

# John Cage

## Schönheit hat nichts mit verstehen zu tun

von Barbara Basting

New York, Columbus Circle, 5.12.90. Der Verkehrslärm, Cagesche Musik erster Güte, brandet, als ich ihn von einem der zahlreichen Freilufttelefone aus anrufe. «Hello» - das leicht brüchige Vibrato seiner hellen, warmen Stimme macht sie unverkennbar. Ob ich am folgenden Tag vorbeischaun könne, und wann genau? Der Termin war vor einem halben Jahr kurz vor Cages Abflug auf einer Reihe ineinandergeschobener Gepäckwagen auf dem Flughafen Zürich-Kloten vereinbart worden. Spontan bietet Cage an, ich könne schon diesen Nachmittag kommen. Akribisch beschreibt er, wo ich seine Wohnung an der 6th Avenue finde, und fügt noch hinzu: «Die Klingel ist ganz oben rechts.»

Chelsea heisst der Bezirk. Die 6th Avenue hinunter werden die Häuser immer niedriger und schäbiger, schmutzige Läden mit Ausverkaufsware konkurrieren mit Strassenhändlern, die billige Hongkong-Uhren verkaufen, hin und wieder versperren Weihnachtsbaummärkte den breiten Gehweg. Kurz vor dem Ziel wieder höhere Bebauung, mehrstöckige Häuser mit galerieartigen Fensterfronten, hinter denen früher Nähateliers untergebracht waren. Die leeren Ateliers sind nun zum Teil als Büros genutzt, zum Teil bewohnt, nur hat es hier noch weniger den Anstrich von Edelboheme als in Greenwich Village, ein paar hundert Meter downtown. Hinter der offenen Glastüre die Klingeln und eine Gegensprechanlage. Oben rechts steht tatsächlich, von Hand und etwas krakelig geschrieben, CAGE - fast alle anderen Namensfelder sind unbeschriftet. Auf das Klingeln hin summt der Türöffner sofort. Kein Portier, keine Gegenfrage. Der Aufzug hält im fünften Stock. Hinter der sich öffnenden Aufzugtür steht Cage im chinablauen Jeansanzug und strahlt wie ein in die Jahre gekommenes Kind.

«I prefer laughter to tears», dieser Satz klingt, als habe man ihn schon mehr als einmal in Cages Schriften gelesen, in denen die ihm wichtigen Sätze immer wieder repetiert und in neuen Zusammenhängen erprobt werden. Und doch hört man ihn wie zum ersten Mal, wenn Cage ihn im Gespräch unvermittelt äussert und gleich darauf selber die kategorische Begründung folgen lässt:

«There is no reason for anything than optimism» - «Nichts ist so angebracht wie Optimismus» - und noch ein mehr als rhetorisches «Isn't that so» anfügt. Wie könnte man, und gar in seiner von Optimismus gesättigten Gegenwart, etwas anderes behaupten wollen?

Als ich Klaus Schöning, der als WDR-Redaktor schon früh Sendungen mit Cage machte und ihn gut kennt, vor meiner Reise in Köln traf und fragte, wie Cage eigentlich reagiere, wenn man ihm, weil man die Menge der Interviews mit ihm kaum überblicken könne, Fragen stelle, die er schon unzählige Male beantwortet habe, beruhigte er mich: Cage wiederhole durchaus eine Antwort, jedoch tue er dies mit der Geduld eines Zen-Meisters, ohne dem Gegenüber das Gefühl zu geben, ihm lästig zu werden. Das stimmt, und es trägt oft zu einer gewissen Enttäuschung der Fragenden bei, die den Eindruck bekommen können, Cage repetiere nur fertige Antworten und dies sei seine Art, Besucher auf Distanz zu halten.

Mit dieser Einschätzung verkennt man aber, wie Cage das journalistische Verfahren des Interviews ohne grosses Aufhebens in die philosophische Grundsituation des Wechselspiels von Frage und Antwort verwandelt. Der Fragende wird auf die Qualität seiner Frage zurückgeworfen. Cage geht dabei mit ihm nicht anders um als mit sich selber. In den Fragestunden, die sich an die 1988 von Cage in Harvard gehaltenen «Norton Lectures» anschlossen, wurde er gebeten, Kreativität zu definieren. In seiner Antwort verweist er auf Wittgenstein, mit dem er sich auseinandersetze und über den er mit einem Freund sprach: «...Ich sagte ihm, dass ich verstanden habe, dass er (Wittgenstein) mehrere Möglichkeiten oder Verwendungsweisen von Dingen sieht und dass es schliesslich fast endlos viele Verwendungsweisen gebe, worauf Mr. Holzäpfel von Wittgenstein als von jemandem sprach, der fähig sei, Fragen zu stellen, die nicht gefragt worden sind. Das hat mit Kreativität zu tun, das heisst Dinge zu schaffen, die es nicht gab oder die nicht bemerkt worden sind, so dass man dann auf verschiedene Dinge anders aufmerksam werden könnte.»

