

Lothar Knessl  
**Ist der Komet ein Zufall?**  
 Retrospektive Marginalien zu John Cage

47 v. Chr., nach blitzartig gewonnener Schlacht in Zile, schreibt Cäsar seinem römischen Freund Amintius: veni, vidi, vici. – Durchgeplant und vorbestimmt?

Mir fällt zu, über den Zufall zu schreiben, über nicht Vorbestimmtes.

1958 erscheint kometengleich John Cage bei den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, friedfertig, keine Schlacht im Sinne, und schreibt niemandem: ich kam, ich sah, ich siegte.

Dennoch: er kam, er siegte. Anstelle des Sehens ist einzusetzen: er sprach. – Eine Abwandlung.

An drei Nachmittagen (6., 8., 9. September) krempelt Cage in drei Studios alles um, was sich nach 1945 an neuem europäischen Musikdenken, an einer Ästhetik des zielgerichteten, mehrdimensionalen Reihenprinzips entfaltet und vorrangig etabliert hat.

Epochale Zäsur, eingefurcht mit dem Fallbeil? Unvorhersehbares Walten des historischen Zwanges? – Allzu europäisch gestellte Fragen. Vielleicht Zufall? Was alles ist Zufall?

Cages dritter Studiovortrag heißt *Communication*, gekoppelt mit der Aufführung von Bo Nilssons *Quantitäten* und Christian Wolffs *For Piano with Preparations*. Eigentlich kein Vortrag, sondern eine bestimmte Anzahl von Fragen über kommunikative Unvorhersehbarkeiten, über das Warum schlechthin und den Sinn des Fragens, über Klänge an sich, die außerhalb strukturierter, zeitlich disponierter Fortschreitung existieren ...

*Warum schließen Sie nicht den Mund und machen die Ohren auf? – Glauben Sie, dass ernste Musik ernst genug ist? – Ist ein Klang ein Segen? – Zwischendurch Feststellungen: Ein Schweigen gibt es nicht. Gehet hin, begeben Euch in ein ent-echoisiertes Gemach und lauschet dort Eurem Nervensystem und dem Kreislauf des Blutes. – Ich habe nichts zu sagen und sage es. – Dann auf das Umfeld bezogen: Sind Sie gleicher Meinung wie Boulez, wenn er sagt, was er sagt? – Wird Boulez hier sein oder ist er hinausgegangen, als ich gerade nicht hinsah? –*

Ironische Scherzchen. Boulez ist gar nicht da. Cage weiß es. Wäre Boulez zugegen, gäbe es keine Cage-Studios.

1958 sollte laut Planung Wolfgang Steineckes, ohne den es nie Ferienkurse gegeben hätte, ein Boulez-Jahr werden. Dieser aber ist mit *Poésie pour pouvoir*, im selben Jahr den Donaueschinger Musiktagen zur Uraufführung versprochen, im Rückstand und sagt kurzfristig Darmstadt ab. Steinecke gerät in Planungsnot. Cage kennt er schon. Zwar reiht er ihn 1954 noch unter «kindliche Sensationsmacherei», aber nun avanciert Cage plötzlich zum Dozenten. Der optimistische, fernöstlich geprägte, ausschließlich die Gegenwart reflektierend betrachtende Amerikaner – *Die Gegenwart beeinflusst mich nicht. Ich beeinflusse sie* [nach Willem de Kooning]. – der zwanglos ein neues Kapitel europäischer Musikgeschichte initiiert.

(Nicht völlig allein.) Ein Zufall! Ein Zufall? Oder ist Steinecke der Verbreitungsurvater aller seriellen, prädeternierten, aleatorischen, indeterminierten Entwicklungen?

Das Bild vom Komet haftet. Heinz-Klaus Metzger hat es 1996 konzeptionell entworfen, nie ausgeführt. Leider. Verunsicherung? Methodologisch revidierte Erkenntnisse? In Darmstadt selbst leuchtet der Komet nur kurz. Aber sein Schweif, von unsagbar höherer Dichte als alle kosmischen, hat schwerwiegende sichtbare wie hörbare Spuren hinterlassen.

