

"Der Zufall will gut geplant sein" : Steffen Schleiermacher (nicht nur) über die Klaviermusik von John Cage im Gespräch mit Walter-Wolfgang Sparrer

Autor(en): **Schleiermacher, Steffen / Sparrer, Walter-Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 118

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927661>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

	Linie 1	Linie 2	Linie 3	Linie 4	Linie 5
Klangereignis	Dynamik	Klangfarbe	Dauer	Tonhöhe	Zeitpunkt
1	10	0.1	3	8	0.8
2	2	4	2	9	8.5
3	8	4	4	5	5.8
4	2	2	6	2	13.5
5	5	3	4	10	3
6	3	6	11	2	14.2
7	10	5	3	2	3.4
8	10	1	2	8	0.6
9	6	1	2	8	4.2
10	12	8	7	1	4
11	12	9	9	2	4.8
12	9	9	11	4	8.6
13	7	9	12	5	11.8
14	0.1	1	4	5	13.6
15	12	5	1	3	0.5
16	2	4	4	11	6.8
17	3	2	0.5	8	7.5
18	2	2	1	7	9.6
19	3	7	2	11	13.4
20	3	2	4	5	17.5
21	3	1	7	3	17.8
22	5	3	6	2	10.2
23	6	7	8	1	10
24	7	3	3	3	6.3
25	5	0.5	2	5	7.2
26	8	2	1	5	3.9
27	1	8	6	13	9.4
Bereich der Parameter	0.1–12	0.1–9	0.5–12	1–13	0.5–18

Abbildung 2: John Cage, «Variations I» (1958), Messergebnisse von Steffen Schleiermacher (Wurf1).

DIESE TABELLE ERSETZT DIE FEHLERHAFTE TABELLE AUF SEITE 25.

«Der Zufall will gut geplant sein»

Steffen Schleiermacher (nicht nur) über die Klaviermusik von John Cage
im Gespräch mit Walter-Wolfgang Sparrer



Steffen Schleiermacher. Foto: Xavier Miró

Walter-Wolfgang Sparrer: Das Jahr 2012 bringt uns die Begegnung und zum Teil auch Wiederbegegnung mit Werken von John Cage (1912–1992). Während seine Musik oder Kunst in den USA fast nur in Künstlerkreisen und im Umfeld der grossen Universitäten rezipiert wurde, spielte er insbesondere in Deutschland eine herausragende Rolle. Werke von ihm wurden im Rahmen der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1958 vorgestellt und schockierten die westeuropäische Avantgarde, weil Cage durch Zufallsoperationen zu scheinbar ähnlichen Resultaten gelangte wie die sogenannten Serialisten. Auch für Japan, wo serielle Techniken und Verfahrensweisen hoch im Kurs standen, bedeutete Cages Auftauchen 1962 einen Schock, denn sein Bestreben, Ton, Klang, Geräusch und Stille als gleichberechtigt oder gleich wichtig zu erachten, wurde dort als Verweis auf japanische musikalische Traditionen und die ostasiatische Kultur der Stille interpretiert. Was mich beschäftigt: Wieviel Musik steckt in Cage und wie genau ist sie notiert? Hat sich Cage kompositorische Entscheidungen durch Versuchsanordnungen, durch zum Teil minutiös ausgearbeitete Spielregeln ersparen wollen? Hat er, noch provokanter formuliert, aus kreativem Unvermögen zu anderen, nicht immer unmittelbar musikalischen Materialien und Verfahrensweisen gegriffen?

Steffen Schleiermacher: John Cage hatte ein relativ langes Schaffensleben, und er hat sich nicht den Luxus geleistet, sich immer selbst treu zu sein in dem Sinne, dass er einmal etwas erfunden hätte und dann bis zu seinem Lebensende dabei geblieben wäre. Es gibt in seinem Schaffen Evolution und auch Revolution. Sein Klavierwerk, ein zentraler Bereich seines Schaffens, bildet alles andere als eine homogene Einheit, und da ist es schwierig und vielleicht auch müssig zu vergleichen, was weniger und was mehr determiniert, oder was besser oder schlechter, weniger oder mehr Musik ist. Welche Kriterien sollte man auch anwenden? Es ist erstaunlich, dass er sich gerade im Klavierwerk hinsichtlich der Unbestimmtheit sehr zurückgehalten hat. Wenn ich seine Klaviermusik vor meinem inneren Auge Revue passieren lasse, dann handelt es sich um eine verschwindend geringe Zahl von Werken, bei denen der Interpret tatsächlich kreativ in den Prozess des Komponierens eingreifen kann. Diese Werke stammen allesamt aus den fünfziger Jahren. Es gibt aber in dieser Zeit und vor allem später zahlreiche weitere Stücke, die nicht explizit für Klavier sind, in denen die Möglichkeiten des Eingreifens bzw. Gestaltens viel grösser sind. Vor dem Klavier schien er, vielleicht weil er selber Pianist war, irgendwie Respekt zu haben, so dass das Klavierwerk doch mehrheitlich ziemlich genau ausnotiert ist.

