

Marianne Schroeder

Die *Etudes Australes*

Cage: Eine Aufführung bedeutet für mich, aufzustehen und zu handeln.

Pianistin: Vor jeder *Etude* drückt man eine oder mehrere im tiefen Bereich liegende Tasten herunter und fixiert sie. Dazu verwende ich die Gummikeile der Klavierstimmer, die ich zurechtgeschnitten und gekürzt habe, damit sie in möglichst alle Tastaturen passen und den Spieler in keinem Falle hindern. Man schiebt sie jeweils ans hintere Ende der Taste unter dem Filz durch. Diese heruntergedrückten Tasten bewirken, daß ihre Dämpfer die Saiten nicht berühren und diese frei schwingen lassen, so daß sie während des Spiels ein ununterbrochenes tonales Obertonsummen erzeugen. Notiert werden diese stummen Tasten mit einer eckigen, unausgefüllten Note.

Das Einsetzen und Entfernen der Keile vor und nach jeder *Etude* legt den Gedanken einer Ritualvorbereitung nahe, an der Publikum wie Pianist gleichermaßen teilnehmen. Wenn ein Ritual zur Folge hat, daß sich Erfahrungen einstellen, die man nicht kannte und die unerwartet sind, so bringt starke Konzentration – Voraussetzung, daß man diese *Etudes* überhaupt spielen kann –, mit sich, daß sich diese Musik wie von selbst einstellt; daß die Musik zu einem kommt mit quasi unzähligen Melodien. Kein Konzert wiederholt diese Melodien. Sie entstehen und erklingen jeweils genau ein Mal. Es ist, als wären sie immer da, und doch erklingen sie nur punktweise, einmal da und einmal dort.

Cage: Kultiviere in dir eine grandiose Ähnlichkeit mit dem Chaos des umgebenden Äthers; löse deinen Verstand, laß deinen Geist frei.

Pianistin: Die *Etude I* hat 453 Einzeltöne, 2 Intervalle, 3 Dreitonakkorde, einen Vierklang, 2 Fünfklänge. Die *Etude VIII*: 152 Einzeltöne, 8 Intervalle, 12 Dreitonakkorde, 11 Vierklänge, 4 Fünfklänge. Die *Etude XVI*: 362 Einzeltöne, 31 Intervalle, 29 Dreitonakkorde, 31 Vierklänge, 25 Fünfklänge. Die *Etude XXIII* (eine Art Herzstück): 107 Einzeltöne, 25 Intervalle, 18 Dreitonakkorde, 10 Vierklänge, 10 Fünfklänge. *Etude XXIX*: 278 Einzeltöne, 68 Intervalle, 58 Dreitonakkorde, 47 Vierklänge, 42 Fünfklänge.

Cage: Notenlesen ist eine Sache der Musikwissenschaftler. Die *Etudes Australes* sind 32 Klavieretüden, aufgeteilt in vier Hefte zu je 8 Etüden. Der Titel

stammt vom *Atlas Australis*, einem Buch mit Sternkarten, welches ich für den kompositorischen Prozeß benutzte. Jede Etüde hat 8 Systeme auf 2 Seiten notiert. Ein einziges System hat vier Schlüssel: Je einen Violin- und Baßschlüssel für die linke und je einen Violin- und Baßschlüssel für die rechte Hand. Weder Tempo noch Dynamik sind notiert, gegeben ist nur das Verhältnis der Zeitabstände untereinander (so wie Landkarten das Verhältnis der Entfernungen untereinander angeben). Die Notenköpfe sind ausgefüllt oder leer oder haben einen Notenhals. Die leeren werden bis zur übernächsten Note derselben Hand ausgehalten, die Noten mit einem Hals bezeichnen einen Mehrklang, die ausgefüllten sind kurz zu spielen. Es gibt eine pedalähnliche Bezeichnung, welche bedeutet, daß eine unausgefüllte Note bis zum Ende des Pedal-Zeichens ausgehalten werden muß.