Als ich Cage frage, welche Rolle der Computer für ihn spiele, erklärt er mir: «Bei der Arbeit mit Zufallsoperationen sind Vorlieben und Abneigungen ausgeschaltet. Im modernen Leben bieten sich viele Möglichkeiten, und wenn man bei der Auswahl auf eigene Vorlieben oder Abneigungen zurückgreift, kann man sich vielleicht nie entscheiden, weil man fürchtet, die beste Wahl zu verfehlen.» Also setze er Zufallsoperationen ein, bei denen der Computer allerdings nur ein Hilfsmittel sei; und damit entziehe er sich keinesfalls der Verantwortung, sondern verlagere sie von der Wahl der richtigen Möglichkeiten auf das Stellen der richtigen Frage. «Wenn ich interessante - radikale - Fragen stelle, bin ich zuversichtlich, dass ich eine ebenso interessante Antwort erhalte.» Auf radikale Fragen komme man, indem man aufmerksam sei und auf den Grund einer Situation vordringe. Bei einer Komposition für Violine könne man sich beispielsweise fragen, ob détaché oder legato gespielt werden solle, weil die Bogenführung etwas Fundamentales beim Violinspiel sei. Dass das Stellen der richtigen Frage für Cages bei aller spielerischen Leichtigkeit ethisch strenge Ästhetik wichtig ist, ist leicht

einzusehen. Wie er zu seinen Fragen kommt, ist allerdings sein Geheimnis. Hier scheint ein letzter und keinesfalls unbedeutender Rest der subjektiven Entscheidung des Künstlers auf, die Cage doch eher aus seinem Werk verbannt wissen möchte.

Kurz nachdem Cage mich in das Loft geführt hatte, in dem er zusammen mit dem Choreographen und Tänzer Merce Cunningham lebt, läutet das Telefon über Cages schmalem Arbeitstisch. Irgend jemand fragt ihn nach Personen, die in seinem Leben eine Rolle gespielt haben. Mit rührender Wärme spricht er von seinen Eltern. Das Loft ist wunderbar hell, die Oberlichter und viele Pflanzen lassen es wie einen lichtdurchfluteten Wintergarten wirken. Wucherndes Grün auf den Raumteilern, am Boden mit Stahlbändern abgeteilte Inseln, in denen kleine und grosse, exotische und vertraute Gewächse liebevoll angeordnet und mit Kieseln umlegt sind. Kakteen aller Art auf den breiten Fensterbänken; nett gruppierte, ausgewaschene Muscheln; zwischen all dem streicht eine schwarze Katze umher, die mir später als Kater Losa vorgestellt wird.

An einer Wand Jasper Johns' Serie von Lithographien «0-9», gleich neben dem Küchenbereich beim Eingang delikate Miniatur-Federzeichnungen von Merce Cunningham, über dem Herd eine Radierung von Cage, in der Küchenecke eine Landschaft aus Tüten mit Kräutern, Bohnen, Meersalz, Vitamindosen, Reis, eine kopfstehende Riesenflasche «Mountain Valley Water» mit Zapfhahn, auf dem Herd Bambusdampfkörbe und ein Wok, daneben unübersehbar die Eismaschine «Il gelataio.»

Cage, der sich makrobiotisch ernährt, bereitet einen japanischen Grüntee zu und zeigt mir erst einmal ein jüngst von ihm erworbenes Kunstwerk: ein dickes, rautiertes Notizbuch, «für Ingenieure», wie er bemerkt, in dem die Künstlerin Mary Jean Kenton Seite um Seite mit rautengross dicht in immer neu variierten Farbsequenzen aneinandergereihten Pinselstrichlein gefüllt hat. Cage fasziniert die zwischen zwei Buchdeckeln komprimierte mönchische Arbeit, die Zufälligkeit der Farbfolgen, die in einem solchen Werk kondensierte Zeit. Er hebt die Glasplatte eines Beistelltisches an, unter der verschieden grosse Rechtecke aus orangem, blauem, rotem Karton ohne erkennbare Ordnung liegen, eine andere Arbeit der Künstlerin, und bittet mich, die Ordnung zu ändern. Wie in einem Wühltisch fahre ich mit der Hand in das Kartongefüge, das Resultat ist wenig attraktiv. Cage senkt die Glasplatte ab. Nach ein paar Tagen, beim Abschiedsbesuch, ist die Anordnung unverändert. Mitwirkung des Zufalls, Mitwirkung des Betrachters, Ausschaltung des subjektiven Geschmacks - auch bei der Eisenplatte neben dem Tisch, die Cage regelmässig anfeuchtet, um neue Rostmuster hervorzurufen; solche Objekte sagen etwas über seine Ästhetik aus. «Der Zuhörer, der Leser wird wichtiger», das braucht er kaum noch ausdrücklich zu sagen.

