

John Cage 5. 9. 1912 – 12. 8. 1992

Sabine Sanio

Cage im Kontext (I)

Konzeptionelle Voraussetzungen und ästhetische Hintergründe

*... übrigens
sterben immer die
anderen (Duchamp)*

In den letzten Jahren hat sich die Beschäftigung mit Cage sehr stark an seiner Person orientiert. Bereits im letzten Sommer konnte er durch Ausstellungen und Konzertreihen in Zürich und München zumindest im deutschsprachigen Raum die Aufmerksamkeit eines größeren an Kunst und Musik interessierten Publikums auf sich ziehen. In diesem Jahr stand, aus Anlaß seines 80. Geburtstags, ein neuer Höhepunkt bevor. Sein Tod hat die Situation nur wenig verändert. Die weit verbreitete Haltung, hier ein großes, in sich abgeschlossenes Lebenswerk vorzufinden, wird im Gegenteil nun eher noch verstärkt. Die Gefahr des Mißverständnisses, das sich dadurch ergibt, daß er nun zu den Großen des Jahrhunderts gezählt wird, hat ihn selbst bis zum Schluß nicht beunruhigt. Deshalb darf jedoch nicht in Vergessenheit geraten, daß seine entscheidende Bedeutung in der überaus differenzierten und klarsichtigen Auseinandersetzung mit dem Sinn und der gesellschaftlichen Funktion von Kunst und Musik gesehen werden muß, die schließlich nicht nur zur Distanzierung von der romantischen, dem letzten Jahrhundert verhafteten Vorstellung des Künstlers als Genie führte, sondern auch zur Relativierung des Autonomieanspruchs der Kunst sowie zu einer neuen, prozeßhaft konzipierten Musik.

Diese Konzeption entstand nicht zuletzt als Folge zahlloser Freundschaften mit anderen Künstlern und in Auseinandersetzung mit ihren Konzeptionen und Überzeugungen. Denn Cage hat ästhetische Vorstellungen und kompositorische Techniken immer in Auseinandersetzung mit den Ideen und Verfahrensweisen anderer Komponisten, aber auch von Schriftstellern, Malern, Theoretikern oder den Interpreten seiner Kompositionen entwickelt. Umgekehrt kann sein Denken und seine Musik für viele jüngere Künstler – sei es, daß sie ihn persönlich kennenlernten oder sei es auch nur, daß sie mit seinem Denken, durch die Texte oder die Musik, in Berührung kamen – kaum hoch genug eingeschätzt werden. Ähnlich wie Duchamp oder Schönberg hatte er eine ungeheure Wirkung im Bereich der Kunst.

Den vielen in Tageszeitungen und Musikzeitschriften erschienenen Nachrufen ist hier kein weiterer hinzuzufügen. Stattdessen soll Cages eminente Bedeutung für die Kunst und Musik dieses Jahrhunderts durch die Darstellung der vielfältigen Verweisungszusammenhänge, in denen sich seine Musik wie sein Denken befinden,

verdeutlicht werden. Auf diese Weise sind neben musikimmanenten Fragen vor allem der konzeptionelle Hintergrund und die ästhetischen Voraussetzungen für seine Musik herauszuarbeiten, die sonst unverständlich bleiben muß.

Erfahrungshunger und Materialverständnis

Cages charakteristischste Eigenschaft könnte man vielleicht am besten als Erfahrungshunger bezeichnen. Berühmte Sätze wie »Nichi nichu kore ko nichu« (Jeder Tag ein guter Tag) oder »I welcome whatever happens next« (In: *Composition in Retrospect*, Köln WDR 1982) illustrieren diese Haltung der Erfahrungsorientierung. Doch schon in jungen Jahren war diese Haltung offensichtlich stark ausgeprägt. Sie führte dazu, daß Cage seine College-Ausbildung und seine Eltern mit der Begründung von der Notwendigkeit eines Europa-Aufenthalts überzeugte, als Schriftsteller – seinem damaligen Ziel – brauche er keine akademische Ausbildung, sondern müßte die Welt kennenlernen.

