziehungen unter dem Material auszudrücken.⁴⁶ Franz Mon, als Hörspielmacher und derzeitiger Dichter, machte sich Gedanken nicht nur über die praktische Nutzung der Stereophonie, sondern auch über ihre Konsequenzen für die ganze Hörspielwelt.⁴⁷

erst wenn die- sowieso beschränkte – Stereophonie nicht als Wahrnehmungszusammenhang, sondern als syntaktisches Mittel zur Ordnung von Hörereignissen verstanden wird, kann sie mit der Syntax der Zeitverläufe in Beziehung treten, räumliche Positionen und zeitliche Verläufe dienen dann der Ordnung und Beziehung desselben Materials.

Während Mon den Zauber der Stereophonie in ihrer syntaktischen Funktion sieht, behauptete der Hörspielmacher Paul Pörtner, dass die Syntax der Hörspiele eher der Schnitt sei.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. dazu Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 81-95 und siehe auch Novotný, Pavel: *Akustische Literatur: Experimentelles Hörspiel im Zeitalter analoger Technik; Eine Untersuchung im deutsch-tschechischen Kontext*. Habilitationsschrift, Dresden, Technische Universität Dresden, Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften, 2017.

⁴⁶ Vgl. Novotný 2017, S. 92.

⁴⁷ So Franz Mon zit. nach Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021].

⁴⁸ Vgl. Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

Der Schnitt hing aber in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts mehr mit dem Film zusammen, es wurde nämlich mit dem Tonfilmstreifen experimentiert, was sich ebenso in ersten Hörspielexperimenten durchsetzte. Die ersten Experimente mit der Hörspielmontage schrieben sich Friedrich Walther Bischoff mit *Hallo! Hier Welle Erdball!* und Walter Ruttmann mit *Weekend* zu.⁴⁹ Beide Hörspiele waren monophon und deshalb wurden die Beziehungen unter dem sprachlichen Material durch den Schnitt erreicht. Mit dem Hörspiel *Weekend* (1929) begannen unter anderem die Montage/Collage im Hörspiel und natürlich auch die zahlreichen Diskussionen über die Abgrenzung beider Termini, wovon bereits in dem vorherigen Teil gesprochen wurde.

2.4 BESONDERHEITEN IM HÖRSPIELVERFAHREN

Es wurde schon von der Stereophonie und von den Collage/Montage-Verfahren gesprochen, die zweifellos die Hörspiele und das Schaffen ihrer Autoren prägten. Wovon die Rede in diesem Teil bereits sein muss, ist sicherlich das Material und die Art seiner Verwendung.

Wie oben angedeutet, sind das v.a. die Collagen/Montagen, welche die ziemlich vielfältigen Arten des akustischen Materials anbieten. Mit den Arten der Collage, die anhand der Materialarten bestimmt sind, beschäftigte sich Antje Vowinckel und sprach beispielsweise über dokumentarische Collagen, Zitat-Collagen, Collagen aus Redensarten und Sprichwörter, Mischung-Collagen oder natürlich über O-Ton-Collagen, denen eine besondere Stelle in diesem Teil gewidmet ist.⁵⁰

Original-Ton-Aufnahmen als eine authentische Art des akustischen Materials stellten für die Hörspielmacher damals ein Phänomen dar. Der O-Ton setzte sich schon in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts im deutschen Hörspielraum durch; die Außenaufnahmen wurden mithilfe des Mikrofons aufgenommen. In den 70er Jahren war er aber wieder erschienen, diesmal schon

⁴⁹ Vgl. Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

⁵⁰ Vgl. Vowinckel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, S. 6f.

auf dem Tonband, der als Materialträger des O-Tons figurierte.⁵¹ Die O-Ton-Hörspiele mit ihrem authentischen im Terrain aufgenommenen Material wurden in 70er Jahren sehr populär. Fast jeder Autor integrierte sie in sein Schaffen. Als einer der ersten montierte Paul Pörtner sein O-Ton-Hörspiel *Treffpunkte*, dessen Material in Pörtners Heimatstadt Wuppertal aufgenommen wurde.⁵² In gleicher Weise wie Paul Pörtner seine Heimatstadt und die für sie typischen Geräusche, Stimmen oder Klänge aufnahm, arbeitete ebenso John Cage während des Verfassens von *Roaratorio* und nahm beispielsweise die Stadt Dublin akustisch auf. Die Grenzen des O-Ton-Materials oder der Themen der O-Ton-Hörspiele wurden keineswegs festgelegt, alles aus der Außenwelt konnte aufgenommen werden, was zahlreiche damalige Hörspielmacher, wie zum Beispiel die bereits erwähnten Ferdinand Kriwet und Ror Wolf, bestätigen. Sie setzten sich mit der Fußballthematik auseinander und verfassten eine Reihe der O-Ton-Hörspiele, die auf verschiedener Art und Weise das Phänomen *Fußball* thematisierten.

Im Zusammenhang mit den Collagen und Beispielen der Hörspiele wird bereits klar, dass das akustische Material im Allgemeinen im Rahmen des Neuen Hörspiels grenzenlos scheint. Bisweilen zeigt sich nicht nur das Material, sondern auch die Möglichkeiten im technischen Raum grenzenlos zu sein. Franz Mon drückte sich zu diesem Thema aus und behauptete, dass „*die Möglichkeiten eines zeitgenössischen Hör-Spiels sich nur vermuten lassen.*“⁵³ Neues Hörspiel gilt als eine experimentelle akustische Gattung und unter dem Wort *Experiment* versteckt sich nämlich eine unendliche Anzahl der Varianten eines Hörspiels. Klaus Schöning beschrieb den akustischen Raum als das „*rhythmisch-strukturierte[n] Spiel mit Versatzstücken aus Sprache, Musik, Geräusch und akustischer Leerstelle.*“⁵⁴ Dieses experimentelle Spiel besteht meistens in Kalkül, Spontaneität und Aleatorik, was trefflich die damaligen Tendenzen des Schaffens fasst.⁵⁵ Nicht nur Klaus Schöning, sondern auch

⁵¹ Vgl. Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992, S. 110.

⁵² Vgl. Döhl 1992, S. 112 und siehe dazu auch *HörDat*. URL: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 29. 3. 2021].

⁵³ Franz Mon zit. nach Döhl 1992, S. 14.

⁵⁴ Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, S. 9.

⁵⁵ Vgl. Döhl 1992, S. 10.

Reinhard Döhl veranschaulichte die spielerischen Ansätze während des Verfahrens der Hörspiele und behauptete: „*Man kann mit ihren Elementen wie mit ihren Funktionsmöglichkeiten variabel verfahren. Man kann wörtlich, mit ihnen spielen.*“⁵⁶ Er spricht über Sprachspiele, Möglichkeiten frei kombinatorischen Spiels mit Wörtern, Modelle und vor allem über die Sprache, die „*in ihrer Materialität verwendet wird.*“⁵⁷

Die Sprache stellt aber nicht die einzige Quelle des Hörspielmaterials dar, im Gegenteil. Bereits aus den reflektierten Beispielen lässt sich ableiten, dass die Sprache nur ein Bestandteil des Ganzen ist. Für Friedrich Knilli, der sich mit dem Definieren des Neuen Hörspiels ebenso befasste, ist nicht das Wort als Träger der Inhalte zentral, sondern eben das sprachliche Material in „*dessen akustischen physikalischen Parametern.*“⁵⁸ Das stimmt mit Schönings Äußerung über die Gleichrangigkeit des akustischen Materials aller Herkunft überein, die für das Neue Hörspiel prägend war.⁵⁹

Die einzelnen akustischen Aufnahmen, welche die Hörspielmacher in seine künstlerische Werkstatt brachten, wurden immer gleichrangig behandelt. Sowohl das Material als auch die Art der Arbeit damit wurden für das Neue Hörspiel und für die Autoren entscheidend, denn der ganze Prozess der Hörspielgenese nimmt ebenso eine berücksichtigenswerte Position ein. Ferdinand Kriwet ließ sich im Zusammenhang mit dem künstlerischen Prozess hören, dass die Hörspielmacher sich primär „*durch den Umgang mit dem Material präsentieren*“⁶⁰, was das Eigene in seinen Werken darstellt.⁶¹

Die Gleichrangigkeit der Klänge als ein Schlüsselmerkmal dieser Gattung wurde ebenso von Werner Klippert besprochen, der aber in seiner Publikation *Elemente des Hörspiels* die Stimme als einen elementaren Bestandteil, der nicht weggelassen werden kann, bezeichnet.⁶² Er schrieb der Stimme eine

⁵⁶ Döhl 1992, S. 61.

⁵⁷ Ebd. S. 61.

⁵⁸ So Knilli, zit. nach Novotný 2017, S. 58.

⁵⁹ Vgl. Schönig 1969, S. 8.

⁶⁰ So Kriwet zit. nach Novotný 2017, S. 130.

⁶¹ Vgl. Novotný 2017, S. 30.

⁶² Vgl. Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1977, S. 6.

entscheidende Aufgabe im Hörspiel zu, weil sie (anhand Klippert) eine Person, ein Ort oder eben ein Instrument verkörpern kann.⁶³ Dieser These Klipperts ist zu widersprechen, denn es gibt mehrere Hörspiele, in denen Geräusche, Klänge oder sogar die Stille den Platz der Stimme übernehmen und trotzdem literarisch/akustisch wertvoll sind.

Jedenfalls kam Klippert zu einer wichtigen Schlussfolgerung, die aus seiner Studie der möglichen Elemente eines Hörspiels herauskommt, und zwar zu folgendem: *„Nicht die Anzahl der verwendeten technischen Möglichkeiten macht die Qualität eines Hörspiels aus, sondern das Zusammenspiel und die Nutzung der Mittel und Elemente im Sinne des Produktionsvorhaben.“*⁶⁴ Damit beschrieb der Autor trefflich eine der wesentlichsten Tendenzen des Neuen Hörspiels. Der Zauber besteht in der Harmonie zwischen dem Prozess, wo mit dem Material spielerisch oder sogar abenteuerlich gearbeitet wird, und zwischen dem Produkt, in dem sich ein solches Spiel widerspiegelt. Klaus Schöning behauptete, die Ergebnisse der Collage und der technischen Bearbeitung des akustischen Materials im Hörspiel seien die Ergebnisse, die dem Leser die Gelegenheit geben, die Struktur des Stückes zu durchforschen.⁶⁵

Die zur Verfügung stehenden Ergebnisse, die Klaus Schöning meinte, waren nicht nur die Hörspiele selbst, sondern auch die Partituren, die meistens die Genese der Hörspiele begleiteten. Sie gehören zum Prozess sowie teilweise zum Produkt (d.h. zum Hörspiel) und stellen einen untrennbaren Bestandteil der künstlerischen Arbeit dar. Die Partituren dienten während der Anfertigungen des Hörspiels immer einem anderen Zweck, der anhand des Autors und seinen Bedürfnissen bestimmt wurde. Gerade aus diesem Grund stimmen sie der akustischen Realisation nicht völlig überein und reflektieren entweder die Arten des Materials, die Positionen in dem Stereoraum, die Überlappungen oder die Schnitte des Tonbands und die Nahtstellen. Im Unterschied zu den musikalischen Partituren, fungieren die Hörspielpartituren autonom und gelten meistens als ein

⁶³ Vgl. Klippert 1977, S. 4.

⁶⁴ Klippert 1977, S. 5.

⁶⁵ Vgl. Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, S. 11.

selbständiges Kunstwerk. Klaus Schöning schrieb die Partitur-Selbständigkeit der Veränderung des Mediums zu, das die Wirkung des Stückes beeinflusst.⁶⁶

Die oben bündig reflektierten *Elemente des Hörspiels* (wie sie Klippert nannte), sollten einen kleinen Exkurs in die Collage/Montage im Rahmen der Gattung Neues Hörspiel anbieten und die wichtigsten Tendenzen und Merkmale dieser Gattung vorstellen. Wie schon angedeutet, fungierte die Hörspielwelt nicht isoliert und wurde von zahlreichen literarischen und nichtliterarischen Gattungen und Strömungen beeinflusst, die seine Gestalt nachweislich formten. Für diese Arbeit und für den behandelten Autor John Cage scheinen vorwiegend die musikalischen Überschreitungen und Einflüsse auf das Neue Hörspiel am wichtigsten zu sein. Aus diesen Gründen wird der nächste Teil der Arbeit gerade der Musik in der Literatur bzw. der Musik im Hörspiel und der Sprachmusik gewidmet.

⁶⁶ Vgl. Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, S. 7.

3 ZU MUSIKALISCHEN ÜBERSCHREITUNGEN

Die Musik bzw. musikalische Parameter stehen sowohl in der geschriebenen als auch in der akustischen Literatur schon lange im Zentrum der Forschung. Der Musiktheoretiker und Literaturwissenschaftler Lech Kolago befasste sich in seiner Studie mit den literarischen Werken deutscher Literatur, die sich den musikalischen Formen dank ihrer Struktur, ihrer Genese oder sogar ihrer Perzeption ähneln.⁶⁷ Auf dieser Ebene beschäftigte er sich v.a. mit der Wechselbeziehung zwischen dem Text und der Musik, also damit, was Horst Petri als „*Wort-Ton-Verhältnis*“⁶⁸ beschrieb und womit er sich noch vor Kolago beschäftigte. Kolago kam zu der Schlussfolgerung, die für dieses Teil der Arbeit von Bedeutung ist: Die totale Übernahme eines literarischen Stückes in die musikalische Form ist nicht möglich, denn die Sprache schützt die Werke vor der völligen Abstraktion, die den musikalischen Kompositionen eigen ist.⁶⁹ In diesem Teil der Arbeit werden vorwiegend die Bereiche des Neuen Hörspiels und der Neuen Musik behandelt, denn aus dem unten stehenden Text wird klar, dass beide in der gleichen Zeit wirkenden Kunstbereiche über zahlreiche Affinitäten verfügen, die u.a. dank der grenzüberschreitenden Künstler motiviert wurden.

Die Musik und die Literatur werden v.a. mittels der Sprache bzw. mittels des Textes verbunden. Bereits lange vorher wurde behauptet, dass es das Wort sei, was die Musik in den literarischen Stücken bildet. Es waren nämlich das Alphabet und die Buchstaben, welche die elementaren Bausteine der Lautgedichte darstellten.⁷⁰ ⁷¹ Novotný schreibt in seiner Studie, die sich mit der Frage der Abstraktion der akustischen Kunst auseinandersetzt, über die phonische Poesie⁷²,

⁶⁷ Vgl. Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 1997.

⁶⁸ Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.

⁶⁹ Vgl. Kolago 1997, S. 200.

⁷⁰ Vgl. Döhl, Reinhard: *Musik – Radiokunst – Hörspiel*. URL: <http://www.stuttgarter-schule.de/hsplmusi.htm> [Stand: 03.04.2021]

⁷¹ Die Lettristen bereicherten ihr eigenes Alphabet über neunzehn neuen Buchstaben, um die Möglichkeiten beim Schreiben zu erweitern.

⁷² Er macht in seiner Habilitation ebenso darauf aufmerksam, dass die Grenzen zwischen der phonischen Poesie und dem Neuen Hörspiel eher unklar sind; es wird deshalb manchmal eher das Wort *Hörstück* verwendet (Vgl. Novotný 2017, S. 19).

die seiner Meinung nach naturmäßig in die musikalischen Parameter gerät.⁷³ Er bestätigt das bereits oben Erwähnte, und zwar, dass eben die Musik oder der Klang die Bedeutung tragen können, denn es ist immer die Sprache bzw. der Text, der als Baustein fungiert.

Generell lassen sich zwei gegensätzliche Linien verfolgen. Auf der einen Seite standen die zum Wort neigenden Komponisten, auf der anderen erschienen die offenen musikalischen Strukturen, die sich in der Literatur durchsetzten. Beide Linien können sowohl bei Komponisten als auch bei Musiker gefolgt werden und bestätigen also die Überschneidungen beider Kunstbereiche mittels der Sprache bzw. mittels der Sprachspiele.

Wird wieder über Musik gesprochen, entwickelte sich in der Verbindung mit der Musik und der Sprache die Konnotation *klingende Sprache*.⁷⁴ Die klingende Sprache war das Resultat einer Musikalisierung, was auf eine der Affinitäten zwischen der Neuen Musik und dem Neuen Hörspiel verweist.

Die Sprache des Neuen Hörspiels wurde oft stark durch die Textwiederholungen musikalisiert oder tendierte durch Sprachlaute zur Abstraktion.⁷⁵ Um die völlige Abstraktion zu verhindern, wird sie bei den Hörspielen und der Literatur im Allgemeinen auf verschiedener Art und Weise semantisiert. Frisius sprach in diesem Zusammenhang über die „*Semantik anderer Dimensionen*“⁷⁶, denn sie kann zum Beispiel durch Geräusche realisiert werden, was in Hörspielen oft der Fall ist. Die Überschreitungen zeigen sich nicht nur in der Musikalisierung des sprachlichen Materials, sondern auch in der Semantisierung der Klänge. Werden beispielsweise die bereits erwähnten Geräusche in Betracht gezogen, ist es ersichtlich, dass sie in ihrer Semantik mehrdeutig wirken können. Und das gilt auch in den Fällen, wenn sie sich mit dem Gesprochenen verbinden; ihre genaue Bedeutung gewinnen sie erst im bestimmten Kontext.⁷⁷

⁷³ Vgl. Novotný, Pavel: *Mezi slovem a abstrakcí*. In: *Ukryto do pásů – Česká elektroakustická kompozice před rokem 1989*. Praha: Národní muzeum – derzeitig noch nicht publiziert.

