

»...the question was asked: ›Dr. Suzuki, what is the difference between men are men and mountains are mountains before studying Zen and men are men and mountains are mountains after studying Zen?‹ Suzuki answered: ›Just the same, only somewhat as though you had your feet a little off the ground.«¹

Das »Nicht-Anhaften«, ein zentraler Begriff des Zen, kann schöner kaum erklärt werden. Wenn man diesen Begriff auf Cages Schaffen, die Interpretation seiner Werke, den Umgang mit seiner Person etc. anwendet, zeigen sich verschiedene Grade solchen »Nicht-Anhaftens« oder – um mit Meister Eckhart zu sprechen – der »Abgeschiedenheit«. Bewegt von diesem Leitprinzip versuchte Cage, seine Musik von sich selbst, von seinen Vorlieben zu lösen durch Einsatz von Zufallsverfahren. Cage, lehnte die gängigen Strukturen von Musik ab, statt Partituren schuf er Anleitungen für die Interpreten und verlangte vom Publikum ein anderes Hören. Es ist ein distanzierteres Hören, welches die Differenzierung der Einzelklänge und deren gegenseitige Durchdringung ermöglicht.

Mittlerweile feierten wir Cages 100. Geburtstag. Für die Akzeptanz seiner Werke muss nicht mehr gekämpft werden. Seine Musik trifft in weiten Kreisen auf Interesse (auch jenseits der E-Musik). Und es dürfte sich eine Generation von Interpreten und Hörern herausgebildet haben, die mit Cages Werk umzugehen versteht. Cage verlangt vom Interpreten höchste Disziplin bis hin zum Erlernen völlig neuer Spieltechniken (*Etudes Australes*), genaues Ausarbeiten von mit strengen Regeln versehenen Kompositions-Vorlagen. Der Interpret verhilft dem Werk oft erst zu einer verbindlichen Gestalt. Die jeweiligen Resultate müssten höchst unterschiedlich sein, doch scheint es, als ob Interpretationen solcher offener Stücke oft einem »Halo-Effekt« unterliegen, da viele Cage-Interpretationen bereits im Hörrepertoire der Interpreten verankert sind. Zudem sind Cages eigene Performances mehr als bei anderen Komponisten präsent. Man kann also etwa die *Variations* nicht ganz unbelastet ausarbeiten, selbst wenn man sich äußerste Disziplin auferlegt. Der Interpret muss Wege finden, sich von der bekannten Oberfläche zu lösen.

Der Rezipient ist kaum in der Lage, eine adäquate von einer inadäquaten Ausarbeitung zu unterscheiden, sofern er nicht selbst mit dem Cageschen Kosmos gut vertraut ist und weiß, welche Strukturen einem Werk keinesfalls immanent sein können. So bleibt der Hörer an der Oberfläche dieser Musik: Er kann tatsächlich nur – wie von Cage gefordert

Nils Günther

»...your feet a little off the ground«

Cage 100 – einige Gedanken und Nachlese: Filme, CDs, Bücher

– die Klänge wahrnehmen, wie sie sind – oder nicht anhören.

Das »Nicht-Anhaften« führt zu einem Betrachten des Kommens und Gehens der Klangevents. Zwar ist dies ein oberflächliches Betrachten, aber eines aus weiterer Distanz, welches uns die wahre Oberfläche erst wahrnehmen lässt. Die gewünschte Trennung der Person Cage von seiner Musik wurde durch die Ikonisierung seiner Person erschwert. Kaum ein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts war und ist einem breiten Publikum auch als Person ein Begriff. Der Pilze sammelnde, lächelnde, immer wieder dieselben Zen-artigen Geschichten und Phrasen wiederholende Asket im indigofarbenen Jeans-Anzug wurde zur »Marke Cage«. Durch die zwei Jahrzehnte zwischen Cages Tod und der Feier seines 100. Geburtstags konnte man wieder einen gewissen Abstand gewinnen, der notwendig ist, um sein Werk richtig beurteilen zu können. Der Weg fort von der Oberfläche der »Ikone Cage« hin zu einem Betrachten des Œuvres »off the ground« ist wichtig. Ob die jüngeren Beiträge zu Cage diesen Weg ebnen?