In die USA zurückgekehrt, betrieb er dann – seiner von ihm oft geschilderten Unentschlossenheit zum Trotz – die Ausbildung zum Komponisten sehr zielstrebig. Sein erster Kompositionslehrer war Henry Cowell, dessen Bedeutung für Cage kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Cowell war in den Vereinigten Staaten so etwas wie der Vater der musikalischen Avantgarde, der für viele junge Komponisten eintrat, zugleich mit seiner Arbeit an der Klangfarbe und Möglichkeiten der Klangerzeugung – so beim Klavier mit der Entwicklung der Clustertechnik oder durch den direkten Griff an die Klaviersaiten im Körper des Flügels – selbst entscheidende Schritte auf den gerade erst entdeckten neuen Wegen tat. In Cowell fand Cage also einen Komponisten, der ebenfalls sehr stark an der Erfahrung orientiert war, die sinnliche Wahrnehmung eines Klangs, nicht seine Funktion innerhalb einer Komposition zum Ausgangspunkt seiner kompositorischen Arbeit zu machen. Cowell stand Pate beim präparierten Klavier, das Cage zum ersten Mal bekannt machte, und auch Cages Verwendung völlig ungewohnter Klangerzeugungsmittel bei seinen Kompositionen für Schlagzeugensemble verweisen auf ihn und natürlich auf Varèse, dessen Integration von Geräuschen in seine Kompositionen Cage bereits früh faszinierte.

Bestärkt wurde Cage in dieser Haltung durch seine Begegnung mit dem deutschen, in die USA emigrierten experimentellen Filmmacher Oskar Fischinger, der ihn mit seiner Äußerung, daß der Klang, den man mit einem Gegenstand erzeugen kann, dessen Seele sei, dazu motivierte, die verschiedensten Gegenstände und ihre klanglichen Möglichkeiten zu erforschen. Ebenso wie Fischinger war auch der amerikanische Maler Mark Tobey sehr stark von asiatischer Philosophie beeindruckt. Als Cage ihn – genau wie Fischinger – 1937 traf, war es allerdings nicht dieses Denken, was ihn interessierte, sondern seine Fähigkeit zum vorurteilslosen Betrachten, das die Dinge in ihrer Einzigartigkeit wahrnahm, statt sie mit anderen zu vergleichen, und so – durch eine Verhaltensweise, die ich als ästhetische bezeichnen möchte – jedes einzelne sofort in ein Kunstwerk verwandelte.

In dem 1937 entstandenen Manifest *The Future of Music: Credo* fanden Cages in diesen Jahren entwickelten Überzeugungen ihren entschiedenen Ausdruck. Hier beschreibt Cage die Arbeit des Komponisten für Schlagzeugensemble, der er in

dieser Zeit hauptsächlich war, als Erforschung des dem akademischen Musikverständnis verbotenen »nicht-musikalischen« Klanguniversums und er plädiert dafür, anstelle des traditionsbelasteten Ausdrucks »Musik« den der Klangorganisation zu verwenden. In diesem Text findet sich außerdem eine entscheidende Einsicht:

»Wo immer wir sind, was wir hören, ist meistens Krach. Wenn wir ihn ignorieren, stört er uns. Wenn wir ihm zuhören, finden wir ihn faszinierend.« (*Silence*, 3)

Für Cage war das musikalische Material unbegrenzt und zugleich sehr konkret, nämlich alltäglich, jederzeit und überall, sinnlich erfahrbar. Ihn interessierte der einzelne Klang und seine Faszinationskraft. Deshalb stand er allen Versuchen, es zu systematisieren, um es dann wie eine Sprache zu verwenden, sehr distanziert gegenüber. Dies wird bereits in dem eben erwähnten Manifest deutlich, wo Cage im Hinblick auf Schönbergs Materialbehandlung sagt:

»Schönbergs Methode weist jedem Material, in einer Gruppe gleicher Materialien, seine Funktion in Beziehung auf die Gruppe zu. ... Schönbergs Methode ist analog einer Gesellschaft, in der die Betonung auf die Gruppe und die Integration des einzelnen in sie gelegt wird.« (*Silence*, 5)

Diese Differenz hat auch Pierre Boulez, bald nach seiner ersten Begegnung mit Cage in Paris 1949, erkannt und in einem Einführungsvortrag zu einem Konzert mit Musik von Cage in Paris dargelegt:

»Der zweite Punkt, zu dem ich gerne einige Worte sagen möchte, ist die Frage, die sich daraus ergibt, daß von Beginn an jedem Klang eine Individualität zugesprochen wird. Für ein Werk von langer Dauer, gelangt man, da diese Individualität eine Invariante ist, auf Grund der Wiederholungen in der Zeit, zu einer globalen und hierarchischen Neutralität auf der Skala der Frequenzen, das heißt einer Form von verschiedenartigen Klängen; und man geht vielleicht, durchs Extrem in die Falle, die man um jeden Preis hatte vermeiden wollen. ... Im Gegensatz dazu, wenn man jeden Klang a priori als absolut neutral gibt – bei Webern, zum Beispiel – läßt der Zusammenhang bei jedem Auftreten des gleichen Klangs eine andere Individualität zum Vorschein kommen.« (Boulez, 47 f)

Bleibt anzumerken, daß Cage besonders in den vierziger Jahren durchaus nach Verfahren suchte, seinen Kompositionen einen in sich geschlossenen Charakter zu verleihen, beispielweise indem er sie in der Weise strukturierte, daß jedes Teil der Komposition sich in ebensoviele Teile gliederte wie die Komposition als ganze, wobei er mit der Möglichkeit arbeitete, diese Teile in Gruppen unterschiedlicher Größe zusammenzufassen. Anders als in der Komposition mit zwölf Tönen oder auch im Serialismus haben diese Gliederungen jedoch immer einen mehr oder weniger willkürlichen Charakter, sie beanspruchen keine Notwendigkeit für sich und können bei jeder Komposition anders ausfallen. Für Cage bildeten sie ebenso wie später die im *I Ging* – dem chinesischen Orakelbuch, das er für seine Zufallsverfahren verwendete – möglichen 64 Antworten zunächst nichts anderes als eine Art Raster, das geeignet war, sein Material aufzunehmen, ohne es in einen Funktionszusammenhang zu bringen. Dies geschieht allerdings dann, wenn Cage

das Material nicht einfach, etwa wie man Muscheln am Strand findet und sammelt, zusammenstellt, sondern es in sich schlüssig zu organisieren versucht, so wenn in der *Music of Changes* – wohl als Folge des zu dieser Zeit außerordentlich intensiven Austauschs mit Pierre Boulez – die »Klänge der Regel der Zwölftönigkeit folgen« und »die konstitutive Chromatik diese Klänge als auf die musikalische Sprache Schönbergs bezogen« (Schädler, 194) erweisen.

Im Rückblick erweist sich die *Music of Changes*, die große, mit Zufallsoperationen hergestellte Komposition für Klavier, als ein Werk des Übergangs, das endgültige Distanzierung von der traditionellen intentionalen Gestaltung einer Komposition ebenso markierte wie es im gleichen Moment Fragen aufwarf, die diese Komposition schon bald auch Cage selbst als äußerst fragwürdig erscheinen ließ, ja sogar als Frankenstein Monster, das dem Interpreten wie dem Hörer das Fürchten lehrt.

Es war sein Lehrer Henry Cowell, der Cage darauf aufmerksam machte, daß Cage, solange er das Material seiner Komposition selbst auswählte, immer noch seinen eigenen Geschmack und seine Vorlieben zum Ausgangspunkt seines Komponierens nahm. Cage komponierte daraufhin *Imaginary Landscape No. 4* für zwölf Radios. In seinem Vortrag *Indeterminacy* erklärt Cage, daß die entscheidende Veränderung in der Einführung der Kategorie der Unbestimmtheit einer Komposition hinsichtlich ihrer Aufführung gesehen werden muß. Und diese ist bereits durch die Verwendung des Radios eingeführt, denn auf das Radioprogramm hat der Komponist grundsätzlich keinen Einfluß. Denkt man an Cages Lob der Arbeit im Team (*Für die Vögel*, 172), so könnte man versucht sein, hier von einer Teamarbeit zwischen Rundfunkredakteuren und den Interpreten, die die Radios bedienen, zu sprechen, bei der allerdings keiner von den Intentionen des anderen weiß und nur die Interpreten sind über diese Zusammenarbeit überhaupt informiert, auch wenn sie die Radioredakteure und Moderatoren, ihre Kollegen im Team, gar nicht kennen.