⁷⁴ Vgl. Frisius, Rudolf: *Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*. In: Schönig, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 139ff.

⁷⁵ Vgl. Frisius 1982, S. 140.

⁷⁶ Frisius 1982, S. 142.

⁷⁷ Vgl. Frisius 1982, S. 147.

Die grenzüberschreitenden Tendenzen waren schon in der Blütezeit des Neuen Hörspiels ein sehr häufig diskutiertes Thema. Paul Pörtner fragte sich selbst: „*Wenn ich mich von der sprachlichen Aussage entfernte und mich dem musikalischen Ausdruck näherte, wo überschreite ich die Grenzen des Hörspiels?*“⁷⁸ Ebenso Döhl, der Pörtners Worte in seinen Werken häufig zitierte, war der Meinung, dass die Arbeit mit dem akustischen Material ganz natürlich auf die musikalischen Tendenzen zurückverweist.⁷⁹ Er schlussfolgerte nämlich, dass die Musik ein untrennbarer Bestandteil des Hörspiels sei, der wesentlich zu seiner Entwicklung beitrug:⁸⁰ „*Das musikalische Material kann im Kontakt mit dem Neuen Hörspiel bereichert werden und vice versa*“.⁸¹ Gerhard Rühm sprach in diesem Zusammenhang über den Übergang von der gesprochenen Sprache zur Musik, weil sich da die musikalischen Parameter wie das Tempo, die Lautstärke, die Tonhöhe zeigen, was im Endeffekt zu der Sprachmusik führt.⁸² Die Bereicherung bestätigten v.a. die Komponisten und die Hörspielmacher Mauricio Kagel und John Cage. Während es bei John Cage primär um sein musikalisches Verfahren, das er in den deutschen Hörspielraum brachte, geht, bemühte sich Mauricio Kagel exemplarisch in seinem Hörspiel *Die Umkehrung Amerikas*, das von der Eroberung Mexikos erzählt, um eine Synthese von der Musik und dem Epos im Hörspiel.⁸³ Unter anderem trug Kagel zum Neuen Hörspiel als auch zur Neuen Musik dank seiner theoretischen Untersuchungen beider Bereiche bei und veranstaltete Kurse der Neuen Musik, wo er ebenso die Trennung beider Bereiche als unsinnig beschrieb.⁸⁴

Das gegenseitige Beeinflussen der Neuen Musik und des Neuen Hörspiels zeigte sich ebenso merklich im Umgehen mit dem Materialträger. Die Techniken,

⁷⁸ Döhl, Reinhard: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*. URL: <https://www.reinhard-doehl.de/poertner1.htm> [Stand: 03.04.2021]

⁷⁹ Vgl. Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

⁸⁰ Vgl. Döhl, Reinhard: *Musik – Radiokunst – Hörspiel*. URL: <http://www.stuttgarter-schule.de/hsplmusi.htm> [Stand: 03.04.2021]

⁸¹ Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021], siehe dazu auch Döhl, Reinhard: *Hörspiele im Westdeutschen Rundfunk*, 1. Halbjahr 1961, S. 60.

⁸² Vgl. Novotný 2017, S. 75.

⁸³ Vgl. Döhl 1992, S. 77.

⁸⁴ Vgl. Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

welche die konkrete Musik und v.a. ihr französischer Wegbereiter Pierre Schaeffer mit Schallplatten und Tonbänder verwendete, erschienen bald darauf ebenso im deutschen Hörspielraum.⁸⁵ Im Allgemeinen lassen sich die Einflüsse der konkreten Musik auf das Neue Hörspiel nicht verleugnen.⁸⁶ Ferdinand Kriwet äußerte sich exemplarisch über die Hörspiele und ihre musikalischen Analogien folgendermaßen: „*Der Übergang ist fließend, und Sprache kann sich Musik, Musik kann sich Sprache nähern bis zur Aufhebung der Grenzen zwischen Klang und Bedeutung.*“⁸⁷ Derartig sprach Kriwet über seine Hörtexte, bei denen er ebenso ihre Wahrnehmung und ihren Verlauf untersuchte, der, seines Erachtens, nur in der Zeit verläuft, der Stockhausen als *Erlebniszeit* nannte.⁸⁸ Stockhausen⁸⁹ war mit dem letzteren Zitat Kriwets eigentlich sehr einverstanden und sprach selbst (in der 50er Jahren) über die Wechselbeziehung zwischen der Sprache und der Musik. Er beschäftigte sich mit der semantischen Funktion der Information in der akustischen Kunst und kam zum Ergebnis, dass in manchen Fällen die klangästhetische musikalische Funktion der Information überwiegen kann, was für das Neue Hörspiel und für Kriwet typisch zu sein scheint.⁹⁰

Sogar dank der kleineren Menge der Beispiele lässt sich schlussfolgern, dass sich die Musik und das Hörspiel in ihrer Blütezeit gegenseitig beeinflussten. Die Affinitäten zeigen sich nicht nur im Arbeitsverfahren der Hörspielmacher und der Musiker, sondern auch in der Perzeption des Akustischen im Allgemeinen. Bereits in diesem Teil wurde der für diese Arbeit wesentliche Autor John Cage ein paar Mal erwähnt, denn er trat als ein wichtiger Komponist/Hörspielmacher

⁸⁵ Vgl. Frisius 1982, S. 137.

⁸⁶ Vgl. Frisius 1982, S. 138.

⁸⁷ So Kriwet in Klaus Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 43.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 43.

⁸⁹ Stockhausen und Strawinski gelten als die Wegbereiter der modernen Musik. Karlheinz Stockhausen leitete ebenso das Studio der Neuen Musik in WDR in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts (Vgl. Sölbeck 2011, S. 50). Der russische Komponist Strawinski wurde v.a. im Bereich der seriellen Musik bekannt (Vgl. Fröhlich, J. Hans: *Aufsätze zur Literatur und Musik*. Mainz: v. Hase u. Koehler Verlag, 1996, S. 62).

⁹⁰ Vgl. Stephan, Rudolf: *Über Musik und Sprache*. Mainz: Schott Music GmbH & Co KG, 1977, S. 15ff.

im deutschsprachigen Hörspielraum auf. Es wurde schon überzeugend darauf aufmerksam gemacht, dass er v.a. sein musikalisches Verfahren in den Hörspielraum brachte, was in den nächsten Teilen, die sich völlig mit seinem künstlerischen Leben befassen, zu sehen ist. In der theoretischen Form beschäftigten sich mit den Versuchen zur Abgrenzung beider Kunstbereiche mehrere bereits oben reflektierten Hörspielmacher, wobei sie v.a. die Position des Neuen Hörspiels in der Literaturgeschichte verteidigen wollten. Die durchlässige Grenze beider Gattungen wurde logischerweise nie gelöst. Ohne Zweifel beschreibt prägnant solche Verbindung der akustischen Literatur und der Musik Klaus Schöning, dessen Zitat diesen Teil der Arbeit über das Hörspiel-Musik-Verhältnis schließt: *„Tonbandliteratur? Weder Literatur noch Musik: Zeugnisse einer zu sich selbst gekommenen auditiven neuen Musik.“*⁹¹

⁹¹ Schöning 1987, S. 10.

4 JOHN CAGE UND SEIN KÜNSTLERISCHES LEBEN IM UMRISSE

John Cage war eine der bedeutendsten, einflussreichsten und umstrittensten künstlerischen Persönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Westdeutschland. Sein künstlerisch sehr reiches Leben umfasst eine Unzahl der Musikkompositionen unterschiedlichster Art, mehrere Bücher oder Artikel, die seine Weise des Komponierens und seine Gesinnung widerspiegeln. Da diese Arbeit sich primär auf Cages Wirken im deutschsprachigen Raum und auf seine Zusammenarbeit mit Klaus Schöning fokussiert, wird hier ebenso aus Platzgründen nicht sein ganzes Leben dargestellt. Dieses Kapitel beschreibt vor allem sein Nachdenken während des Verfassens seiner Werke zusammen mit seiner Lebensphilosophie, die sich im Laufe der Zeit ein bisschen veränderte. Erwähnt werden vor allem die für diese Arbeit am meisten relevanten Künstlerjahre des Autors und alle anderen Künstler, die auf Cage einen gewissen Einfluss haben konnten. Werden hier einige seiner berühmten Kompositionen genannt, hat es hauptsächlich den Zweck, damit seine Verfahrensweise zu begründen. Aus diesem Text und vor allem aus Cages lebenslanger Arbeit folgt, dass John Cage die künstlerische Avantgardewelt umfassend beeinflusste. Die Chronologie der biographischen Informationen in diesem Kapitel zeigt merklich die Entwicklung seiner Kunst und die Entwicklung als Person schlechthin, die seine künstlerischen Taten prägte.

4.1 CAGES VERFAHRENSWEISE UND LEBENSPHILOSOPHIE

Obwohl der am 5. 9. 1912 in Los Angeles geborene Autor John Cage fast sein ganzes Leben in den USA verbrachte, wurde er sowohl von seiner Reise nach Europa als auch von Asien und dessen Philosophie sehr beeinflusst. Als er mit 17 das Studium an der Universität unterbrach (weil es da für ihn angeblich nichts Neues und Wichtiges gab), flog er zum ersten Mal nach Europa. Es war vor allem der Besuch Frankreichs, der ihn zur Musik brachte. Vor dieser Reise (noch in den USA) hatte Cage viele Interessen und war einfach sehr unentschlossen, in welche

Richtung er sein Leben führen sollte.⁹² Nach der Reise beschloss er, Musik bei Arnold Schönberg zu studieren. Dieses Studium, das von 1934 bis 1936 dauerte, beschrieb Cage als kaum erfolgreich. Schönberg selbst kam aber später zu der Überzeugung, dass John Cage, vom Anfang an, ein *Erfinder der Genialität* war.⁹³

Ende der 30er Jahre hatte John Cage viele Vorlesung an der Universität in Seattle, wo er die größten Interessen an der Perkussion zeigte. An der Uni war später auch ein der Perkussion gewidmete Konzert aufgeführt, das *Percussion Players* heißt. Die Faszination durch die Perkussion hielt einige Jahre an. So veranstaltete John Cage u.a. zum Beispiel das Konzert in Chicago, wobei die unübliche Perkussion der Alltagsleben benutzt wurde (wie Dosen, Geräusche der zerspringenden Flaschen oder Sirenen). Im Laufe der Zeit verlor die Perkussion für John Cage an Reiz; er kam mit etwas Erstaunlichen, und zwar mit dem *präparierten Klavier*. Es ging dabei einfach darum, dass Cage verschiedene Dinge auf die Klaviersaiten legte. Ein Klavier präparieren heißt nichts anderes als ein Klavier vorbereiten; alles kann auf Klaviersaiten gelegt werden (auch Schrauber, Radiergummis etc).⁹⁴ Die Positionen des Dinges und das Ding selbst trugen dazu bei, wie der Schlüsselton eigentlich klingelte. Die besten Beispiele sind die Kompositionen, die unter den Namen *Sonatas and Interludes* erschienen.⁹⁵ Dazu ist es noch wichtig einzugestehen, dass die Partituren für solche Werke sehr lang, detailliert und anspruchsvoll sind. Jemand, der Mut dazu hat, ein Stück für präpariertes Klavier zu performen, muss die einzelnen Dinge präzise auf die Saiten so platzieren, dass der Schlüsseffekt, der John Cage ursprünglich vorhatte, erreicht wurde.

Gegen Ende von 40 Jahren begann sich im Laufe der Zeit Cages Verfahrensweise zu ändern. Er wurde vor allem vom Zen-Buddhismus und von der fernöstlichen Philosophie bezaubert, die dann sein ganzes Leben begleitete. Die Kurse bei Suzuki an der Columbia Universität wurden in diesem Fall

⁹² Vgl. Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch. zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont Buchverlag, 1989, S. 12.

⁹³ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 15.

⁹⁴ Vgl. Miller, Allan und Paul Smaczny: *Journeys in Sounds*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JDih0OMa5lg&ab_channel=MigalaDream [Stand: 22.11.2020]

⁹⁵ Vgl. Kuhnová, Laura. *John Cage: Vybrané dopisy*. Praha: Volvox Globator, 2018, S. 18ff.

entscheidend.⁹⁶ Es war kurz vor seinem 40. Lebensjahr, als er begann, sich mit dem fernöstlichen Denken zu befassen. Einer der wichtigsten Gedanken, den er aus dem Zen übernahm und der ihn sowohl persönlich als auch professionell formte, wurde nach John Cage so beschrieben:⁹⁷

Im Zen spricht man von „Nicht-Bewußtsein“. Die Idee vom Nirwana ist nicht etwas Negatives, sondern meint das „Auslöschen“ der Dinge, die die Erleuchtung verhindern. Das Ego wird als eine Beschränkung für die Erfahrung betrachtet. Unsere innere oder äußere Erfahrung muß zum „Fließen“ gebracht werden. Irrationalität oder „Nicht-Bewußtsein“ werden als positives Ziel betrachtet, das mit der Umwelt „harmonisiert.“

Im Allgemeinen bemühte sich Cage darum, sich von dem, was sich nahe befindet, zu trennen. Das Wort *Nicht-Bewußtsein* wurde in Cages Fall auch mit der Benutzung der Zufallsoperationen verbunden, die man mithilfe *I-Ching*⁹⁸ realisierte (das Buch *Book Of Changes* über I-Ching wurde ihm als Geschenk von seinem Studenten Christian Wolff gegeben). Die Zufallsoperationen waren Bestandteile seiner Werke fast bis Ende seiner Karriere. Oberflächlich könnte das auch so aussehen, dass Cage seine Interessen am Zufall orientierte, was aber nicht der Fall war. Der Autor reagierte deshalb auf diese falsche These und erklärt anhand mehrerer Quellen:⁹⁹

Die meisten Leute, die glauben, ich sei am Zufall interessiert, begreifen nicht, daß ich Zufall als eine Methode benutze. Man denkt im Allgemein, ich benutze den Zufall als eine Möglichkeit, um mich einer Entscheidung zu entziehen. Aber meine Entscheidungen bestehen darin, welche Fragen überhaupt gestellt werden.

Das I-Ching half nämlich dem Autor, sich die richtigen Fragen beim Komponieren zu stellen, um auf sie adäquat antworten zu können. I-Ching fungierte für ihn als ein Zufallsgenerator. Seine erste Komposition, die anhand

⁹⁶ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 25.

⁹⁷ Kostelanetz 1989, S. 22.

⁹⁸ I-Ching ist ein alter chinesischer Text. In dieser Sammlung befinden sich für Cage so wichtige Hexagramme. Diese 64 Hexagramme tragen ihre eigene Bedeutung. Dem Autor wurden sie primär dazu hilfreich, um sich bestimmte Fragen beim Komponieren zu stellen.

⁹⁹ Kostelanetz 1989, S. 25.

dieser Methode verfasst wurde, heißt passend *Musik of Changes*¹⁰⁰, die er seinem guten Freund und Kollegen David Tudor widmete. Dieses Stück passte man dem Klavier an, das anhand der Partitur und der Autorinstruktionen mithilfe der Hände und der Stößel geschlagen werden muss.¹⁰¹

Obwohl er im Rahmen des Zens viele Werke verfasste, gibt es einige, die einfach berühmter geworden sind. Eines davon, das vielmals als umstritten und provokativ bezeichnet wurde, ist unbedingt *4'33''*, mit anderen Worten *Das stille Stück*. Die Komposition dauert genau vier Minuten und drei und dreißig Sekunden und wurde live von David Tudor performiert.¹⁰² Der Pianist kommt, setzt sich zum Klavier, bereitet die Partitur vor und das Stück beginnt. Während der Kompositionsdauer berührt er niemals das Klavier. Er öffnet und schließt nur den Klavierdeckel zu einem bestimmten Zeitpunkt. Gerade aus diesem Grund ist diese Komposition immer einzigartig – wenn live aufgeführt, d.h. unbestimmt.¹⁰³ Die Genialität dieses Werkes besteht darin, dass die Zuhörer einen untrennbaren Bestandteil der Aufführung darstellen. Es sind die Geräusche der Zuhörer, ihre Stimmen, ihr Sprechen und die Geräusche der Welt, die die Musik des Stückes bilden/definieren.¹⁰⁴ *Das stille Stücke* wurde ebenso von der asiatischen Philosophie beeinflusst. Hinduistischer Theorie zufolge gibt es neun Grundemotionen, daraus die Zentrale *Ruhe* ist. Sie ist farblos und befindet sich gerade zwischen den vier weißen und vier schwarzen Emotionen. Da sie in der Mitte steht, stellt sie die Freiheit von Neigungen und Abneigungen dar. Cage war der Ansicht, dass Musik frei von Autors Gefühlen sein muss (vom Ego befreit). Er glaubte, dass die Hörer begreifen, dass die Geräusche ihrer Umwelt eine Musik erzeugen, die meistens mehr interessant sein könnte als die artifizielle. Die Rezensionen waren aber lange leider unerbittlich, und begriffen „die Sache“ mit der Stille nicht. John Cage wurde damit nur eine sehr einfache Idee bestätigen,

¹⁰⁰ Unter anderem wurde auch in dieser Komposition das Tempo dem Zufall unterworfen.

¹⁰¹ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 78.

¹⁰² Vgl. Kostelanetz 1989, S. 63f.