Man weiß es. Berge von Essays, Büchern, Analysen über Cage und sein Schaffen sind verfügbar, Deutungen, Überdeutungen, Fehldeutungen heute noch. Rekapitulierte Nachweise im Fußnotenapparat verraten mangelnde Eigenerkenntnisse. Dieses Geschehenlassen, das Infragestellen planvoll gereifter Kunstwerke, die immerwährende Veränderbarkeit offener Formen – Wandlungen: all das lichtet noch zwölf Jahre nach Cages Tod als bloßgelegt oder verborgen Zuhandenes durch die Musik. Helmut Lachenmann würde möglicherweise sagen: touristisch erschlossenes Komponierterrain. – Cage: Mehr Bewegter, Anreger als Komponist? Mehr Finder – keineswegs nur von Pilzen! – als Erfinder? Finder ohne prädeterniertes Suchen. So findet er vieles von Grund auf. – *Ich heiße willkommen, was auch immer als Nächstes geschieht* [*Composition in Retrospect*, 1981]. – *Sollte jemand schläfrig sein: lasst ihn einschlafen* [1958 in Darmstadt].

Im Vortragssaal von Schloss Heiligenberg sind alle hellwach. Erstes Studio Cages: *Changes* für einen Sprecher, zusammen mit dem Schlüsselwerk *Music of Changes* für Klavier (1951), Interpret: David Tudor. Cage gliedert seinen Text zeitlich, zugleich das Sprechtempo, durch Anzünden von Zigaretten, sozusagen Zeitklammern. Allein das wirkt provokant, der Text selbst sensationell. Sinngemäß sagt er, die größten Meisterwerke des Abendlandes seien die

erschreckendsten, weil darin alles, von der Entstehung bis zur Aufführung, lückenlos kontrolliert sei. (Genau formuliert er das allerdings erst im Studio II.)

Einschub: der 1958 verfasste Kurzbrief des damals noch im mächtigen seriellen Strom, völlig abseits jeglichen Zufalls sich tummelnden Zeitzeugen L. K.: «Cages Einfluss geradezu enorm. Das Lager teilt sich a) in Cageisten, b) in Nicht-Cageisten, c) in Graphiker (gemeint sind «graphische» Notationen), d) in Notenschreiber ...» Wie hätte sich in Darmstadt je eine Schule bilden können? Die Entwicklung raste in divergenten Hauptströmungen dahin.

Cages Thema: seine Wandlungen als Komponist, Gegenüberstellungen von Gesetzmäßigkeiten und Freiheit. *Man könnte ableiten, dass meine Kompositionsart sich von Ordnungsideen zu ordnungslosen Ideen entwickelt hat ... Werke, beginnend mit der Music of Changes, stützen diese Schlussfolgerung.*

Eine Deduktion voll des musikhistorischen Sprengstoffes. Kategorien wie Form, Methode, Material, Struktur, von Cage als Wirklichkeit definiert, sind allenfalls jenseits von vorbestimmter Organisation, Beziehungen zwischen den Parametern und geplant fortschreitendem Zusammenhang zu erfassen. Der tradierte Sinn des abendländischen Kunstwerkes ist aufgehoben. Struktur ist nicht mehr notwendig. *Beabsichtigt ist nicht eine Aktivität, die die Integration der Gegensätze zum Ziel hat, sondern vielmehr eine Aktivität, die essentiell ein zweckfreier Vorgang ist. Der Geist, obwohl seines Kontrollrechts beraubt, ist noch vorhanden. Was tut der untätige Geist? Und was geschieht mit einem Musikstück, wenn es zweckfrei entsteht?*

Cage führt es mitsamt dem suspendierten Geist in die Stille. Allerdings: Wo kein musikalisches Zwiegespräch, kein Ausdruck, keine entwickelte Struktur vorhanden sind, ... *wird Stille zu etwas Anderem – nämlich nicht Stille, sondern Laut, ambienter Laut, dessen Charakter unberechenbar und wandelbar ist.*

– – *Diese Laute heißen nur deshalb Stille, weil sie nicht Teil einer musikalischen Intention sind. Sie sind unabdingbar vorhanden. Die Welt ist von ihnen bis zum Rande erfüllt und tatsächlich an keinem Punkt ganz frei von ihnen.*