Cage schlägt für den Abend den Besuch eines Konzertes mit zeitgenössischer Musik vor, das in der Greenwich House Music School stattfinden soll, und lädt mich zum Essen bei sich ein. Naturreis wird im Bambussieb über Dampf erhitzt, Broccoli kommen dazu, aus einer grossen Plastikdose im Kühlschrank holt er Kichererbsenpüree und vermischt es mit Sesampaste und Zitronensaft. Die Zitrone presst er aus, indem er die Finger einer Hand in die Schnittfläche der Zitrone gräbt. Zu all dem kaum ein Wort; keine fahrigen oder hektischen Bewegungen, ein fast meditatives Handeln, dessen Ruhe sich auf den Zuschauer überträgt. Das Essen ist, obwohl ungewohnt, köstlich, und Cage zelebriert es wie ein rituelles Mahl. «Isn't that marvellous», ruft er immer wieder aus und freut sich besonders am selbstgemachten Eis aus Sojamilch, Kakao und Banane: «You can get more if you want.»

Das Konzert findet in einem Raum von der Grösse eines besseren Wohnzimmers statt. Mit dem Mantel auf den Knien sitzen wir beengt auf Klappstühlen, nicht wenige Zuhörer begrüssen Cage persönlich. Die Komponistin Pauline Oliveros, die Cage sehr schätzt, tritt auf, ihre Akkordeonmusik ist mindestens so schillernd wie ihre mit Ansteckern aller Art übersäte Kappe. Mit dem Werk scheint Cage nicht so ganz einverstanden, was sein gelegentliches Einnicken kundtut. Auch die beiden nächsten Stücke, das von den Musikern auf Mozart übertragene Pasticcio «Ludwig Van» von Mauricio Kagel und ein Werk des mitmusizierenden James Fulkerson, wecken seine Aufmerksamkeit wenig. Im Taxi und vor allem bei meinem Besuch am nächsten Tag meint er fast entschuldigend, es sei kein gutes Konzert gewesen, und dies nicht nur, weil gerade in der Kagel-Übertragung offensichtlich geworden sei, dass die Musiker die Phrasen aus Mozarts Werken zu wenig variiert hätten was zeige, wie schlecht Mozart eigentlich bekannt sei. In mein Notizbuch schreibt er folgendes Mesostichon:

Music  
withOut  
HoriZon  
soundscApe  
that never  
sTops

Nach welchen Kriterien er denn zeitgenössische Musik beurteile, deren Mannigfaltigkeit er für eines ihrer markantesten Kennzeichen hält? «Die Musiker gestern machten mir den Eindruck, als ob sie nicht sehr bei ihrer Sache wären... ich fand es unlebendig... Ich glaube, was wir jetzt hören» - den von energischem Hupen und penetranten Sirenen rhythmisierten Strassenlärm -, «ist lebendiger.» Cages Ironie hat ihre eigene Note: «...I think they did a little bit too much thinking of the wrong kind.» Es gelte eben wie beim Kochen, «to pay attention to what you do». Und lädt mich ein, mit auf den Markt am Union Square zu kommen, um Forellen für das nächste

Abendessen und «catnip», eine aphrodisische Kräutermischung, wie er mit unmissverständlicher Heimlichkeit mitteilt, für Kater Losa zu kaufen.

Besuch bei der Edition C. F. Peters in der Park Avenue. Die 1948 gegründete New Yorker Filiale des traditionsreichen Leipziger Musikverlages ist in ein Stockwerk eines Geschäftshauses gepfercht. Altertümliches Mobiliar, ein unangenehm chlogelber Wandanstrich, die Schreibtische voller Akten, Zettel und Plakate an den Wänden - eine von mutwilligen Modernisierungen verschont gebliebene Atmosphäre. Don Gillespie, der seit ungefähr einem Vierteljahrhundert hier arbeitet und seit dem Tod des Filialengründers Walter Hinrichsen vor wenigen Jahren Cages Werk bei Peters betreut, ist dem Komponisten sehr zugetan. In Cages Exklusivvertrag - eine Rarität im Hause - hat Peters sich verpflichtet, sämtliche seiner Kompositionen zu verlegen. Wer von Cages Produktivität weiss, ahnt schon, was Gillespie bestätigt: «Wir kommen natürlich nicht so schnell nach; die Herstellung von Partituren ist aufwendig und kostspielig.»

Als ich ein paar Tage später ein längeres Telefonat mit der Witwe des Verlegers, Mrs. Evelyn Hinrichsen, führe, die Cage seit ihrer Colledgezeit um 1938 kennt, frage ich sie, ob ihr Mann und sie sich denn ihrer Sache so sicher gewesen seien, als sie Cage diesen Vertrag anboten. «O ja, mein Mann hatte volles Vertrauen in die Integrität Johns und war stolz auf diesen Vertrag.» Sie lässt durchblicken, dass dies seinerzeit schon relativ kühn war und im Verlag keine ungeteilte Zustimmung fand. «Sicher mag nicht jede Komposition von John unsterblich sein. Was aber bleiben wird, ist sein Einfluss auf das Denken; dass er jüngeren Leuten einen Sinn vermittelt für ihre Freiheit, sich auszudrücken... Von Anfang an war er ungeheuer kreativ; nie war er um Ideen verlegen - selbst wenn er 105 Jahre alt wird, wird er immer noch schöpferisch sein.» Die Cage-Fraktion bei Peters scheint nicht mehr so stark wie früher; als der Verlag noch zwei Stockwerke belegte, hatte Cage im oberen Stock einen Arbeitsplatz und benutzte ihn oft, wie Don Gillespie sich melancholisch erinnert, etwa um mit Letraset seine Mesostics zu schaffen.