¹⁰³ Zum Termin *Unbestimmtheit* siehe das folgende Kapitel.

¹⁰⁴ Bei Uraufführung (1952 in Woodstock) waren zum Beispiel die fallenden Regentropfen auf das Dach, das Sprechen der verwirrten Menschen und auch die Geräusche, die die geärgerten Menschen beim Verlassen des Hörsaals machten, zum Hören (Vgl. Kostelanetz 1989).

und zwar, dass es keine absolute Stille gibt.¹⁰⁵ Er behauptete, dass wir immer mindestens 2 Arten von Klängen hören, die sich gerade in unserem Körper befinden – unser Blut, das zirkuliert und unser Nervensystem, das wir selbst natürlich nie ausschalten können.¹⁰⁶ Nach diesem Stück hat Cages Arbeit die Tendenz, radikaler zu sein.

Nicht nur die oben beschriebenen berühmten Stücke, sondern auch andere Kompositionen sind von Cages philosophisches Musikdenken beeinflusst, dass als *Indeterminacy* (Unbestimmtheit¹⁰⁷) genannt wird.¹⁰⁸ Das Stück *HPSCHD*¹⁰⁹ aus dem Jahr 1969 wurde vorwiegend aus 2 Gründen interessant und auch für den Autor selbst ein bisschen innovativ. Es basiert nämlich auf einer Computeranlage, damit es verfasst wurde. Cage benutzte ein Computerprogramm, damit er die Zahlen von 1 bis 64 erhalten konnte, um dem I-Ching die Fragen stellen zu können (normalerweise benutzte er das Werfen von Münzen). Danach wurde das Computerprogramm dazu benutzt, um zu entscheiden, an welchen Punkt sich der Tonwechsel von einer Note zur anderen ändern sollte. Diese Komposition ist für Cembalo geeignet und wurde auch live uraufgeführt – wie alle Cages Stücke. Die Komposition besteht aus mehreren Komponenten. Sie kann bis 51 Tonbänder, die aus dem Computer generiert wurden, beibehalten, bis 7 Live-Soli für Cembalo, die als eine Collage aus Stückteilen von Mozart, Schönberg, Beethoven Chopin etc. gebastelt wurden. Die Zahl der Tonbänder oder der Soli hängt davon ab, wie umfangreich man diese Komposition aufführen sollte.¹¹⁰ Gerade die Möglichkeit des Auswählens unterstützt und bestätigt Cages philosophische Idee der Unbestimmtheit. Da diese Komposition nichts Leichtes zu begreifen ist,

¹⁰⁵ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 63f.

¹⁰⁶ Vgl. Scheffer, Frank: *A Year With John Cage – How To Get Out Of The Cage*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UaNGeuDuX14&ab_channel=EuroArtsChannel [Stand: 22.11.2020]

¹⁰⁷ Der Unbestimmtheit wird in dieser Arbeit ein größerer Teil im Kapitel 4.2 gewidmet, denn sie beeinflusste seine Werke beträchtlich.

¹⁰⁸ Zum Beispiel *Concert for Piano and Orchestra*.

¹⁰⁹ Für mehrere Details über dieses Stück siehe auch Kuhnová, Laura. *John Cage: Vybrané dopisy*. Praha: Volvox Globator, 2018, S. 276.

¹¹⁰ Vgl. Kuhnová 2018, S. 276.

spiegelt sich ebenso in ihrer Partitur bzw. ihrer Anweisung wider, die 581 Seiten hat.¹¹¹

In den späteren Werken verstärkt sich Cages Interesse an den Geräuschen, die unsere Welt selbst produziert und die wir nicht bedienen können und auch an die Klänge der Dinge, die ursprünglich nicht dem Musikproduzieren dienen sollten. Wenn er die Komposition *Child of Tree* verfasste, benutzte er zum Beispiel den Schaltkreis, um die Geräusche von Pflanzen zu verstärken. Er hatte auch einen Wunsch (als ein Hobby-Mykologe) die Pilze hören können.¹¹² Damit wollte er immer wieder nur beweisen, dass auf der Welt nichts gibt, was nicht hörbar ist. Auch aus diesen Beispielen kann man ableiten, dass die Stücke mehr oder weniger nur mit dem akustischen Material und den alltäglichen Klängen und Geräuschen arbeiteten. Er denkt über die Musik als über die Produktion von Klängen. Die Komposition *Water Music* basiert beispielsweise auf dem Spiel mit dem Wasser. In ihrer Partitur findet man keine traditionellen in Takten notierten Tönen; doch wurde aber die Partitur sehr präzise und genau.¹¹³ ¹¹⁴ *Water Music* ist nur das nächste Beispiel dafür, dass Cages Meinung nach, alle Klänge der Welt als musikalische Elemente benutzt werden können. Das Gleiche äußerte er sehr deutlich in seinem Manifest *The Future of Music: Credo*¹¹⁵ (*Die Zukunft der Musik: Credo*).

Oben erwähnte Stücke und auch die Anzahl von anderen zeigen vor allem eine sehr wichtige Tatsache – jede Komposition ist einzigartig. Die Methoden, die Instrumente, das Material und vor allem die Arbeit damit sind nie ähnlich. Das stimmt mit Cages Worten überein, wenn er behauptete, für ihn sei der Prozess wichtiger als das Resultat, denn die Resultate seien etwa wie Tod.¹¹⁶ Damit hängt auch zusammen, dass Cage seine Stücke immer live performierte. Wenn ein Stück

¹¹¹ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 70ff.

¹¹² Vgl. Kostelanetz 1989, S. 80ff.

¹¹³ Vgl. Miller, Allan und Paul Smaczny: *Journeys in Sounds*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JDih0OMa5lg&ab_channel=MigalaDream [Stand: 22.11.2020]

¹¹⁴ Dieses Stück muss man mit Stoppuhr spielen. Es gibt immer eine genaue Zeit in der Partitur, wo notiert wurde, was sich passieren sollte. Man findet dort zum Teil Klavierakorde oder zum Teil die Instruktionen wie „Entenpfeife im Wasser zu halten“.

¹¹⁵ Siehe dazu Cage, John: *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961, S. 3-6.

¹¹⁶ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 91.

nur einmal aufgeführt oder aufgenommen ist, bedeutet das das Resultat bzw. den Tod des Stückes, was für ihn keinesfalls zulässig war. Die Aufführung fand immer auf unterschiedlichen Plätzen statt, wurde von Menschen unterschiedlichen Denkens und unterschiedlicher Herkunft zugehört und eben die Komposition selbst konnte variieren.¹¹⁷ Das bekräftigt unter anderem immer wieder den Gedanken der Unbestimmtheit seiner Werke.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass das Inventar von John Cages Werken bis heute faszinierend bleibt. Da die Ziele dieser Arbeit anders liegen, muss nun ein kleiner Sprung gemacht werden. Zuletzt wird hier Rücksicht auf die Arbeit mit dem Radio und dem Tonband genommen, um diesen Teil Cages Leben ein bisschen näher zu bringen.

Die ersten Erfahrungen mit dem Radio und dem Tonband waren für Cage nicht positiv. Als das Medium berücksichtige er das Radio zuerst nicht und die Schallplatten benutzte er nur als Musikinstrumente. Auch das Radio wurde von ihm später als ein Musikinstrument benutzt. In seiner Komposition *Imaginary Landscape No. 4* (1951) arbeitete er mit zwölf Radios. Jedes Radio wurde bei der Aufführung immer von 2 Menschen bedient, die beliebige Frequenzen einstellten. Später arbeitete er auch für das Radio (und nicht nur damit). Seine Kompositionen *Radio Musik* und *Speech* wurden im Radio gesendet. Das Tonband als *Medium* und nicht nur *Material* begann er nach dem Treffen mit Pierre Schaeffer¹¹⁸ wahrzunehmen.¹¹⁹ Die Arbeit mit dem Tonband kam während des Verfassens von *Williams Mix* (1952), dass er zusammen mit seinem Studenten Christian Wolff schrieb. Cage wurde vor allem für das Schneiden interessiert, also für die technische Seite. Er schnitt zum Beispiel das Tonband in so kleine Stücke, dass es dann nicht horizontal, sondern diagonal wiedereingesetzt werden konnte. Nach dem Spiel mit dem Schneiden benutzte er wie immer die Zufallsoperationen, um bestimmte Länge der Schnitte, bestimmte Lautstärke oder Schnelligkeit zu erfahren.¹²⁰ Diese präzise Arbeit¹²¹ auf *Williams Mix* dauerte

¹¹⁷ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 91.

¹¹⁸ Pierre Schaeffer, ein Franzose, der Gründer der Konkreten Musik, war der erste Komponist, der das Tonband als Kompositionsmittel benutzte.

¹¹⁹ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 109ff.

¹²⁰ Vgl. Kuhnová 2018, S. 142f.

mehr als ein Jahr und die Endaufnahme ist etwa 4 Minuten lang. Die Partitur umfasst mehr als 500 Seiten.¹²²

In den 70er und 80er Jahren änderte sich wieder Cages künstlerisches Schaffen. Er schrieb theoretische Texte wie zum Beispiel *Silence: Lectures and Writings* oder *A Year from Monday: New Lectures and Writings*.¹²³ In diesen Schriften spiegelt sich Cages Denken über seine Kunst und über sein ganzes Leben im Allgemeinen wider, das damals leider von mehreren Gesundheitsproblemen begleitet wurde. Solche Probleme zwangen den Künstler dazu, seinen Lebensstil zu verbessern. Der neu angenommene Lebensstil half ihm, neue Inspirationen zu gewinnen und neue Werke anzufertigen.¹²⁴ Im Laufe der Zeit kommt danach die Zusammenarbeit mit Klaus Schöning und seinem Studio in Köln, für das er *Roaratorio* verfasste. Sowohl den Zusammenhängen der Entstehung dieses Hörspiels als auch Cages Wirken im deutschsprachigen Raum wird in dieser Arbeit mehr Platz gegeben, denn sie stellen den Schwerpunkt dar.

4.2 UNBESTIMMTHEIT UND ZUFALL IM RAHMEN VON CAGES ARBEIT

Zufall (*Chance*) und Unbestimmtheit/Indeterminiertheit (*Indeterminacy*) stellen in Cages künstlerischem Leben zwei wichtigsten Prinzipien bzw. Methoden dar, die seine Werke unbedingt formten. Da sie auch von großer Bedeutung für diese Arbeit und für die Analyse des Stückes *Roaratorio* sind, werden sie beide in diesem Kapitel ausführlich in Bezug auf konkrete Werke diskutiert. Bevor wir uns mit beiden Begriffen abgetrennt beschäftigen, muss noch auf folgenden Fakt aufmerksam gemacht werden.

Selbst Cage achtete darauf, dass *Zufall* und *Unbestimmtheit* nicht verwechselt sein sollten, und bestätigte seine These am Beispiel von *Musik of Changes*. In *Musik of Changes* wurden die einzelnen Töne mithilfe der Zufallsoperationen bestimmt, d.h. sie wurden von den Interessen des Autors (von seinem Ego) befreit. Daraus folgt, dass der Autor die Methode des Zufalles

¹²¹ Die Details der Montage beim Verfassen sind in Kuhnová, Laura. *John Cage: Vybrané dopisy*. Praha: Volvox Globator, 2018 auf Seiten 142-143 in einem Brief an Pierre Boule beschrieben.

¹²² Vgl. Kostelanetz 1989, S. 116f.

¹²³ Vgl. Kuhnová 2008, S. 438.

¹²⁴ Vgl. Kuhnová 2008, S. 275.

benutzte, um das Stück anzufertigen – die Methode ist ja bestimmt. Da die Töne im Fall dieses Stückes genau notiert sind, weist ebenso darauf hin, dass dieses Stück bestimmt und determiniert ist.¹²⁵ Der Prozess ist also bestimmt, die Wirkung und das Resultat auf der anderen Seite nicht. Konzentrieren wir uns in diesen Zusammenhängen noch ein bisschen auf *die Befreiung von Ego*, hängt sie ebenso mit der buddhistischen Gesinnung des Autors zusammen. Diese Art der Befreiung ist zwar nichts anders als das Verzichten auf Neigungen und Abneigungen.¹²⁶ Dies half ihm primär, sich von seinen Interessen zu enthalten, sodass nicht nur das akustische Material des Stückes, sondern auch der ganze Prozess des Komponierens objektiv und selbstlos bleibt.

Wird nun über die Eigenschaft der Unbestimmtheit gesprochen, stellt sich eine auf dem ersten Blick paradoxe Frage, wie sie bestimmt und identifiziert sein könnte. Dem Autor zufolge gibt es eine Menge der Faktoren, die man in einem Stück entweder als bestimmte oder unbestimmte definiert. Im Allgemeinen galt aber für John Cage folgendes: Wenn die Kompositionen so verfasst wurden, dass sie den anderen Autoren bzw. Performer nichts vorschreiben und diktieren, sondern nur eine so genannte Anleitung¹²⁷ zu der Komposition anbieten, sind sie zweifellos unbestimmt.¹²⁸ Der Performer kann dann allein dank Cages Paradigma ein eigenes originelles unbestimmtes/undefiniertes Stück vorführen. Unter anderem unterstützen und bestätigen Live-Aufführungen ebenso die vorher formulierte These über totbringende Effekte des Stückresultats. Das live-performierte Stück ist das Stück, wo keine Resultate vorherzusehen sind, und deshalb sind sie unbestimmt, also indeterminiert.¹²⁹

Unter der Voraussetzung, dass die Eigenschaft der Unbestimmtheit tiefer durchforscht wird, wird herausgefunden, dass sie sich im Leben von John Cage überall befindet. Sie ist wie einen Faden durch alle seine späteren schöpferischen

¹²⁵ Vgl. Cage, John: *Silence*: Hanover: Wesleyan University Press, 1961, S. 36.

¹²⁶ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 63f.

¹²⁷ Solche Anweisung gibt es auch unter den Namen *Circus on*, die die potenziellen Autoren dazu führt, aus einem prosaischen Buch ein Hörspiel zu verfassen. Auf dieser Art und Weise wurde auch *Roaratorio* komponiert. Später benutzte diese Anweisung auch ein Deutscher Volkr Straebel dessen Ausgangsmaterial das Buch *Berlin Alexanderplatz* bildete.

¹²⁸ Vgl. Štátný, Jaroslav: *John Cage – Usměvavý Frankenstein?*. In: *Živá hudba* 1, (2010), S. 94.

¹²⁹ Vgl. Cage 1961, S. 39.

Taten durchgezogen. Sie ist nicht nur in den Kompositionen in Form einer unbestimmten nicht völlig definierten „Partitur“, sondern in allen möglichen Aspekten seiner Arbeit bzw. seines Lebens zu finden. Um die Antwort auf die Frage *Was alles kann in einem Stück von John Cage unbestimmt sein?* zu gewinnen, muss man nach der Genese der Kompositionen fahnden. Die Methode der Anfertigung zusammen mit der Charakteristik des Materials spielt in dieser Rücksicht die Schlüsselrolle. Entscheidend könnte ebenso beispielsweise die ganze Struktur des Stückes sein, im Sinne der einzelnen Phasen, Schritten, im Sinne der Dauer. Nicht minder wichtig ist der Fakt, ob die Komposition klar definiert und notiert wird. Global genommen lässt sich die Unbestimmtheit genauso auf das Publikum und die Zuhörer beziehen, besonders auf ihre Emotionsvorhersage, denn im Cages Falle stellen Publikumsreaktionen immer etwas Originelles und sogleich undefiniertes dar. John Cage ist im Zusammenhang mit seinen Anhängern einer interessanten Meinung, dass ebenso die wiederkehrenden Zuhörer ihre Emotionen ändern und damit das Stück unterschiedlich erleben.¹³⁰ Letztendlich, um den Kreis der potenziellen Spuren der Unbestimmtheit im Cages Werk und Leben zuzuschließen, muss zugegeben werden, dass sogar die Unzahl der Möglichkeiten der unbestimmten Elemente in Cages Kunst ihre Indeterminiertheit andeutet.

Es wurde bereits oben darauf aufmerksam gemacht, dass *Unbestimmtheit* und *Zufall* zwei unterschiedliche Begriffe sind, die nicht verwechselt werden dürfen. Nun ist in diesem Absatz die Methode des Zufalls besprochen, die John Cages Werke und vorwiegend ihre Genese prägte. Wie schon in dem vorherigen Kapitel angedeutet, wurde *Zufall* für John Cage keine Bestrebung, sich der Verantwortung auszuweichen, im Gegenteil. Bei seinem Zufallsprinzip war Cage sehr diszipliniert. Er stellte eine Reihe der Fragen, die die Er widerungen verlangten, und fügte dazu mögliche für den gegebenen Bereich akzeptable Antworten zu. Diese Antworten setzte er in eine Tabelle zusammen, die auf die

¹³⁰ Vgl. Miller, Allan und Paul Smaczny: *Journeys in Sounds*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JDih0OMa5lg&ab_channel=MigalaDream [Stand: 22.11.2020]

Zahl 64 – die Zahl der Hexagrammen in *I-Ching* – hinweist.¹³¹ Der Zufall diene ihm vorwiegend dazu, sich die richtigen Fragen zu stellen und nicht die Entscheidungen zu treffen, die nächste Schritte des Komponierens formen.

