

Glaubte [Pythagoras] doch, ihm allein unter allen irdischen seien die Weltraumklänge verständlich und hörbar, und er hielt sich für würdig, unmittelbar an der natürlichen Quelle und Wurzel etwas zu lernen, es sich ganz zu eigen zu machen und selbst im Nacheifern und Nachbilden den Himmelswelten ähnlich zu werden, da er allein von dem Göttlichen, das ihn erzeugt hatte, so glücklich mit zulänglichen Organen ausgestattet sei.¹

In diesen Ausführungen beschreibt Pythagoras' Schüler Iamblichos die griechische Vorstellung der Sphärenklänge, die in den folgenden Jahrhunderten in verschiedenster Weise aufgegriffen und umgedeutet wurde. Die Kerngedanken blieben allerdings weitestgehend unverändert. Auch der amerikanische Transzendentalismus, der zwischen den frühen 1830er Jahren und dem Ausbruch des Bürgerkrieges 1861 die erste Blüte einer dezidiert amerikanischen Literaturproduktion und Naturästhetik einleitete, fand Interesse an diesem mythologischen Konstrukt. Die Ergebnisse, zu denen die herausragenden Repräsentanten Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau kamen, weichen entscheidend von den zeitgenössischen Diskussionen in den ehemaligen europäischen Kolonialmächten ab. Über die Rezeption von Charles Ives und John Cage fanden bestimmte Aspekte der Sphärenharmonien, welche die Transzendentalisten hervorhoben, in der Ästhetik der Avantgardemusik ihren Niederschlag. Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, einen Bereich der transzendentalistischen Naturästhetik genauer zu untersuchen, als dies in der Literatur- und Musikwissenschaft bisher geschehen ist. Darauf aufbauend stellt sich die Frage, welche Rolle die Sphärenharmonien im Rückgriff von Ives und Cage auf das Gedankengut der sogenannten »American Renaissance« (F.O. Matthiessen) spielte.

Transzendentalistische Umdeutung

Die Konzeption der Sphärenklänge ließ sich unter anderem deshalb so gut in die amerikanische Suche nach einer künstlerischen Identität integrieren, weil in ihr wesentliche Elemente der intuitiven Weltbegegnung verankert sind, die der Transzendentalismus gewinnbringend verwerten konnte. Für Emerson und Thoreau symbolisieren die Anstrengungen, diese musikalischen Sphären zu ergründen, die Erforschung des Transzendenten. Im Moment einer persönlichen Kontaktaufnahme mit den von Pythagoras angedeuteten höheren Sphären ließe sich sozusagen der Schleier

Frank Mehring

Transcendental Symphonies

Die Konzeption der Sphärenharmonien bei Charles Ives und John Cage

der Maya lüften, ohne den Umweg der Verinnerlichung tradierter Kunstvorstellungen aus der Alten Welt übernehmen zu müssen. Die notwendige Wahrnehmungssensibilisierung ist kennzeichnend für transzendentalistische Denkweisen. Die Analyse der Schriften Emersons und Thoreaus zeigt, daß sich die amerikanische Kunstästhetik, die Technologie und unberührte Landschaft als organische Einheit präsentiert, in die auf Pythagoras zurückgehende Konzeption der Sphärenharmonien eingliedern ließ. Angesichts Emersons Hervorhebung des menschlichen Auges als entscheidendes Sinnesorgan ist es erstaunlich, daß er seine transzendentalistische Vision auch unter akustischen Prämissen präsentiert, indem er sie als göttliche Musik charakterisiert.² Emerson benutzt das Bild der Sphären und spielt auf den Gesang des Orpheus an, um zu einer ursprünglichen, ungefilterten Form des Kunstgenußes zurückzufinden. Erst wenn die sinnlichen Blockaden, wie sie in der Kulturentwicklung der Alten Welt aufgebaut wurden, überwunden sind, könne man zu jenen Wahrnehmungsbereichen vordringen, die Pythagoras am Beispiel der Sphärenharmonien darlegte.³