In Cages frühem Schaffen aus den dreissiger und vierziger Jahren, also noch vor der Phase des präparierten Klaviers, gibt es keinen anderen Interpretationsspielraum als bei jeglicher anderen notierten Musik auch. Das sind völlig herkömmliche Partituren: Alle Tonhöhen stehen exakt da, die Stücke sind in Takten notiert, mit Dynamik- und Tempoangaben. Von den frühen *Three Easy Pieces* (1933) über *Metamorphosis* (1938) bis hin zu *The Seasons* (1947) handelt es sich im Grunde genommen um «klassische» oder klassisch zu interpretierende Musik.

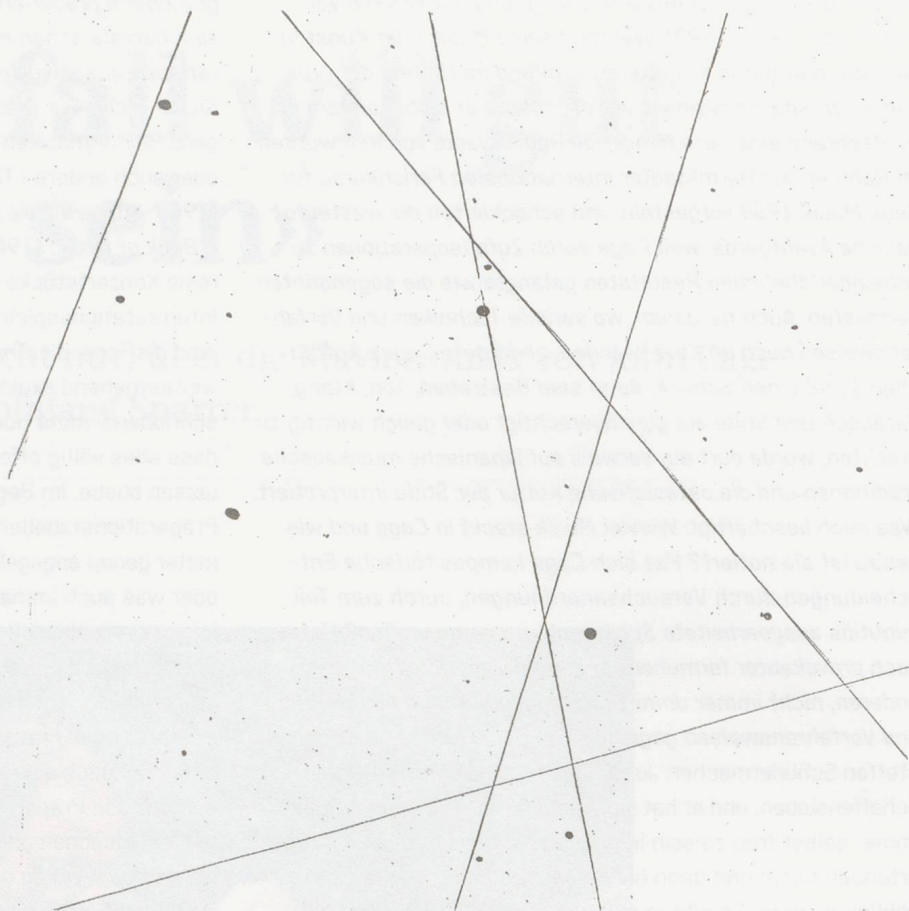
In den vierziger Jahren begann Cage, für das von ihm er- oder gefundene präparierte Klavier zu komponieren. Beschäftigte er sich damals schon mit Zufallsoperationen? Hat er die Präparationen ausgewürfelt?

Sicher nicht. Für präpariertes Klavier komponierte Cage vorwiegend Begleitmusiken für Choreographien von Merce Cunningham oder auch anderen Tänzern. Nur die *Sonatas and Interludes* (1946–48) sowie die beiden Zyklen für zwei präparierte Klaviere, *A Book of Music* (1944) und *Three Dances* (1945), sind als reine Konzertstücke konzipiert. In all diesen Stücken ist der Interpretationsspielraum eigentlich nicht sehr gross. Auch hier sind die Töne, die Rhythmen, die Dynamik und die Artikulation weitestgehend exakt notiert. Auch die Präparation ist vorgeschrieben – mehr oder weniger detailliert, jedenfalls nicht so, dass alles völlig offen und dem Geschmack des Spielers überlassen bliebe. Im Begleitmaterial der Ausgaben finden sich Präparationstabellen, in denen Cage manchmal auf den Millimeter genau angegeben hat, wo die Schraube, der Radiergummi oder was auch immer angebracht werden soll. Das ist nicht immer ganz sinnvoll, weil er die Flügelgrösse nicht protokolliert hat und ausserdem jeder Flügel, selbst wenn er gleich gross ist, ein eigenes Klangverhalten hat. Man entwickelt als Interpret beim Erarbeiten und Aufführen der Kompositionen nach und nach eine eigene Klangvorstellung und eine Empfindung für die Präparationen. Natürlich klingen die Stücke jedesmal ein bisschen anders, aber nicht so, dass daraus ein völlig neues Stück würde oder die Identität des Werks infrage stünde. Da ist der Einfluss des Interpreten auch nicht grösser als bei einer Partita von Bach. Schon allein die Wahl des Instruments, die Entscheidung, ob ich Bach auf dem Klavier, der Orgel, dem Cembalo oder dem Clavichord spiele, hat einen unmittelbaren Einfluss auf das Klangerleben, aber die Musik ist trotzdem die gleiche; es gibt auch da nicht allzu viele Freiheiten des Interpreten – eher weniger, wenn ich an Dynamik, Artikulation, Tempo, Verzierungskunst usw. denke ...