Es sind solche Verfahrensweisen, die nicht nur dem Zufall die Tür öffnen, sondern grundsätzlich die Komposition zu einem erst bei der Aufführung sich konkretisierenden Ereignis werden lassen, mit denen Cage in den fünfziger Jahren sein Plädoyer für die Nicht-Kontinuität belegt: »Nicht-Kontinuität bedeutet einfach das Akzeptieren der Kontinuität die sich einstellt. Kontinuität bedeutet das Gegenteil: diese bestimmte Kontinuität herzustellen die alle anderen ausschließt.« (*Vortrag über Etwas*, 43)

Unter diesen Voraussetzungen muß allerdings eine grundlegende Veränderung der Techniken und Ziele des Komponierens konstatiert werden, die nun vor allem darauf zielt, Situationen und Möglichkeiten zu entdecken und bewußt werden zu lassen, bei denen wir unsere akustische Umwelt entdecken können. Diese Veränderung findet in den fünfziger und sechziger Jahren ihren Ausdruck in zahllosen von Cage entwickelten neuen Kompositionstechniken, angefangen bei der graphischen Notation bis hin zur Reduktion einer Komposition auf Erläuterungen und Hinweise zu ihrer Herstellung.

Originalität und Ökonomie

In diesem Zusammenhang ist auf einen Aspekt in Cages Denken hinzuweisen, der bislang besonders in der musikwissenschaftlichen Debatte um seine Musik in Europa weitgehend unbeachtet geblieben ist. Dieser Aspekt betrifft Cages Überlegungen zur Technik des Komponierens und den mit ihrer Hilfe zu erreichenden Zielen. Cage hat diese Frage spätestens seit seiner Zeit bei Schönberg 1934-36 beschäftigt. Damals überlegte er, wie er die eindimensionale, nur auf den linearen Zusammenhang bezogene Vorgehensweise der Kompositionsmethode mit zwölf Tönen erweitern könnte. Seine Ausdifferenzierung der vier Aspekte einer Komposition: Material, Methode – der lineare Zusammenhang –, Form – die äußere Gestalt – und Struktur – die innere Gliederung –, verstand er als Voraussetzung für eine entsprechende Ausdifferenzierung der kompositorischen Arbeit. Diese hatte zugleich die Integration von Herz und Verstand, Intuition und Rationalität sicherzustellen, die Cage in den vierziger Jahren als gleichberechtigte und unverzichtbare Möglichkeiten der kompositorischen Arbeit verstand. Cage experimentierte in den vierziger Jahren ständig mit den Möglichkeiten, diese verschiedenen Formen und Aspekte der kompositorischen Arbeit aufeinander zu beziehen. Es war Buckminster Fuller, den Cage 1948 am Black Mountain College kennenlernte, wo beide Sommerkurse abhielten, durch den Cage zu einer entscheidenden Erweiterung seiner kompositorischen Fragestellungen motiviert wurde.

Allgemein wird Fullers Bedeutung für Cage in seinen Überlegungen zur gesellschaftlichen Veränderung und Zukunftsplanung gesehen, und auch Cage selbst verweist in diesem Zusammenhang immer wieder und an erster Stelle auf Fuller als seinen wichtigsten Gewährsmann. Übersehen wird dabei jedoch, daß Cage außerdem offensichtlich die von Fuller entwickelten Techniken zum Entwurf von Planungsmodellen sowie seine Kriterien, um ihren Nutzen und ihre Tauglichkeit zu beurteilen, für seine kompositorische Arbeit übernommen hat. Fuller geht es besonders um die möglichst effektive Verwendung und Umsetzung von Ressourcen, Ressourcen sowohl physikalischer Natur, wie Bodenschätze, Erdöl u.ä. als auch intelligenter Natur, Ressourcen an Intelligenz, technischen Fähigkeiten und Know-How.

An zwei Beispielen möchte ich zeigen, inwiefern bestimmte Überzeugungen und Vorgehensweisen, die sich bei Cage nachweisen lassen, als Konsequenzen seiner Auseinandersetzung mit Fullers Überlegungen interpretiert werden können. Das erste Beispiel betrifft die Einschätzung der Bedeutung der eigenen Arbeit. Cage hat sich verschiedentlich deutlich für das ausgesprochen, was er das Prinzip der Originalität nennt. Es soll sicherstellen, daß nicht zwei dasselbe tun und auf diese Weise Intelligenz-Ressourcen verschwendet werden. In seinem 1961 gehaltenen Vortrag *Where are we going? And What Are We Doing?*, der bereits im Titel auf die allgemeinen Fragen menschlichen Zusammenlebens verweist, mit denen sich Cage hier beschäftigt, heißt es:

»In einem umfassenden Sinn mache ich, was du machst und du machst, was ich mache. Daher ist es für jeden von uns ökonomisch, originell zu sein. Wir können mehr erreichen, wenn wir nichts tun, was jemand anderes tut. So können wir die Geschichte beschleunigen, die, die wir machen. Kein Bedarf an Konkurrenz, auch

nicht mit sich selbst. Schließlich, wir sind alle dieselbe Spezies und leben auf demselben Planeten. Und ich bin nicht, der ich war.« (*Silence*, 219 f)

Diese Argumentation könnte direkt Fullers *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde* entnommen sein, wo Fuller immer wieder darauf insistiert, daß es entscheidend darauf ankommt, die menschlichen Fähigkeiten möglichst ökonomisch einzusetzen, wenn unser Überleben auf diesem Planeten auch in Zukunft gewährleistet sein soll.

Das andere Beispiel bezieht sich direkt auf Cages Arbeit als Komponist. Eine in diesem Zusammenhang sehr aufschlußreiche Äußerung findet sich in dem bereits 1954 gehaltenen Vortrag *45' für einen Sprecher*. Dieser Vortrag zeigt schon durch die Verwendung von Passagen aus älteren Texten und Vorträgen die von Cage angestrebte Ökonomie. Dort heißt es:

»Ich erinnere mich, ich wurde gefragt, was ich denn von Technik halte. Und zuerst hatte ich nichts zu sagen. Einige Tage später erkannte ich, ich habe keine Zeit für Technik, weil ich immer grad eine erfinden muß.« (*Silence*, deutsch 72)

Cage zeigt hier eine Fullers Argumentation entsprechende Vorgehensweise, denn er tut nicht nur nicht dasselbe wie irgend jemand anderes, sondern vermeidet es sogar, dasselbe zweimal zu tun und unoriginell und unökonomisch zu verfahren. Mit der 1958 begonnenen Reihe der *Variations*, die ausschließlich aus Material zur Herstellung einer Komposition und einer kurzen Erläuterung bestehen, hat er eine entscheidende Steigerung in der Ökonomie der Mittel erreicht. Denn mit jeder dieser Kompositionen können im Prinzip unendlich viele verschiedene Aufführungen durchgeführt werden. Diese Technik kann deshalb als außerordentlich produktiv, effizient und zugleich als äußerst sparsam und komprimiert im Hinblick auf die verwendeten Mittel bezeichnet werden. Denn selbst wenn man darauf hinweist, daß nun die Interpreten anstelle des Komponisten die noch offenen Fragen beantworten und die Arbeit der Komposition durchführen müssen, so ist dadurch, daß diese Arbeit nur getan wird, wenn wirklich eine Aufführung geplant ist, bereits eine entscheidende Einsparung vollzogen worden und zugleich wird dadurch jede Aufführung als einzigartiges Ereignis in ihrer Bedeutung gewissermaßen gesteigert und aufgewertet. Diese Technik entspricht damit unmittelbar Fullers Plädoyer für das, was er eine *komprehensive also universale und umfassende Ephemerisierung* genannt hat, die Steigerung der Produktivität bei Verknappung der eingesetzten Mittel (Fuller, 14). In diesem Zusammenhang wäre auch Cages Arbeit mit dem Computer genauer zu untersuchen, denn auch hier scheint es vor allem um einen ökonomischen Umgang mit den eigenen Ressourcen und zwar sowohl an Intelligenz als auch an Zeit zu gehen.

(Den zweiten Teil dieses Aufsatzes veröffentlichen wir im nächsten Heft der positionen, Nr. 14/1993.)

LITERATURVERZEICHNIS

Pierre Boulez/John Cage, *Correspondance et documents*, Winterthur 1990

John Cage, *Future of Music: Credo*

John Cage, *Where Are We Going And What Are We Doing*, in: *Silence*, Middletown, Connect. 1961

John Cage, *Vortrag über etwas. 45'00" für einen Sprecher*, in: *Silence*, deutsch von Ernst Jandl, Frankfurt/M. 1987

John Cage, *Für die Vögel*, Gespräche mit Daniel Charles, Berlin 1984

Stefan Schädler, *Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages »Music of Changes«*, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband John Cage II, München 1990

R. Buckminster Fuller, *Konkrete Utopie*, Düsseldorf/Wien 1974