Emersons Ausführungen zum Hörverstehen und zur visuellen Wahrnehmung zielen auf die Transzendierung der Erscheinungswelt. Alte Gewohnheiten müßten über Bord geworfen werden.⁴ Stilistisch vollzieht sich sein Privatmythos in differenziert ausgestalteten Zitiertechniken, einer eklektischen Quellenverwertung und der Katalogrhetorik.⁵ Inkonsistenzen und Paradoxien im Text interpretiert der Transzendentalist als legitime Form der Annäherung an die Urklänge (»primal warblings«), die lediglich eine weitere Chiffre für die Konzeption der Sphärenharmonien darstellen. Henry David Thoreau tritt insofern Emersons Nachfolge an, als daß er sich einen intuitiven Zugang zur Umwelt mit Hilfe neu ausgebildeter Ohren verschafft. Er teilt mit Pythagoras die Vorstellung, daß durch die akustische Sensibilisierung der Mensch Erkenntnisse über tiefere Zusammenhänge des Kosmos erlangen könne. Der Rückgriff auf die antike Vorstellung der Sphärenharmonien dient Thoreau als Grund-

1 Iamblichos, *Pythagoras. Lehrende, Lehre, Lebensgestaltung* (Übers.: M. v. Albrecht), Zürich 1963, S. 66.

2 Ralph Waldo Emerson, *Nature*. Collected Works, 5 Vols. (Ed. b. R. Spiller), Cambridge 1971ff, Vol. 1. S. 41.

3 R. W. Emerson, *The Poet*, Works, Vol. 3, S. 5-6.

4 R. W. Emerson, *Nature*, Works, Vol. 1, S. 41.

5 Vgl. Lawrence Buell, *Literary Transcendentalism. Style and Vision in the American Renaissance*, Ithaca 1973.

lage, das traditionelle Musikverständnis als sinnliche Einschränkungen zu degradieren. In seinem Erstlingswerk *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849) faßt er die wesentlichen Merkmale von Pythagoras' Ausführungen zu den Sphärenmelodien zusammen, um, übereinstimmend mit Iamblichos, eine klangliche Neuorientierung zu initiieren: »Pythagoras did not procure for himself a thing of this kind through instruments of the voice, but employing a certain ineffable divinity, and which it is difficult to apprehend, he extended his ears and fixed his intellect in the sublime symphonies of the world, he alone hearing and understanding, as it appears, the universal harmony and consonance of the spheres.«⁶

Thoreaus Auseinandersetzung mit der akustischen Sensibilisierung als Maßstab für eine generelle Umprägung der sinnlichen Wahrnehmung begann lange vor der Veröffentlichung von *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*. Im Alter von einundzwanzig Jahren, kurz nachdem er auf Anregung Emersons ein Tagebuch zu schreiben begann, findet sich ein Eintrag zu den Sphärenmelodien. Am 5. August 1838 fertigt er eine Miniatur mit der programmatischen Überschrift *Sphere Music* an. Geräusche und Klänge, die aus der Ferne wahrgenommen werden, deutet der Transzendentalist als eine reine Form von Musik. Die Sensibilisierung für derartige Klänge ermöglicht ihm, sogenannte Sphärenmelodien zu hören.⁷ Hier zeigt sich bereits eine ungewöhnliche Akzentuierung in der pythagoreischen Konzeption, die jenseits einer harmonischen Perfektion im Sinne eines Wohlklangs angesiedelt ist. Thoreau spricht von Geräuschen, Zwietracht und Jargon. Es handelt sich also nicht nur um musikalische Ereignisse, sondern um klangliche Manifestationen jeder Art. Bezeichnenderweise kommen gerade Verweise auf die tiefe emotionale Teilnahme an harmonischen Zusammenklängen, wie sie in der romantischen Klangästhetik bei E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Samuel Taylor Coleridge oder William Wordsworth typisch sind, nicht vor. Im Gegensatz zu den musikalisch interessierten Vertretern des Transzendentalismus, Margaret Fuller und John Sullivan Dwight⁸, beschäftigte sich Thoreau mit denaturierten Klängen. In diesem Zusammenhang interessiert ihn vor allem das Echo. Es läßt Bilder eines ägyptischen Tempels, eines unterirdischen Hindu-Heiligtums und von biblischen Figuren vergangener Zeiten aufkommen (Notiz 19. August 1838). Thoreau fordert die unvoreingenommene Öffnung für klangliche Ereignisse in der Umwelt (Notiz vom 26. August 1838)⁹. Mit dem Begriff der entintellektualisierten Musik