Wann fand Cage zu Zufallsentscheidungen durch das Würfeln bzw. die Verwendung des I Ging?

Den Einfluss des Zufalls – oder besser gesagt: der Unbestimmtheit – gibt es dann in den fünfziger Jahren. Das heisst aber nun nicht, dass er ab sofort alle Kompositionen ausgewürfelt oder einen entscheidenden Anteil am Komponieren dem Zufall überlassen hätte. Für Cage war es immer entscheidend, welche Frage er dem Zufall stellt. Und schon durch die Entscheidungsmöglichkeiten, die er zur Wahl stellt, ist dem Zufall im Sinne des «alles ist möglich» ja schon eine Grenze gesetzt. Es mag paradox klingen, aber: Der Zufall will gut geplant sein. Für das unmittelbare Prozedere des Komponierens hat Cage dann zu recht unterschiedlichen Mitteln gegriffen, vom Würfel bis zum chinesisches Orakelbuch, wobei ihn am I Ging nicht der mystische Überbau interessierte, er verwendete es nur als Vorform des Zufallsgenerators. Bei der Komposition der *Music for Piano No. 1* (1952) bis *No. 84* (1956) hat Cage Unregelmässigkeiten im Papier für Zufallsentscheidungen genutzt, indem er diese auf das Notenpapier durchgepaust und dann nach Zufallsprinzipien die Notenschlüssel

Abbildung 1:
 John Cage, «Variations I»
 (1958), Kopie eines Wurfes
 der beiden Folien. Es ist von
 jedem Punkt zu jeder Linie
 das geometrische Lot zu
 fällen. Daraus ergibt sich
 von jedem Punkt zu jeder
 Linie ein Wert (in cm) –
 siehe die Tabelle der
 Messergebnisse von Steffen
 Schleiermacher
 in Abbildung 2.
 © Peters, New York



sowie Angaben für die drei wesentlichen Klangfarben verteilt hat: «pizz», also die Saiten anreissen, auf den Tasten spielen und «mute», den Klang dämpfen. Alle anderen Entscheidungen zu Tempo, Dynamik, Tonlängen, Artikulation usw. muss der Spieler treffen, ebenso wie für die ab *Music for Piano No. 21* auftauchenden notierten «Fremdgeräusche».

Bei *Music of Changes* (1951), die ebenfalls aus – allerdings viel komplexeren – Zufallsentscheidungen hervorgegangen ist, ist hingegen eine ganz konventionelle Partitur entstanden. Da muss der Klavierspieler ein traditionelles Rollenverständnis verwirklichen, indem er genau das spielt, was dasteht. Da kann ich nichts weglassen oder anders machen, da kann ich nichts weiter entscheiden, das muss ich üben wie eine Sonate von Boulez. Das ist ganz alltägliche oder normale Interpretationsarbeit; manchmal spielt man es so, manchmal eine Nuance anders, manchmal rückt man dieses und manchmal jenes Element in den Vordergrund, aber das Stück bleibt dasselbe. Bei der *Music of Changes* gab es also sehr viele Zufallsentscheidungen im Vorfeld während des Kompositionsprozesses – die Tabellen, die er dabei benutzt hat, sind ja veröffentlicht –, aber das Stück selbst ist fertig und endgültig notiert.

In den späten fünfziger Jahren tauchte Cage in Deutschland auf, in Darmstadt bei den Internationalen Ferienkursen für

Neue Musik, einem Zentrum der europäischen Avantgarde und seriellen Musik. Dieter Schnebel, der damals bei einem Konzert neben Theodor W. Adorno sass, erinnert sich, wie «infantil» Adorno das fand.

Die damaligen Mitschnitte [zugänglich im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt] zeugen von einem eher geteilten Interesse des Publikums, von grosser Heiterkeit und auch deftigen Auseinandersetzungen. Der Unterschied zur seriellen Musik ist jedoch in gewisser Hinsicht im Kompositionsprozess selbst gar nicht so gross, denn Cage wie die Komponisten der seriellen Musik sind meist von derselben Grundannahme ausgegangen: Sie haben den einzelnen Ton parametrisiert hinsichtlich seiner Bestandteile: der Klangfarbe, der Höhe, der Länge, der Dauer, der Dynamik usw. – und über diese dann jeweils einzeln Entscheidungen getroffen.