Der Zufall regiert nicht immer und überall. In *Music of Changes* schafft das Orakel des chinesischen Buches der Wandlungen (*I Ging*, 64 Elemente) Rahmenbedingungen, gemünzt auf 32 Klang- und 32 Stille-Elemente: Ergebnis des gewürfelten Zufalls. Die Art der verwendeten Tabellen bewirkt permanente Zwölftönigkeit, Geräusche und Tonhöhenwiederholungen sind frei angewandt: Ergebnis der Disposition. *Man mag daraus schließen, dass in der Music of Changes die Wirkung der Zufallsmanipulationen auf die Struktur (wodurch deren anachronistischer Charakter besonders deutlich wird) durch die Kontrolle des Materials ausgeglichen wird.* Die operativen Zufallsmanipulationen ereignen sich am Beginn der Arbeit, der Interpret ist mit einem sehr komplexen Notentext konfrontiert und hat nur geringe Möglichkeiten für Zufallsentscheidungen.

Letztlich ist der umgekehrte Prozess häufiger: Vage, globale, aber doch auch präzise Vorgaben von Cage am Beginn (Graphiken, mobile Transparentüberlagerungen oder die in Zeitraster gestellten Kritzelzeichnungen des an Rousseau anknüpfenden Henry David Thoreau, den Cage in seinen *Song Books* mit Satie verknüpft wissen wollte), am Ende hingegen der Zufall, fallend in die Ad-hoc-Entscheidungen der Interpreten bei der Wiedergabe. *Die frühen Werke haben Anfang, Mitte und Ende. Die späteren nicht. Sie fangen irgendwo an, haben eine beliebige Zeitdauer, werden von einer wechselnden Anzahl von Instrumenten und Aufführenden gespielt. Sie sind demgemäß nicht vorherbestimmte Objekte, und ihnen als bestimmtes Objekt entgegenzutreten, ist ein vollständiges Missverständnis.*

Stille, Umweltlaute, erwürfelte, indeterminierte Stücke, losgelöst vom Geschmack Cages, und dennoch seine Stücke. Schon Jahre vor Darmstadt komponiert er die Verweigerung des Komponierens. «*Tacet*», 1952 in Woodstock – ja was?, gespielt, aufgeführt? Daraus gewachsen 4'33", drei durch Zufallsmanipulationen ermittelte Sätze, er selbst hat das Stück nur dreimal vorgestellt. Zwangsläufig braucht er dabei überliefertes Bewusstsein von Konzertatmosphäre und Werkcharakter, um beides völlig negieren zu können. Nur so entsteht der Eindruck stehen bleibender Zeit, das Bedürfnis, infolge irritierter Erwartungshaltung ein «Nichts» aufzufüllen mit Lauten (eigenen, falls die ambienten nicht einbezogen werden).

*Haben Sie schon einmal darauf geachtet, wie man Zeitung liest? Man springt hin und her, lässt ganze Artikel aus oder liest sie nur teilweise, blättert vor und zurück. Also überhaupt nicht so, wie man Bach beim Vorspielen liest, aber genau so, wie man das Duo II für einen Pianisten von Christian Wolff liest [Indeterminacy, 1958, zuerst veröffentlicht in deutscher Sprache(!) in: Das neue Forum, Wien 1958(!)]. Das lässt sich fortsetzen: Wie man Cages Song Books, Haubenstock-Ramatis Mobile, die 3. Sonate von Boulez, das Klavierstück XI von Stockhausen liest, oder den vorliegenden Beitrag.*

Die Unbestimmtheit evoziert Unbestimmtheiten. Mehrere *Indeterminacy* Cages sind registriert: Als zweites Studio in Darmstadt, verbunden mit Stockhausens *Klavierstück XI* und den *Variations* von Cage, jeweils in zwei Versionen; oder als Sammlung kurzer Geschichten und Anekdoten für einen Sprecher. Kein Vortrag von Cage ohne Anekdoten, häufig aus der Geisteswelt des Zen respektive Tschan. *Nachdem Christian Wolff mit der deutschen Übersetzung mei-*

ner ersten Darmstädter Vorlesung fertig war, sagte er: «Die Geschichten am Schluss sind sehr gut – aber wahrscheinlich wird man sagen, du seiest naiv. Ich hoffe sehr, dass du den Leuten diese Ansicht wieder austreiben kannst [Indeterminacy, in: die reihe Nr. 5, UE, Wien 1959]. – Heinz-Klaus Metzger 1996: «Damals war ich, von Wolfgang Steinecke beauftragt, der Übersetzer dieser Vorlesungen, will sagen – und das scheint mir retrospektiv so ungeheuerlich, dass mir schwindlig wird – der Mittler zwischen dem Denken Cages und der deutschen Sprachkultur ... Um diese Papiere zu erstellen, mussten Nachtschichten eingelegt werden, und da die schier Textmengen die Möglichkeit einer einzigen Person überforderten, halfen mir Wolf Rosenberg und Hans G Helms.» Unbestimmtheiten auch bei den Übersetzern.