(»unpremediated music«) prägt er Klangvorstellungen, deren unmittelbare Schönheit sich ein Jahrhundert später in den Zufallskompositionen von Cage widerspiegeln wird: »Unpremeditated music is the true gauge which measures the current of our thoughts, the very undertone of our life's stream.«¹⁰

So wie die kosmische Musik im Sinne griechischer Vorstellungsbilder zu jedem Zeitpunkt von empfindsamen Menschen wahrgenommen werden kann, erkennt Thoreau, daß im Zustand besonderer Wachsamkeit ein Klangfeld hörbar ist, das transzendente Einsichten zu vermitteln vermag. Es gelingt ihm, sich von persönlichen Vorlieben zu befreien, um sich unvoreingenommen dem musikalischen Spiel der Telegraphenleitungen, den Geräuschen der Eisenbahn oder den Echoeffekten von Kirchenglocken hinzugeben.¹¹ Pythagoras' Sphärenmelodien manifestieren sich in der Klang- und Geräuschwelt im nächsten Lebensumfeld von Concord. Indem die Transzendentalisten ihre Aufmerksamkeit auf die »Untertöne« (»latent sounds«) richten, legen sie eine Grundlage für eine neue Auseinandersetzung mit der Vielfalt des akustischen Lebensumfeldes, die im 20. Jahrhundert von prominenten amerikanischen Avantgardisten aufgenommen und mit Verweisen auf den Transzendentalismus ideengeschichtlich verankert wurde.

Ives' Rückgriff auf den Transzendentalismus

Charles Ives findet seine Überzeugung, daß die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erst am Anfang stehen, so daß in Zukunft ein wesentlich breiteres Spektrum künstlerisch urbar gemacht werden könnte, in der Aufgeschlossenheit Thoreaus bestätigt. »Thoreau's susceptibility to natural sounds was probably greater than that of many practical musicians. [...] Thoreau seems able to weave from this source some perfect transcendental symphonies.«¹² Mit dem Begriff der perfekten transzendentalen Sinfonien meint Ives die kompositorische Verarbeitung all jener Klänge, Melodien und Harmonien, die Thoreau in der Natur unter dem Oberbegriff »Sphärenmelodien« zusammenfaßte. Hinter Ives' Musikästhetik steht jener Anspruch, transzendente Sinfonien zu komponieren, welche die Klangwelt Thoreaus aufschließen und Prozesse der Wahrnehmungssensibilisierung unter dem Banner der transzendentalistischen Umdeutung der »Sphere Melodies« initiieren sollen. Seine Anlehnung an die Transzendentalisten dient als Impulsgeber für die Suche nach einer musikalischen Identität in Amerika.

10 Ebd., S. 86.

6 Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, in: *The Writings of H. D. Thoreau*, 20 Vols. (Ed. b. B. Torrey.), Boston and New York 1906, S. 366.

11 Vgl. Henry David Thoreau, *Walden*, Walter Harding (Ed.), Boston and New York 1995, S. 112.

7 Henry David Thoreau, *The Journal of Henry David Thoreau*, 2 Vols (Ed.: B. Torrey, F. H. Allen). New York 1962, Vol. 1., S. 53.