Stockhausen, Boulez und andere haben das nach Reihen sortiert; Cage hat die gleichen Parameter genommen und sie beispielsweise in seinen *Variations* – die *Variations I* sind von 1958 – durch Linien und Punkte dargestellt. In diesem Stück («parts to be produced from the score; any number of players, any sound producing means») wirft man zu Beginn die beiden Folien (aus denen das Notenmaterial besteht) übereinander (vgl. Abbildung 1).

1	10	0.1	3	8	0.8
2	2	4	2	9	8.5
3	8	4	4	5	5.8
4	2	2	6	2	13.5
5	5	3	4	10	3
6	3	6	11	2	14.2
7	10	5	3	2	3.4
8	10	1	2	8	0.6
9	6	1	2	8	4.2
10	12	8	7	1	4
11	12	9	9	2	4.8
12	9	9	11	4	8.6
13	7	9	12	5	11.8
14	0.1	1	4	5	13.6
15	12	5	1	3	0.5
16	2	4	4	11	6.8
17	3	2	0.5	8	7.5
18	2	2	1	7	9.6
19	3	7	2	11	13.4
20	3	2	4	5	17.5
21	3	1	7	3	17.8
22	5	3	6	2	10.2
23	6	7	8	1	10
24	7	3	3	3	6.3
25	5	0.5	2	5	7.2
26	8	2	1	5	3.9
27	1	8	6	13	9.4
Bereich der Parameter	0.1–12	0.1–9	0.5–12	1–13	0.5–18

Abbildung 2: John Cage, «Variations I» (1958), Messergebnisse von Steffen Schleiermacher (Wurf 1).

Das Ergebnis des Wurfes wird dann fixiert. Jeder Linie ordne ich dann einen Parameter zu. Also eine Linie wähle ich aus als Dynamiklinie und messe den Abstand von jedem einzelnen Punkt bis zu dieser Linie und stelle zum Beispiel fest: Dieser Punkt ist 3,2 Zentimeter von der Dynamiklinie entfernt. Ein anderer Punkt ist 7,9 Zentimeter von dieser Dynamiklinie entfernt – und ich entscheide, wie ich das nutze, ob ich einen Raster mache, das bedeutet, 7,9 ist lauter als 3,2 (vgl. Abbildung 2). Oder einen anderen Raster. Den gleichen Punkt setzte ich in Verbindung zu einer anderen Linie, aus der ich beispielsweise die Tonhöhe ableite, und dann mit einer dritten Linie, die mir Auskunft gibt über die Klangfarbe und so weiter. Dem Ton (und seinen Parametern) ist es dabei vermutlich egal, ob er durch Zufallsoperationen oder durch komplexe mathematische Ableitungen bestimmt und «ausgestattet» wurde. Das

Klangresultat solcher Art «punktuelle» Musik ist zwangsläufig ähnlich, egal, wie es im Einzelnen erzeugt wurde. Der Unterschied ist, dass die Serialisten aus ihren errechneten Tabellen vielschichtige Kompositionen geschaffen haben (eigentlich ganz im herkömmlichen Sinne), während Cage erstens den Interpreten die Erstellung der Partitur selbst machen lässt und zweitens dann das Resultat der individuellen Einzelereignisse (die ja ziemlich linear sind, folgt man seiner Kompositionsanweisung) akzeptiert und die Klänge einfach Klänge sein lässt, ohne sie in ihrer Abfolge oder Simultanität mit aussermusikalischer Bedeutung aufladen zu wollen.

Oft geistert der Begriff der musikalischen Graphik durch den Diskurs über Cage. Sind die «Variations» eine musikalische Graphik? Oder sein «Concerto for Piano and Orchestra»,

Abbildung 3: John Cage, «Solo for Piano» (1957–58). © Peters, New York

dessen Partitur bzw. Klavierstimme ja durchaus auch optische Qualitäten hat?

Zu Cages experimenteller Zeit gehört auch sein *Solo for Piano* (1957–58; Abbildung 3), das aussieht wie eine Graphik, aber keine ist! Ich habe Aufführungen gesehen, wo jemand im weissen Anzug an den Flügel geht, einige Seiten aus der Partitur vor sich hinstellt und dann irgendwas spielt und hinterher behauptet, das sei die Realisierung dieser Graphik. Das ist ein grosses Missverständnis, denn es handelt sich hier nicht um eine musikalische Graphik in dem Sinne, dass ich da synästhetisch irgendeine Empfindung erzeugen und das Bild in Klang umsetzen soll. Das ist gar nicht gemeint, sondern die Graphik von Cage ist sehr genau determiniert und es gibt ein umfangreiches Nachwort dazu, wo er mehr oder weniger kryptisch beschreibt, was damit zu machen ist. Es bedarf also langwieriger Vorarbeit, bevor ich mich überhaupt zum Üben ans Klavier setzen kann.