Der *Atlas Australis* wurde in sechs Farben gedruckt und in der Tschechoslowakei veröffentlicht. Ich legte ein durchsichtiges Raster über eine bestimmte der 24 Karten, dessen Breite (ca. 25 cm) der Breite des Notenpapiers entspricht, das eigens entworfen wurde. Abgesehen von den Parallellinien wurde der vertikale Abstand erst durch Experimente entwickelt. Zu geringe Abstände verhinderten die Unterscheidung der zwölf Töne einer Oktave. Zu große ließen mich so viele Sterne berücksichtigen, daß ich fürchtete, die Musik würde zu dicht und unspielbar werden. Mittels der Zufallsoperationen des *I Ging*, bezogen auf die Zahl 64, ermittelte ich, welche Sterne, welche ihrer Farben, wieviele Sterne ich nehmen sollte. Dann übersetzte ich die räumlichen Punkte in musikalische Notation (die zwölf Töne) und verteilte diese Noten mit Hilfe des *I Ging* auf die verschiedenen Oktaven. Von den untersten Tönen nahm ich mindestens einen weg, transponierte ihn in eine andere Oktave, und diese ungespielten Töne werden dann während der Etüde stumm niedergedrückt. Dann fragte ich, ob eine Note ein Einzelton oder ein Intervall oder ein mehrtöniger Akkord wird. In der Etüde I bringt nur die Zahl 64 Intervalle und Akkorde. In der Etüde II die Zahlen 63 und 64. In der Etüde XXXII sind es 32 Zahlen (32 bis 64), die zu Tonhäufungen führen.

Pianistin: Ich wußte nicht, was ich mit der Partitur anfangen sollte. Ich stellte die Noten jeden Tag woanders hin und blätterte sie durch. Dann zählte ich alle Noten und meinte, daß viele Noten hohe Schwierigkeit bedeuten. Später erkannte ich, daß die Schwierigkeit in der Schnelligkeit und Weite der Sprünge und vor allem in der Gleichzeitigkeit der Sprünge mit beiden Händen bestand und nicht in der Anzahl der Töne. Dann zog ich Taktstriche von einem Inch Abstand. Ein Inch hat 10 Einteilungen. Aus diesen wurden zweimal 5 Zählheiten, also zwei Quintolen vergleichbar. Dann maß ich die Töne exakt aus: Fiel ein Strich ins Zentrum eines Tons, war es gut. In der Regel aber stand ein Ton z.B. an der Stelle 2,8 oder 5,1 oder 4,9 des Quintolen-Taktes, usw. So lernte ich die Töne und ihre exakte Position im Takt auswendig.

Cage: Weil ich an diesem Punkt nicht mehr weiterwußte, ging ich zu Grete Sultan, für die ich die Stücke schrieb, und bat sie, ihre Hände auf die Tasten zu legen. Ich begann mir Duette für ihre Hände vorzustellen und erstellte darauf Tabellen, wieviele Akkorde eine einzige Hand ohne Hilfe der anderen greifen kann. Es waren zu meinem Erstaunen 546 fünftönige, 520 viertönige, 81 dreitönige Akkorde und 28 Intervalle. Ich kann also durch Zufallsoperationen Harmonisches einführen in eine Musik, die nicht auf Harmonik beruht, sondern auf Einzigartigkeit jedes Klanges,

jeder Verbindung von Klängen.

Schönberg: Ohne ein Gefühl für Harmonie, so sagte ich ihm, werden Sie immer auf ein Hindernis oder eine Mauer stoßen, die Sie niemals durchbrechen werden. Er erwiderte mir, dann werde er wohl sein Leben damit verbringen, mit dem Kopf gegen diese Mauer zu rennen.

Cage: Und vielleicht habe ich seitdem nichts anderes getan. Eine indische Musikerin sagte mir einmal, daß man in Indien Musik macht, um das Denken zu läutern und den Geist empfänglich zu machen für die göttlichen Einflüsse.

