

JOHN CAGE (1912-92) –

**Sonatas and Interludes (1948) – String Quartet in 4 movements (1950)****...„no talent for harmony, but an inventor of genius.“**

John Cage gilt als einer der fantasievollsten und einflussreichsten Schöpfer einer neuen Musik und das, obwohl ihm sein mindestens ebenso einflussreicher Lehrer Schönberg obiges zweifelhaftes Kompliment ausstellte: ein „inventor of genius“ kann natürlich genauso „Erfinder mit Genie“ als auch „Erfinder von Genie“ heißen – mit aller Doppeldeutigkeit. Und in der Tat war das Wort zutreffend: Wahrscheinlich kennt man Cage besser als Ideenlieferant als seine Musik. Zumindest gerüchteweise hat schon jeder vom Stück 4'33" gehört, also dem Stück von 1952 mit viereinhalb Minuten Schweigen, aber wer weiß schon, dass es in drei Sätzen aufgeführt werden soll, geschweige denn, was es bedeutet?

Schweigen, also das Akzeptieren der Klänge, die zu einem kommen, anstelle des Erzwingens von Klängen, die aus einem kommen, ist ein wesentliches Motiv im Schaffen und in der Persönlichkeit Cages. Auch hier ganz im Gegensatz zu Schönberg, für den Kunst noch nicht einmal von *Können*, sondern von *Müssen* kam... Nicht umsonst heißt Cages bedeutendste literarische Veröffentlichung „Silence“. Sie umfasst seine Vorträge „Vortrag über nichts“, „Vortrag über etwas“ und „45' für einen Sprecher“ (dt. Ausgabe: Silence. Übersetzt von Ernst Jandl. Ed.Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987).

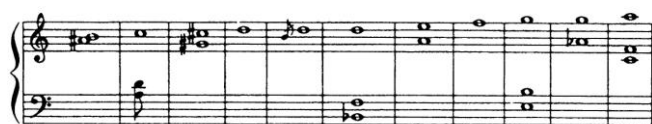
Diese Vorträge erklären nicht etwa Cages Gedankenwelt, die zu diesem Zeitpunkt (Anfang der 50er Jahre) schon ganz wesentlich von fernöstlicher und mittelalterlicher Mystik geprägt war, sondern illustrieren sie. Oder besser noch: Cage lebt sie vor. Humorvoll und absurd, jedoch in strenger gedichtartiger Form, geht der erste Vortrag über nichts – oder eben über *das* Nichts – also die Form. Und der zweite hat keinen Inhalt, er geht über den Inhalt, über etwas.

Was macht also ein Komponist, der selbst eingestanden und vom größten Kompositionslehrer des frühen 20.Jhds. besiegelt kein Talent für Harmonie hat? Er widmet sich zunächst dem Rhythmus und dem Geräusch, er denkt über das Erklingen selber nach.

Cages früheste Stücke entstanden häufig für das experimentelle Ballett seines Freundes Merce Cunningham und waren meist für Schlagzeugensemble. Mitte der 40er Jahre zwang ein knappes Budget Cage, sich eine billigere Besetzung auszudenken. So kam er auf das präparierte Klavier: So gut wie jede Saite wird durch das Einklemmen von Schrauben, Bolzen und anderen Gegenständen aus Metall, Plastik oder Gummi gedämpft. Damit entsteht ein bunter Kosmos von perkussionsartigen Tönen, eine irisierende Klanglichkeit zwischen Spielzeugklavier und balinesischem Gamelan. Es gibt keine Harmonik, eine Melodik nur insofern, als auch Geräusche in Folge eine Art Melodie ergeben, die Rhythmik ist an Strawinsky geschult und weist voraus auf minimalistische Muster der 60er Jahre.

Cage stellt der Partitur der „Sonatas and Interludes“, die von 1946-48 entstanden, eine minutiös erstellte Tabelle voran (siehe nächste Seite), die genau Art und Position der Dämpfer festlegt. Selbst die Pedalisierung erhält eine strukturell-klangliche Bedeutung: insbesondere das Dämpfer-Pedal, das ja beim Flügel nur zwei von drei Saiten eines Diskanttones erklingen lässt, was beim präparierten Klavier andere Klänge erzeugt als die kompletten Saiten.

Die 16 Sonatas sind meist zweiteilig, wobei jeder Teil wiederholt wird (nanu, wie traditionell?), die vier Interludes hauptsächlich mit repetitiven Mustern komponiert.



In der Folge entwickelte Cage die Idee mit a priori festgelegten Klangeinheiten („sonorities“) für andere Besetzungen weiter. Sein bedeutendstes Werk in dieser Technik ist sein Streichquartett in vier Sätzen von 1950. Dem gesamten Werk liegen 33 Klangeinheiten zugrunde, die unverändert beibehalten werden. Sie sind als sogenanntes Gamut (also etwa „Reihe“, „Auswahl“) organisiert. Im Prinzip sind es „Harmonisierungen“ von Melodietönen, so dass jeder Ton immer in derselben Instrumentation und „Akkordik“ auftaucht. Dem 1. Satz liegt tatsächlich eine relativ einfache Melodie zugrunde, die mittels der Sonorities kaleidoskopartig ausgeschmückt wird – nicht im Sinne von Begleitung, sondern eben ähnlich den komplexen geräuschhaften Klängen des präparierten Klaviers. Cage selbst

schildert es in einem Brief an Pierre Boulez, zu dem er in diesen Jahren eine Brieffreundschaft quer über den Atlantik unterhielt: „Eine melodische Linie ohne Begleitung. Es gibt keinen Kontrapunkt und keine Harmonie.“

