

Die Idee der Repräsentation spielte in der Musik seit jeher eine zentrale Rolle. Die ästhetischen Konzepte der Vergangenheit – sei es die pythagoräische Sphärenharmonik, die Nachahmungsästhetik, die Ästhetik der Empfindsamkeit oder die expressionistische Ausdrucksästhetik – beruhen alle auf Vorstellungen vom Abbildcharakter der Musik, wenn auch in sehr unterschiedlichen Ausprägungen. Das musikalisch Erklingende steht diesen Auffassungen zufolge im Verhältnis der Analogie zu nicht genuin Musikalischem, das auf diesem Weg als semantische Schicht in das musikalische Geschehen eingeschleust wird und es mitbestimmt. Der Begriff der künstlerischen Subjektivität geht ebenfalls von dieser Annahme aus, basiert er doch auf dem Grundgedanken, daß individueller musikalischer Ausdruck Abbild innerer Zustände sei. Am Beispiel der 1975 entstandenen, aus zweiunddreißig Einzelstücken bestehenden *Etudes Australes* für Klavier soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern in Cages Zufallskompositionen eine semantische Schicht auszumachen ist und wie sich diese Schicht zur Idee der Repräsentation verhält.

Die Herstellungsprozesse der Cageschen Zufallskompositionen sind in ihrer jeweiligen konkreten Bestimmtheit semantisch aufgeladen. Die Konzeptionen der Klangerzeugung – sei es, um nur zwei Beispiele zu nennen, die Verarbeitung des Satieschen *Sokrates* in *Cheap Imitation* (1969) oder die Verwendung von telephonisch abhörbaren Werbetexten (telephone announcements) und Vogellauten in *Telephones and Birds* (1977) – sind substantielle Bestandteile der jeweiligen Werke, die als eigenständige, bedeutungstragende Schicht der Interpretation zugänglich sind, ja der Interpretation bedürfen.

Im Fall der *Etudes Australes* gibt Cage an, daß der Titel dieser Stücke von einem Buch mit Sternkarten herstamme, die er unter Zuhilfenahme von Zufallsverfahren für die Gewinnung der Klänge benutzt habe. Der Verweis auf den Sternenhimmel, jene überwältigende, sich allnächtlich bietende, natürliche, räumlich-visuelle All-over-Textur, deren Abstraktheit die Menschen aller Zeiten nicht ertragen haben, eröffnet einen ungeheuer weiten Assoziationsraum; unzählig die Metaphern, die sich daran geknüpft haben. Stets war der Sternenhimmel Sinnbild der Einbindung des menschlichen Individuums in den Kosmos. Lediglich die spezifische Bestimmung dieser Beziehung wurde je nach Zeitalter unterschiedlich gedeutet. Die Astrologie – als im

Marion Saxer

Sternen-»Cartograph«

Zur Rolle der Semantik in John Cages *Etudes Australes*

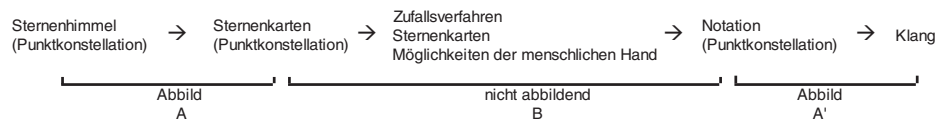
alten Babylon begründete, jahrtausendlang bedeutsame Weltauffassung – ging von einer erfaßbaren, geregelten, auf dem Prinzip der Entsprechung beruhenden Beziehung zwischen Gestirnwelt und irdischen Vorgängen aus. Die Gestirnstellungen repräsentierten gleichsam als eine Himmelsschrift göttlichen Ursprungs das Schicksal des einzelnen. Um etwas darüber zu erfahren, mußte sie nur richtig gelesen werden.

