

Dieter Schnebel

John Cage, 80

Der nebenstehende Text ist ein Teil des Essays »John Cage, 80«, der in diesem Jahr in einem Buch mit Texten Schnebels beim Hanser-Verlag München erscheinen wird. Der Vorabdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

1 Anm. d. Red.: Wir bringen dieses und die beiden folgenden Zitate nicht in der originalen typographischen Struktur von Cage. 

Experimentelle Klänge

Cage hat schon in den späten 30er Jahren erkannt, daß beim Komponieren von Tönen, genauer von Tonhöhen, zumal mittels der Schönbergschen Zwölftontechnik, nicht mehr viel zu holen war; die Dodekaphonie hatte ohnehin die Töne nivelliert, und das unentwegte und rasche Abspulen aller zwölf führte zu Redundanz. So wandte sich Cage Klängen zu, für welche die Kategorisierung mittels Tonhöhen keine Bedeutung hatte: Schlagzeugklänge und überhaupt Geräusche aller Art, verfremdete Klänge wie die des präparierten Klaviers oder die Geräusche elektrischer Klangerzeugung.

Überdies waren sie unverbraucht und neu, und es ließ sich eine Menge entdecken. Und ihre Einbeziehung in Musik machte Skandal: Autobremstrommeln oder Blumentöpfe als Musikinstrumente. Und die Wahl solcher »Instrumente« erfolgte programmatisch. Schon 1937 verkündete er in einem Manifest: »Die Zukunft der Musik heißt Allklangmusik.« Im übrigen hatten solche Klangerzeuger auch hohen optischen Reiz: die Instrumentarien von Cage's frühen Schlagzeugwerken, etwa der berühmten *Construction in Metal*, waren zugleich Environments, 25 Jahre bevor diese Kunstgattung geschaffen wurde.

Zeitkunst I : serielle Zeitstrukturierung

Ebensofrüh hatte Cage erkannt, daß die neue Musik – zumal die aus dem Umkreis Schönbergs – die Zeitdimension vernachlässigt hatte. Mit dem ihm eigenen Zugriff und der dann impliziten Reduktion aufs Wesentliche schrieb er fortan Stücke, die als Zeitpläne entworfen waren, entwickelte schon in den späten vierziger Jahren eine Art serieller Zeitkomposition.

Dies sei anhand eines späteren sozusagen »reifen« Werkes solcher Kompositionsweise erläutert, nämlich der 1949 geschriebenen »Lecture on Nothing«. Der Vortrag ist zeitlich durchstrukturiert. »Es gibt vier Takte in jeder Zeile und zwölf Zeilen in jeder Einheit der rhythmischen Struktur. Es gibt 48 solche Einheiten, jede wiederum zu 48 Takten. Das Ganze ist in fünf große Teile im Verhältnis 7, 6, 14, 14, 6, 7 gegliedert. Die 48 Takte jeder Einheit sind ebenfalls so gegliedert.« Übrigens ist das Zeitmaß der Takte 1 Sekunde, so daß das Ganze 48 X

48 Sekunden dauert, also ca. 38 Minuten.

Ich lese zunächst den Anfang sozusagen die erste Strophe dieser Lecture und zeige die 7-6-14-14-6-7 Gliederung durch Handzeichen an. ¹

»VORTRAG ÜBER NICHTS Ich bin hier, und es gibt nichts zu sagen. Wenn unter Ihnen die sind, die irgendwo hingelangen möchten, sollen sie gehen, jederzeit. Was wir brauchen ist Stille; aber was die Stille will ist, daß ich weiterrede. Gib einem Gedanken einen Stoß: er fällt leicht um; aber der Stoßende und der Gestoßene erzeugen die Unterhaltung die man Diskussion nennt. Wollen wir nachher eine abhalten?«

Und nun ein Beispiel, wo Cage die Zeitstruktur selbst thematisiert, im Hören des Vortrags erlebbar macht – ich lese die zwei ersten Strophen des vierten Teils:

»Hier sind wir nun am Anfang des vierten großen Teils dieses Vortrags. Mehr und mehr habe ich das Gefühl daß wir nirgendwo hingelangen. Langsam, während der Vortrag weitergeht, gelangen wir nirgendwo hin und das ist ein Vergnügen. Es ist nicht irritierend, zu sein, wo man ist. Es ist nur irritierend zu denken, man wäre gern irgendwo anders. Hier sind wir nun ein kleines Stück über den Anfang des vierten großen Teils dieses Vortrags hinaus. Mehr und mehr haben wir das Gefühl daß ich nirgendwo hingelange. Langsam, während der Vortrag weitergeht, langsam haben wir das Gefühl wir gelangen nirgendwo hin. Das ist ein Vergnügen daß andauern wird. Sind wir irritiert, ist es kein Vergnügen. Nichts ist kein Vergnügen wenn man irritiert ist, aber plötzlich ist es ein Vergnügen, und dann, mehr und mehr ist es nicht irritierend (und dann mehr und mehr und langsam). Ursprünglich waren wir nirgendwo; und nun haben wir wieder das Vergnügen, langsam nirgendwo zu sein. Wenn jemand schläfrig ist, soll er schlafen.«

Diese Passage wird übrigens siebenmal wiederholt. Wie Sie bemerken konnten, ist hier das Zeitgerüst mit wenig Worten ausgefüllt. Es gibt Teile, wo sich die Worte dicht drängen, aber auch welche, wo sie fehlen: die beiden ersten Strophen des fünften Teils sind leer, bestehen aus Stille. Ich lese noch eine Passage, wo die Wortmengen ziemlich groß sind.

»'Wenn du denkst, ein Gespenst zu sein wirst du ein Gespenst werden.' Der Gedanke, die Klänge seien verbraucht, verbrauchte sie. Sie sehen also: diese Frage bringt uns dorthin zurück wo wir waren: nirgendwo, oder, wenn Sie wollen, wo wir sind. Ich weiß eine Geschichte: 'Es war einmal ein Mann der stand auf einer Anhöhe. Eine Gruppe von Männern, die gerade die Straße entlangkamen, bemerkten von weitem den Mann, der auf der Anhöhe stand, und sprachen miteinander über diesen Mann. Einer von ihnen sagte: Er muß sein liebstes Tier verloren haben. Ein anderer sagte: Nein, es muß sein Freund sein, nach dem er Ausschau hält. Ein dritter sagte: Er genießt nur die kühle Luft dort oben. Die drei konnten sich nicht einigen und die Diskussion (Wollen wir nachher eine abhalten?) ging weiter bis sie die Anhöhe erreichten, wo der Mann stand. Einer von den dreien fragte: O Freund da oben, hast du nicht dein Lieblingstier verloren? Nein, Herr, ich habe keins verloren. Der zweite Mann fragte: Hast du nicht deinen Freund verloren? Nein, Herr, ich habe auch meinen Freund nicht verloren. Der dritte Mann fragte: Genießt du nicht die frische

Brise da oben? Nein Herr, das nicht. Was also stehst du da oben, wenn du nein sagst auf all unsre Fragen? Der Mann oben sagte: Ich stehe hier nur.'«

Cage der Märchenerzähler. Unentwegt erzählt er Geschichten, und er hat tausende auf Lager, die er in seinem Leben gesammelt oder gefunden hat. Fast immer sind sie gleichnishaft, haben einen springenden Punkt. Und sie haben mit dem Leben zu tun, äußern Lebensweisheiten. Freilich nicht als Sentenzen, sondern als plötzliche neue Sicht der Dinge. In den verblüffenden Momenten der Geschichten geht einem etwas auf.

Überhaupt hat Cage eine besondere Fähigkeit zu überraschen. Als er zum ersten Mal in Darmstadt war, wo damals 1958 in der Spätphase der seriellen Musik ständig theoretisiert wurde, hielt er auch einige Vorträge. Einer ging über den für hin wichtigen Begriff Unbestimmtheit. Cage erzählte 30 Geschichten, die mehr oder weniger mit Unbestimmtheit zu tun hatten, eine jede in einer Minute.

Töne

Ab etwa 1950 ließ Cage auch wieder »normale« Töne zu allerdings befreit von »Tendenzen«, von persönlichen oder traditionellen »Tönungen«. »Sind Töne Beethoven, Schönberg oder Webern? Oder sind Töne Töne?«

Die Reinigung der Töne erreichte Cage durch ein ebenso radikales wie einfaches Prinzip: durch ihre Ermittlung wiederum mit Hilfe von Zufallsoperationen am schlagendsten in Variations I – ein Konzept, wo schlechthin jedes Ereignis per Zufall (durch eine Art Kartenlegen) parametral bestimmt wird. Es verwirklicht Cages Intention, daß die Töne schlicht Töne sein sollen und sonst nichts, am eindrucksvollsten.