*Die Aufführung einer Komposition, deren Aufführung nicht festgelegt ist, ist einmalig. Sie kann nicht wiederholt werden. Wird sie ein zweites Mal aufgeführt, ist das Ergebnis ein anderes als zuvor. Nichts wird also durch eine solche Aufführung erreicht, da die Aufführung als Objekt in der Zeit nicht begriffen werden kann. Die (Tonband-)Aufnahme eines derartigen Werkes ist nicht wertvoller als eine Groschen-Postkarte. Sie vermittelt Wissen um etwas, das sich begeben hat, wohingegen die Aktion das Nicht-Wissen um etwas war, das sich noch nicht begeben hatte [Indeterminacy, 1958].* – Betrachtungen über den Dualismus, der Gegensätze profiliert, und den Nicht-Dualismus, der alles aus einem Zentrum wachsen lässt. Sich durchdringen und einander nicht stören. Zwischendurch vergleichende Hinweise auf die Psychoanalyse von Carl Gustav Jung, auf die harmonische Analyse von Jean Baptiste Fourier, auf die spekulative Mystik des Meister Eckhart. Der ideelle Hintergrund fußt also nicht nur im Fernen Osten.

*Gedanken steigen auf, doch nicht um bewahrt und gehegt, sondern um fallen gelassen zu werden, als wären sie leer – – [Indeterminacy, 1958].*

*Zwei Mönche kamen zu einem Fluss, wo eine junge Frau stand und hoffte, es würde ihr jemand hinüberhelfen. Der eine Mönch hob sie auf, trug sie hinüber und setzte sie wohlbehalten wieder ab. Die beiden Mönche gingen weiter. Nach einer Weile sagte der zweite: «Du weißt doch, dass wir Frauen nicht berühren dürfen. Warum hast du diese Frau über den Fluss getragen?» Der erste erwiderte: «Setz' sie ab – wie ich vor zwei Stunden» [Indeterminacy, 1959].*

Wirklich Komet? Falls ja, mit Vorankündigungen. 1954 spielen Cage und Tudor in Donaueschingen 34'46.776" for 2 pianists, genauer gesagt etwa nur ein Drittel davon, daher 12'55.6078", aus Sorge vor einem Skandal, außerdem eine legitimierte Version. Klangfarbenmusik für präpariertes Klavier, verkannt, als plumper Witz abgetan, belächelt – und vergessen. Man macht nicht irgendein Experiment, sondern was zu einem bestimmten Zeitpunkt zu tun notwendig ist. Cage, nahe der Pragmatik. Als Begleiter der Ballett-Truppe von Merce Cunningham – auf Tourneen konnte man sich nur ein Klavier leisten – wollte Cage den obligaten Klavierklang durch Präparation farblich bis zum Geräusch hin anreichern (letztlich nach genauen tabellarischen Vorgaben). Erst danach entstehen die zweckfreien Stücke für präpariertes Klavier.

1956 spielt Tudor in Darmstadt unter anderem *Music of Changes*, Stücke von Feldman, Wolff, Brown und solche für präpariertes Klavier. Offenbar nicht nachhaltig beachtete Vorboten. Oder doch? *Music of Changes* führt zu Auseinandersetzungen zwischen Boulez, Stockhausen und Nono, mit Folgen für die Gesamtentwicklung der europäischen Musik. Boulez, an der Grenze des Fruchtlandes angelangt (nach Paul Klees Bildtitel), kritisiert die Preisgabe der Verantwortung des Komponisten und untermauert dies ein Jahr darauf in seinem Artikel *Alea* – Boulez später: «Der Zufall ist eine nützliche Torheit.» Stockhausen hingegen wittert wegen eingebauter Faktoren der Unbestimmtheit in seinen jüngsten Stücken Ähnlichkeiten zu Cage und macht sich dessen Gedanken sehr europäisch zu eigen. Deutlich wird die unterschiedliche Begriffsbestimmung von Aleatorik anhand der 3. *Klaviersonate* von Boulez und des *Klavierstücks XI* von Stockhausen. Boulez konstruiert die einzelnen Sätze (Formanten) nach genau definierten Strukturen und Relationen. Daran ist nicht zu rütteln, nur die Reihung der Formanten bleibt dem Interpreten überlassen. Ganz anders Stockhausen. Nicht alle von ihm ausgearbeiteten Komplexe oder Gruppen, die ihrerseits nur Teile eines globalen Rasters sind, müssen erklingen, der Verlauf des Stückes ist somit offen, indeterminiert.