Diese Vorstellung vom Eingeschriebensein des Menschenschicksals in den Mechanismus der Natur wurde erst im Zeitalter der Aufklärung zurückgedrängt. Kant setzt seinem »bestirnten Himmel über mir« das »moralische Gesetz in mir« entgegen und erhebt das Bewußtsein moralischer Pflicht und die daraus resultierende Verantwortung für die eigenen Handlungen zum Gesetz der autonomen Persönlichkeit, die nun ihr Schicksal – zumindest teilweise – selbst in die Hand zu nehmen vermag. Der Ursprung der Moral bedarf jedoch für Kant letztlich ebenso einer metaphysischen Begründung wie die Gesetzmäßigkeiten der Natur. Der oben auszugsweise zitierte Satz aus dem »Beschluß« der praktischen Vernunft lautet vollständig: »Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir.«

Cage, der mit der Verwendung von Zufallsverfahren gerade die der Aufklärung verpflichtete Idee vom autonomen Kunstwerk radikal in Frage stellt, arbeitet in den *Etudes Australes* mit Sternkarten, den Dokumenten jenes rührenden menschlichen Bestrebens, die unendlichen Weiten des Weltalls auszumessen und damit faßlich und begreifbar zu machen. Sternkarten stellen ebenso wie Landkarten ein hochkomplexes Symbolsystem dar, das die im dreidimensionalen Raum gegebenen Planetenkonstellationen proportionsgenau zweidimensional abbildet – ein auf mathematischen Grundlagen beruhendes Projektionsverfahren. Die topologischen und semiotischen Prinzipien der Kartographie wurden in der Kunst der 60er Jahre vielfältig genutzt. Es scheint, daß der mit Cage eng befreundete Maler Jasper Johns der erste war, der Landkarten künstle-

risch verwertet hat. Johns hatte 1960 von Robert Rauschenberg einen Stapel mimeographischer Schemakarten der USA geschenkt bekommen, die dieser bei seinen Streifzügen durch New York entdeckt hatte. Im gleichen Jahr entstand *Johns Map* (1960) als erstes Bild

should be such that the music 'sounds' as it 'looks'«. Veranschaulicht man die einzelnen Stationen des Herstellungsprozesses graphisch, wird eine Symmetrie, repräsentationaler Modi deutlich, gleichsam eine A B A' – Form der Übertragungstechniken:



einer ganzen Serie von Werken, denen Landkarten zugrunde liegen. Das bekannteste Stück dieser Reihe dürfte das im Kölner Museum Ludwig befindliche, großformatige *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Airocean World)* aus den Jahren 1970/71 sein.

Cage hat Sternkarten zum erstenmal – nur wenig später als Johns – für das Orchesterwerk *Atlas Eclipticalis*, das 1961/62 datiert ist, verwendet. In früheren Arbeiten, in denen er Punkt-Konstellationen zur Erzeugung von Klängen benutzt – etwa die Unebenheiten des Papiers in *Winter Music for Pianos* (1957) oder die durch geworfene Folien entstehende Punkt-Anordnungen der Reihe der *Variations* – ist allerdings die Idee des Kartographierens bereits vorgezeichnet.¹

Anhand der Analyse der *Etudes Australes* läßt sich näher bestimmen, in welchem Sinn sich Cage auf den Sternhimmel bezieht. Dieser Sinn erschließt sich gerade dann, wenn man die unterschiedlichen Phasen des Herstellungsprozesses als Projektions- bzw. Übersetzungsmechanismen begreift. Es zeigt sich, daß Cage abbildende Verfahren nicht gänzlich ausschließt. Die Zufallsverfahren dagegen lassen sich aus dieser Perspektive ebenfalls als Übersetzungsmechanismen verstehen, deren besondere Eigenschaft jedoch darin besteht, nicht abbildend zu sein.

Ausgangsmaterial der *Etudes Australes* sind Sternkarten, die den Sternhimmel als Punkt-Konstellationen abbilden. Die Karten werden einem durch Zufallsverfahren regulierten Übersetzungsprozeß unterworfen, der zu einer neuen, nun jedoch eine zeitliche Folge symbolisierenden Punkt-Konstellation führt – der musikalischen Notation. Jede Etüde ist auf einer Doppelseite notiert und gewinnt damit ebenfalls den Charakter einer »Karte«. Cage weist in seiner Spielanweisung selbst auf diese Beziehung hin und betont den Abbild-Charakter der Notation: »Time proportions are given (just as maps give proportional distances). [...] In a performance the