Es ist die Idee einer wahrhaft abstrakten Musik, ohne »Gegenständliches«, »Konkretes«, semantisch oder sonstwie »Besetztes«. Es ist freilich die Frage, ob es eine solche abstrakte Musik überhaupt geben kann. In den letzten Werken Cages kommen allerdings immer wieder auch Dreiklänge, Septakkorde und derlei Vertrautes vor, indessen in gänzlich nichttonalen Zusammenhängen, ja überhaupt in Nicht-Zusammenhängen, tatsächlich wie zufällig, so daß sie fremd und gläsern wirken. Aber trotzdem: Ist der Zufall postmodern geworden?

Es war die Rede von Cage als Erzähler – »Der Dichter spricht« – und er ist ja auch Dichter. Eine andere für ihn bezeichnende Fähigkeit, ja geradezu eine Urfähigkeit ist die der Freude. Sie bricht einfach aus ihm heraus, strahlend bunt und neu, wie auch sein Lachen, in dem sie sich äußert. Für den Europäer, zumal für den Deutschen, in dem stets ein verinnerlichtes Das-darfst-Du-nicht! lauert hat solche Freude oft etwas Verstörendes, wirkt naiv, ja einfältig, welcher Ausdruck sich zuweilen bei Cage auch einstellt, so wenn ihm der Mund offen bleibt. Vielleicht ist er tatsächlich naiv und einfältig wie ein Kind, warum eigentlich nicht?

Sicher ist da auch etwas Amerikanisches. Als ich kürzlich in New York mit meiner Gruppe ein Konzert hatte, in dem Cage zugegen war, fand zwei Tage später ein

anderes Konzert statt mit einem Chorwerk von Duckworth, der dort sehr angesehen ist, und Cage war auch da.

Das Stück, von den ausgezeichneten Gregg Smith Singers dargeboten, über amerikanische Choräle, gut gemacht, reichlich tonal, viel Quarten und Quinten, schien mir nicht sehr zeitgemäß und eben – naiv. Als ich nachher mit Cage sprach, fand er's herrlich und sagte: »Wir haben gerade eine gute Zeit, vorgestern Ihre Musik und heute diese.«

Zeitkunst II : Aperiodik

In Cages Werken der vierziger Jahre mit ihren quasi seriellen Zeitrastern ist oft ansatzweise, in der *Lecture on Nothing* von 1949 gar gänzlich, verwirklicht, was Stockhausen mehr als ein Jahrzehnt später propagierte: daß Mikrozeit und Makrozeit eins sein sollten. Allerdings ist der solcher Konzeption implizite Zeitbegriff statisch, ja räumlich: Folgen von Zeitquanten, die alle gut schönbergianisch aufeinander bezogen sind. Und die Strickmuster der Quanten selbst sind periodisch, wie sehr sie auch wiederum quasi seriell aufgefächert werden: außer den »normalen« duolischen, triolischen, quartolischen und sextolischen Gliederungen finden sich auch Quintolen, Septolen und sonstige irrationale Teilungen.

In den fünfziger Jahren gab Cage die periodische Zeitteilung auf. Wie gesagt, wurde der Zeitablauf mittels Zufallsoperationen strukturiert, wonach Periodisches höchstens noch zufällig vorkommen konnte. Die Zeitvorstellung aber blieb weiter statisch: Zeiträume wurden durch verschieden dichte Anordnungen von Ereignissen gezeichnet. Auch hier ging Cage wiederum ins Extreme: in den Stücken mit Dauertiteln (z.B. 34'46.776«) ist die notierte Ereignisdichte oft so groß, daß sie die Fähigkeiten der Ausführenden übersteigt und diese eigene Auswahlen treffen müssen. In der stark grafisch konzipierten *Winter Music*, wo das Blatt mit fünf imaginären Zeilen einen Zeitraum von 10, 12 oder mehr Minuten bedeutet, sind manchmal nur wenige Akkorde notiert - auf einem Blatt steht sogar nur einer –, so daß der Ausführende hauptsächlich winterliche Stille zu spielen hat. Im berühmten *Tacet-Stück 4'33«* gibt es überhaupt nur noch Zeiträume. – Übrigens kommt in den Werken der letzten Zeit auch wieder Periodisches vor.