Im Zusammenhang mit diesen zwei oben erwähnten und sogleich nicht traditionellen und experimentellen Methoden und Gedanken von Cage steht fest, dass seine Tendenzen eher zu der europäischen bzw. deutschen Tradition neigten. Obgleich die Gesinnung über die *Unbestimmtheit* den deutschen Künstlern ferner sein konnte, war dort andererseits die Tradition des *Zufalls* schon tief eingewurzelt. Solche Traditionen bespricht beispielsweise Novotný in seinen *Vorformen der literarischen Montage und Collage*¹³² und weist auf den Romantiker Ludwig Tieck und sein Buch *Die verkehrte Welt* auf, wo sich schon merkliche aleatorische Prinzipien äußerten. Später arbeiteten mit dem Zufall ebenso die Dadaisten, die zum Beispiel aus den Zeitungsausschnitten der Wörter zufällig ein Gedicht dichteten. Sie, wohlgemerkt, nahmen und begriffen hingegen das Prinzip des Zufalls bei ihrem Dichten völlig unterschiedlich.

Immerhin ist es zu erwähnen, dass John Cages Lebens-/Kunstphilosophie ihre europäischen Spuren nicht verleugnen kann. Das nächste Teil der Arbeit konzentriert sich auf diejenigen Kompositionen und vor allem diejenigen Hörspiele, die dank der Mitarbeit mit Klaus Schöning und seinem Studio in Köln entstanden. Vorgestellt wird bereits bündig das für diese Arbeit wichtigste Stück *Roaratorio*.

4.3 CAGE IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

Obwohl die Zeit in dem deutschsprachigen Raum nicht so lange Lebensperiode im Cages Leben darstellte, war ihre Bedeutung für seine Kunst und für viele deutsche Künstler kräftig. In diesem Kapitel werden vor allem die Mitarbeit mit Klaus Schöning in seinem Studio in Köln zusammen mit den in Köln produzierten und angefertigten Stücken, die ganz bestimmt ebenso das Gebiet des *Neuen Hörspiels* prägten, erwähnt und bündig kommentiert.

¹³¹ Vgl. Šťastný, Jaroslav: *John Cage – Usměvavý Frankenstein?*. In: *Živá hudba* 1, (2010), S. 94.

¹³² Vgl. Novotný, Pavel: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wuppertal: Arco Verlag, 2012, S. 25f.

Wie schon in dem vorherigen Kapitel angedeutet, verwandelte sich Cages Arbeit und seine Verfahrensweise in den 70er und 80er Jahren beträchtlich. Neben den Artikeln, Schriften und Vorlesungen bezauberte ihn eine neue poetische Form, und zwar das Mesostichon¹³³, dazu er seine eigenen ziemlich komplizierten Regeln durchdachte. Diese poetische Form verwendete er danach fast immer, wenn er sich an einer Vorlesung oder Autorenlesung teilnahm, d.h. immer, wenn er sich schriftlich poetisch-prosaisch ausdrücken wollte.¹³⁴ Sie wurden später auch Bestandteil mehrerer Kompositionen und Hörspielen und galten als eine Materialsorte des Stückes.

In diesem Zeitraum entstanden auch zwei wichtige Kompositionen in WDR in Köln – *Roaratorio* (1979) und *An Alphabet* (1982). Der Komposition *Roaratorio* wird hier natürlich mehr Platz gegeben und der Analyse des Stückes und seiner Entstehung wird später ein ganzes Kapitel gewidmet. In diesem Teil der Arbeit stehen im Zentrum vorwiegend die Zusammenhänge und der Hintergrund der Entstehung von *Roaratorio* und ebenfalls wird kurz unter anderem das Stück *An Alphabet* vorgestellt.

Es war nach einer seiner Aufführungen in Amsterdam, wo er mit Schönig über seinem Prosatext *Writing through Finnegans Wake*¹³⁵ sprach. Klaus Schönig hatte ursprünglich nur eine Idee, diesen Text in seinem Hörspielprogramm in Köln vorzulesen. Später bot er Cage an, dazu auch eine Begleitmusik zu komponieren. Aus dieser unschuldigen Idee Schönings entstand ein großes präzise collagiertes Hörspiel *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake*.¹³⁶ Dank diesem Hörspiel gewann John Cage den Ruhm unter den Hörspielmachern in Westdeutschland. Viele deutschen Künstler auf der Szene des Neuen Hörspiels deklinierten Cages Namen entweder im Zusammenhang mit der Musik oder mit dem Hörspielschaffen. Aus den später entstandenen Stücken anderer Autoren ist in einigen Fällen zu sehen, dass John Cages Arbeit sowohl direkte als auch indirekte Einflüsse auf die Weise des damaligen Komponierens,

¹³³ Mehr dazu im folgenden Teil, der sich ausschließlich mit *Roaratorio* befasst.

¹³⁴ Vgl. Kuhnová 2008, S. 438.

¹³⁵ Insgesamt schrieb John Cage 5 *Writings through Finnegans Wake*, die ebenso eine gewisse Basis des Hörspiels bilden.

¹³⁶ Vgl. Kostelanetz 1989, S. 118f.

auf den Prozess der Collage und Montage hatte. Angeblich stellte John Cage mit seinem *Roaratorio* eine „umgreifende Utopie“¹³⁷ für den deutschen Hörspielraum vor. Klaus Schöning fasste das immerhin perfekt mit seinen Worten zusammen:¹³⁸

In diesem Stück gehen nahezu alle Voraussetzungen den Neuen Hörspiels auf: so die Gleichwertigkeit der akustischen Elemente, der Geräusche, der Stimme, des Gesangs und der Musik, verbunden und freigesetzt durch das Prinzip Collage.

Und gerade aus dem Grund der Gleichwertigkeit des akustischen Materials kommt nicht darauf an, dass dieses in dem deutschsprachigen Raum entstandene Hörspiel primär mit der englischen Sprache arbeitet. Den Hörspielautoren ging es vorwiegend um die Wirkung des Spieles, das Umgehen mit dem Material, mit Medien, mit dem Tonband und schließlich um das Collage-/Montageprinzip. Schönings Worte klingen ähnlich wie die Definition des Neuen Hörspiels und werden später, wie versprochen, in dem analytischen Teil an *Roaratorio* angepasst und bestätigt. Außer oben Erwähnten muss noch die Verbindung des geschriebenen Prosatextes mit dem Akustischen und sogleich die Befreiung von dem Schriftlichen in der Form der oralen Poesie gehoben werden.¹³⁹

Nach *Roaratorio* folgte im Jahre 1982 die Komposition *An Alphabet*. In diesem Hörspiel sprechen viele Persönlichkeiten der künstlerischen Welt (z.B.: James Joyce, Henry David Thoreau, Erik Satie, Marcel Duchamp etc.) zusammen. Die Dialoge bestehen aus literarischen Zitaten der Künstler und werden ebenso von artifiziellem Sprachmaterial ergänzt, das Cage selbst ausdachte. Ursprünglich wurde die Komposition live aufgeführt und der Inhalt wurde nur von John Cage gelesen.¹⁴⁰ Wenn aufgenommen, tauschen sich verschiedene Stimmen und Cage liest nur die Mesostichen auf Englisch; der Rest des Textes ist danach auf Deutsch. Auch Cage sprach in der Aufnahme auf Deutsch, was zum ersten Mal ein bisschen komisch klingelte, denn er konnte paradoxerweise kein

¹³⁷ Schöning, Klaus: *Hörspielmacher: Autorenportraits und Essays*. Bodenheim: Athenäum, 1987, S. 325.

¹³⁸ Schöning 1987, S. 326.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 326.

¹⁴⁰ Siehe die offiziellen Seiten Cages, wo sein Werk aufgelistet und bündig beschrieben wurde: URL: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=316.

Deutsch. In einem Brief an Klaus Schöning, wo er ihn über die Anfertigung dieses Stückes informierte, schrieb er, er selbst sei sehr begeistert, welche Wirkung das Stück hat, denn die ausgewählten Passagen auf Deutsch verstand er nicht.¹⁴¹ Dieses Stück weist ebenso die Merkmale der Unbestimmtheit auf, sie besteht diesmal in die Absenz einer konkreten Variante der Komposition, die live unterschiedlich ausgeführt werden könnte. Das Gleiche gilt dann für *Roaratorio*, das nach der Premiere im Rundfunk um live ausgeführte Varianten bereichert wurde, sodass es vor dem Gedanken *Resultat heißt Tod* beschützt sein konnte.

Gehen wir zeitlich ein paar Schritte zurück, muss noch dem in Köln gesendeten Stück *Fontana Mix* (1958) Platz gegeben werden.¹⁴² Diese Komposition ist primär wegen ihrem Material und seiner Entstehung interessant. Als Ausgangsmaterial benutzte Cage Tonbandaufnahmen verschiedener Herkunft wie Gesänge, Stimmen, den Klang des gießenden Wassers etc. Die Bearbeitung des authentischen Materials wurde komplizierten Techniken der Tonbandcollage unterworfen, um das Endmaterial von seinen ursprünglichen Eigenschaften zu befreien. Gerade im Zusammenhang mit diesem Stück sprach man später über die Einflüsse Cages auf das Gebiet des Neuen Hörspiels und auf die Verfahrensphilosophie der Hörspielmacher im Allgemeinen.¹⁴³

Zuletzt wird hier ebenso ein von John Cage komponierte Hörspiel *45 Minuten für einen Sprecher*, das in dem deutschsprachigen Hörspielraum von Ernst Jandl sowohl übersetzt als auch aufgenommen wurde. Dieses Hörspiel, das hauptsächlich auf dem von Cage gegebenen und ausgeklügelten Rhythmus des Gesprochenen basiert, verweist unter anderem auf einem Klavierstück Cages, denn beide Werke verfügen über gleiche rhythmische Strukturen. Cage sollte eine Vorlesung in London halten und entschied sich, diese Vorlesung rhythmisch vorzutragen. Neben dem Sachinhalt der Vorlesung bzw. des späteren Hörspiels nahm Cage auch die Geräusche und mögliche Gestikulation des Sprechers in Kauf. Konkrete Begleitäußerungen des Sprechers wurden mithilfe der

¹⁴¹ Vgl. Kuhnová 2016, S. 540.

¹⁴² Karl Stockhausen stellte diese Komposition in Deutschland 5 Jahre nach ihrer Uraufführung vor (Vgl. Schöning 1987, S. 296).

¹⁴³ Vgl. *HörDat*. URL: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 29. 3. 2021]

Zufallsoperationen bestimmt und verwendet.¹⁴⁴ Die deutsche Adaptation wurde danach in voller Regie Ernst Jandls, der das ganze sehr präzise rhythmisierte Stück performierte.¹⁴⁵

Wie schon angedeutet, wurde in diesem Teil der Arbeit primär auf diejenigen Werke des Autors hingewiesen, die für den deutschsprachigen Raum prägend und essenziell waren bzw. bis heute wertvoll bleiben. Die zwei wichtigsten Hörspiele *Roaratorio* und *An Alphabet* tragen in sich Spuren solchen Verfahrens, das ebenso später im Gebiet des experimentellen und Neuen Hörspiels häufig und beliebig verwendet wurde. Es ist sicher, dass sich die Ähnlichkeiten in Methoden und im Umgehen mit dem akustischen Material leicht beweisen lassen. Selbst Klaus Schöning macht darauf in seinem Buch *Hörspielmacher* aufmerksam, indem er Friedrich Knillis *Totales Schallspiel*¹⁴⁶ mit John Cages Arbeit verglich.¹⁴⁷ In dieser Arbeit deuten wir noch auf solche Ähnlichkeiten hin, denn folgende Analyse des Stückes *Roaratorio* bietet die Möglichkeit an, den Prozess der Anfertigung zusammen mit dem Verfahren des Autors zu folgen.

¹⁴⁴ Für die Zusammenfassung der Deutschadaptation siehe URL: <http://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?tipp=1&dukey=1439467>; siehe dazu auch <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 4. 4. 2021]

¹⁴⁵ Vgl. *HörDat* URL: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 29. 3. 2021]

¹⁴⁶ Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Kohlhammer, 1961.

¹⁴⁷ Vgl. Schöning 1987, S. 296.

5 DAS HÖRSPIEL *ROARATORIO*, SEINE GENESE UND GRUNDLAGE

Dieser Teil der Arbeit, der sich mit dem diskutierten Hörspiel *Roaratorio* befasst, stellt dadurch ihren Kernpunkt dar, denn aus der Hörspielanalyse und aus dem Vergleich von *Roaratorio* und *Finnegans Wake* leiten sich die Schlussfolgerungen ab. Das Kapitel beginnt mit dem treffenden Vorstellen des Buches *Finnegans Wake*, das als die Grundlage des später entstandenen Hörspiels von John Cage gilt. Vor allem wird Wert auf die Hauptprinzipien des Autors beim Schreiben des Buches gelegt, dank denen der Leser seine künstlerische Werkstatt kennenlernt. Bereits in dem ersten Teil dieses Kapitels begegnet man denjenigen Tendenzen, die beiden Autoren dieser Arbeit gemeinsam sind.

Da die Ziele dieser Diplomarbeit nicht biographisch sind, werden im folgenden Kapitel primär Joyces private Sprachphilosophie und sein Verfahren beim Schreiben ausführlich vorgestellt, die ebenso bedeutungsvolle Schnittpunkte beider besprochenen Autoren zeigen. Solche Schnittpunkte sind für den analytischen Teil der Arbeit von großer Bedeutung, worin sie wieder erwähnt und begründet werden. Nicht zuletzt wird Joyces Arbeit mit der Sprache mit dem deutschen literarischen Kontext verbunden. Dabei werden die zeitgenössischen Autoren erwähnt, deren Sprachauffassung verwandt ist.

Nachdem das Buch *Finnegans Wake* und vor allem sein reiches und einzigartiges Sprachmaterial vorgestellt wird, steht im Mittelpunkt das Hörspiel *Roaratorio*. Die Genese dieses Hörspiels wird aus ihrem technischen und ästhetischen Gesichtspunkt möglichst präzise ausgeführt. Bündig wird der gewisse Inhalt des Hörspiels skizziert, wo ebenso auf die Gemeinsamkeiten zwischen dem Buch und dem Hörspiel hingewiesen wird.

Schließlich kommt der Vergleich beider Kunstwerke, dessen Folgerungen nämlich aufgrund der Analyse entstanden. Dank den erwähnten Folgerungen werden später ebenso mögliche Überlappungen in der Musik und in derzeitiger Literatur diskutiert.

5.1 JAMES JOYCES *FINNEGANS WAKE* ALS SUJET UND GRUNDLAGE DES SPÄTEREN HÖRSPIELS

In diesem Kapitel wird bündig das Buch *Finnegans Wake* von James Joyce als Ausgangsmaterial des Hörspiels *Roaratorio* beschrieben und vorgestellt. Es soll vor allem anhand der Tendenzen des Autors und Hauptmerkmalen des Werkes die Überschneidung der Gesinnung beider in dieser Arbeit besprochenen Autoren zeigen. Unter anderem bildet es ebenso eine gewisse Basis einem der Analyse und dem Vergleich gewidmeten Kapitel. Aus diesem Grund wird stufenweise der Buchrahmen beschrieben und später wird ebenso die Konzentration vor allem auf die sprachliche bzw. linguistische Seite des Werkes gerichtet, denn sie ist von größerer Bedeutung für den Autor James Joyce und für das Hörspiel von John Cage.

Finnegans Wake von James Joyce bleibt bis heute eines der rätselhaftesten Bücher nicht nur in der Moderne der englisch-geschriebenen literarischen Tradition, sondern auch im allgemeinen Kontext der Weltliteratur. Dieses und auch andere Bücher Joyces faszinieren nicht nur die Literaten, sondern auch viele Psychologen und Neuropsychologen.¹⁴⁸ Die Arbeit von James Joyce, sein Denken, seine Motive und mentalen Prozesse beim Schreiben wurden mehrmals psychologischer Analyse unterzogen – einerseits wegen des inneren Monologes, der damals am Anfang des 20. Jahrhunderts ein literarisches Phänomen darstellte, andererseits wegen der Art und Weise, wie James Joyce nicht nur in *Finnegans Wake*, sondern auch exemplarisch in seinem berühmtesten Buch *Ulysses* mit der Syntax der Sprache umging. In seinen Werken tendierte der Autor sehr stark dazu, die narrativen Prozesse mit offenen sprachlichen Prozessen zu kombinieren.¹⁴⁹

Solche Tendenzen Joyces waren nicht willkürlich; er selbst wurde von derzeitigen psychologischen Phänomenen beeinflusst.¹⁵⁰ Der Prozess der Text-

¹⁴⁸ Sie wurden primär von den kognitiven Prozessen beim Lesen Joyces Bücher fasziniert.

¹⁴⁹ Vgl. Alonso-Giráldez, José Miguel: The Mental Construction of Reality in James Joyce. In: *Océanide* 13, (2020), S. 69-77, hier S. 70.

¹⁵⁰ In der Zeit der Moderne wurden die Autoren unter anderem von der Psychoanalyse Sigmund Freuds beeinflusst. Die damaligen Bücher und Werke verfügten über *innere Monologe* der Hauptfiguren oder um den so genannten *Bewusstseinstrom*. In dem deutschsprachigen Raum benutzte Arthur Schnitzler als einer der ersten Autoren den inneren Monolog zum Beispiel in seiner Erzählung *Lieutenant Gustl*.

und Geschichte-Genese, der sich beim Lesen in unserem Kopf bildet, ist nie gleich. Gerade das Sprachmaterial und der einzigartige von James Joyce selbst erfundene Wortschatz lassen die Handlung des Buches und die Zahl der möglichen Interpretationsansätze unendlich und unbestimmt. Aus diesem Grund liegt nun der Schwerpunkt in der Sprache und der Syntax des Buches, erläutert werden ebenso die Prinzipien und gewisse Regeln, auf denen das Buch aufgebaut wurde.