Was es bedeutet, Cages Werke zu drucken, zeigt eine andere Begegnung. Im Laufe des Gesprächs mit Cage kommt Paul Sadowski vorbei, ein Notenstecher, nur dass die alte Berufsbezeichnung im Computerzeitalter die Sache nicht mehr so recht trifft. Sadowski bringt Cage Blaupausen der Freeman Etudes zur Durchsicht, ein paar wenige Zellen nur. Vor etwa vierzehn Tagen hat der Komponist die letzte der 32 Etudes abgeschlossen.

Während Cage mit der Versunkenheit eines Klosterbruders die Pausen prüft, vermittelt Sadowski kleine Einblicke in seine Tätigkeit. Trotz der Hilfe des Computers brauchte er oft mehrere Wochen für eine Manuskriptseite, wobei er durchaus acht bis zehn Stunden pro Tag daran arbeitete. Die Kopistentätigkeit sei allerdings so anstrengend, dass er manchmal bereits nach einer halben Stunde oder weniger eine kleine Pause einschalten müsse. Sadowski ist nicht der einzige dienstbare Geist; bei meinem zweiten Besuch kommt aus der hinter Pflanzen verborgenen Computerecke Andrew Culver, der Cage die mühsame Kleinarbeit des Austüftelns seiner Zufalls-Programme abnimmt. Auch hinter dem Zufall steckt harte Arbeit.

Cage ist sehr erleichtert, die Freeman Etudes nach vierzehnjähriger Arbeit abgeschlossen zu haben. Er wolle das mit einer Tasse Kaffee - ein Diätbruch - feiern, meint er spitzbübisch, habe aber noch keinen hinreichend guten Kaffee dafür gefunden. Die Freeman Etudes begann er 1977 für den Violinisten Paul Zukofsky, auf dessen Wunsch hin in traditioneller Notation, weil Zukofsky graphische Notationen zu vage fand. Die 32 Etüden entstanden - das ist eine ihrer Besonderheiten in engster Zusammenarbeit mit Zukofsky. Auf Cages Vermittlung hin treffe ich Zukofsky, der nur selten Journalisten empfängt und einer der hervorragendsten Interpreten zeitgenössischer Musik ist. Es handelt sich nicht um «Etüden» im klassischen Sinn, dennoch deutet der Titel einen solchen Bezug an. Das Entziffern der Partitur sei nicht sehr verschieden von der Lektüre jeder anderen Partitur - nur sei ziemlich viel auf eine Seite gepackt; es seien sehr dichte Seiten, erklärt Paul Zukofsky.

Die Ausführung sei etwas anderes, weil wegen der Art, wie das Werk komponiert wurde, jede Einzelheit als solche gespielt werden sollte, aber nicht jede Abfolge von Einzelheiten so spielbar ist, wie es dasteht. Anders gesagt, vom Spieler wird verlangt, eine Reihe von Anweisungen in so schneller Folge auszuführen, dass dies in manchen Fällen schlechterdings unmöglich ist. Wie man das nun einstudiert und welche Kompromisse man dabei eingeht, müsse jeder Violinist für sich selbst herausfinden. Cage pflegt dem angesichts der Fülle von Anweisungen ratlosen Interpreten zu empfehlen: «Just play as many as possible» - Spiel, soviel möglich ist. Die Frage drängt sich auf, ob mit der Forcierung der technischen Schwierigkeiten Cage an das Virtuosenstum des 19. Jahrhunderts anknüpft. Zukofsky ist eher skeptisch, denn zwar habe Paganini auf die Spitze getrieben, was seinerzeit möglich war, und vor ihm habe Tartini die Möglichkeiten des Instruments ausgereizt, aber das sei innerhalb eines konventionellen musikalischen Gefüges geschehen... Genau dieses Gefüge jedoch habe John entfernt. Nun, da diese Konventionen beseitigt seien, frage er, wie weit man jetzt noch gehen könne. Zukofsky gibt eine weitere Erklärung, die noch deutlicher macht, dass Cage eine Ästhetik verfolgt, in deren Zentrum die Auslotung der Einzigartigkeit, Besonderheit, Individualität eines jeden Instrumentes, eines jeden Tones, die Spezifität eines jeden künstlerischen Mediums steht; nicht von ungefähr zerbricht Cage auch in seinen Texten die Syntax zugunsten des einzelnen Wortes und zerlegt das einzelne Wort in seine Buchstaben. Besonders in den späteren Werken gehe John sehr auf die jeweiligen Fähigkeiten eines Instrumentes ein, meint Zukofsky, und dies geschehe nicht etwa um der emotionalen Qualitäten von Klangfarben willen. Mit John habe er diskutiert, was die Violine im technischen Sinn könne, wie die violinistische Maschinerie funktioniere. Sowie man damit beginnen

würde, sei sofort jede Gemeinsamkeit beispielsweise zwischen Violine und Cello aufgehoben - und das bedeute die absolute Unübertragbarkeit von einem Instrument auf andere.