Hier die Melodie und die Instrumentation des Sonority Gamuts<sup>1</sup>:

Und hier das Ergebnis der ersten 22 Takte:

Wie der andere große Neuerer auf der anderen Seite der Welt, Stockhausen, den er aber noch nicht kannte, änderte Cage seine Ideenwelt mit jedem neuen Stück radikal: In seinem nächsten größeren Werk, dem „Concerto for Prepared Piano and Orchestra“ von 1951 fand ein neues Element Eingang in seine Musik: der Zufall („chance“). Hier gehören nämlich auch zufällige Ereignisse zu den Gamuts wie etwa rhythmisch eingespielte Radioklänge (ganz dem Zufall will Cage

allerdings nicht vertrauen. So schreibt er, dass in Zeiten nationaler Krisen die Radioeinspielungen lieber vorbereitet werden sollten, etwa mit klassischer Musik...).

Im selben Jahr beginnt er seine „Music of Changes“, das größte serielle Klavierwerk noch vor Boulez und Stockhausen! Klänge werden gruppenweise festgelegt, ihre Dichte, Dynamik und Pedalisierung

ist in Tabellen (ähnlich der Präparationstabelle) festgelegt, die Auswahl trifft Cage allerdings nach dem Zufallsprinzip mittels des chinesischen I Ching (Stäbchen mit Würfelfunktion).

Erkennend, dass der Zufall in einem Missverhältnis zu der Kompliziertheit der Notation und Spieltechnik steht, wendet er sich in der Folge Improvisationsmodellen z.B. mit graphischer oder verbaler Partitur zu. Er spricht jetzt konsequenterweise nicht mehr von Zufall, sondern von Nicht-Vorherbestimmtheit („indeterminacy“).

Außerdem schafft er schon früh (1952) eines der komplexesten und interessantesten Werke der elektronischen Musik, den „Williams Mix“.

Viele seiner Werke der 60-70er sind natürlich eher als Konzept denn als Musik interessant (insofern die öffentliche Meinung über ihn bestätigend), aber immer schimmert sein entspannter Humor durch und die Menschlichkeit seiner Konzepte: Vielleicht hat Cage den mittelalterlichen Mystiker Meister Eckhart missverstanden, sicher hat er den Sinn des Zen-Steingartens des Kyotoer Ryoanji-Tempels (vor dem er tagelang meditierte) für seine eigenen Zwecke umgedeutet, aber die Reflektion über das, was Kunst, Musik und Menschsein ausmacht, gelingt.

Seine späten Werke finden auch wieder zu einer unmittelbaren Schönheit: Viele Werke arbeiten mit rhythmisch nicht festgelegten Melodiemodellen innerhalb vorgegebener Timeframes, was zu durchorganisierten Gruppenimprovisationen führt, die die Musiker zu sensiblem Aufeinanderhören zwingt.

Zuletzt einige Zitate:

CHOICE (Auswahl)

*Lecture on Nothing* (= Struktur)

„Unsere jetzige Poesie ist die Erkenntnis, dass wir nichts besitzen. Aus diesem Grunde ist alles Entzücken (da wir es nicht besitzen) und deswegen müssen wir nicht fürchten, es zu verlieren.“

geistige Querverbindung: Meister Eckhart (14.Jhd.)

CHANCE (Zufall)

*Lecture on Something* (= Inhalt)

„Wenn man Nichts mit Sicherheit besitzt, hat man die Freiheit, jedes Etwas anzunehmen. Wie viele gibt es davon? Wir waten darin... Die Zahl der Etwas ist endlos und alle sind (ohne Ausnahme) annehmbar. Würde man plötzlich hochmütig und sagte aus dem ein oder anderen Grund: Dies kann ich nicht annehmen; dann schwindet die ganze Freiheit, noch irgend andere anzunehmen. Doch bewahrt man sich den sicheren Besitz von Nichts (was früher Armut im Geiste genannt wurde), dann gibt es keine Grenzen mehr, was man frei genießen kann.“

geistige Querverbindung: Zen-Buddhismus

CHARTS (Tabellen)

INDETERMINACY (Nicht-Vorherbestimmtheit oder Unbestimmtheit)

„Die Tatsache, dass die *Music of Changes* mittels Zufallsoperationen komponiert wurde, ermöglicht (identifies) dem Komponisten unbegrenzte Möglichkeiten. Doch da ihre Notation in jeglicher Hinsicht festgelegt ist (determinate), erlaubt sie dem Interpreten keine solche Identifikation: Seine Arbeit ist genau vorgezeichnet. Deswegen kann er nicht aus seiner Mitte heraus interpretieren, sondern muss sich so weit wie möglich mit der Mitte des niedergeschriebenen Werkes identifizieren. Die *Music of Changes* ist eher ein unmenschliches als ein menschliches Objekt, weil sie durch Zufallsoperationen geschaffen wurde.“

<sup>i</sup> Pritchett, James, *The Music of John Cage*. Cambridge University Press 1993