12 Ebd. S. 53.

8 Vgl. J. Peter Burkholder, *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, New Haven 1985, S. 28 ff.

9 Vgl. Thoreau, *The Journal of Henry David Thoreau*, a.a.O., Vol. 1, S. 54 und 55.

In dem Essay *Emerson*, das als literarisches Pendant seine *Concord Sonata* (1920) ergänzt, greift er die Erfahrung der unmittelbaren Einsicht in Lebensprozesse auf. Register und ästhetische Implikationen verweisen dabei auf die transzendentalistischen Ausführungen zur Bedeutung der Sphärenharmonien für eine künstlerische Neubestimmung auf dem amerikanischen Kontinent. »But we do know that from obscurity and from this higher Orpheus come measures of sphere melodies, flowing in wild, native tones, ravaging the souls of men, flowing now with thousand-fold accompaniments and rich symphonies through all our hearts, modulating and divinely leading them.«¹³

Die Spezifizierung der Sphärenmusik verläßt die von der europäischen Klassik und Romantik ausgearbeiteten tonalen Beziehungsgeflechte zugunsten einer unkontrollierteren, landeseigenen und letztlich auch bewegenderen Klangbeschreibung. Ives bezieht seinen Mut und sein Selbstvertrauen aus den transzendentalistischen Anforderungen zur Ästhetisierung der Umwelt, um auf bis dato als unmusikalisch klassifiziertes Tonmaterial zurückzugreifen und Dissonanzen als Basis einer neuen, breiter gefächerten Klangästhetik zu gestalten. Waren in *The Unanswered Question* (1908), das der Komponist als »cosmic landscape« beschrieb¹⁴, die Antworten der Holzbläser noch chaotisch und in scharfem Kontrast zu der sphärenhaften, aus der Ferne erklingenden »Stille der Druiden«, steigert sich die Vierte Symphony (1916) im letzten Satz zu einem musikalischen Höhepunkt, in dem die Transzendenz der Erscheinungswelt bereits vollzogen scheint. Henry Bellamann versucht den Gehalt wie folgt sprachlich zu erfassen: »The last movement is an apotheosis of the preceding content, in terms that have something to do with the reality of existence and its religious experience.«¹⁵ Die dem Orchesterwerk beigefügte *Conductor's Note* liefert Anhaltspunkte für Ives' Intention, transzendentalistische Epiphanien musikalisch umzusetzen, wie sie Emerson und Thoreau in ihren Naturexkursionen erlebten. »Thoreau found a deeper import even in the symphonies of the Concord church bell when its sounds were rarified through the distant air.«¹⁶ Vor allem der prominente Einsatz des Celestas und der Glocken im Finale deutet darauf hin, daß Ives diejenigen Beobachtungen Thoreaus verarbeitet, in denen dieser Echoeffekten von Kirchenglocken den Gehalt von Sphärenmelodien zuerkannte. Die ultimative transzendente Komposition strebte Ives in seiner fünften Sinfonie an, der er den pro-

grammatischen Titel *Universe Symphony* (1915-1935) verlieh. Darin sollte wahrhaft Kosmisches auf visueller und akustischer Ebene zum Ausdruck kommen. Für das jegliche Grenzen sprengende, visionäre Werk sah der Komponist nicht weniger als 4520 Musiker vor, die sich in verschiedenen Gruppen in einem natürlichen Umfeld von Tälern und Bergen zu verteilen hatten.¹⁷ Selbst wenn es Ives nicht gelang, seine utopische Vision in eine Partitur umzusetzen, bieten die im Charles-Ives-Archiv enthaltenen Manuskripte sowie seine Memoiren Anhaltspunkte, die darauf hinweisen, daß es dem Komponisten um jene »perfekte transzendentalistische Sinfonie« ging, die er bereits im Thoreau-Essay zur *Concord Sonata* erwähnte. Der Umstand, daß Schlagwerke in der *Universe Symphony* die Rolle eines sogenannten »Lebenspulses« (»Life Pulse Percussion Orchestra«) zukommt¹⁸, erinnert ebenfalls an die Naturbeobachtungen Thoreaus, die er in dem Essay *What Kind of Music Shall We Have?* festhielt.¹⁹ Das Hörbarmachen des Universums, das Ives in seiner universalen »Sinfonie der Töne« vorschwebte, zeugt von jener Kontaktaufnahme mit Natur, welche die Transzendentalisten in Neu-England anstrebten. Der Reiz der *Universe Symphony* liegt unter anderem in der Vermessenheit ihrer Konzeption. Die Unvollständigkeit verleiht ihr jene mystische Aura, die typisch für die transzendentalistische Kontaktaufnahme mit dem Universum ist.