Wie kam Cage zu diesem Interesse an der Technik eines Instrumentes? Da gebe es mehrere Gründe. John sei ein Tüftler, sein Vater sei ein Tüftler gewesen, ein Erfinder. Zukofsky glaubt, auch John tüftle gerne herum; es sei eine gute alte amerikanische Tradition, in seiner Garage zu sitzen und zu tüfteln und Autos, Computer und vielleicht sogar Instrumente zu erfinden. Wenn man erst mal so weit sei wie John und sich von den Regeln der diatonischen oder der Zwölftonmusik freigemacht habe und es nicht mehr entscheidend sei, ob die Violine an einer bestimmten Stelle ein fis spiele, könne man seinen Blick auf etwas Neues richten: was mit dem Instrument selber passiere, wenn man es ganz einfach als Mittel zur Geräuscherzeugung ansehe. Eine Radikalisierung, die nur konsequent sei.

Dass sie auch an den Interpreten extremste Anforderungen stellt, dass man schnell an einen Punkt komme, wo man einfach eine Pause einlegen müsse, sei klar. Etwas ungehalten wird der so nüchtern und souverän wirkende Zukofsky, als ich wissen will, ob die Freeman Etudes nicht ein sehr elitäres Werk seien, sowohl für den Interpreten wie für den Zuhörer: Er höre das Wort nicht gerne, denn er selbst sei durch und durch ein Snob. Das Beste sei ihm gerade gut genug, aber das treffe schliesslich für jedermann zu, es sei auch Teil des Amerikanischen, das John verkörpere. Zukofsky glaubt nicht, dass es irgendwelche Werke gibt, die nur eine kleine Elite hören oder mögen oder sehen soll, und daneben Musik für die Massen; vielmehr müsste man den Massen, wer auch immer damit gemeint sei, irgendwie erklären, dass es so etwas wie elitäre Musik nicht gibt, sondern nur ihre angeborene Weigerung, so elitär wie jedermann sein zu wollen. Deswegen wiesen sie diese Musik von sich. Das Schlechteste, was man als Musiker, als Künstler tun könne, sei, das Niveau zu senken, das Schlimmste seien Kompromisse mit der Qualität dessen, was man tue. Auch Paul Zukofsky glaubt nicht, dass etwa die Freeman Etudes in nächster Zukunft Musik für jedermann sein werden. Als ich Zukofsky angesichts der enormen Schwierigkeit der Freeman Etudes frage, ob es denn ausser ihm überhaupt jemanden gebe, der dies spielen könne, meint er, schon setzten sich weitere Spitzengeiger wie Arditti mit den Etudes auseinander. Es braucht aussergewöhnliche Fähigkeiten, daran lässt Zukofsky keine Zweifel aufkommen. Seine Einstellung zu den eben abgeschlossenen Etudes: Die intensive Zusammenarbeit mit Cage, seine Beraterrolle, sei ungleich wichtiger für ihn gewesen als die Aufführung des fertigen Werkes.

Das Ausmass dieser Beraterrolle wird mir bei meinem Abschiedsbesuch bei Cage vor Augen geführt. Er habe das ganze Wochenende damit verbracht, Zettel zuzuschneiden, klagt er kokett und zeigt mir einen langen Karteikasten, in dem sich die Originale für jene Farbfotokopien befinden, die er mühsam gevierteilt hat. Auf jeder der in verschiedenen Farben gehaltenen Karten sind einzelne Tonschritte, kurze Sequenzen und ähnliche Details notiert. Es handelt sich um das Inventar zu den Freeman Etudes, um ihr Alphabet gleichsam. Während Jahren zusammengetragenes Material ist hier gesammelt: Cage hat über die zugrunde liegenden Sternkarten Tonschritte für die Violine ermittelt und diese dann Zukofsky vorgelegt, um zu erfahren, was tatsächlich machbar sei. Zukofsky lieferte ihm Anregungen, die wiederum in das Computerprogramm einflossen. Die Alchimie dieses höheren Baukastens ist dennoch schwierig zu durchschauen. Etudes sind diese Stücke für ihren Autor wohl ebenso gewesen, wie sie es fortan für den Interpreten und Hörer sein werden. Bachs Wohltemperiertes Klavier, auch ein Alphabet der damaligen Möglichkeiten, scheint kein unpassender Vergleich.

Wir sitzen wieder an dem grobgezimmerten runden Holztisch in Cages Loft, auf dem mehrere Milchflaschen nebeneinander stehen. In jeder steckt genau eine Blume. Als wir auf Cages Vorliebe für Alltagsgeräusche zu sprechen kommen, die «frei als Töne leben», und ich frage, ob nicht gerade eine Komposition gewisser Strukturen bedürfe, entgegnet er: «Structure is important in people, not in music.» Die willkürlich verteilten Blumenstängel erscheinen als Allegorie dieses Denkens, das jeden gestalterischen Willen dem Verdacht des Voluntarismus aussetzt.