Beginnen wir die linguistische Seite des Textes gerade mit dem Namen des Buches zu besprechen, finden wir heraus, dass schon er mehrdeutig ist. Ist das Wort *Finnegans* ein Eigenname¹⁵¹ oder ein Ortsname, ist das Schluss -s- ein Possessiv-Zeichen? Die Mehrdeutigkeit in dem englischen Original könnte zum Beispiel gerade in der möglichen Abwesenheit des Apostrophs in dem Wort *Finnegans* bestehen. Die Ambiguität des Namens und des ganzen Textes sagt die Spuren der Ähnlichkeiten in Cages und Joyces künstlerischer Gesinnung voraus, denn das ganze Buch *Finnegans Wake* könnte als ein indeterminiertes/unbestimmtes Stück betrachtet werden.¹⁵² Die Unbestimmtheit bzw. Mehrdeutigkeit des Namens wurde manchmal durch die Übersetzungsversuche erweitert. Während in der deutschen Fassung mit Übersetzungsfragmenten der Name in der englischen Sprache (im Original) bleibt, wurden die tschechischen Übersetzungsversuche einfallsreicher und spielten ebenso mit den Namen, woraus zwei bedeutungsunterschiedliche Buchtitel entstanden – *Oplakávání Finnegana* und *Plačky nad Finneganem*.¹⁵³ Die Beispiele der tschechischen Übersetzung sind nur ein Bruchteil der möglichen Fragen und potenziellen Schwierigkeiten, die man bei der Begegnung mit diesem sprachlich vieldeutigen Text lösen muss.

¹⁵¹ Es gibt eine Episode im Buch, in der eine Figur namens Finnegan erscheint. Er ist ein Maurer, der aus dem Gerüst fiel und wurde danach wunderbarerweise dank Whisky-Tropfen zum Leben erweckt (siehe dazu Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2012).

¹⁵² *Indeterminacy* als eine literarische Tendenz hatte ihre Anhänger erst später in der postmodernistischen literarischen Epoche. Die Spuren der Unbestimmtheit lassen sich aber ebenso in Werken von James Joyce beweisen und können deshalb bei ihm als ein überzeitliches Prinzip beim Schreiben genommen werden.

¹⁵³ Vgl. Kleprlík, Michal: *James Joyce a jeho hledání dokonalého jazyka*. In: *Ostrava Journal of English Philology* 8/1, (2016), S. 127-147.

Der Text besteht aber natürlich nicht nur aus von Joyce ausgedachtem sprachlichem Material. Es gibt eine Handlung, eine Geschichte über eine Familie und es gibt ebenso Hauptfiguren, die die einzelnen Buchteile verbinden und damit den Rahmen des Buches bilden. Schon die Hauptfiguren – der Vater und die Mutter der Familie öffnen den Lesern die Welt voll von vielen Interpretationsmöglichkeiten, denn ihre Namen werden nur mithilfe der Akronyme gebildet – H.C.E. und A.L.P. Während das Akronym der Mutter – A.L.P. mehrmals als Anna Livia Plurabella erklärt wurde, bleibt das Akronym vom Vater ein Rätsel. Eine Interpretation sagt, H.C.E. sei ein Akronym für das englische *Here Comes Everybody*, d.h. jedermann, eine undefinierte Hauptfigur des Buches.¹⁵⁴ Die schon angedeutete Handlung des Buches spielt in einer Nacht als ein Traum von H.C.E., in dem er sein ganzes Leben rekapituliert.¹⁵⁵ Das Motiv des Traumes wird diesfalls auch für John Cage wichtig¹⁵⁶ und wurde deshalb ebenso im Hörspiel berücksichtigt, denn gerade der Traum ermöglichte beiden Autoren, die Ergebnisse ihrer sprachlichen und akustischen Spiele sozusagen zu „rationalisieren“. Der Traum gilt unter anderem (mindestens im Falle Cages) als ein Vermittler des Inhaltes und der Sprache.¹⁵⁷ Außerdem gibt es in dem ganzen Buch mehrere mindere Episoden, die dank der Sprache mehrdeutig interpretierbar sind.

Ausgesehen aus der formalen Seite, dank der Episoden und thematischen Teilen des Buches, sieht die Struktur zuerst mehr oder weniger linear und chronologisch aus, was aber sicherlich nicht der Fall ist. Das Buch hat keinen Anfang und kein Ende; es endet formal mit einem nicht abgeschlossenen Satz, der sich frei an den Anfang anschließt.¹⁵⁸ Die Handlung und die Sprache des Buches drehen sich im Kreis. Der Leser kann das Buch auf beliebiger Seite öffnen (und beginnen zu lesen) gleich wie er es auf beliebiger Stelle beenden kann – jeder

¹⁵⁴ Vgl. Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hsrg. Von Klaus Reichert und Fritz Senn. 10. Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 10.

¹⁵⁵ Vgl. Joyce 2016, S. 8.

¹⁵⁶ Vgl. Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Königstein: Athenäum, 1982, S. 94.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 94.

¹⁵⁸ Vgl. Joyce, James: *Anna Livia Plurabella: Fragment Work in Progress*. Librec: Dauphin, 1999, S. 26.

bestimmt seinen Leseumfang und natürlich auch seine eigene Interpretation, d.h. das Lesen ist zu jeder Zeit subjektiv und von Emotionen und von dem Zustand der Leser abhängig. Gerade die Absenz der semantischen Verschllossenheit des Buches und das von Emotionen und von dem Zustand beeinflusste Lesen gelten als nächste Prinzipien beider behandelten Autoren.

Solche oben beschriebenen Prinzipien des Lesens sind für die Moderne und den Anfang des 20. Jahrhunderts typisch. *Punktuelles Lesen*, wie man diese Lesetechnik nennt, wurde zum Beispiel auch für die Bücher des deutschen Autors Hartmut Geerken charakteristisch. Nicht zuletzt, baute auch ein Hörspielautor Ferdinand Kriwet seinen ersten und einzigen Roman *Rotor*¹⁵⁹ nach den Prinzipien des punktuellen Lesens auf. Zerschlagen des Romans und seiner linearen Struktur erschien damals häufig in der ganzen literarischen Welt. Über strukturelles Paradigma verfügten Bücher von den deutschen Autoren wie Karl Kraus (*Die letzten Tage der Menschheit*¹⁶⁰), Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*¹⁶¹). Zerschlagen ins Mosaik ist danach später beispielsweise in Roman *Zettels' Traum*¹⁶² von Arno Schmidt zu sehen. Bezogen auf die akustische Literatur, wandte der Autor Gerhard Rühm die Regel der Entropie in seinem Werk *Abhandlungen über das Weltall* an. Zu diesen Werken und natürlich auch zu *Finnegans Wake* muss man sich, wohlgermerkt, völlig anders als zu einer traditionell aufgebauten Lektüre stellen. Der Prozess des Lesens, wie schon angedeutet, verläuft anders und die riesengroßen Unterschiede zeigen sich vor allem beim Wahrnehmen des ganzen Textes, dessen Struktur an sich meistens wichtiger als die Handlung selbst erscheint.

Es wurde in diesem Kapitel darauf hingewiesen, dass die Sprache des Buches einzigartig und sogleich sehr rätselhaft ist. Einige Wissenschaftler behaupten nämlich, dass Joyce in diesem Buch seine eigene Sprache entwickelte.¹⁶³ Um eine deutliche Vorstellung darüber zu haben, bietet diese

¹⁵⁹ Siehe Kriwet, Ferdinand: *Rotor*. Köln: DuMont Schauberg, 1961.

¹⁶⁰ Siehe Kraus, Karl und Christian Wagenknecht: *Die letzten Tage der Menschheit: Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

¹⁶¹ Siehe Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte von Franz Biberkopf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

¹⁶² Siehe Schmidt, Arno: *Zettels' Traum*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2012.

¹⁶³ Vgl. Kleprlík 2016.

Arbeit einen kurzen Abschnitt der deutschen Übersetzung zusammen mit dem englischen Originaltext zur Ansicht. Die Passage befindet sich unmittelbar am Anfang des ganzen Buches und stellt seinen ersten Absatz dar.¹⁶⁴

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings by
a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

flußlauf, vorbei an Ev' und Adams, vom küstenknick zum bug der bucht,
bringt uns auf kommodem vicus zirkel wieder zurück zu Howth Castells
Engrer umgebung.

Die auf ersten Blick mögliche willkürliche Collage oder willkürliches Basteln der Wörter ist in der Tat präzise durchdachte Arbeit mit dem sprachlichen Material. Die einzelnen Teile jedes Kompositums stehen in Beziehung zueinander. Solche Beziehungen können unterschiedlicher Herkunft sein, denn Joyces mentales Lexikon war unvorstellbar reich und enthielt viele Fremdwörter oder ebenso viele aus dem (Fach)jargon stammende Wörter. Die neu entstandenen Komposita konnten also anhand zwischensprachlicher, syntagmatischer oder paradigmatischer Beziehungen collagiert werden – wie zum Beispiel Cages Lieblingswort *laughtear*, das aus zwei Antonymen gebildet wurde, und zwar aus *laughter* (*das Gelächter*) und aus *tear* (*die Träne*).¹⁶⁵ Gerade dank dieser Beziehungen wollte der Autor ihre ursprüngliche Bedeutung verstärken und zugleich ein bisschen verschieben.¹⁶⁶ Die Gesamtzahl der in diesem Buch benutzten einzigartigen Wörter beträgt mehr als 49 000.¹⁶⁷ Das Buch ist insgesamt voll von Wörtern unterschiedlicher Sprachen der Welt,¹⁶⁸ deren Bedeutung unbedingt nicht im gegebenen Kontext verschoben werden muss. Das Stück selbst

¹⁶⁴ Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hsrg. Von Klaus Reichert und Fritz Senn. 10. Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 27 und Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2012, S. 3.

¹⁶⁵ Vgl. Cage 1982, S. 78.

¹⁶⁶ Dieses Prinzip, nach dem Joyce seine eigene Sprache ausdachte, stellt, wohlgermerkt, das Grund- und Hauptproblem beim möglichen Übersetzen dieses Textes.

¹⁶⁷ Vgl. Škrabánek, Petr: *Slovanská slova v Plačkách nad Finneganem*. In: *Souvislosti* 2, (2002), S. 99.

¹⁶⁸ Es gibt ebenso eine tschechische Studie von Petr Škrabánek, die nach den slawischen Wörtern in diesem Buch sucht. Škrabánek findet dank der ausführlichen Analyse mehr als 1000 Slawismen (Škrabánek 2002, S. 101).

kann danach nicht nur als eine innersprachliche, sondern auch als eine zwischensprachliche Collage wahrgenommen werden. Joyces Werke im Allgemeinen präsentieren sich als eine intertextuelle und intratextuelle Collage, denn man muss beispielsweise zum Lesen von *Ulysses* über große Allgemeinkenntnisse verfügen, um den Text zu verstehen.¹⁶⁹

Im obenstehenden Buchabschnitt sieht man bereits, nicht alle Einheiten des sprachlichen Materials sind von Joyce ausgedacht und „gebastelt“. Joyce bildete in diesem Buch gewisse Sprachmuster der „*abgedroschenen Phrasen*“¹⁷⁰ dank denen die neu erfundenen Wörter im Text über unterschiedliche Bedeutungen verfügen können. Erst nachdem wir die Muster aufgenommen haben, sind wir fähig, einen Joyce-Text zu „verstehen“.¹⁷¹ Und gerade dank dem Aufnehmen der oben besprochenen Sprachmuster von Joyce verbinden die Leser einzelne Sätze zu größeren Einheiten, aus denen in ihrem Kopf originelle Geschichten entstehen. Obwohl sie aus dem gleichen Material und den gleichen Mustern kommen, unterscheiden sie sich in Details, die Lesers Imagination ausdachte.

Was in Verbindung mit den collagierten Wörtern noch zu veranschaulichen scheint, sind die einzelnen Teile der einzigartigen Komposita. Abgesehen davon aus wie vielen Wörtern irgendwelcher Sprache das neu entstandene und collagierte Kompositum entsteht, haben alle seine Teile immer das gleiche Gewicht.¹⁷² Dies könnte man sehr leicht auf die Gleichwertigkeit der Klänge in Dem Neuen Hörspiel beziehen und deshalb diese Tatsache nehmen als den nächsten möglichen Grund für die tiefen Interessen an diesem Stück, die John Cage zeigte. James Joyce verletzte in diesem Buch die Grenzen unter einzelnen Wörtern, unter ihrer lautlichen, graphischen und ebenso semantischen Seite. Gerade solche Verletzungen tragen zu dem unbestimmten, mehrdeutigen und collagierten Charakter des Werkes bei. Dass die collagierten Wörter ihr eigenes

¹⁶⁹ Vgl. Škrabánek 2002, S. 102.

¹⁷⁰ Joyce, James: *Anna Livia Plurabella: Fragment Work in Progress*. Liberec: Dauphin, 1999, S. 16.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 16.

¹⁷² Vgl. Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hsrg. Von Klaus Reichert und Fritz Senn. 10. Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2016 und Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2012, S. 10.

Leben leben, bestätigte selbst Joyce, der sie als *fermented words*¹⁷³ (*Gärwörter*) nannte und sie darum als einen lebenden Organismus verstand.

Wird nun noch über den Wortschatz die Rede sein, würde es mehr als nur passend zu erwähnen, dass ähnliche Sprachexperimente ihre tiefen Wurzeln erst im deutschen literarischen Raum haben. Obwohl die Tendenzen der Revolte gegen die Sprache und ihre Konnotation in der deutschsprachigen Literatur keine direkten Verbindungen zu James Joyce beweisen, sieht man die Ähnlichkeiten in der Gesinnung von Joyce und deutschsprachigen Autoren damaliger Zeit, denen das konventionelle sprachliche Material gleichfalls einfach nicht genügend war. Damalige literarische Tendenzen wurden vor allem von Ludwig Wittgenstein beeinflusst, der seine philosophischen Gedanken über Sprache und ihre Grenzen in *Tractatus logico-philosophicus*¹⁷⁴ beschrieb. Der Hauptgedanke der Sprachkritik besteht darin, dass die einzelnen über eingewurzelte Konnotationen verfügenden Wörter nicht genügen, die Realität der Welt in ihren allen Ebenen zu beschreiben. Die sogenannte *Sprachkrise*¹⁷⁵ behandelte natürlich jeder Autor unterschiedlich. Hugo von Hofmannsthal schrieb *Ein Brief*¹⁷⁶ als ein Manifest, in dem er seine Gefühle über das Umgehen mit der Sprache erklärt; Rainer Maria Rilke schuf Gedicht *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*¹⁷⁷, wo er die Menschen eines Wortmordes beschuldigte, und sie dazu ermahnte, die Wörter selbst sprechen zu lassen.

Nicht nur Rilke wollte der Gesellschaft beweisen, dass man eigentlich mit der Sprache nicht alles aussprechen und erklären kann. Der Hauptvertreter der deutschen Nonsenspoesie Christian Morgenstern war der gleichen Meinung und wollte mit seiner Poesie und seinem Vokabular die Bedeutung der Wörter verstärken und für sich selbst sprechen lassen. Ebenso Kleprlík deutet darauf in seiner literarischen Studie hin, indem er Samuel Becketts Meinungen über solches

¹⁷³ Joyce, James: *Anna Livia Plurabella: Fragment Work in Progress*. Liberec: Dauphin, 1999, S. 14.

¹⁷⁴ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH, 2007.

¹⁷⁵ Sprachkrise stellt ein spezifisches Phänomen der Sprachkritik dar, das sich am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland verbreitete.

¹⁷⁶ Hofmannsthal, Hugo: *Der Brief des Lord Chandos*. Hrsg. von Fred Lönker. Stuttgart: Reclam, 2019.

¹⁷⁷ Rilke, Maria Rainer: *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*. Berlin, 1898. URL: <http://rainer-maria-rilke.de/020088fuerchtemichso.html> [Stand: 11.02.2021]

Umgehen mit der Sprache und über die Arbeit von James Joyce zitiert. Er behauptet, man solle den Wörtern zuhören und die Form in den Inhalt und den Inhalt in die Form fließen zu lassen.¹⁷⁸ Überdies zeigt er die Tatsache auf, dass obwohl eben die Dadaisten mit der Sprache spielten, war ihre Absicht anders. Sie reagierten auf die Schrecken des Weltkriegs und wollten auf der anderen Seite die Sprache umbringen (im Gegenteil zu oben erwähnten Hofmannsthal und Rilke). Schon eine Studie von Kleprlík¹⁷⁹ über James Joyce und sein Suchen nach der perfekten Sprache deutet sowohl auf die unterschiedliche Absicht als auch auf die unterschiedlichen Ergebnisse der Arbeit mit der Sprache von Joyce und Dadaisten hin. Die Dadaisten wollten die Sprache zerstören, um aus ihren Trümmern eine ganz neue Sprache bilden zu können. Die Absicht Joyces war vor allem, „die Sprache von den bestehenden Konnotationen zu befreien und ihre ursprüngliche Tradition zu erneuern.“¹⁸⁰ Joyce zerstörte die Wörter nie in so großer Masse, dass die Leser sie nicht erkennen konnten. Mit seiner eigenen schlaue durchdachten Sprache wollte er erstens in seinem Buch das Alltagsleben auf allen seinen Ebenen skizzieren. Die Neologismen von Joyce helfen den Lesern von *Finnegans Wake*, sich eine Realität vorzustellen, die voll von realen schreienden Plätzen der Welt und Menschen unterschiedlicher Laune und Stimmung ist.