12 correspondence between space and time

Besondere Aufmerksamkeit verdient die nicht abbildende Phase B des Herstellungsprozesses. Cage gibt an, daß er die räumlichen Punkte der Karten mit Hilfe eines transparenten Rasters von sechzehn Feldern (acht für die rechte Hand, acht für die linke Hand) und Zufallsverfahren in eine musikalische Notation übersetzt.² Dabei reguliert er die Bedingungen so, daß die Wahrscheinlichkeit von vieltönigen Klängen von Etüde zu Etüde stetig zunimmt: »In der Etüde I bringt nur die Zahl 64 Intervalle, dreitönige Akkorde usw. In der Etüde II ergeben die Zahlen 63 und 64 Intervalle. In der 32. Etüde sind es 32 Zahlen (33-64), die zu Tonhäufungen führen.«³ Cage fährt fort: »An diesem Punkt war mir nicht klar, wie ich die Musik schreiben sollte, deshalb beschloß ich, wieder von vorn anzufangen, d.h. zu Grete Sultan zu gehen (die Pianistin, für die die Etüden geschrieben wurden [...]). Ich setzte mich ans Klavier neben sie und bat sie, ihre Hände auf die Tasten zu legen. Ich begann, mir Duette für ihre beiden Hände vorzustellen, wobei jede Hand ihre Arbeit ohne Hilfe der anderen tat. Dann ging ich nach Hause und stellte Tabellen auf, die so gründlich wie möglich erfaßten, was eine einzelne Hand ohne die Hilfe der anderen kann. Ich war überrascht, daß es 546 fünftönige, 520 viertönige, 81 dreitönige Akkorde und 28 Intervalle gibt (alle im Bereich einer None).«⁴

Die spezifische Eigenheit des Herstellungsprozesses, die Cage hier beschreibt, ist von besonderer Bedeutung für die *Etudes Australes*. Aus ihr läßt sich ein Bedeutungskern der Stücke erschließen. Zum einen rückt Cage mit der Verwendung der Zufallsverfahren von einer ästhetischen Position ab, die Proportionsverhältnisse des Sternhimmels gleich einer kosmischen Formel direkt musikalisch übernimmt, um daraus in einem der Astrologie verwandten Naturglauben metaphysisch überhöhten musikalischen Sinn abzuleiten. Die Ausgangsmaterialien, die den Zufallsoperationen unterworfen werden, tragen dagegen vielmehr ausgesprochen anti-metaphysische Züge: der kartographierte Himmel –

2 Genauere Angaben siehe John Cage, *Etudes Australes*, in: John Cage. *Anarchic Harmony*, hrsg. v. Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Mainz 1992, S. 261. Doch auch diese Ausführungen gewähren keinen vollständigen Einblick in die Herstellung der Partitur.

3 Ebd.

1 Daniel Charles hat Cage im Hinblick auf diese Kompositionen als »cartographe« bezeichnet (in: *Glosses sur John Cage*, Paris 1978, S. 260). Als eigenwillige »Hör-Partitur« hat Cage 1971 in *Demonstration of the sounds of the Environment* eine Ortskarte verwendet: Sie diente dreihundert Konzertbesuchern als Wegweiser für einen fünfundvierzigminütigen Gang über das Campusgelände der Universität von Wisconsin und »führte« sie zu jeweils individuellen Klangerfahrungen.

4 Ebd.

rationalen Gesetzen gehorchende, menschengemachte Symbolform – wird per Münzwurf vermittelt mit den begrenzten Möglichkeiten der menschlichen Hand – einem bloßen empirischen Faktum. Die produktive Kraft des Übersetzungsmechanismus der Zufallsverfahren besteht darin, aus diesen, jeder Transzendenz entratenden Ausgangsmaterialien eine neue Unendlichkeit klanglicher Möglichkeiten zu gewinnen. Die unendliche Klangvielfalt der *Etudes Australes* erweist sich demnach als eine strikt diesseitige. Für den zeitgenössischen Rezipienten des 20. und 21. Jahrhunderts mag sich vielleicht gerade angesichts dieser auf empirischen Voraussetzungen beruhenden, grenzenlosen Wahrnehmungsfülle jenes Gefühl der Bewunderung und Ehrfurcht einstellen, das für Kant noch an metaphysische Einsichten gebunden war.