John Cage – Journeys in Sound

Allan Miller folgt einem bewundernswerten Credo: »Ich habe es mir zur Regel gemacht, keine Freundschaften mit den Menschen zu schließen, über die ich einen Film drehe.«² Dies, obwohl Miller Cage seit den frühen 60er Jahren kannte und schon zuvor zwei Filme über den Komponisten gedreht hatte. Hier versucht Miller keine komplette Darstellung der Vita des Komponisten, sondern versucht eher, Kernpunkte aufzuzeigen und viele Zeitzeugen zu Wort kommen zu lassen. Teilweise gelingen hier schöne Einblicke: Eine alte Archivaufnahme zeigt Cage (rauchend) zusammen mit Yoko Ono und John Lennon. Cage demonstriert den beiden, welche Art neuen »Gesangs« er gerade entwickelt hat. Ein gurgelnder, tiefer, obertonreicher Singsang ertönt. Cage: »You like it?« Lennon: »Got right through to me!« Cage: »I just go on and on for hours.« Schön ist auch der kurze Einblick mit Christian Wolff in

¹ John Cage, *Juilliard Lecture* (1952).

Allan Miller, *Paul Smaczny, John Cage – Journeys in Sound*, DVD, Accentus Music, 2012.

² Allan Miller im Booklet zur Blu-Ray *John Cage – Journeys in Sound*, Accentus Music, 2012.

Cages selbst erbautes Haus in Stony Point, wo Cage sich in den 50er Jahren intensiv dem Pilzstudium widmete. Einige neue Szenen wirken dagegen arg inszeniert, etwa Mayumi Miyata und Toshio Hosokawa im Ryoanji-Steingarten sitzend, die Steine betrachtend über den Regen philosophierend. Steffen Schleiermacher beim Schraubenkauf im Baumarkt wirkt so gestellt wie der beim Frühstück rührselig über Cage sprechende Irvine Arditti.

Der Film zeigt schönes Archivmaterial (Cage performt *Water Walk* 1960 im Fernsehen), erzählt aber zu viel Altbekanntes. Das präparierte Klavier, das *I Ging*, 4' 33 ... Dinge, die wir zur Genüge kennen. So bleibt der Film unentschlüsselt irgendwo zwischen Collage und Kurzportrait. Für den Kenner ist dieser Film zwar wegen des teilweise raren Filmmaterials interessant, kann aber inhaltlich wenig Neues zeigen.

John Cage, *As it is*. Alexej Lubimov, Klavier und Natalia Pschenitschnikova, Stimme. ECM New Series 2268

Michael Rebhahn, »we must arrange everything«. Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage, Pfau Verlag 2012

3 Michael Rebhahn, »we must arrange everything«. Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage, Pfau Verlag 2012, S. 7.

4 John Cage, *Notes on Compositions I* (1933-48) (1962); in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *John Cage Writer*, Cooper Square Press NY, 2000.

We must arrange everything

In der Einleitung des Buchs kritisiert der Autor beim Thema Cage eine beim Thema Cage oft »bedenkenlos idealisierende Sicht von Person und Schaffen«³. Rebhahn betrachtet Cage aus der Distanz wenn er die Begriffe Erfahrung, Rahmung und Spiel in Cages Werk untersucht. »Erfahrung« wird dabei aus der Sicht John Deweys auf Cage projiziert, der, wie Cage, den Aspekt der Nützlichkeit von Kunst betonte. Etwas vorschnell scheint der Autor die Bedeutung des Zen für Cage abzutun. Der Vergleich Cagescher Floskeln mit Koans passt nicht gut zu Cages Zen-Verständnis, das viel mehr dem nicht meditations-orientierten Chán entspricht. Cage habe Zen als Teil einer eklektischen Philosophie benutzt und nicht gelebt. Das ist problematisch, denn sicherlich könnte man dasselbe über Cages Beschäftigung mit dem Pragmatismus sagen. Dennoch: Die Verschränkung von Cage und Dewey ist ein interessanter Versuch. Es gelingt dem Autor, einige Parallelen aufzudecken und Cages Erfahrungsbegriff neu zu beleuchten.

Der Autor führt nur vier Kompositionen aus den 50er Jahren an, um seine Erkenntnisse beispielhaft anzuwenden: *Music of Changes*, *4'33*, *Concert for Piano and Orchestra* und *Variations I*. Rebhahn zeigt, wie sich der Rahmen vom Komponisten hin zum Ausführenden und auch zum Rezipienten verlagert und verändert. Schade, dass weder das Spätwerk mit seinen engeren und doch flexiblen Rahmen (»Time Brackets«) noch die frühe Arbeit mit den »Rhythmic Structures« berücksichtigt wurden. Die Funktion des Rahmens hätte für Cages Komponieren so genauer untersucht werden können. Dennoch sind die Beispiele

zur Illustration diverser Spielformen und Rahmungsarten geeignet.