Dies erreichte er nämlich nicht nur dank den einzelnen Wörtern, sondern dank der Syntax, weil nicht nur die isolierten Wörter, sondern auch die Wörter in den unterschiedlich langen Sätzen bilden die Melodie, die Geschwindigkeit, die Stimmung und die Empfindung beim Lesen. Zu der Poetisierung des Textes und seiner Musikalisierung tragen ebenso poetische Mittel wie Repetition oder Anapher bei. Wie schon vorher angedeutet, das Buch ist formal in 17 Teilen strukturiert, die nicht nur semantisch, sondern auch rhythmisch, tonal und stilistisch unterschiedlich sind.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Kleprlík 2016.

¹⁷⁹ Vgl. Kleprlík, Michal: *James Joyce a jeho hledání dokonalého jazyka*. In: *Ostrava Journal of English Philology* 8/1, (2016), S. 127-147.

¹⁸⁰ Kleprlík 2016.

¹⁸¹ Vgl. Joyce, James: *Anna Livia Plurabella: Fragment Work in Progress*. Liberec: Dauphin, 1999, S. 26.

In diesem Kapitel beschriebene und näher gebrachte Grundprinzipien, auf denen das Buch von James Joyce *Finnegans Wake* aufgebaut und geschrieben wurde, zeigen schon, wie sich sein Verfahren dem Hörspiel *Roaratorio* und einigen für Cage typischen Verfahrensschritten und Kunstgesinnungen ähnelt. Darauf wurde bereits explizit hingewiesen und es wurde u.a. ähnliche Arbeit mit der Sprache und die damalige Sprachphilosophie an den deutschen Kontext angepasst, wo solche Tendenzen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert häufig erschienen. Die Details der Ähnlichkeiten zwischen dem Hörspiel und diesem Buch werden unten in dem der Analyse gewidmeten Kapitel ausgeführt. Sicherlich sind bereits einige Gründe zu finden, die John Cage zur Auswahl dieses Buches führten und die seine Interessen an diesem Buch bestätigen.

5.2 GENESE *ROARATORIOS*

Das preisgekrönte¹⁸² Hörspiel *Roaratorio*¹⁸³ von John Cage gilt im deutschsprachigen Raum im Kontext des Neuen Hörspiels zu den besten damaligen Produktionen. Zum ersten Mal wurde es im Westdeutschen Rundfunk im deutschen Köln aufgeführt, wobei später noch eine Live-Aufführung in Frankreich kam.¹⁸⁴

Cages stereophones Hörspiel besteht aus 4 Gruppen des akustischen Materials, dessen Grundlage ausschließlich das Buch *Finnegans Wake* darstellt. Das aufgenommene Lautmaterial wurde mechanisch geschnitten, wiedergeklebt, montiert oder collagiert – auf gleiche Art wie es damals für die Hörspielmacher üblich war. Die 4 Gruppen des Lautmaterials unterschiedlicher Herkunft bewegen sich während der ganzen 60 Minuten aus einer Position in die andere, überlappen und übertönen sich untereinander. Sie bieten damit den Zuhörern das zersplitterte fragmentarische Erlebnis aus Dublin. Sowohl das Buch als auch das Hörspiel schaffen es, den Stadtrubel und das Alltagsleben damaliger Zeit hervorzurufen, dies gerade durch die collagierte Struktur des Buches und die stereophon gestellten Klänge im Hörspiel.

¹⁸² Das Hörspiel wurde mit Karl Sczuka Preis als die beste Komposition des Jahres 1979 bewertet.

¹⁸³ Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Köln: WDR, 1979.

¹⁸⁴ Vgl. Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Königstein: Athenäum, 1982, S. 24.

Das akustische Material und die nachfolgende Arbeit damit werden hier veranschaulicht, um die Genese des Stückes zu rekonstruieren. Fast alle Informationen, die diese Arbeit über das Hörspiel anbietet, kommen aus den Interviews mit John Cage, aus dem Hörspiel oder aus dem Begleitmaterial¹⁸⁵ des Hörspiels, das später von Klaus Schöning verfasst und herausgegeben wurde.

5.2.1 ARTEN DES LAUTMATERIALS UND IHRE ANSAMMLUNG

Das stereophone Hörspiel ist aus 4 Gruppen des akustischen Materials zusammengesetzt – von John Cage gedichtete Mesosticha, traditionelle irische Musik, authentische Geräusche der im Buch erscheinenden Plätze, Geräusche der Umwelt und Tiergeräusche. Jeder Gruppe der Klänge gehört eine Position im stereophonen Raum. Das akustische Material bewegt sich während der ganzen Stunde und die einzelnen Klänge werden verschiedenartig kombiniert, was die fragmentarische Struktur des Stückes bildet.

Die erste Gruppe, die früher als die Hörspiel-Idee selbst kam, stellen die Mesosticha dar. Insgesamt gibt es 5 Mesosticha-Fassungen, deren sprachliches Material anhand von *Finnegans Wake* gebildet wurde. Die zweite Fassung namens *Writing for the Second Time through Finnegans Wake* ist gerade das Sprachmaterial, das im Hörspiel von John Cage gelesen oder eher performiert wurde. Es ist zu veranschaulichen, dass die von Cage erfundenen Mesosticha über eine präzise durchgedachte Struktur verfügen und bestimmte Regeln befolgen, die Cage wie folgt beschreibt:¹⁸⁶

Ein Mesostichon ist wie ein Akrostichon, ich verwendete den Namen James Joyce. Hätte ich Akrosticha geschrieben, dann wäre der Name am linken Rand von oben nach unten erschienen. Bei einem Mesostichon aber führen die Buchstaben durch die Mitte der Seite nach unten. So suchte ich nach einem Wort mit einem J, das kein A hatte, denn das A gehört ja auf die zweite Linie von JAMES. Und dann ein A, das kein M Hatte [...]

¹⁸⁵ Siehe dazu Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Königstein: Athenäum, 1982.

¹⁸⁶ Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Königstein: Athenäum, 1982, S. 74.

Ein Mesostichon besteht aus 10 Zeilen, in denen etwa in der Mitte unter allen anderen Wörtern und Buchstaben vertikal der Name *James Joyce* entsteht. Im Schlüsselwort (das Wort, das den Schlüsselbuchstaben enthält) dürfen, anhand von dem Autor, nicht die gleichen und folgenden Buchstaben des Namens *James Joyce* erscheinen. Für die bessere Vorstellung, wie eigentlich ein Mesostichon von John Cage aussieht, bietet nun dieser Teil der Arbeit das erste Mesostichon des Hörspiels zur Ansicht.¹⁸⁷

Wroth with twone nathand Joe
A
Malt
jhEm
Shen
pfztJschute
sOlid man
that the humptYhillhead of humself
is at the knoCk out
in thE park

Zu den oben erwähnten Regeln der Mesosticha-Bildung kam später noch eine, nämlich im Rahmen eines Mesostichons durfte die Schlüsselsilbe nur zweimal benutzt werden, einmal im Vornamen und einmal im Nachnamen.¹⁸⁸ Letztere Regel half dem Autor, die Anzahl der Mesosticha zu verkleinern, so dass sie der Dauer des Hörspiels entspricht. Die erste Fassung enthält mehr als 120 Seiten der aus dem Ausgangsbuch gedichteten Mesosticha und dank der Silbenregel gelang es dem Autor, das dichte Sprachmaterial nochmal zu verkleinern.¹⁸⁹ Die 41-seitige Version (*Writing for the Second Time through Finnegans Wake*) bildet die Mesosticha des Hörspiels und zugleich die einzige schriftliche

¹⁸⁷ Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Königstein: Athenäum, 1982, S. 29.

¹⁸⁸ Vgl. Valdeira, Ana Luísa: *Cage wakes up Joyce: Recycling through Finnegans Wake*. URL: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29168/1/Cage%20Wakes%20Up%20Joyce.pdf> [Stand: 09.02.2021], S. 94.

¹⁸⁹ Vgl. Cage 1982, S. 74.

Unterstützung des ganzen Stückes. Gerade die Mesosticha waren während der Anfertigung von großer Bedeutung, weil sie die lineare Struktur allen Sorten des akustischen Materials bildeten. Dieser Lesetext, in dem auch bei jedem Mesostichon die Buchseite *Finnegans Wake* erscheint, diente nämlich als ein gewisser Leitfaden während des Montage-Prozesses. John Cage wollte dem Buch und seiner Chronologie gegenüber ehrlich bleiben und das Buchgeschehen in den akustischen Raum möglichst genau übertragen.¹⁹⁰

Zweite Gruppe des akustischen Materials bilden die O-Ton-Aufnahmen der realen Plätze der Welt, die ebenso im Buch erscheinen. Zur Auflistung der Plätze, worauf im Buch hingewiesen wurde, half dem Autor das Buch von Louis Mink *Finnegans Wake Gazetteer*, wo alle in *Finnegans Wake* erwähnten Plätze diskutiert werden.¹⁹¹ Das Buch beinhaltet mehr als 4000 Orte der Welt, die John Cage in seiner Fassung auf 626 reduzierte.¹⁹² Die Liste wurde durch Zufallsoperationen verkleinert, denn die vollständige Auflistung wäre für den Zweck von Cages Arbeit unnötigerweise erschöpfend.¹⁹³

Die ursprüngliche Idee war, die Plätze in ihrer natürlichsten Lage aufzunehmen, wobei die örtlich typischsten Geräusche aufgenommen werden sollten, die „*es nirgendwo anders in der Welt gibt.*“¹⁹⁴ Von einem praktischen Gesichtspunkt wurde es für ihn nicht möglich, alle Aufnahmen selbst zu sammeln und deshalb bat er viele Freunde aus der ganzen Welt, für ihn solche Aufnahmen anzufertigen und ihm zuzuschicken. Er selbst besorgte diejenigen Aufnahmen, die aus Irland und vor allem aus Dublin kamen.¹⁹⁵

Irische Musik bildet die dritte Gruppe des Materials (mit für sie typischen Instrumenten und mit gelegentlichem Gesang von Joey Heaney).¹⁹⁶ Letzte Gruppe, deren Material Cage als *Listing through Finnegans Wake* nannte, stellen die Umwelt- und Tiergeräusche des Buches dar, die Joyce ursprünglich in

¹⁹⁰ Vgl. Cage 1982, S. 160.

¹⁹¹ Vgl. Cage 1982, S. 156.

¹⁹² Vgl. Kostelanetz 1989, S. 119.

¹⁹³ Vgl. Valdeira, S. 96.

¹⁹⁴ So John Cage in Kostelanetz 1989, S. 119.

¹⁹⁵ Vgl. Cage 1982, S. 118.

¹⁹⁶ Vgl. Cage 1982, S. 92.

Finnegans Wake durch die Onomatopöie und die Empfindungswörter ausdrückte.¹⁹⁷

Während der ganzen Vorbereitung des Materials ging der Autor sehr systematisch vor, v.a. damit die später zusammenmontierten Arten des Materials mit der Chronologie des Buches übereinstimmten. Dazu half ihm primär seine Ausgabe von *Finnegans Wake* und ihre Nummerierung, denn gerade dank den Seiten wurde die chronologische Linie des sprachlichen Materials des Buches eingehalten.

Wenn nun die verschiedenartigen Materialbereiche definiert sind, wird im folgenden Teil der Arbeit der Anfertigungsprozess und die Montage des Lautmaterials veranschaulicht. Die einzelnen von John Cage ausgewählten Schritte bei der Montage bestätigen seine künstlerische Gesinnung und den bereits angedeuteten Einfluss der östlichen Philosophie, der sein Leben formte.¹⁹⁸ Sowohl die Montage als auch das Materialsammeln belegen vorzeitig die Übereinstimmung mit Grundprinzipien des Neuen Hörspiels.

5.2.2 ANFERTIGUNGSSCHRITTE DES HÖRSPIELS

Wie schon am Anfang des vorigen Teiles angeführt, wirkten die Mesosticha als ein gewisser roter Faden des Hörspiels im Prozess. Jeder Klang wurde anhand seiner Beziehung zum Buch und zum Mesostichon geschnitten und komponiert.¹⁹⁹ Bereits die erste Seite des Buches und die ersten Sekunden des Hörspiels beweisen exemplarisch diese Tatsache. Das dort stehende Schlüsselwort *riverrun* ruft den Klang des fließenden Wassers hervor und gerade das fließende Wasser des Flusses Liffey ist in den ersten Sekunden des ganzen Hörspiels zu hören.

Bereits vor der Tonbandmontage und ihrem Einräumen in das Ganze musste der Autor die einzelnen Aufnahmen herrichten und eben vielmal sortieren. Die Verarbeitung des Akustischen wurde ausschließlich durch die für Cage typischen Zufallsoperationen bestimmt. Dem Zufall nach richtete sich nicht nur die Länge der Aufnahme, sondern auch ihre genaue Position in einem Kanal, ihr

¹⁹⁷ Vgl. Cage 1982, S. 132 und S. 136.

¹⁹⁸ Siehe dazu Kapitel 4.

¹⁹⁹ Vgl. Cage 1982, S. 96.

Anfang und ihr Ende, ihre Dynamik und ihre Lautstärke und eben ihre Geschwindigkeit. Das alles wurde mit Hilfe von den Zufallsoperationen durchgeführt, diesmal schon per einen Computerprogramm.²⁰⁰

Gleich wie sich im Hörspiel die Methode des Zufalls als ein künstlerisches Schlüsselprinzip widerspiegelt, setzt sich ebenso das Prinzip der Unbestimmtheit durch. Die Unbestimmtheit besteht diesmal in der Abwesenheit einer genauen Partitur des Stückes und zugleich in den zahlreichen Möglichkeiten des Resultats. John Cage verfasste nämlich eine Anleitung der Transformation eines geschriebenen Stückes in die akustische Hörspielform. Die genannte Anleitung namens *Circus On (Circus über)*²⁰¹ bietet einzelne Schritte an, die völlig der Anfertigung *Roaratorios* entsprechen. Das Paradigma schreibt anderen Autoren vor, die von Cage bestimmten Schritten zu folgen, aus denen aber zugleich ganz andere originelle Resultate ausgehen. Es ist auch sicherlich kein Zufall, dass Cage diese Anleitung *Circus* nannte, denn sowohl das Buch als auch das Hörspiel zeichnen sich durch eine zyklische Struktur aus. Das Buch, wie schon vorher veranschaulicht, beginnt und endet mit nicht abgeschlossenen Sätzen, die sich aneinanderschließen. Das Hörspiel, hingegen, beweist das zyklische Motiv dank der Stereophonie, denn beim Hören bewegen sich die einzelnen Gruppen des akustischen Materials aus einer Position in die andere ausschließlich zyklisch. Im übertragenen Sinne des Wortes könnte das Wort *circus* eben auf die Fragmentierung des Textes und auf das reiche vielfältige Hörspielmaterial hinweisen. Global genommen, könnte der Zirkus allegorisch den Anschein der zerstreuten modernen Welt erwecken.

Wie versprochen, fahndet Kapitel 5.2 nach der Genese des Hörspiels und versucht, die einzelnen Anfertigungsschritte und das sprachliche Material selbst vorzustellen. Die oben referierten Erkenntnisse dienen primär dem komparatistischen Zweck, weil der nachfolgende Teil das Hörspiel mit dem Buch vergleicht.

²⁰⁰ Vgl. Cage 1982, S. 102 und ebenso Kostelanetz 1989, S. 120.

²⁰¹ Im Jahre 2001 schuf anhand dieses Paradigmas ein Deutscher Volkr Straebel Hörspiel *Urban Circus on Berlin Alexanderplatz*, dessen Grundlage, wie schon der Name verrät, das Buch von Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* war. Siehe dazu Straebel, Volkr: John Cage: *Urban Circus on Berlin Alexanderplatz*. Berlin, 2001. – Unterlagen zu der Live-Aufführung des Hörspiels im Rahmen des Festivals „Ultraschall“ von Deutschlandradio Berlin und SFB.

5.3 HÖRSPIELPERZEPTION HINSICHTLICH DES LITERARISCHEN TEXTES VON JOYCE

Obwohl die Entstehung beider Kunstwerke unterschiedlich ist, gelten beide als Ausdruck der künstlerischen Moderne. Sie stellen das Werk im Prozess an die gleiche Stelle wie das Resultat. Solche Meinungen sind typisch für literarische Experimente, die ihre Struktur und innere Beziehungen offen und sichtbar lassen.

Der Name des Hörspiels bestätigt bereits die oben erwähnte These. Das Wort *roaratorio* erscheint im Buch *Finnegans Wake* (wurde also von James Joyce ausgedacht) und verbirgt in sich mehrere Merkmale der Arbeit beider Autoren. Es funktioniert nach dem gleichen Prinzip, darauf selbst James Joyce sein Sprachmaterial im Buch collagierte. Es entsteht aus dem englischen Verb *to roar* (auf Deutsch *brüllen*) und aus dem Nomen *oratorio* (auf Deutsch *das Oratorium*).²⁰² Das Buch beinhaltet vielleicht kein anderes Wort, welches das Hörspiel und Cages Wahrnehmung des Buches *Finnegans Wake* besser in Worte fassen würde. Das Oratorium des Hörspiels, das in Cages Falle wieder unkonventionell genommen wurde, bildet dessen Inhalt mittels der Alltagsgeräusche, der Tiergeräusche, der plaudernden Menschen und der Natur. Das verschiedene akustische Material und die Klänge werden also passend durch das Wort *brüllen* bezeichnet.