II

Karlheinz Stockhausen findet die *Etudes Australes* vermutlich langweilig. In dem 1955 entstandenen, für sein musikalisches Denken in den Kernaussagen bis heute verbindlich gebliebenen Text *Struktur und Erlebniszeit* konstatiert er, daß eine Komposition dann Langeweile erzeuge, wenn sie dem Hörer keine unerwarteten Veränderungen biete. Solche Überraschungen stellen sich nach seiner Überzeugung nur dann ein, wenn sich im Stück bestimmte Hörkonventionen ausbilden, die – in unvorhersehbarer Weise – wieder durchbrochen werden. Auch eine permanente Folge von Kontrasten kann bereits nach kurzer Zeit langweilig werden, denn »wir geben es auf, etwas Bestimmtes zu erwarten und können nicht mehr überrascht werden: der gesamte Eindruck einer Kontrastfolge wird zu einer einzigen Information nivelliert.«⁵

Stockhausen unternimmt in *Struktur und Erlebniszeit* einen ersten theoretischen Versuch, das Komponieren von der Erfahrung des Rezipienten her zu bestimmen. Um eine Hörsituation zu schaffen, in der sich die von ihm intendierten Überraschungseffekte ereignen können, muß sich der Komponist »auf dieser schmalen Klippe zwischen einem Zuviel an Entsprechungen und ›Wiederholungen‹ oder aber einem Zuviel an ›Kontrasten‹ [...] bewegen können, wenn er die Erlebniszeit von der Struktur aus in den Griff bekommen will, wenn er die Struktur von der Erlebniszeit her formen will.«⁶

Cages *Etudes Australes* erfüllen konsequent die von Stockhausen beschriebenen Merkmale der musikalischen Langeweile: Bei den zweiunddreißig anfangs zirka vier- bis fünfminütigen

Stücken, deren Dauer sich allmählich auf bis zu neun Minuten ausdehnt, handelt es sich um musikalische All-Over-Texturen, deren Rahmenbedingungen unverändert bleiben und vom Hörer rasch erfaßt werden können: In den Gesamtklangraum des Klaviers werden Einzelereignisse gesetzt. Einzeltöne und zwei- bis fünftönige Klangaggregate mit zum Teil extremen Lagen- und Dynamikwechseln artikulieren jene »permanente Folge von Kontrasten«, von der Stockhausen gesprochen hat. Klar abgrenzbare Abschnitte wie etwa längere Passagen von Einzeltönen in einer bestimmten Lage oder akkordische Blöcke etablieren sich nicht und können daher auch nicht »unerwartet« von kontrastierenden Strukturen abgelöst werden.

Cage versucht demnach gerade nicht wie Stockhausen, die »Erlebniszeit von der Struktur aus in den Griff zu bekommen«. Es wäre jedoch verfehlt, dies als eine Mißachtung der Gesetzmäßigkeiten von Wahrnehmung zu interpretieren. Auch für die Konzeption der *Etudes Australes* ist die Hörerfahrung die maßgebliche Instanz. Doch Cage zieht eine andere Konsequenz aus einer Einsicht, die er mit Stockhausen teilt. Bei Stockhausen heißt es: »[...] der eigentliche Faktor [der Hörerfahrung, M.S.] bleibt unbestimmbar: der Erlebende.«⁷ Während Stockhausen versucht, diese Unbestimmbarkeit des Hörens durch strukturelles Kalkül »in den Griff zu bekommen«, verfolgt Cage die Intention, eine Hörsituation herzustellen, die der Unbestimmbarkeit musikalischer Erfahrung entspricht, die es gleichsam erlaubt, diese Unbestimmbarkeit zum Zuge kommen zu lassen. Die *Etudes Australes* fordern Möglichkeiten des Hörens heraus, die den Rezipienten Stockhausenscher Werke verwehrt sind bzw. als marginal oder gar verfehlt erscheinen. Der Hörer der *Etudes Australes*, der in einen All-Over-Klangraum versetzt ist, in dem die Einzelereignisse aufglänzen, kann sich eigenständig in diesem Raum bewegen, das heißt, er kann die Hörperspektive nach eigenem Gutdünken und in Eigenzeit wechseln. Weil es keine strukturellen Anker für die Wahrnehmung gibt, ist das Hören auf sich gestellt – zugegeben eine ungewohnte und daher beunruhigende Erfahrung.