Je nach Gebrauch hat der Zufall sehr verschiedene Seiten, östlich kommt er ganz anders daher als westlich. Zu bedenken auch das Umkehrungsphänomen: Je vollständiger die Prädeterminiertheit von (serieller) Musik, desto unvorhersehbarer ihr Resultat. Je indeterminierter, «offener» eine Vorlage für Musik, desto notwendiger die einzubringenden Bestimmtheiten. Und Nono, einst als Cage-Kontrahent schubladiert? Er führt ein gutes Argument gegen die oberflächlich agierenden Cage-Adepten, gegen die Schar der Kleingeister, die in Darmstadt die «Formel» fürs Komponieren zu finden hofften: Sie würden den Zufall aus Angst vor der Entscheidung anhimmeln, Entscheidungsfähigkeit aber bedeute Freiheit. Seine Art von Freiheit offenbaren die interpretatorisch variablen Spätwerke. Zu dieser Zeit begegnen er und Cage einander längst als Freunde. Die ästhetisch verschieden gelöste Entgrenzung von Musik ist beider Anliegen –

innere Annäherung des Diametralen. Cage will als schöpferisches Individuum hinter dem Zufallsresultat zurücktreten, zumindest temporär. Nono behält konsequent seine Individualität. Sie lenkt die Unbestimmtheiten.

*Kuang-tse macht darauf aufmerksam, dass eine schöne Frau, die Männern Vergnügen bereitet, sollte sie ins Wasser springen, zu nichts weiter taugt, als die Fische zu erschrecken [Indeterminacy, 1959]. Wer erschrickt noch? – 1990 besucht Cage noch einmal Darmstadt, sanft, verehrt, unangefochten. Wie damals, am Beginn seines fragereichen Studio III, sagt er wieder (oder immer noch): Nichi nichu kore ko nichu – Jeder Tag ist ein schöner Tag. Und er sagt: Endlich schreibe ich schöne Musik. Sie wird immer harmonischer. Zufall? Totale Indeterminiertheit: (noch) keine Musik? In seinem Spätwerk wendet er sich festeren Fügungen zu, wieder mit Anfang und Ende, eingebunden in Zeitklammern. Trotz allem Verneinen des Institutionellen und Autoritativen ist es ihm selbst in seiner experimentellsten Phase misslungen, seine Identität völlig auszulöschen. Christian Wolff ... sagte damals – wir gingen gerade spazieren – «Wir können machen, was wir wollen – am Ende wird's immer melodisch». Meiner Meinung nach ist das Webern schon vor Jahren passiert – – [Indeterminacy, 1959].*

*Fifty-Eight*, 1992 in Graz im Arkadenhof des Landhauses uraufgeführt, 58 Lauben, in jeder ein Musiker, harmonisch schwebende Bänder, als seien es Melodiebündel. Auch dieser Tag wäre für ihn ein schöner Tag gewesen. Er durfte ihn nicht mehr erleben. Zufall?

Anmerkung:

Alle kursiv gesetzten Passagen sind Äußerungen von John Cage, falls ohne Quellenhinweise Zitate aus den Studiovorträgen von 1958 in Darmstadt, hier in der Reihung III, I und II, in den ursprünglichen Übersetzungen von Heinz Klaus Metzger, Hans G Helms und Wolf Rosenberg. Wer von ihnen was und wie viel übersetzt hat, ist nicht mehr eruierbar. Originaltitel der drei Studios: *I. Changes, II. Indeterminacy, III. Communication*.

Lothar Knessl: Ist der Komet ein Zufall? Retrospektive Marginalien zu John Cage, in: Katalog Wien Modern 2004, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 27-29.