Zu einer solchen Allegorie geraten ihm auch die «homeless people», die Obdachlosen, zu denen er grosse Nähe fühlt. Als wir am Abend zusammen mit der Künstlerin Alison Knowles von der Ausstellungseröffnung «On Paper» in der Public Library, in der auch Cages «Essbares Papier» zu sehen ist, zurückkommen, liegt im Hauseingang auf einer zwischen die beiden Glastüren gezwängten Matratze ein schlafender Schwarzer. Wir kommen, er wacht auf, hebt den Kopf und murmelt etwas, worauf Cage ein freundliches «Hello» entgegnet. Später erzählt er: «Neulich gab ich einem Bettler etwas Geld in seinen Pappbecher, und es war das zweite Mal in meinem Leben, dass ich als Obdachloser erkannt wurde. Wenn obdachlos sein heissen würde, dass es einem gut geht, wäre das prima.» Auf den Einwand hin, das sei doch wohl etwas zynisch, wird klarer, was Cage meint: «Wenn man obdachlos ist, gehört einem die ganze Welt. Diese Haltung erkennen die Obdachlosen bei einem... und wir können sie jetzt als einen Wert für die Zukunft vorschlagen, eine Art Utopie - die das Leben immer schon gewesen ist.» Was er mit vollem Ernst vorträgt, ist zumindest auf sein Leben bezogen, das lange von finanzieller Not geprägt war, weniger unverständlich, als es zunächst klingen mag: «Es ist die Frage, wie man die Akzente setzt: Geld zu verdienen oder obdachlos zu sein. Wem arm zu sein zu schwierig erscheint, der wird nie ein Künstler werden. Ich hielt es immer für das Wichtigere, zu komponieren. Die Entscheidung, Künstler zu werden, meint, uns etwas anderem als dem Dach über dem Kopf, als pekuniären Zielen zu widmen.»

Dass der Idealismus, dem Cage mit solchen und ähnlichen Äusserungen huldigt, jedoch auch Züge politischer Hilflosigkeit trägt, hatte der französische Komponist Boulez, wohl einer der schärfsten Widersacher Cages in der Musikszene, schon 1975 unmissverständlich in bezug auf Cage formuliert: «Es gibt Handlungen, die man bewusst unterlassen sollte. Das (anästhetische) oder (antiästhetische) Projekt - was ist das genau? Das ist das Zulassen einer Passivität im Blick auf das Bestehende: es ist ein Aufgeben (...) Der antisoziale Widerhall einer solchen Position ist für mich so offensichtlich, dass man an einem Punkt ist, wo man für Gesellschaftssysteme faschistischer Machart reif ist, die einem eine Spieglecke lassen. Das heisst meiner Ansicht nach, dass man bereit ist, den Hofnarren zu machen.»

Das sind harte Worte, mit denen Cage gefährlicher oder zumindest verwerflicher Naivität bezichtigt wird, ein Verdacht, von dem er sich nicht so leicht befreien kann - und wohl auch gar nicht will. Als ich ihn auf seine Begeisterung für Mao zu Beginn der siebziger Jahre anspreche und frage, ob er diese Figur angesichts der jüngsten Ereignisse immer noch bewundere, weicht er - wie häufig, wenn Fragen ihm unangenehm werden - ins Unverbindliche aus: Er habe Mao vor allem wegen der grossen Veränderungen, die er in Bewegung gesetzt hätte, bewundert. Angesichts der Umwälzungen in Osteuropa, der Situation in der Sowjetunion und des gewandelten Verhältnisses der Supermächte zueinander befänden wir uns im Zustand grosser Verwirrung, und er habe kein Vertrauen in unsere politischen Führer. Seine Radikalität, die Anarchie, zu der er sich so oft bekannt hat, spielt sich offenbar in anderen, privateren Bereichen ab; sie wird wirksam, wo sie, da Cage sie nicht ungerne publik macht, andere auf Umwegen zum Nachdenken bringt.

Cages Radikalität äussert sich zum Beispiel darin, dass er völlig ohne Schallplatten lebt, kein eigentliches Musikinstrument in dem Loft hat; nur ein kleines Taschenradio steht auf dem Tisch. Was aber täten die Leute ohne Aufnahmen? «Dann hätten sie Musik. Jetzt haben sie Aufnahmen, so dass sie denken, sie hätten Musik, sie haben sie aber nicht. Sie kaufen Aufnahmen und glauben dann, Musik sei etwas wie diese Aufnahmen... Aufgeführte Musik ist unterschiedlich, auf Aufnahmen bleibt sie immer gleich. So wird sie etwas eher Dinghaftes und weniger ein Geschehen in der Zeit. Die Leute würden viel mehr singen, wenn sie keine Aufnahmen hätten, mehr von ihnen hätten Klaviere oder andere Instrumente zu Hause, aber jetzt spielt niemand Klavier.»