Cage lagert also bestimmte Entscheidungen aus seiner Komponiertätigkeit aus und überträgt sie dem Interpreten, damit er sich etwas mehr einbringen kann und nicht einfach nur eine Marionette des Komponisten ist. Das hängt sicher auch mit David Tudor zusammen, seinem Leib- und Magen-Interpreten. Er war immer in Sorge, Tudor zu unterfordern. Viele Stücke sind für Tudor entstanden, der ein genialer Typ gewesen sein muss; ich kenne nur seine Aufnahmen, und die

sind brillant, besser kann man diese Musik nicht spielen. Tudor war nicht nur Pianist, sondern auch Komponist und wollte sich einbringen; er hatte keine Lust, einfach nur Töne zu spielen, die andere sich ausgedacht hatten. So gab ihm Cage manchmal mehr oder weniger nur einen Rahmen vor und bestimmte Modelle oder Verwendungsweisen des Materials, ohne das Material selbst zu bestimmen. Das Material kann verschieden sein, aber das Prozedere, wie damit umzugehen ist, ist sehr klar definiert.

Die Partitur dieses *Solo for Piano* (es handelt sich dabei um die Klavierstimme des *Concerto for Piano and Orchestra*) ist so aufgebaut, dass sie ein Verfahren festlegt, was ich mit dem von mir selbst vor der Aufführung zurechtgelegten Material mache. Die Bearbeitung des Materials ist vorgegeben, nicht aber die Auswahl des Materials und das klangliche Resultat. Wenn ich eine Partitur mit diesem Stück kaufe, dann habe ich erst einmal wochenlang damit zu tun, mir eine spielbare Version zu erarbeiten. Und natürlich wird sich jeder Pianist eine andere Version erarbeiten. Selbst wenn zwei Pianisten sich dieselben Modelle aussuchen, wird etwas anderes dabei herauskommen, weil die Ausgangsmaterialien verschieden sind. In diesem Fall ist es bei verschiedenen Aufführungen durch verschiedene Pianisten nicht mehr klar, dass es sich dabei um die Realisierung des gleichen Stückes handelt. Wobei zum Beispiel grosse Melodiebögen, eine Dramaturgie, ABA-Formen oder Wiederholungen

nicht entstehen dürften. Aber ansonsten ist da sehr viel möglich, und das hängt letztendlich sicher auch damit zusammen, dass Cage – im positiven Sinne – ein Anarchist war.

Der Begriff des Anarchismus ist mittlerweile allerdings völlig in sein Gegenteil verkehrt worden. Anarchismus heisst ja nicht, dass niemand für irgendetwas zuständig ist und jeder machen kann, was er will, sondern Anarchismus meint eigentlich, dass jeder für alles zuständig oder verantwortlich ist. Ob das gesamtgesellschaftlich irgendwie realisierbar ist, wage ich zu bezweifeln, aber musikalisch wollte Cage, dass der Interpret mindestens so sehr zuständig ist für die Realisierung des Stückes wie der Komponist. Und er wollte auch, dass der Hörer ebenfalls beteiligt ist an der Komposition und Interpretation. Deshalb fing er an mit Wandelkonzerten und dergleichen, damit der Hörer herumlaufen und sich selbst seine Klangeindrücke verschaffen kann. Oder mit Raumkonzepten: Die verschiedenen Spieler oder Ensembles führen an verschiedenen Ecken des Raumes simultan Stücke auf, und das Publikum sitzt nicht fest und hat nur die eine akustische Perspektive, sondern kann sich durch den Raum bewegen und eigene Klangperspektiven ausbilden. Das lässt sich nicht immer realisieren, das Konzertleben ist einfach kaum darauf eingestellt, aber Cage ging es dann wenigstens darum, dass Komponist und Interpret einigermaßen gleichwertig sind und beide für das Ergebnis einigermaßen gleichberechtigt verantwortlich sind. So kamen eben einige Partituren zustande, die dem Interpreten sehr viel Freiheit geben.

Sehr bald merkte Cage aber, dass nicht alle Interpreten so sind wie David Tudor und nach kreativer Mitarbeit lechzen, sondern dass einige Freiheit mit Freizeit verwechseln und einfach tun, was sie wollen. Es ist erstaunlich, was sie dann alles machen, vor allem mit traditionellen Orchestermusikern hatte Cage in dieser Hinsicht ziemlich schlechte Erfahrungen.

Es gibt zwei Klavierkonzerte, das frühe «Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra» (1951) und dann noch eines, das aus dem bereits beschriebenen «Solo for Piano» entstehen kann, das «Concerto for Piano and Orchestra» (1957–58). Zu letzterem steht in Cages Werkkatalog (Edition Peters) die folgende Information: «63 pages to be played, in whole or in part, in any sequence; 84 <types> of composition are involved. To be performed, in whole or in part, in any duration, with any number of the above performers, as a solo, chamber ensemble, symphony, concerto for piano and orchestra, aria, etc.»