Cages Neotranszendentalismus

Die von John Cage geäußerte Erkenntnis, daß er in Thoreaus Oeuvre sämtliche seiner eigenen Ideen vorgedacht findet²⁰, liefert ein weiteres Beispiel für neotranszendentalistische Tendenzen in der amerikanischen Avantgardemusik. Eine wichtige Lektion, die Cage nach eigenen Angaben von Thoreau lernte, bildete die Akzeptanz jeglicher Ereignisse, ohne sich gleichzeitig von positiven oder negativen Wertungen leiten zu lassen. Das unvoreingenommene Sicheinlassen und Sichaussetzen von Klängen eröffnete für Cage die Möglichkeit, neue Sphären auszuloten. Die Beschäftigung mit den Sphärenmelodien, wie sie sich in Form der Klänge von Telegraphenleitungen manifestieren, regte Thoreau am 23. Januar 1852 zum Nachdenken über die Entpersonalisierung von Kunstwerken und den Einfluß des Zufalls an. Thoreau verwandte den Begriff der Äolsmusik (»Music AEolian«²¹), die in doppelter Weise auf dem Zufall basiert. Zum einen ist diese Musik nicht komponiert, sondern entsteht je nach Wetterlage und Windstärke. Zum anderen baute Samu-

17 Vgl. Henry and Sidney Cowell, *Charles Ives and His Music*, London 1969, S. 201.

13 Charles Ives, *Emerson*, in: ders., *Essays before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, (Ed. b. H. Boatwright), New York 1970, S. 31.

18 Vgl. Larry Austin, *The Realization and First Complete Performances of Ives' Universe Symphony*, in: *Ives Studies* (Ed. b. Ph. Lambert), Cambridge 1997, S. 187 ff.

19 Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, in: *Writings*, a.a.O., Vol. 1. S. 363.

14 Vgl. Charles Ives, *Memos*, (Ed. b. J. Kirkpatrick), New York 1972, S. 159.

20 John Cage, *Preface to Lecture on the Weather*, in: *Empty Words: Writings '73-78*, Hanover 1981, S. 4.

15 Zit. n. John Kirkpatrick, *Preface. Charles Ives. 4th Symphony*, New York 1965, (VII-X). S. VIII.

16 Charles Ives, »*Conductor's Note*«. *Charles Ives. 4th Symphony*. New York 1965, S. 13.

21 H. D. Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, in: *Writings*, a.a.O., Vol. 1, S. 220.

el Morse kein Musikinstrument. Insofern stellen die Klänge der Telegraphenleitungen eine Musik dar, die von jeglichem persönlichen Willen befreit ist.