Pianistin: Das Lernen fiel mir leicht, aber ich vergaß was ich gelernt hatte von Tag zu Tag. Und dies über Wochen. Allmählich aber stellte sich die Erinnerung ein. Dann legte ich das Metronom auf ein langsames Tempo fest, für 0.5 Inch (ein halber Takt), und nahm Linie für Linie auf Tonband auf. Ich bemerkte, daß ich die Musik erst beim Abhören vom Tonband wahrnahm; beim Spielen hatte ich nur Töne gespielt, aber innerlich Zahlen gehört. Ehe ich mit dem Lernen der Musik anfang, schien mir die Absenz jeglicher Dynamik das größte Problem zu sein. Also fing ich an, zunächst nur pianissimo zu spielen, auch wenn die Sprünge äußerst schwierig auszuführen waren. Das leise Spielen wie auch das Hören der Zahlen anstelle der Musik versetzten mich in einen immer unnatürlicheren Zustand, der so gar nicht zu Cage paßte. Dann fertigte ich neue Kopien an, welche nur noch die Noten, die Taktstriche, aber keine Zahlen mehr enthielten. Ich stellte fest, daß sich die genaue Plazierung der Noten aus der Erinnerung heraus von selbst ergab, dies allerdings nur bei extremer Konzentration. Bevor ich nach vierzehn Monaten Arbeit die Etudes in Cages Anwesenheit spielte, sagte ich zu ihm: es sei seltsam, jedes Mal entstehe eine neue Musik mit neuen Melodien, die scheinbar aus einer Unendlichkeit herkämen. Ist es nicht wunderbar, lachte er, und man weiß nicht, woher die Musik kommt.

Cage: Ich habe ganz bewußt versucht, diese Stücke (wie nachher die *Freeman-Etudes* und die *Etudes Boreales*) so schwierig wie möglich zu gestalten, da ich der Ansicht bin, daß wir in unserer Gesellschaft mit sehr ernsthaften Problemen konfrontiert sind. Wir neigen sogar dazu, die Situation als hoffnungslos zu bezeichnen, so daß es unmöglich scheint, dagegen etwas zu unternehmen. Ich glaube, daß diese Musik, die man kaum spielen kann, als Beispiel für die Machbarkeit von Unmöglichem dient.

Pianistin: Das wirklich Aufregende besteht darin, daß die Stücke trotz ihrer hohen Virtuosität und Vielfalt der musikalischen Charaktere nur bis zu einem gewissen Sicherheitsgrad geübt werden können. Sie sind erst dann in ihrem musikalischen, ganzen Wert erkennbar, hörbar und spielbar, wenn sich im Augenblick des *Spielens* ein Bewußtsein einstellt, das über das gewohnte weit hinaus geht. Es ist eine Konzentration, welche Detail und Ganzes, Gewußtes und Ungewußtes, Bewußtes und Unbewußtes im *gleichen* Moment zur Verfügung stellt. Man nähert sich den Stücken um so mehr an, wenn man gleichzeitig mit der höchsten Disziplin bereit ist, ein Risiko einzugehen, in die Schwierigkeiten hineinzuspringen und nicht versucht, eine z. B. einmal entdeckte Dramatik zu wiederholen oder eine z. B. neu entstehende willentlich zu vermeiden. Die *Etudes Australes* sind tatsächlich ein

ununterbrochenes *Annähern* an die Präzision, an die Musik, ans Ungewisse. Vielleicht vermitteln sie uns etwas von dem, was die Sterne uns geben: ein kosmisches Bewußtsein von Musik, die *ist*.

Cage: Fehlerlose Musik wird geschrieben, indem man sich um Ursache und Wirkung nicht kümmert.

Die Zitate von John Cage und Arnold Schönberg stammen aus: John Cage, *Silence*, aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987 und Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, DuMont Buchverlag, Köln 1989