Die beiden Stücke kann man hinsichtlich des Aspekts der Unbestimmtheit nicht vergleichen. Das *Concerto for Prepared Piano* ist genau ausnotiert. Es bedarf sogar eines Dirigenten. Klanglich ist es ein Stück, dem man seine Verwandtschaft mit dem *String Quartet in Four Parts* (1950), den *Sixteen Dances* (für Ensemble, 1951) oder den *Six Melodies for Violin and Keyboard* (1950) anhört. Cage verwendet in diesen Stücken relativ einfache Bausteine (Akkorde, Motivfloskeln, Tonfolgen usw. – er spricht von Aggregaten), die er, meist unverändert, aneinanderreihet, höchstens verlängert, verkürzt und auch gleichzeitig verwendet. Dieses Prinzip geht sicher auf seine Beschäftigung mit und auf sein Interesse an der Musik von Erik Satie

zurück, mit der er sich in den vierziger Jahren sehr intensiv beschäftigt hatte.

Das *Solo for Piano* ist da ganz anders, ich habe es vorhin bereits etwas erläutert. Die Information aus dem Katalog besagt, dass die Klavierstimme aus 63 Seiten besteht, die man nicht vollständig verwenden muss. Auf diesen 63 Seiten sind 84 verschiedene Kompositionstypen verwendet, viele davon mehrfach. Einige davon sind einfach zu entschlüsseln. Da gibt es beispielsweise mehrfach Zahlenfolgen, deren Verwendung Cage in seinen Anweisungen erläutert: Die Zahlen sind als Paare aufzufassen, die erste markiert einen Klang, den man selbst zu erfinden hat (genauer gesagt: es sind 10 verschiedene Klänge, den Ziffern 0 bis 9 zugeordnet). Die jeweils darauf folgende Zahl markiert die Länge dieses Klangs. Das Ergebnis ist relativ klar: Es wird eine Klangfolge (zum Beispiel Akkorde) entstehen mit einem bestimmten Rhythmus. Dieses Beispiel ist ein ziemlich einfaches Verfahren und stellt nur einen der 84 Kompositionstypen dar. Ein anderer erinnert stark an die in *Music for Piano* angewandte Methode, die ich bereits erläutert habe. Und auch Stellen, die das Prinzip der *Variations* aufnehmen, gibt es.

Das Stück nun kann man als Tutti aufführen, jedoch auch in jeder beliebigen Kombination der Stimmen. Und auch die Instrumentalstimmen sind jeweils aufführbar als Solostück. Man einigt sich vor der Aufführung auf deren Dauer und richtet sein Material entsprechend ein. Die Aufführung selbst ist dann eher geprägt vom Simultan-Spiel als von einem wirklichen Miteinander der Musiker.

Dieser Grad von Freiheit bzw. Unbestimmtheit war für Cage wohl nicht mehr zu steigern. Die Grenzen zur Improvisation, die er ja nicht sehr schätzte, sind da schon fließend. So ist Cage wieder davon abgekommen und hat die Zufallsoperationen in den Kompositionsvorgang an den Schreibtisch zurückverlagert. Er war bestrebt, dem Interpreten dann wieder eine mehr oder weniger fertige Partitur herzustellen. Aber gleichwohl kam es ihm darauf an, die Stücke irgendwie beweglich zu halten, so dass sie wirklich ein wenig leben und nicht eine jede Aufführung exakt so klingt wie die vorherige oder folgende.

In den sechziger und siebziger Jahren hat Cage mit einigen Ausnahmen kaum für das Klavier komponiert. Hat das mit David Tudor zu tun, der sich nun vorwiegend als Komponist betätigte?

Tudor hat in der Tat seinerzeit vorwiegend mit Elektronik experimentiert und das Konzertieren als Pianist fast völlig eingestellt. Doch gab es inzwischen einige andere hervorragende Interpreten, die sich sehr für Cages Musik interessierten und einsetzten. So hat Cage 1974–75 für die Pianistin Grete Sultan sein umfangreichstes Klavierwerk komponiert, die *Etudes Australes*. Deren Kompositionsprinzip ist dem Prinzip der *Music for Piano* verwandt, nur sind es hier nicht Unregelmässigkeiten im Papier, sondern er hat Sternenkarten des Himmels über Australien als Ausgangsbasis verwendet. Doch ist der Umgang mit Zufallsoperationen inzwischen viel komplexer geworden, und die Komposition ist viel virtuoser und auch raffinierter, wenn man das so salopp formulieren darf.

PIANO or SHŌ

Abbildung 4:
John Cage, «Two» für Violine und
Klavier (oder Shō), Klavier- bzw.
Shōpart (1991) mit Eintragungen
von Steffen Scheiermacher.
© Peters, New York

Vielleicht deshalb, weil er nun die Zufallsentscheidungen mit der Hilfe eines Computers herbeiführte und dadurch wesentlich mehr Möglichkeiten hatte als nur die 64 des I Ging?

Möglich. Wobei die *Etudes Australes* ja noch «computerfrei» waren ... Auf alle Fälle war durch den Einsatz des Computerprogramms, das Andrew Culver für ihn entwickelt hat, das Prozedere mit den Zufallsentscheidungen weniger zeitraubend. Aber auch hier war es für Cage immer wichtig, genau zu entscheiden, welche Fragen er dem Computer stellte und welche Optionen er als Antwort zur Verfügung stellte.