Er wisse, dass die Leute gerne Aufnahmen hätten und stelle sich dem auch bei seiner Musik nicht in den Weg. Er gebe aber «ein Beispiel dafür, wie man das Leben ohne Aufnahmen geniessen kann». In jener Ecke des Lofts, von der aus man über eine Kakteenhecke auf dem Fensterbrett hinweg auf die Strassenkreuzung sieht, steht ein senfgelbes, etwas verschlissenes Sofa, ein Logenplatz für «street music». In einem Vortrag sagte Cage einmal: «Sie brauchen es nicht für Musik zu halten, wenn dieser Ausdruck Sie schockiert.» Er hat seine Wahl getroffen, unmissverständlich formuliert er sie. - «Wir wissen nicht, was das ist, das gute Leben, aber ich möchte dem gegenüber, was sich ereignet, eher offen sein als dadurch gestört werden.» Und darin übe er sich unablässig. Basel, Februar 1991. Besuch bei der Pianistin Marianne Schroeder, die sich seit langem intensiv dem Werk von Cage, Morton Feldman, Giacinto Scelsi und anderen Komponisten der Avantgarde widmet. Unser Gespräch dreht sich um die Kunst, Cage zu spielen. Marianne Schroeder zeigt mir eine Seite der Partitur von «34'46.776"» (1954). Neben einem Notensystem mit Violin- und Bassschlüssel für die rechte, einem ebensolchen für die linke Hand gibt es oberhalb dieser beiden Systeme noch drei Doppellinien, zwischen denen in scheinbar zufälliger Verteilung schwarze Punkte zu sehen sind. Die obere Linie gibt jeweils ein Maximum, die untere ein Minimum an. Am Anfang der Doppellinien sind Parameter notiert: Lautstärke, Abstand des Fingers von der Taste, Geschwindigkeit, mit der er auf die Taste niederfahren soll. Die Punkte geben also jeweils die Qualität des jeweiligen Parameters an. Bei näherem Hinschauen sieht man nämlich, dass jeder Punkt genau in der Vertikalen über einer Note steht. Die genauen Orte der Punkte kann man im Grunde nur mit Millimeterpapier bestimmen. Akribisch muss man auch vorgehen, um die Geschwindigkeit der Tonfolgen zu ermitteln: Cage hat hier - ähnlich wie bei den Etudes Australes keine Rhythmen oder Takte in gewohnter Weise notiert, sondern nur Dichtigkeiten. Taktstrichähnliche Zeichen geben jeweils an, was innerhalb einer Sekunde zu spielen ist: die gewohnte relative Angabe der Interpretationsdauer wird so durch eine absolute Angabe ersetzt, wie schon der Titel des Werkes andeutet. Es ist durchaus üblich, solche Stücke mit der Stoppuhr zu üben und aufzuführen... und das bei einer Partitur von höllischer Vielschichtigkeit. Wie geht die Interpretin damit um? Marianne Schroeder erklärt, dass man aus dem Regelsystem, das Cage mit einer solchen Partitur vorgibt, eine Auswahl treffen müsse. Wie bei einer Improvisation muss man aus etwas Vorgegebenem etwas Eigenes machen - anders aber als bei einer Improvisation soll der Interpret von den Fesseln seines persönlichen Geschmacks und seines durch die musikalische Tradition geprägten Gedächtnisses befreit werden.

Die Pianistin besteht darauf, dass nun die Auswahl keineswegs der reinen Willkür unterliegt; ihr sollte ebenfalls ein konsequentes Prinzip zugrunde liegen. Dem strengen kompositorischen Gefüge gelte es eine ebenso strenge Lesart entgegenzusetzen. Um zu dieser zu kommen, um ein Auswahlprinzip zu entwickeln, bedarf es unermüdlicher Disziplin und der Bereitschaft, sich immer wieder neu auf das Werk einzulassen; es braucht Phantasie und Experimentierwillen, um der inneren Logik des Werkes, seiner immanenten Ästhetik auf die Spur zu kommen und davon in einer Interpretation Rechenschaft abzulegen.

Marianne Schroeder braucht kaum mehr zu betonen, wie stark hier auch Erfahrungen im Umgang mit Cages Kompositionen zur Adäquatheit der Interpretation beitragen. Denn eines unterscheidet Cages Kompositionen

radikal von traditioneller Klavierliteratur: Es geht nicht darum, ein fixiertes Notenbild so getreu wie möglich umzusetzen, auf dass der Zuhörer seine Partitur vornehmen und allenfalls gestalterische Abweichungen vermerken kann. Die Partitur wird vielmehr zu einer Art Matrix, aus der unendlich viele, nicht miteinander identische Aufführungen hervorgehen können. Die Nicht-Identität ist geradezu ein Kennzeichen für die immer neue Auseinandersetzung mit dem Werk; sie macht auch nachvollziehbar, weswegen Cage die Starrheit und Endgültigkeit von Aufnahmen eher ablehnt. Was als Kriterium für die Beurteilung einer solchen Aufführung letztlich herhalten muss, ist die Integrität des Musikers, seine kompromisslose Ethik im Umgang mit der Komposition, die beim Zuhörer eine ähnliche Aufmerksamkeit für das Werk zu wecken vermag. Die Ernsthaftigkeit, die ein Interpret vermittelt, ist entscheidend und das genaue Gegenteil von lässiger Unverbindlichkeit. Der Musikologe Rainer Riehn hat das deutlich gesagt: «Cages Komponieren, das vielen Kinderei und in Aufführungen oftmals Kinderspiel zu sein scheint, ist in Wirklichkeit von Kindern gar nicht adäquat realisierbar, da Kinder noch nicht fähig sind, in Cageschen Dimensionen zu denken, was allerdings auch den meisten Erwachsenen versagt bleibt, die sich dann freilich - stolz und dumm - etwas darauf zugute halten. Cages Komponieren ist kein Jux, sondern bitterster Ernst, und Cage verlangt vom Interpreten wohl mehr Einsatz und Hingabe als je ein Komponist zuvor... Schlechte Cage-Interpretationen fallen nicht auf Cage zurück, sondern auf die Interpreten.»