Der dritte Teil bietet einen Einblick in die Historie der »Spieltheorie«, hier nicht zu verwechseln mit der mathematischen Spieltheorie (Nash und andere), gemeint ist die allgemeine Theorie des Spiels. Formen von Spielen werden anhand der Schriften von Schiller, Huizinga und anderen unterschieden. Der Abschnitt nimmt viel Raum ein, die Übertragung der gewonnenen Erkenntnisse auf Cage – der selbst den Vergleich seiner Werke mit Spielen ablehnte – gerät zu kurz. Eine Anwendung der gewonnenen Einsichten auf das Gesamtwerk wäre interessant.

As it is

ECM hat mit dieser CD seinen Katalog um eine Auswahl von Kompositionen erweitert, die aus Cages früher Schaffensphase stammen. Größtenteils stammen die Kompositionen aus den 1940er Jahren, zwei Werke aber sind früher entstanden: *Three Songs* (1933) und *Five Songs for Contralto* (1938). Diese frühen Stücke zeigen uns viel von der Ästhetik des jungen John Cage. Die *Three Songs* auf Texte von Gertrude Stein tauchen in Cages Verzeichnis von 1962 nicht auf, aber immerhin vermittelt er dort eine grobe Vorstellung der Kompositionsweise: »...chromatic composition dealing with the problem of keeping repetitions of individual tones as far apart as possible (1933-34)...«⁴ Der Begleittext der CD stellt die Frage in den Raum, ob die repetitiven Strukturen des Steinschen Textes Cages musikalische Ästhetik des Frühwerks gelenkt haben:

»The earliest piece here is the song *At East and ingredients*, in whose first performance, for the Santa Monica Women's Club in November 1932, Cage took part as pianist (he was just twenty), with his contemporary Harry Hay singing. Two more Gertrude Stein settings followed the next year... *At East and ingredients* is one of the earliest Cage pieces to survive, along with settings from Aeschylus and Ecclesiastes given at the same Santa Monica recital, and it suggests that the composer's serene acceptance of repetition – long-lasting, as the present programme shows – could have been prompted, or certainly supported, by Gertrude Stein's texts. As the words recur, so do their associated musical gestures ...«⁵

Die Lieder sind kurz, kapriziös, jeweils mit einem zwanghaft eingefügten Nachspiel versehen. Mehr Konsistenz zeigen die *Five Songs (for contralto)* von 1938. Laut Cage sind dies »chromatic songs employing unorthodox uses of twelve-tone composing means.«⁶ Teilweise erreicht Cage hier eine Tonsprache, die dem Stil

5 Paul Griffiths im Booklet zu: John Cage *As it is*, ECM New Series 2268.

6 John Cage, *Notes on Compositions I* (1933-48) (1962); a.a.O.

des späten Strawinsky ähnelt. Ein umfassendes Verständnis Cages wird sich nur unter Beachtung des Frühwerks erreichen lassen. Wenn er später versuchte, seine eigenen Vorlieben auszublenden, gelang ihm dies nur teilweise. Insofern erlauben uns die frühen und frühesten Stücke einen Blick unter die »Oberfläche Cage«. So sehr sich Cage später von dieser frühen Ästhetik entfernte, so scheint sich doch »subkutan« vieles erhalten zu haben. Die CD ist ein schöner Beitrag des letzten Jahres, in einer intimen, warmen Interpretation.

Anniversary Box

Die »Special Edition« aus dem Hause Schott bietet alten Wein in neuen Schläuchen. Die Box beinhaltet: 1. 50 *Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, 2. *Concert for Piano and Orchestra / Atlas Eclipticalis*, 3. Introduction to the WDR Radio Version of the Play, 1982 / *An Alphabet* (CD 1), 4. *Variations II / Eight Whiskus / Music for Two / Ryoanji* 5. *Etudes Boreales / Harmonies XIII, XXII, XXIV, XXVII / 10'40.3"*.