Viele seiner späteren Stücke hat Cage in *time brackets* fixiert. Bei diesen *time bracket*-Kompositionen – es handelt sich vor allem um die sogenannten «number pieces», also die Stücke, die im Titel nur die Anzahl der Mitspieler angeben – ist zwar genau festgelegt, was zu spielen ist, aber der Zeitrahmen, in dem das zu spielen ist, bleibt ein wenig optional. Als Beispiel: Ich habe die Option, mit einer Phrase aus Akkorden oder Einzeltönen anzufangen innerhalb eines gegebenen Zeitintervalls, sagen wir zwischen 0 und 30 Sekunden, und aufzuhören in dem Intervall zwischen 60 und 90 Sekunden. Eine Stoppuhr für jeden Mitspieler ist also die Voraussetzung für die Aufführung dieser Stücke ... Das heisst, ich kann wählen, meine Phrase spät zu beginnen und früh zu beenden – also ziemlich schnell zu spielen und dann die restliche Zeit zu pausieren. Oder ich wähle die Option, die maximale Zeit zu füllen und quasi *attacca* in die nächste Phrase einzumünden. Und der zweite Spieler, wenn ich beispielsweise an das Duo *Two* für

Klavier und Violine (1991; Abbildung 4) denke, muss für seine Stimme, die ebenfalls so notiert ist, die gleichen Entscheidungen treffen. Im Zusammenspiel beider Stimmen entsteht dann ein bis zu einem gewissen Grad zufälliges Ergebnis, zufällig aber eben nur bis zu einem gewissen Grad; statt von Zufälligkeit sollte man vielleicht eher von einer gewissen Flexibilität oder Variabilität sprechen. Je mehr Mitspieler dabei sind, umso grösser die Flexibilität. Es gibt auch einige Orchesterstücke, die so funktionieren.

Man könnte die Stimmen etwa der «Five Pieces for Five Orchestras» (1981), einer Raummusik, aber auch übereinander legen und eine hinsichtlich des Zusammenspiels exakte Partitur erstellen ...

Ja, aber das hiesse, die von Cage gewünschte Flexibilität wiederum in ein Prokrustesbett zu pressen. Es entstünde eine von vielen möglichen Versionen, nicht besser und nicht schlechter als andere Möglichkeiten. Cage wollte jedesmal neue, andere Aufführungen und nicht dieses fixierte So-und-nicht-anders. Deswegen war er auch nicht so interessiert an Schallplatten-aufnahmen, weil dadurch alles festgelegt wurde. Das interessierte ihn eigentlich gar nicht, obwohl er andererseits doch professionell genug war, die Aufnahmen zuzulassen. Ihn interessierte das Moment der Aufführung, das Einbringen der Mitwirkenden, das Jedesmal-wieder-etwas-anders, so dass die Flexibilität und Beweglichkeit seiner Partituren klanglich hörbar wurde.

Leider gibt es immer wieder Interpreten, die einfach nur machen, was sie wollen: In der «Aria» zum Beispiel muss die Sängerin soundsoviele Nummern in vorgegebenen Gesangsstilen singen. Das Stück entstand 1958 für Cathy Berberian mit knappsten Formulierungen oder Sätzen in fünf Sprachen (armenisch, russisch, italienisch, französisch und englisch). Durchgezogene und gestrichelte Linien sowie acht verschiedene Farben symbolisieren zehn verschiedene Gesangsstile, die nacheinander vorzutragen sind: Jazz, lyrischer Alt, Sprechstimme, dramatisch, «Marlene Dietrich», Koloraturen, Folk, orientalisches, babyhaft sowie nasal. Schwarze Quadrate und Rechtecke verweisen in der Partitur auf eine – zusätzliche – Geräuschebene, die von der Gesangssolistin differenziert ausgearbeitet werden muss. Die Vorschläge hierzu von Cathy Berberian, der Interpretin der Mailänder Uraufführung, werden leider eher selten genutzt.

Natürlich ist das ein seltsames Stück und es darf auch gelacht werden, aber es ist keine Kabarettnummer. Die Gesangsstile sind übrigens nur Vorschläge, man kann es auch ganz anders deuten! Und es gibt zwischen den Gesangsstücken in verschiedenen Stilen eben diese geräuschhaften Pausen, die genau festgelegt sind und oft überhaupt nicht eingehalten werden. Ganz davon abgesehen hat die Partitur der *Aria* einen grossen optischen Reiz, ich glaube, es ist wohl die am häufigsten abgebildete Partitur von Cage. Immerhin: eine Partitur in Farbe!