In vergleichbaren Gedankenexperimenten zur Entpersonalisierung im stimmlichen Vortrag liegen die Grundlagen für Cages *Empty Words*, die auf Zufallsentscheidungen basieren. (Auf die Zusammenhänge zwischen Thoreaus Ausführungen zur Musik der Telegraphenleitungen und Cages Zufallsmusik hat bereits Christopher Shultis hingewiesen²².) Aus den vierzehn Bände umfassenden Tagebüchern extrahierte der Avantgardist unter Befragung des *I-Ching* Satzfragmente, Worte, Silben und Buchstaben, um nach einem Reduktionsprinzip Sprache immer mehr aufzubrechen, bis schließlich nur noch ein Vortrag aus Einzellauten und Phasen der Stille präsentiert werden kann. Das Konstruktionsschema basiert, nicht anders als die Gestaltung des akustischen Vortrages des zwölfstündigen Werkes, auf Zahlencodes.²³ Sie bestimmen, in welchem Band der Tagebücher, auf welcher Seite, in welcher Zeile welches Wort beziehungsweise welcher Buchstabe Bestandteil des neuen Textes werden soll. Eine weitere Kalkulation bestimmt den zeitlichen Ablauf, wann welcher Laut vom Sprecher zu produzieren ist. Mit *Empty Words* kommt Cage einem transzendentalistischen Idealbild orphischer Gesänge nahe, indem er eine poetische Sprache generiert, die zu allen Menschen in gleicher Weise sprechen soll. Der Kern der Sphärenmelodien, wie ihn Pythagoras in der Antike formulierte, weicht von den in der Romantik gefeierten Ritualen des bis heute nachwirkenden Persönlichkeitskultes ab. Denn das klangliche Ereignis war das Ergebnis von Annäherungen an mathematische Zusammenhänge, um unabhängig von der Erwartungshaltung des Publikums kosmische Zusammenhänge ins Medium Klang zu transferieren. Der romantisch verklärte Kult um den Künstler schließt eine solche Ästhetik der Entindividualisierung zunächst aus. Die bis dato ungehörten Sprachkombinationen von Cage muten wie eine Botschaft aus einer anderen Sphäre an. Die Rückkehr zu den musikalischen Grundlagen einer Ästhetik, die von mathematischen Verbindungen in Abhängigkeit zu Pythagoras' Sphärenmelodien ausgeht,

bildet die zweite Prämisse von Cages literarischem Großprojekt. Ein wesentlicher Bestandteil der Konzeption der Sphärenmelodien liegt darin, daß es sich nicht um eine kunstvolle Gestaltung des Hörerlebnisses handelt, sondern um eine Veränderung der Hörgewohnheiten.

Die Kompositionen, deren Grundlage Sternkarten bilden, liefern den augenscheinlichsten Zusammenhang zwischen der Konzeption der Sphärenharmonien und der Suche nach perfekten transzendentalistischen Sinfonien. Die *Etudes Australes* entstanden nicht nur im gleichen Jahr wie die experimentellen *Empty Words*, sondern sie weisen auch Gemeinsamkeiten in ihrer Ästhetik auf. Aus dem Vorwort geht hervor, daß der optische Eindruck der Partitur eine Rolle in der musikalischen Umsetzung des Werkes spielt.²⁴ Tatsächlich ähnelt die Partitur der schriftlichen Darstellung des vierten Teils der *Empty Words*, in dem die vorangegangene, graduelle Befreiung der Sprache von Semantik und hierarchischen Strukturen endgültig vollzogen wurde.

Der Schlüssel zur Sensibilisierung für die transzendentalistische Sprachakrobatik und die höheren Sphären intuitiver Einsicht liegt in der Erkenntnis, daß sie die Kerngedanken der Sphärenharmonien und den daran anknüpfenden Orpheus-Mythos aufgreifen, um eine neue originäre Kunstästhetik auf dem amerikanischen Kontinent zu entwerfen. Die Kompositionen und literarischen Werke von Charles Ives und John Cage nehmen die Umdeutung der griechischen Konzeption der Sphärenharmonien auf, wie sie Emerson und Thoreau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vornahmen, um die Wahrnehmung für subtile und vermeintlich unmusikalische Phänomene zu schärfen. Die Suche nach jenen perfekten transzendentalen Sinfonien bildet die kreative Antriebskraft im Schaffen der Neotranszendentalisten Ives und Cage. ■

(Der Aufsatz basiert auf meiner Dissertation *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischen Gedankengutes in der Musik von Charles Ives und Cage, die im Sommer 2001 erscheinen wird.*)

22 Vgl. Christopher Shultis, *Silencing the Sounding Self. John Cage and the American Experimental Tradition*, Chicago 1998, S. 52.

24 Vgl. das Vorwort zu John Cages *Etudes Australes*.

23 James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1996, S. 176.