Werkübersicht

35-50 Musik für Schlagzeug und präpariertes Klavier, sowie für elektrische Klangerzeuger, darunter (besonders wichtig, »berühmt«):

First Construction in Metal

Imaginary Landscape No. 1

Living Room Music (ein erstes Environment)

Credo in Us

The wonderful Widow of Eighteen Springs

Sonatas and Interludes

1937 das Manifest *Ein Credo an die Zukunft der Musik*

50–60 Arbeit mit Zufallsprinzipien, experimentelle Werke, offene Formen,

musikalische Grafik:

Music of Changes (quasi seriell)

Water Music (happeningartig)

4'33« (ein Schweigestück)

34'46.776« und 31'57.9864« (für präpariertes Klavier – Donaueschingen 54)

Radio Music

Williams Mix, Fontana Mix (Tonbandstück, auch mit elektronischen Materialien)

Klavierkonzert (anarchisch)

Winter Music (extrem pausenreich)

Variations I und II (unbestimmte, offene Werke)

Cartridge Music (für Tonabnehmer)

Theatre Piece (abstraktes Theater)

Atlas Eclipticalis für Orchester (nach Sternkarten)

Vorträge, darunter *Lecture on Nothing, on Something*

65–80 Multimediale Kompositionen

Aktivität in die Breite:

Variations VI (stundenlang, sinfonisch)

HPSCHD (Environment)

Musicircus, Song Books (musikalisches Theater)

Etudes Australes für Klavier

Freeman Etudes für Violine solo

Empty Words (12stündige Lesung)

Politische Texte (*A Year from Monday – How to improve the World*)

Grafische Arbeiten, Dichtungen, Pilzbuch

um 1976 USA–Stücke:

Lecture on the Weather (über Tagebuchtexte von Thoreau)

Apartment House 1776 (Theater mit 4 »Ureinwohnern Amerikas«)

Quartets for Orchestra (über amerikanische Choräle)

80–heute

Fülle:

viele Aufträge

Orchesterwerke

3 Streichquartette

A House full of Music

Music for

Zahlenstücke

Europeras

Cage ist mannigfach vereinnahmt

– als der Avantgarde–Komponist schlechthin, der am meisten Fortschrittliche

– als Komponist der Revolution

– als Komponist der Freiheit, der auch ein politischer Komponist ist

– als Komponist der Selbstverwirklichung, bei dem man vieles darf, ja bei dem alles erlaubt ist

– als Komponist meditativer Musik, ja ein mystischer Komponist, bei dem es viel Stille gibt

– als der große Sprachkünstler, der Hörspielstar, der Philosoph, der Zeichner, Maler

Der einst verachtete Dadakünstler als Kultfigur, dem sie nachlaufen.

Wo immer er heute auftaucht, ist er umringt von Anhängern. Zwei seiner Hauptverehrer, die ihn nicht auslassen, wurden einmal seine body-guards genannt.

Die Anhänger, die sich heute um ihn scharen, ihn nicht nur anbeten, sondern ihm auch alles nachbeten – hat er das verdient?

Aber er hat die Verehrung gern, zumal sie auch eine Art Wiedergutmachung ist: man hat ihn lange genug schlecht behandelt.

Der fremde Cage,

einer aus Californien, wo vor hundert Jahren noch wildester Westen, Goldgräberland – einer der jüngsten Staaten der USA, nicht mit einer schon jahrhundertealten Kultur wie in den New England-Ländern, das einzige Ältere sind die spanischen Missionsstationen.

Ein Landstrich, wo schon New York fern im Osten liegt und hinter einem großen Ozean erst das alte Europa kommt; wo man aber, wenn der Blick über den Pacific nach Westen geht, Japan, China, Indonesien ahnen kann.

Ein Amerikaner, nicht sehr belastet mit Tradition, offen für alles, unbekümmert, auch frech. Der kein übliches Musikstudium absolviert hat, nicht einmal Stilkopien schreiben lernte wie La Monte Young.