Um das sprachliche Material näher zu beschreiben, ist es angebracht, die experimentellen Tendenzen beider Autoren zu erläutern. Schon aus den vorherigen Teilen dieser Kapitel ist ersichtlich, dass sich beide Autoren leidenschaftlich mit dem sprachlichen Material in ihrer schriftlichen sowie akustischen Form beschäftigten. In gewisser Weise ähnelt Joyces Verfahren den Hörspielmachern (oder mindestens den Autoren der literarischen Strömungen, die Neues Hörspiel beeinflussten). Denn gleich wie die Hörspielmacher ab und zu die Unvereinbare vereinbarten, zeigte sogar Joyce in *Finnegans Wake* solche Tendenzen und unter anderem deutete ebenso indirekt die Gleichwertigkeit des sprachlichen Materials an. Günter Blöcker fügte in seinem Buch *Die neuen*

²⁰² Vgl. Cage 1982, S. 88.

Wirklichkeiten ein Teil des Gespräches von Joyce und dem polnischen Autor Jan Parandowski ein, wo sich Joyce über die Sprache folgendermaßen artikuliert:²⁰³

Worte zu zermalen, um aus ihnen die Substanz hervorzuholen, eins aufs andere zu pfpfen, sie zu kreuzen und so unbekannte Abwandlungen zu schaffen, Klänge zu vereinen, die man einander nicht begegnen ließ, obwohl sie füreinander bestimmt waren, dem Wasser zu gestatten, sich nach Wasserart zu äußern, den Vögeln, sich in Worten auszuzwitschern, alle Geräusche, alles Rauschen, Klirren, Zanken, Schreien, Krachen, Pfeifen, Knirchen, Glucksen aus seiner unterwürfigen, verächtlichen Rolle herauszuführen und auf die Fühler der Ausdrücke zu setzen, die tastend die Bezeichnung für unbezeichnete Dinge suchen.

Solches Verfahren und Sprachbetrachten von James Joyce wird in seinem Buch durch die Unzahl der ausgedachten collagierten Lexeme bestätigt.

Es wurde veranschaulicht, dass beide Autoren die Grenzen zwischen künstlerischen Bereichen bewusst und programmatisch berschreiten. Auf einer Seite versuchte James Joyce auf seine eigene Art diesen Text auditiv zu präsentieren, auf der anderen Seite bearbeitete Cage Joyces fertigen literarischen Text völlig autonom und wollte ihn in Musik umsetzen.²⁰⁴ Die musikalischen Analogien begleiteten die Bücher von James Joyce fast überall hin und lassen sich nachweislich in mehreren Werken beobachten. Die Sprache seiner Bücher diente nicht nur zum Verständnis der Inhalte, sondern auch zur Förderung der Inhalte durch die Musikalität (Melodien, Rhythmen, Sing-Sang).²⁰⁵ Die musikalischen Elemente, die im Buch durch das sprachliche Material realisiert werden, sind im Hörspiel direkter. Cage war sich der Musikalität in *Finnegans Wake* bewusst und wollte sie möglichst authentisch vermitteln, was er wie folgt kommentiert:²⁰⁶

Ich wollte eine Musik machen, frei von Melodie und frei von Harmonie und frei von Kontrapunkt – frei von musikalischer Theorie. Ich wollte nicht, daß es Musik im Sinne von Musik wird, sondern ich wollte, daß es Musik wird im Sinne von *Finnegans Wake*, aber nicht eine Theorie über Musik. Ich wollte das Buch in Musik umsetzen.

²⁰³ Blöcke, Günter: *Die Neuen Wirklichkeiten*. Berlin: Argon Verlag, 1957, S. 68.

²⁰⁴ Siehe das Zitat 206.

²⁰⁵ Vgl. Blöcke, Günter: *Die Neuen Wirklichkeiten*. Berlin: Argon Verlag, 1957, S. 79.

²⁰⁶ Cage 1982, S. 90.

Seine Worte bestätigte er, indem er die O-Tonaufnahmen der musikalischen Komponente des Buches in seinem Hörspiel thematisierte. Obwohl Cage rein von dem Buch ausgeht, die Musikalität wirkt bei dem Hörspiel unterschiedlich, dies vor allem wegen ihrer unterschiedlichen Perzeption. Das Buch nehmen die Leser visuell wahr, während in dem Hörspiel die musikalischen Elemente logischerweise klanglich realisiert und deshalb auch direkter vermittelt werden.

Bereits Valdeira weist in ihrer Studie auf die unterschiedliche Perzeption beider Werke und auf ihre Verarbeitung im Gehirn hin. Sie vergleicht die kognitiven Prozesse beim Lesen und beim Hören und behauptet zugleich, dass beim Lesen von *Finnegans Wake* nötig ist, die Lexeme auszusprechen. Die Ablenkungen von der Bedeutung entstehen im Falle, dass die Leser die Wörter nur ansehen und sich vorwiegend auf ihre graphische Seite konzentrieren.²⁰⁷ Die phonetische Seite und das laute Aussprechen der Wörter führen zu einer anderen Wahrnehmung, die dann wahrscheinlich mehr der Hörspielwahrnehmung ähnelt.

Bevor von den Differenzen in der Wahrnehmung die Rede ist, muss zuerst das Ersetzen des dichten Sprachmaterials des Buches veranschaulicht werden. Das Arsenal des Wortmaterials wurde im Rahmen des Hörspiels verengt und zum Großteil durch das akustische Material ersetzt. Es sind gerade die unterschiedlichen Gruppen des Hörspielmaterials, welche die Hörer zum Einschalten mehrerer Sinne zwingen. Das Buch verhält sich dagegen nicht multisensorisch, mindestens nicht direkt. Es stützt sich primär auf seine visuelle Seite und operiert ausschließlich mit dem sprachlichen Material. Obwohl bei dem Hörspiel die visuelle Seite den Zuhörern fehlt, ist sie durch verschiedene Arten des Schallmaterials und durch technische Errungenschaften ersetzt, die helfen, das „komplette“ Bild zu formen.²⁰⁸ Es sind primär die Stereophonie und das akustische Material unterschiedlicher Herkunft, was die mögliche Abstraktion des Stückes verhindert.

Hinsichtlich des oben Referierten, ist aus dem bestimmten Gesichtspunkt die Wirkung beim Lesen und beim Hören vergleichbar. Die Leser wie die Zuhörer

²⁰⁷ Vgl. Valdeira, S. 99.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 99.

sind von der unzählbaren Menge des verbalen/akustischen Materials bezaubert und verwirrt. Die ähnlichen Wirkungen wurden nur durch unterschiedliche Mittel erreicht. Nehmen wir in Kauf beispielsweise eine der Hauptideen von Joyce und Cage, und zwar die Darstellung der nie schweigenden chaotischen Welt, ist das gerade die Stereophonie, welche die Zirkulation der Klänge und ihren gewissen Sturm potenziert. Dementgegen sind das im Buch die durchgedachten syntaktischen Strukturen und der Aufbau des Textes, was das Chaos verursacht.

Da beide Werke in der Blütezeit der fragmentarischen literarischen Formen entstanden, zwingen sie die Leser bzw. die Hörer zur aktiven Teilnahme. Aktive Teilnahme und die schon erwähnten kognitiven Prozesse der Einzelwesen rufen das subjektive Erlebnis hervor, das so bedeutend für modernistische Werke zu sein schien. Nächste eher umstrittene Gemeinsamkeit – die Unbestimmtheit – spiegelt sich bei Cage vorwiegend in dem offenen Paradigma zu diesem Hörspiel wider. Bei James Joyce ist sie ebenso zu verfolgen, obwohl sie damals überzeitlich wirkte. Sie besteht v.a. in der Ambiguität der Interpretation.

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass Cages Werk über eine schlüssige Methode der Arbeit verfügt, wo die Klang-, Geräusch- und Sprachmusik verwirklicht wird. Er bildete ein kongeniales Werk, das in sehenswerter Weise Joyces literarische Grundlage interpretiert. Beide Autoren nutzten ihre Ausdrucksmedien restlos und trotzdem überschreiten sie ihre Grenzen und wirken multimedial.

Dieses Kapitel zieht in Betracht die Ähnlichkeiten und die offensichtlichen Differenzen, die v.a. durch die unterschiedliche Perzeption der Stücke entstehen. Der Vergleich beider Kunstwerke sollte vornehmlich anhand der Ähnlichkeiten prüfen, ob ebenso die Übertragung eines schriftlichen Werkes in die akustische Form keine Bedeutungsverschiebungen des Stückes verursacht. Es zeigte sich, dass die Übertragung oftmals die aktive Teilnahme an dem Stück potenzieren kann, was sicherlich hier der Fall ist. Fest steht, dass beide Werke selbständig wirken und stellen einen Dialog beider Autoren durch mehrere Jahrzehnte dar.

6 FAZIT: HÖRSPIELMACHER CAGE

Die Frage, ob der Autor John Cage zu den Schlüsselautoren des Neuen Hörspiels gezählt werden sollte, ist schließlich ganz einfach zu beantworten. Werden einige der Definitionen des Neuen Hörspiels angeführt, die von den Hörspielmachern selbst verfasst wurden, wird bereits klar, dass John Cage seine Stelle als Hörspielmacher zweifellos nicht verleugnen kann. Die Definition von Döhl lautet beispielhaft wie folgt:²⁰⁹

Dieses Neue Hörspiel könnte man, etwas vereinfacht, auch so definieren, daß in ihm das Hörspiel sich selbst zum Problem wird. In die Problematik würde dann zugleich ein Erkenntnisstreben eingeschlossen sein, das sich an der Problematik zu orientieren sucht, über das, was Problematik bewirkt. Das heißt etwa, daß das Hörspiel zunächst aufhört; oder der Autor und die Produzenten des Hörspiels aufhören, zunächst unbefragt, bestimmte vorgegebene Regeln oder Hilfskonstruktionen zu übernehmen, sich an Konventionen zu halten, sie zu füllen oder sie zu variieren, und daß sie statt dessen seine Mittel befragen.[...]

Gerade das Schlüsselwort *Mittel* und die Art und Weise ihrer Benutzung während der Anfertigung eines Hörspiels potenziert die unbestimmte Anzahl der Hörspielmöglichkeiten und verursacht zugleich die Absenz einer konkreten Definition dieser Gattung. Das freie Handeln wird logischerweise ebenso für John Cage typisch, nicht nur in seiner Musik, sondern auch in dem behandelten Hörspiel. Denn die einzige Regel, die das Hörspiel zu behalten scheint, ist mit seiner Grundlage – mit *Finnegans Wake* – verbunden. Trefflich beschreibt das Neue Hörspiel auch Franz Mon und äußert sich folgendermaßen: „*Hörspiel ist ein radiophon bedingtes und bestimmtes Sprachspiel.*“²¹⁰ Sowohl das Buch *Finnegans Wake* als auch das Hörspiel *Roaratorio* stellen das geniale Spiel mit den Sprachen und Klängen der Welt dar; im Hörspiel zeigt sich die Sprach- und Schallfusion v.a. dank der analogen Technik.

²⁰⁹ Döhl 1992, S. 61.

²¹⁰ Mon 1978, S. 50.

Die Materialquelle im Sinne des Buches von Joyce bietet einen breiten Wortschatz, der akustisch unterschiedlich realisiert wurde. Im akustischen Raum bieten sich Möglichkeiten, die ursprüngliche Schrift semantisch anders auszudrücken. Im Kapitel 3 wurde in diesem Zusammenhang bereits über die „*Semantik anderer Dimension*“ gesprochen, wie sie der Musiktheoretiker Rudolf Frisius nannte. Gerade die semantische *Multidimension* nähert das Hörspiel der Musik; seine Rolle spielt dabei auch das Buch selbst, denn ohne seine offene Struktur und sprachlich realisierte Musikalität wäre eine solche Transformation kaum möglich. Joyce hatte damals keine andere Möglichkeit als die musikalischen Überschreitungen mithilfe der zur Abstraktion tendierenden Sprache zu bilden. Cages Faszination von diesem Buch und seinen musikalischen Elementen ermöglichte dem Autor sein Umsetzen in das Schallerzeugnis. Dank der Interessen an den musikalischen Elementen und an der zur Abstraktion tendierenden Sprachmusik balanciert der Autor an Grenzen der Musik und der Literatur und regnet noch mehr die Diskussion über die durchlässigen Grenzen beider akustischen Gattungen an. Obwohl die Musikalität im Hörspiel *Roaratorio* sicherlich ihre große Rolle spielt, verursacht sie die Abstraktion des Stückes nicht. Cages Sprachauffassung war nämlich nie rein abstrakt; gleich wie das Buch stützt sich ebenso das Hörspiel auf einen semantischen Frame, der eine gewisse Geschichte bildet.

Wird noch vom Material die Rede sein, geht Cage auch in diesem Sinne exemplarisch vor. Er nahm die Geräusche der Welt auf und brachte diese authentischen Aufnahmen in das Studio, wo sie geschnitten, zusammengeklebt und wieder in das Ganze eingebracht wurden. Seine Eigenart der Anfertigung bestand dann v.a. in seinen Interessen für den Zufall und aleatorische Prinzipien, wie vorher ausführlich beschrieben. Die bereits erwähnte Fusion unterschiedlichen akustischen Materials wurde mithilfe des Schnittes und der Stereophonie erreicht. In Cages Falle ermöglicht die Stereophonie das freie und autonome Unterhalten unter dem Material. Auf dieser Art und Weise bilden die einzelnen sich übertönenden Kanäle die chaotische Vorstellung der Welt, oder anders: den Zirkus der Welt, wobei die einzelnen Gruppen des Schallmaterials gleichrangig wirken.

Der Gedanke der Gleichrangigkeit des akustischen Materials wurde bei ihm unabhängig von dem Neuen Hörspiel präsent. Sie ist exemplarisch in seinem Manifest *The Future of Music*²¹¹ zu finden. Diese Tatsache trägt zu der natürlichen Identifizierung mit den Prinzipien des Neuen Hörspiels bei, zeigt also die ähnliche Denkart über das Akustische. Dass sich die Gedanken der Komponisten und der Hörspielmacher ähnelten, wurde bereits bündig im Kapitel, das den musikalischen Überschreitungen gewidmet wurde, behandelt.

Es bietet sich, im Zusammenhang mit der Musik, nochmal die Rolle des Zufalles in der Musik und im Hörspiel zu besprechen. Es ist ohne Zweifel, dass John Cage die Zufallsprinzipien, die der Neuen Musik eigen waren, in das Neue Hörspiel bringen zu vermag. Der Cage'sche Zufall wurde, gleich wie der Zufall in der Musik im Allgemeinen, durch die östliche Philosophie motiviert.²¹² Obwohl sein Weg zu den aleatorischen Prinzipien autonom zu sein scheint, stimmt er mit den damaligen Trends überein. Die aleatorischen Prinzipien, die er später ebenso im deutschen Kulturraum mithilfe der technischen Mittel verwendete, beeinflussten und motivierten nicht nur die Hörspielmacher, sondern auch die post-avantgarden europäischen Dichter.

Im Rahmen der ganzen Arbeit wird in unterschiedlichen Kontexten auf die Einflüsse und Affinitäten der literarischen Figuren europäischer Moderne verwiesen.²¹³ Sie deutet auf die außerordentlichen Überschreitungen der Traditionen und auf die ähnlichen Tendenzen der Autoren der schriftlichen sowie der akustischen Literatur hin. Obwohl John Cage ein amerikanischer Autor war, ähneln seine Arbeit und seine Ästhetik eher der europäischen Tradition, was u.a. auf seine Kontakte im europäischen Kulturraum sowie auf seine europäische Zusammenarbeit zurückzuführen ist. Das zeigt die Arbeit vor allem an den

²¹¹ Siehe dazu Cage, John: *The Future of Music: Credo*. URL:

https://ciufo.org/classes/ae_sp14/reading/cage_future.pdf [Stand: 26.05.2021]

²¹² Vgl. Pirchner, Andreas: Über das Zufällige in der Musik. In: *Kuckuck*. Notizen zur Alltagskultur 13/1 (2013), S. 34.

²¹³ Günter Blöcker beschäftigt sich exemplarisch in seinen Abhandlungen *Die Neuen Wirklichkeiten* (wo er außer James Joyce u.a. die kubistische Dichterin Gertrude Stein und ihre Poesie bespricht) mit denjenigen Künstlern, die zu den europäischen mit der Sprache experimentierten Persönlichkeiten gezählt werden.

Stellen, wo sich die literarischen Phänomene und Autoren Europas bzw. Deutschlands natürlicherweise zu erwähnen anbieten.