Wir kommen auf die Frage des Lehrens und Lernens zu sprechen. Mich interessiert, warum Cage trotz der grossen Bedeutung, die er für viele jüngere Komponisten hat, keine «Schüler» im engeren Sinn habe, zumal er selber Schönberg als «exzellenten Lehrer» hervorhebt. «Der beste Lehrer für einen Schüler ist seine eigene Arbeit.» Das habe er jüngst auch einem chinesischen Komponisten gesagt, als ihm dieser seine Werke unterbreite: «Warum lernst du nicht aus deinem Werk?» Lehren heisse für ihn, die Leute zu ermutigen, ihre Möglichkeiten auszuloten, selbstkritisch damit umzugehen. «Die Schule ist nur dafür da, die Kinder von zu Hause wegzuholen. Im Zen schweigt der Lehrer.»

Vielleicht, weil Cage selber so viel und unverhohlen gerne lacht, vielleicht, weil manche Vorkommnisse bei der Aufführung seiner Werke - wenn etwa der Pianist nichts anderes tut, als in gewissen Abständen den Klavierdeckel zu öffnen und zu schliessen - als komisch empfunden werden können und beim Publikum oft Gelächter hervorrufen, vielleicht noch aus ganz anderen Gründen wird Cages Werk oft als «Jux» empfunden. Ich frage ihn daher, ob es für ihn Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Lachen gebe, und er erinnert an Kants Kritik der Urteilskraft. Kant spreche von Lachen und Musik als den beiden Situationen, denen nichts anderes zugrunde liege als das Prinzip der Variation, die ästhetisches Vergnügen hervorruft. «Musik und Lachen fallen aber für mich nicht notwendig ineinander. Zwar ist das Prinzip der Variation für beide ausschlaggebend, nicht aber die jeweils daraus entstehende Erfahrung. Ich halte zum Beispiel Saties Musik nicht für lustig - seine Anmerkungen sind zwar sehr witzig, aber die Musik ist einfach schön, und man hört die Bemerkungen nicht.» Auch hier kommt wieder zum Vorschein, dass Cage zu Musik als Vehikel von Emotionen ein zwiespältiges Verhältnis hat: «Ich komme immer mehr zu der Überzeugung dass Töne nichts darstellen, dass keine strukturellen Beziehungen zwischen ihnen bestehen. Sie gründen nicht auf Emotionen und Reaktionen, entscheidend ist das Vergnügen an den Unterschieden zwischen den einzelnen Tönen... und das finde ich sehr viel schöner.» Er setzt die Brille auf und schlägt den Band mit seinen «Norton Lectures» auf, zu denen er 1988 von der Harvard University eingeladen wurde und für die er in seiner charakteristischen asyntaktischen Form Zitate zu Schlüsselbegriffen seines Schaffens durcheinanderwürfelte. Sanft singend liest er einige Passagen aus dieser asyntaktischen Wortcollage und kommentiert: «Ich finde das interessant, obwohl ich es nicht verstehe. Nicht die Bedeutung der Wörter wird verwendet, sie verlieren sie, werden Musik, leben vom Reichtum der Unterschiede zwischen ihnen. Gewöhnliche Wörter erstehen neu. Schönheit hat nichts mit Verstehen zu tun... Die Bedeutung liegt eher im Atem als in den Wörtern selbst... Verstehen ist nicht notwendig, um etwas zu schätzen.» Interesseloses Wohlgefallen - das war Kants Definition des Schönen.

Ob er eigentlich auf all das, was er getan habe, auch manchmal stolz sei? «Überhaupt nicht.» Er tue weiterhin, was er zu verfolgen wichtig finde. «Ich habe nun - ich bin fast achtzig - das Gefühl, dass ich endlich eine schöne, harmonische Musik schreibe - harmonisch nicht im herkömmlichen Sinn, sondern in einem anarchischen Sinn. Eine Harmonie, die auch Geräusche mit einschliesst.»

Als ich mich spätnachmittags nach meinem letzten Besuch von John verabschiede, begleitet er mich auf Socken zum Aufzug, küsst mich auf beide Wangen, bleibt stehen und lächelt sein unvergleichliches Lächeln, das Lächeln eines asiatischen Weisen, noch als sich die Aufzugstüre zwischen uns schiebt. Dass er genau jene Emotionen, die er für seine Musik ablehnt, als Mensch genauso wie in seiner Musik hervorruft, ist eine der vielen unergründlichen Paradoxien Cages.

(Erstpublikation: du, 1991)