Es ist enttäuschend, dass hier nichts als Kosmetik (neue Cover!) betrieben wurde. Ein wirklich oberflächlicher Beitrag eines Labels, das doch so wichtige Beiträge zur zeitgenössischen Musik geleistet hat. Auf den ersten Blick fällt auf, dass kein *Number-Piece* und kein Werk vor 1946 enthalten ist. Man könnte spekulieren, ob bewusst nur das »Zentralwerk« präsentiert werden sollte oder nur die »Perlen« des Katalogs. Warum aber nicht eine andere Auswahl, beispielsweise die *Music of Changes* in der Einspielung mit Herbert Henck, 1988 die erste Cage-CD bei WERGO? Warum nicht das großartige *Roaratorio*, die *Song Books* oder die legendäre *Town Hall Retrospective*? Offenbar wollte man keine all zu große Kollektion auf den Markt bringen, daher musste man sich auf Einzel-CDs beschränken, oder man hätte neu kompilieren müssen. Da man sich für ersteres entschied, fielen diverse CDs von vornherein weg. Warum die späten *Number Pieces* fehlen, ist leicht beantwortet: Es gibt schlicht und einfach keine CD bei Wergo, die diese beinhaltet, abgesehen von einer Einspielung von Cages *Two*⁴, gepaart mit einem Stück von Hosokawa.

Wer nicht viele Aufnahmen der Reihe besitzt, kann seine Sammlung mit dieser Box relativ günstig erweitern. *Sonatas and Interludes* mit Joshua Pierce (1975 aufgenommen) war die zweite Cage-CD bei Wergo. Eine wichtige, historische Aufnahme des bedeutenden Cage-Interpreten. Eben solchen Status hat die Einspielung des *Concert for Piano and Orchestra*, da sie die erste in voller Instrumentierung war.

Glanzpunkt der Box ist sicherlich *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*,

gesprochen von einem wahren »Who is Who« des Cage-Umkreises: John Cage, Alvin Curran, Christian Wolff, Philip Corner, Charles Morrow, Richard Kostelanetz und viele andere wirken bei dieser humorvollen »Geister-Parade« mit. CD 4 präsentiert vorwiegend Werke aus den 1980er-Jahren. Die *Whiskus* (ursprünglich für Stimme) wurden auf Anregung Malcolm Goldsteins von Cage für Violine bearbeitet, indem die Stimmklänge in Bogentechniken übersetzt wurden. Die Violinstimme in *Ryoanji* erstellte der Violinist selbst in ähnlicher Weise. Zusammen mit Matthias Kaul gelang Goldstein hier eine schöne Einspielung mehr meditativer Art.

Empty Words

Bei dieser CD wurden die vier Teile von Cages Text *Empty Words* (1974/75) auf die epische Dauer von zehn Stunden gedehnt. Dies erforderte, die Aufnahme im Mp3-Format zu produzieren. Die Teile 1 und 2 werden mit Cages *Branches* (1976) kombiniert, Teil 3 zusammen mit Musik von Antoine Beuger und Teil 4 mit einem Klavierstück von Burkhard Schlothauer.

Cages Text ist ein kontinuierlich zerfallender: Keiner der vier Teile bietet komplette Sätze. Während im ersten Teil Phrasen, Wörter, Silben und Buchstaben vorkommen, finden sich im letzten nur noch Buchstaben und »Klänge« (zusammengesetzte Buchstabenfolgen). Musikalisch hat Wandelweiser einen umgekehrten Weg eingeschlagen: während die *Branches* wie zerfallene Musik wirken, ist der Klang des Klaviers im letzten Teil sehr konkret, wenn auch hier keine Motive oder Melodien entstehen, sondern die Klänge isoliert sind. Gleichzeitig trennt sich die Musik von Cage: die Idee, hier Musik anderer Komponisten sich mit dem Text überlagern zu lassen, hätte Cage garantiert gefallen.

Sylvia Alexandra Schimag hat Cages Vortrags-Anweisungen ernst genommen und sich auch nicht übertrieben an Cages eigener Art der Rezitation orientiert. Es ist ein Genuss, zuzuhören, stundenlang. Wenn man sich darauf einlässt, hört man mit der Zeit sehr genau auf kleinste Details, aber es ist auch möglich, die Musik in Cages Sinn nebenher, als Satiesche *Musique d'Ameublement* zu hören. Hier ist ein großer Wurf gelungen, der uns zwingt, die Musik so zu hören, wie Cage es sich vorgestellt hat. In der Stille, zwischen den Klängen, scheint die Oberfläche mitunter aufzubrechen und der wahre Cage sichtbar zu werden. ■

John Cage 100, Anniversary Box, 5 CDs, Wergo 2012

John Cage: *Empty Words*. Sylvia Alexandra Schimag - Stimme, Ensemble daswirdas, Wandelweiser Composers Ensemble, Jongah Yoon - Klavier. Edition Wandelweiser Records]