Der die klassische europäische Musik nicht gut kennt, dem weder Schubert noch Bruckner ein Begriff sind, geschweige denn die Musik des Mittelalters, der wohl auch wenig Ahnung hat von der Oper. Der als er auf dem Klavier dilettierte, viel Grieg spielte, weil er Quartetten liebte, der aber, weil er Terzen schrecklich fand, Brahms nicht mochte.

Der freilich bei Schönberg neue Musik lernen wollte und drei Jahre seine Kontrapunkt und Analyseurse besuchte, dann aber Beethoven als einen Irrweg ansah und Satie als den Komponisten einer neuen Konzeption von Musik.

Der von einer indischen Studentin viel über indische Musik erfährt und dann seine Sonatas and Interludes nach der indischen Emotionenlehre schreibt.

Der als die USA in den zweiten Weltkrieg eintreten, beschließt, nur noch stille Musik zu schreiben.

Der in New York dem berühmten Zen-Philosophen Suzuki begegnet, und dann drei Jahre lang in seine Vorträge pilgert, für ihn eine quasi psychoanalytische Erfahrung.

Dem das altchinesische Weisheits- und Orakelbuch I-Ging zur Bibel wird und zu einem Mittel der Kompositionstechnik.

Der, als sie erscheinen, fasziniert ist von den Medientheorien McLuhans, Fullers, Browns.

Der wahrscheinlich keinen Hegel oder Marx kennt.

Wohl aber – vielleicht zufällig – Meister Eckhart, einiges Gnostische, für den H.D. Thoreau und sein Anarchismus bestimmend werden, und Joyce und sein Finnegans Wake; in der Musik Satie.

Konzentration

In den 80er Jahren studierte ich für ein Konzert in Bonn mit Studenten die *Lecture on the Weather* ein, ein Stück für 12 Sprecher, Elektronik und Lichtgestaltung. Die Texte aus Thoreaus Tagebüchern, damals erstmals ediert, sollten bei der amerikanischen Uraufführung von kanadischen Männern in ihrer eigenen Sprachfärbung vorgetragen werden. Für unsere deutsche Erstaufführung suchte ich nach einem Äquivalent. Ein renommierter Übersetzer übertrug die Texte exzellent ins Deutsche. Jeder und jede Ausführende sprach seinen Text dann in seiner heimatlichen Färbung in schwäbischem, friesischem, bayerischem, sächsischem Tonfall. Wir hatten fast so viele Dialekte wie Ausführende. Der WDR machte eine gut durchhörbare Aufnahme, in der man trotz der Zwölfstimmigkeit nicht nur vieles verstand, sondern auch die verschiedenen Sprechfarben wahrnehmen konnte.

Bei einer Probe, da wir stolz das Ergebnis unseres Mühens vorführten, kritisierte Cage gerade die Deutlichkeit. Er hatte sich mehr ein allgemeines Geraun vorgestellt, in dem die individuellen Sprech- und Sprachverläufe untergingen. Indes auch wenn das Einzelne als solches gar nicht mehr wahrnehmbar ist, soll es doch mit größter Sorgfalt realisiert werden. Auf die Frage, worauf es ihm bei seinen eigenen Aufführungen seiner Lesungen etwa ankäme, antwortete er nach kurzem Zögern: »I do my work.«

Übrigens ist die Aufführung der *Lecture on the Weather* auch ein wenig szenisch. Während der 40minütigen Dauer soll während der ersten 25 Minuten der Saal allmählich verdunkelt werden. Ein Zuspieltonband, von Marianne Ammacher in äußerst realistischer Qualität hergestellt, demonstrierte währenddessen zunehmende Wetterverschlechterung: erst ein Windessäuseln, dann leichter Regen, woraus sich allmählich ein Unwetter entwickelt, das bei Minute 30 gewaltig losbricht mit Blitzen (über Dias) und Donner.

Die Aufführung fand in Bonn in der Beethovenhalle statt, und es war ein schwülheißer Sommernachmittag. Nachher kam jemand zu mir, lobte die Aufführung und fragte mich, wie ich es fertiggebracht hätte, auch noch die Klimaanlage zu manipulieren. Tatsächlich vermittelt das wirklichkeitsgetreue Tonband das Gefühl von Abkühlung.

Als ich Cage einmal fragte, was er denn alles bei Schönberg gelernt habe, sagte er nur ein einziges Wort: discipline – Vielleicht sollte man es mit Konzentration

übersetzen.

© positionen, 14/1993, S. 36–39