Cage hatte ein kritisches Verhältnis zum Melodischen, dem er misstraute, ein positives Verhältnis hingegen zum Geräusch und zur Stille. Letzteres hat zu tun mit seiner Vorliebe für den Zen-Buddhismus, wie er ihn unter anderem durch Daisetz Teitaro Suzuki kennengelernt hatte. Er wollte frei sein von Vorlieben und Abneigungen. Akzeptanz als Weg bedeutete für Cage bekanntlich auch: Kein Ton, Klang oder Geräusch soll gegenüber einem anderen bevorzugt werden. Ich möchte zum Schluss von einem Stück sprechen, das nicht ins Klavierrepertoire gehört. Zur Komposition von «Ryōan-ji» für Melodieinstrumente und Schlagzeug (1985) wurde Cage durch die 15 Steine im Garten des gleichnamigen buddhistischen Tempels in Kyōto inspiriert. Dass die 15 Steine im Garten des Ryōan-ji, des «Tempels des zur Ruhe gekommenen Drachens», der 1499 im Nordwesten von Kyōto gegründet wurde, von keinem Standpunkt aus alle gleichzeitig zu erblicken sind, verweist auf die menschliche Unvollkommenheit. Der wellenförmig angelegte Sand, in dem diese Steine nach raffiniertem Plan platziert sind, symbolisiert unter anderem die Weite des Ozeans, in dem der Mensch nur ein Sandkorn ist. Das Stück von Cage soll entstanden sein, indem er verschiedene Steine auf Papier legte, sie umkreiste und aus ihren Konturen die Bedingungen für ihre klangliche Realisierung durch Glissandi ableitete. Meine Frage in diesem Zusammenhang: Welche Rolle spielen die Pausen? Die beteiligten Melodieinstrumente können durch Tonbandzuspielungen ihrer selbst noch einmal verdoppelt werden. Das heisst, Cage dachte auch an eine Veräumlichung des Klangs. Aber sollen die Pausen durch Klang ersetzt werden? Und sollte das Stück nicht nach 15 Minuten zu Ende sein? Verzerrt man nicht den Sinn des Stücks, wenn

man es überfüllt durch (zu) viele Instrumente und zusätzliche Tonbandzuspielungen?

Es sind schon Bibliotheken vollgeschrieben worden, um die japanischen Steingärten zu deuten. Der Ryōan-ji ist ja nur einer von vielen, wenn auch der berühmteste. Was die Steine bedeuten, was der geharkte Kies, ob das alles überhaupt etwas «bedeutet», ob es der «Deutung» bedarf oder ob jeder Deutungsversuch nicht geradezu eine Missdeutung ist, sei dahin gestellt. Und auch Cages Affinität zum Zen wird wohl allgemein etwas überbewertet. Man könnte mit gleichem Recht auch behaupten, Cage sei ein mittelalterlicher Mystiker aus der Schule des Meister Eckhart ...

Von Cages Komposition *Ryōan-ji* gibt es sehr unterschiedliche Aufführungsmöglichkeiten, und das Resultat hängt davon ab, welche Besetzung man wählt. Das Stück ist für Flöte, Oboe, Posaune, Kontrabass, Stimme, und dazu kommt der Schlagwerker, der wie ein langsames und unregelmässiges Metronom fungiert und quasi die vergehende Zeit kerbt. Das wäre die Maximalbesetzung. Optional hat jeder Spieler noch zwei Echostimmen, die auf Tonband vorproduziert werden müssen. Für eine Aufführung dieses Stücks mit Studenten in Leipzig haben wir diese Echos so aufgenommen, dass sie wie Schattenklänge aus der Entfernung kommen, als ob sie 100 Meter und die jeweils zweite Version dann 200 Meter weit weg wären, leiser also und dadurch wirken sie verräumlichend; die einzelnen Glissando-Aktionen – immer im mikrotonalen Bereich – erhalten dadurch mehr Klangtiefe. Natürlich entstehen dazwischen längere Pausen.

Auch in dieser Partitur ist extrem genau notiert, zwischen welchen Tönen in welchem Zeitraum und in welchem Intervall das jeweilige Glissando zu spielen ist; bei manchen Instrumenten ist es kaum ausführbar, und auf keinen Fall kann jeder machen, was er will, oder gar wild improvisieren. Das Stück hat einen sehr zeremoniellen Reiz, auch durch den stoischen Schlagzeugpart, der aus nichts anderem als aus möglichst identischen unregelmässigen Schlägen besteht. Und dazu kommen – als extremer Gegensatz – die anderen Instrumente und die Stimme, die ja keinen Augenblick auf einer Tonhöhe verweilen, sondern ständig in langsamer mikrotonaler Bewegung sind. Eine vorgeschriebene Gesamtdauer gibt es nicht. Das Verhältnis zwischen Klang und Stille sollte in diesem Stück ein ausgewogenes und «geeignetes» sein. Je mehr Instrumente mitspielen, umso langsamer muss man es spielen. Für eine Tutti-Aufführung sind 50 Minuten bestimmt nicht zu lang, für eine Solo-Aufführung (jedoch immer mit der obligaten Schlagzeugstimme) sind vielleicht auch 20 Minuten denkbar und sinnvoll. Wichtig ist – wie bei vielen anderen Stücken von Cage – auch der theatralische Effekt der Aufführung: Wie ist das Stück zu inszenieren, wie sieht die Bühne aus, wo und wie stehen die Musiker, was haben sie an? Ohne daraus gleich ein Theaterstück zu machen, sollte man darüber nachdenken. Aber das ist schon wieder ein anderes Thema ...

18. Februar 2012