Die Arbeit deckt die ähnliche Ästhetik der akustischen Kunst zwischen dem Autor John Cage und den deutschen Hörspielmachern auf, und dies auch unabhängig vom Medium *Radio*. Dank diesem lässt sich zweifellos behaupten, dass John Cage als einer der Schlüsselautoren des Neuen Hörspiels und als ein Wegbereiter der neo-avantgardistischen akustischen Kunst gilt. Obwohl er sein ganzes Leben primär dem Musikkomponieren in den USA und teilweise auch in Europa widmete, wurde sein berühmtes Hörspiel *Roaratorio* für die deutsche akustische Szene prägend – einerseits durch die erstaunliche Übertragung eines literarischen Stückes in die akustische Form eines Hörspiels, andererseits durch die Fusion seiner musikalischen und literarischen Verfahrensweise, die bis heute faszinierend bleibt. John Cage wurde zu einem deutschen Hörspielmacher, der die akustische Literatur mit diesem Stück bereicherte und in das deutsche akustische Literaturgebiet ein ständig hochgeachtetes Verfahren brachte.

7 DIDAKTISIERUNG DER LITERARISCHEN WERKE

Da diese Diplomarbeit unter der Schirmherrschaft von der pädagogischen Fakultät entsteht, ist es mehr als nur angebracht, die didaktischen Einsätze und die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit der Literatur für die Lehrenden wie für die Lernenden einer Fremdsprache anzusprechen. Bezüglich des Lehrerberufes stellt die Literatur einen wichtigen Teil des Fremdsprachenstudiums an der Universität dar. Sie vermittelt die kulturellen Trends der bestimmten Epoche und spiegelt die Geschichte des Landes wider. Die literarischen Texte entfalten u.a. die Lesefähigkeit und verbreiten den Wortschatz sowie das Grammatikwissen. Im Allgemeinen könnte vorläufig gefolgert werden, dass die Literatur und ihre Wirkungen an die Lehrer und Lerner eine wichtige Rolle bei der Aneignung einer Fremdsprache spielen. Wie auch immer fokussiert sich dieses Kapitel vorwiegend auf die Didaktisierung der Literatur und auf die Vorteile, die aus den literarischen Texten gezogen werden können.

Das Lernen einer Fremdsprache stellt für die Kinder in der Schule immer eine große Herausforderung dar. Unter dem raschen Tempo und allen grammatischen Phänomenen der Sprache werden meistens die kulturellen und geschichtlichen Aspekte, die mit der Fremdsprache und ihrem Profil untrennbar verknüpft sind, vernachlässigt. In diesem Kapitel werden mögliche didaktische Einsätze der literarischen Texte bzw. des literarischen Experiments behandelt. Daneben werden ebenso die bereits abgelaufenen didaktischen Studien veranschaulicht, die sich mit der Literatur im Unterricht auseinandersetzen.

Die literarischen Einsätze im Unterricht können mehreren Zwecken dienen. Ganz im Allgemeinen kann die positive Beziehung zur Literatur für die Selbstentwicklung einer Person von großer Bedeutung sein. Das Lesen der Bücher bietet nämlich ein ästhetisches Erlebnis, das das kritische Denken anregt. In den literarischen Werken spiegeln sich solche Themen wider, die zum Gegenstand einer reichen Diskussion werden können. Die Leser lernen auf dieser Art und Weise die Landeskunde und die Kultur eines Ziellandes kennen; sie vertiefen sich also in die Sprache und in ihren Kultur- und Geschichtshintergrund. Die experimentellen Formen (in der deutschen literarischen Geschichte

beispielsweise dadaistische Gedichte, Konkrete Poesie oder Hörspiele des Neuen Hörspiels) können u.a. zum Einschalten der Vorstellungskraft der Schüler beitragen.

Der Kontakt mit literarischen Texten verbessert die Sprachfähigkeit und zeigt ebenso neue Vokabeln in verschiedenen Kontexten. Sprachlich bietet die Literatur also ein authentisches didaktisches Material zum Erlernen einer Fremdsprache. Den Lehrern können die Texte zum Präsentieren des Wortschatzes oder zur induktiven Präsentation der neuen Grammatik dienen. Neben der Grammatik und dem Wortschatz hilft die Literatur, die Arbeit mit den Texten zu automatisieren oder zu erleichtern und trägt im Allgemeinen zur besseren Orientation im Text bei. Die Kinder lernen den Aufbau des Textes und ebenso die Besonderheiten unterschiedlichen literarischen Formen kennen, was interdisziplinär eben mit dem Stoff des literarischen Unterrichts in der Muttersprache übereinstimmt.

Falls die literarischen Texte im Unterricht zu grammatischen Zwecken verwendet werden, muss sicherlich das Profil der Lernenden Berücksichtigung finden. Der Alter sowie die Sprachfähigkeit der Schüler und ihr Entwicklungsstand spielt bei der Auswahl des Textes eine entscheidende Rolle, weil die richtige Wahl die Motivation erhöht und hilft dabei, die Kinder zur positiven Beziehung zur Literatur zu bringen. Mit der richtigen Wahl eines literarischen im Unterricht verwendeten Textes befasste sich beispielsweise Corina Löwe²¹⁴; sie betont die Bilderbücher sowie Graphik Novels als ein gutes didaktisches Mittel nicht nur für die Kinder, sondern auch für die jugendlichen und erwachsenen Lerner einer Fremdsprache.²¹⁵ Nicht minder wichtiger (neben der Auswahl des Textes) ist ebenso die Wahl der Arbeitsmethode mit den literarischen Texten, dies v.a. wenn es sich um die Poesie handelt. Es braucht das Üben und die Zeit, die literarischen Texte lernen wahrzunehmen. Die Lehrer sollten in diesem Falle dessen bewusst sein, wie den Kindern unterschiedliche Methoden des Lesens vorgestellt werden können, die sie zum kritischen Behandeln der Texte bringen zu vermögen.

²¹⁴ Löwe, Corina: Lies doch mal ein gutes Buch: Ideen für den Einsatz von Kinder- und Jugendliteratur im Fremdsprachenunterricht. In: *Lingua* 3, (2013), S. 49-53.

²¹⁵ Vgl. Löwe 2013, S. 49ff.

Es gibt keine einheitliche Weise, die den Schülern anerzogen werden könnte, das ginge gegen die Natürlichkeit der literarischen Vielfältigkeit. Nach Skopečková²¹⁶ könnte kein allgemeines Modell zu den didaktischen Ansätzen der literarischen Texte gelten – ein solcher Zugang läge im Widerspruch mit dem Kern der Literatur, und zwar mit der Wechselhaftigkeit ihrer Wahrnehmung und ihrer Interpretation bezüglich der bestimmten Epoche und des bestimmten Lesers.²¹⁷ Mit der interpretatorischen Seite beschäftigte sich ebenso Vala²¹⁸, indem er die Verwendung der Poesie eben in der Muttersprache als eine große Aufforderung für die Schüler bezeichnete. Vala kommt zu einer interessanten Schlussfolgerung und nämlich, dass die Interpretation der Gedichte unter den Kindern eher durch die Emotionen und die Gefühle als durch die Sprache an sich motiviert wird.²¹⁹ Er weist u.a. auf den Verlauf des mit der Poesie auseinandersetzenen Unterrichts, der (in der Mutter- sowie in der Fremdsprache) dialogisch verlaufen sollte. Die Schüler sollten nämlich die Gelegenheit bekommen, ihre eigenen Interpretationen auszudenken, die sich v.a. auf ihre Erfahrungen, Erinnerungen und Assoziationen stützten.²²⁰

Schließlich behauptet der Autor dieser Studie, dass die Auseinandersetzung mit der lyrischen Poesie im Unterricht das Denken der Kinder entfaltet.²²¹ Dem Didaktiker Koçak²²² nach können die unterschiedlichen Interpretationen der Schüler zusammen mit dem dialogisch eingestellten Unterricht sehr nützlich und anregend während der Konversationsstunden sein, denn gerade die Interpretationsabweichungen rufen eine interessante und reiche Diskussion hervor.²²³ Dies zeigt er auf den Gedichten von Christian Morgenstern, wo sich

²¹⁶ Siehe Skopečková, Eva: *Literární text ve výuce cizího jazyka – tvorba a ověřování didaktického modelu*. URL: <http://www.ped.muni.cz/capv2011/sbornikprispvku/skopeckova.pdf> [Stand: 30.05.2021]

²¹⁷ Vgl. Skopečková

²¹⁸ Vala, Jaroslav: *Specifika lyrické poezie jako učební úlohy*. In: *Orbis Scholae* 9/3, (2015), S. 53-67.

²¹⁹ Vgl. Vala 2015, S. 53.

²²⁰ Vgl. Vala 2015, S. 57.

²²¹ Vgl. Vala 2015, S. 59.

²²² Koçak, Muhammet: *Literarische Texte im Fremdsprachenunterricht*. In: *EKEV AKADEMI DERGISI* 16/50, (2012), S. 245-249.

²²³ Vgl. Koçak 2012, S. 245ff.

eine breite Skala der möglichen Interpretationen dank dem offenen Charakter seiner Stücke natürlicherweise anbietet.

Zusammenfassend lässt sich schlussfolgern, dass die didaktischen Einsätze der literarischen Texte etwas kompliziert zu sein scheinen. Vorwiegend in den modernen technologischen Zeiten ist von großer Bedeutung, die Literatur in den Unterricht einzugliedern, um den Schülern mit der Bildung der Beziehungen zur Literatur zu helfen. Die wenigen didaktischen Studien zum Thema *Literatur im Unterricht* befassen sich primär mit dem Zugang zur lyrischen Poesie und mit ihrer Präsentation in der Schule, denn der Raum bleibt dafür normalerweise nicht übrig. Die Literatur einer Sprache und eines Landes ist eine wichtige Kulturträgerin, die sicherlich nicht vernachlässigt sein sollte. Im Gegenteil, der Schulunterricht sollte die Lesekompetenz unterstützen und damit helfen, die Buntheit der literarischen Welt zu entdecken.

8 LITERATURVERZEICHNIS

Auf die Trennung zwischen der Primär- und Sekundärliteratur wird verzichtet, weil diese Trennung hinsichtlich der Quellen- und Arbeitscharakter schwer möglich ist.

Primär- und Sekundärliteratur

Adorno, W. Theodor: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

Alonso-Giráldez, José Miguel: The Mental Construction of Reality in James Joyce. In: *Océanide* 13, (2020), S. 69-77.

Bekker, Paul: *Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923.

Blöcker, Günter: *Die Neuen Wirklichkeiten*. Berlin: Argon Verlag, 1957.

Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Königstein: Athenäum, 1982.

Cage, John: *Silence*: Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

Cage, John: *Writings '79 – '82*. Hanover: Wesleyan University Press, 1983.

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte von Franz Biberkopf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992.

Frisius, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 136-166.

Fröhlich, J. Hans: *Aufsätze zur Literatur und Musik*. Mainz: v. Hase u. Koehler Verlag, 1996.

Hartung, Harald: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

Henke, Matthias: *Arnold Schönberg*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

Hilský, Martin: *Modernisté*. Praha: Argo, 2017.

Hofmannsthal, Hugo: *Der Brief des Lord Chandos*. Hrsg. von Fred Lönker. Stuttgart: Reclam, 2019.

Hostnig, Heinz: Hörspiel – Neues Hörspiel – Radiospiel. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 201-212.

Joyce, James: *Anna Livia Plurabella: Fragment Work in Progress*. Liberec: Dauphin, 1999. Přeložili Adolf Hoffmeister, Vladimír Procházka, Maria Weatherall.

Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2012.

Joyce, James: *Finnegans Wake*. Hrsg. Von Klaus Reichert und Fritz Senn. 10. Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2016.

Kleprlík, Michal: James Joyce a jeho hledání dokonalého jazyka. In: *Ostrava Journal of English Philology* 8/1, (2016), S. 127-147.

Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1977.

Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Kohlhammer, 1961.

Koçak, Muhammet: Literarische Texte im Fremdsprachenunterricht. In: *EKEV AKADEMI DERGISI* 16/50, (2012), S. 245-249.

Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 1997.

Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch. zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont Buchverlag, 1989.

Kraus, Karl und Christian Wagenknecht: *Die letzten Tage der Menschheit: Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Kriwet, Ferdinand: *Rotor*. Köln: DuMont Schauberg, 1961.

Kuhnová, Laura. *John Cage: Vybrané dopisy*. Praha: Volvox Globator, 2018.

Löwe, Corina: Lies doch mal ein gutes Buch: Ideen für den Einsatz von Kinder- und Jugendliteratur im Fremdsprachenunterricht. In: *Lingua* 3, (2013), S. 49-53.

Maurach, Martin: *Das experimentelle Hörspiel: eine gestalttheoretische Analyse*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts Verlag, 1995.

- Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Arnold, Ludwig (Hg.): *Text+Kritik* 60, (1978), S. 50-60.
- Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 81-95.
- Novotný, Pavel: *Akustische Literatur: Experimentelles Hörspiel im Zeitalter analoger Technik; Eine Untersuchung im deutsch-tschechischen Kontext*. Habilitationsschrift, Dresden, Technische Universität Dresden, Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften, 2017.
- Novotný, Pavel: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wuppertal: Arco Verlag, 2012.
- Novotný, Pavel: Mezi slovem a abstrakcí. In: *Ukryto do pásů – Česká elektroakustická kompozice před rokem 1989*. Praha: Národní muzeum. – dosud nepublikováno
- Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.
- Pirchner, Andreas: Über das Zufällige in der Musik. In: *Kuckuck*. Notizen zur Alltagskultur 13/1, (2013), S. 34-38.
- Raum, Klaus: Neues Hörspiel im Radio. In: Schöning, Klaus (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, S. 213-228.
- Schmidt, Arno: *Zettels' Traum*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2012.
- Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.
- Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 37-45.
- Schöning, Klaus: *Hörspielmacher: Autorenportraits und Essays*. Bodenheim: Athenäum, 1987.
- Schöning, Klaus: *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Sölbeck, Sabine: *Die Geschichte des modernen Hörspiels. Das Hörspiel im Wandel der Zeit*. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2011.
- Stephan, Rudolf: *Über Musik und Sprache*. Mainz: Schott Music GmbH & Co KG, 1977.
- Straebel, Volkr: *John Cage: Urban Circus on Berlin Alexanderplatz*. Berlin, 2001. – Unterlagen zu der Live-Aufführung des Hörspiels im Rahmen des Festivals „Ultraschall“ von Deutschlandradio Berlin und SFB.

Szczepanik, Lidia: „Sandhyas Sandhyas Sandhyas!” Indian Thought in Finnegans Wake. In: *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 9, (2014), S. 303-310.

Škrabánek, Petr: Slovanská slova v Plačkách nad Finneganem. In: *Souvislosti* 2, (2002), S. 99-105.

Šťastný, Jaroslav: John Cage – Usměvavý Frankenstein?. In: *Živá hudba* 1, (2010), S. 82-118.

Vala, Jaroslav: Specifika lyrické poezie jako učební úlohy. In: *Orbis Scholae* 9/3, (2015), S. 53-67.

Vowinckel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH, 2007. Přeložil Petr Glombíček.

Zbudilová, Helena: Literární text jako součást výuky cizích jazyků. In: *Lingua Viva* 12/24, (2017), S. 43-54.

Internetquellen

Cage, John: *The Future of Music: Credo*. URL: https://ciufu.org/classes/ae_sp14/reading/cage_future.pdf [Stand: 26.05.2021]

Döhl, Reinhard: *Akustische Literatur als Gattung*. URL: http://doehl.netzliteratur.net/mirror_uni/hspljapan.htm [Stand: 03.04.2021]

Döhl, Reinhard: *Collage und Realität*. URL: <https://www.netzliteratur.net/experiment/collreal.htm> [Stand: 03.04.2021]

Döhl, Reinhard: *Musik – Radiokunst – Hörspiel*. URL: <http://www.stuttgarter-schule.de/hsplmusi.htm> [Stand: 03.04.2021]

Döhl, Reinhard: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*. URL: <https://www.reinhard-doehl.de/poertner1.htm> [Stand: 03.04.2021]

Die Hörspieldatenbank: *HörDat*. URL: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> [Stand: 29.03.2021]

John Cage: URL: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=316 [Stand: 26.03.2021]

Rilke, Maria Rainer: *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*. 1898. URL: <http://rainer-maria-rilke.de/020088fuerchtemichso.html> [Stand: 11.02. 2021]

Skopečková, Eva: *Literární text ve výuce cizího jazyka – tvorba a ověřování didaktického modelu*. URL:

<http://www.ped.muni.cz/capv2011/sbornikprispevku/skopeckova.pdf> [Stand: 30.05.2021]

Valdeira, Ana Luísa: *Cage wakes up Joyce: Recycling through Finnegans Wake*. URL:

<https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29168/1/Cage%20Wakes%20Up%20Joyce.pdf> [Stand: 09.02.2021]

Ton- und Filmaufnahmen

Cage, John: *Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Köln: WDR, 1979. – kopie původní rozhlasové hry

Harig, Ludwig: *Staatsbegräbnis*. Köln: SR/WDR, 1969. – kopie původní rozhlasové hry

Jandl, Ernst und Friedericke Mayröcker: *Fünf Mann Menschen*. SWF, 1968. – kopie původní rozhlasové hry

Kriwet, Ferdinand: *One Two Two*. Köln: WDR, 1968. – kopie původní rozhlasové hry

Miller, Allan und Paul Smaczny: *Journeys in Sounds*. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=JDih0OMa5lg&ab_channel=MigalaDream [Stand: 22.11.2020]

Rühm, Gerhard: *Ophelia und die Wörter*. Köln: WDR, 1969. – kopie původní rozhlasové hry

Scheffer, Frank: *A Year With John Cage – How To Get Out Of The Cage*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UaNGeuDuXl4&ab_channel=EuroArtsChannel [Stand: 22.11.2020]