Eine Möglichkeit des Perspektivenwechsels liegt darin, sich der Binnenstruktur der All-Over-Textur zuzuwenden. Dann wird Klanggestisches von zum Teil höchster Komplexität und Brillanz wahrnehmbar, das sich in jedem Moment zu Unerwartetem, Neuem hin öffnet. Das Paradoxe dieser Höreinstellung liegt darin, daß einerseits deutlich musikalische Gestaltqualitäten hervortreten, daß aber – obgleich zu den elementaren Eigenschaften

7 Ebd.

5 Karlheinz Stockhausen, *Struktur und Erlebniszeit*, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd.I: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. v. D. Schnebel, Köln 1963, S. 87.

6 Ebd. S.98.

einer musikalischen Gestalt zweifellos ihre Abgegrenztheit gehört – eben diese Abgrenzungen hörend nicht eindeutig feststellbar sind, da es keine strukturellen Maßnahmen der Gliederung gibt.

So wird jede Etüde zu einer einzigen, großen Bewegung, die allerdings wegen der Vieltätigkeit der klanglichen Erscheinungen unüberschaubar bleibt. Es dürfte den Intentionen Cages entsprechen, daß die Wiedererkennbarkeit der einzelnen Etüden auch nach wiederholtem Hören, relativ gering bleibt, wenn die Stücke nicht durch hervorstechende Klangereignisse markiert werden. Diese Merkmale – wie etwa der Es-Dur-Dreiklang kurz vor dem Ende der neunten Etüde – schwimmen wie Bojen auf dem offenen Wahrnehmungsfluß.

Weil dem Hören das Nachvollziehen einer vom Komponisten vorgeprägten musikalischen Strukturierung verwehrt ist, es aber dennoch unweigerlich und unentwegt Zusammenhänge bildet, entsteht die besondere Hörsituation, daß im Akt des Hörens selbst dessen synthetisierende Leistung bewußt wird. Der Hörer erlebt sich als zusammenhangstiftend bzw. im Prozeß des Zusammenhangstiftens. Besonders deutlich erfahrbar wird dies an den Schlüssen der Etüden. Es ist erstaunlich, wie rasch das Hören das Ende der Stücke in eine Schlußgeste umzuinterpretieren vermag, obgleich es sich natürlich nicht um kompositorisch intendierte Schlüsse handelt. Erfolgt eine signifikant lange Pause nach einem Klangereignis, die das Ende einer Etüde anzeigt, registriert das Hören im Nu, welche charakteristische und gelungene Schluß zuvor erklingen ist. Bei wiederholtem Hören einer Etüde läßt sich dann die Entdeckung machen, wie vielfältig interpretierbar diese Schlüsse sind. Weil jeder Hörvorgang dieselbe Etüde anders strukturiert, wird auch der Schluß jedesmal anders gehört, obgleich er wiedererkennbar bleibt.

Die besondere Klangräumlichkeit der Stücke verdankt sich Cages Anweisung, zu Beginn jeder Etüde jeweils einen genau festgelegten Ton, der ansonsten in dem betreffenden Stück nicht mehr vorkommt, zu arretieren, so daß dieser das ganze Stück hindurch stumm niedergedrückt bleibt. Je nach Schwingungsverhältnissen klingt dieser Ton in verschiedenen Deutlichkeits- und Dynamikgraden während des Spiels mit und färbt so das Gesamtgeschehen ein.

Die Gestaltung des Interpretens ist für die Realisierung der *Etudes Australes* von großer Bedeutung. Tonhöhen und Zeitrelationen sind vorgegeben. Lediglich die dynamische Gestaltung bleibt ihm überlassen. Was die mit-

drückten Tasten betrifft, besteht für den Interpreten die Möglichkeit, mit der Dynamikgestaltung Einfluß auf das Tonhöhen-geschehen zu nehmen. Er muß entscheiden, ob er durch dynamische Akzentuierung der mitklingenden Töne eine Art »Grundtönigkeit« erzeugen will oder ob er diese durch zurückgenommene Lautstärke an den entsprechenden Stellen gerade zu vermeiden trachtet.⁸

Die *Etudes Australes* nehmen eine Sonderstellung im Schaffen Cages ein: Es sind die einzigen Stücke, denen ein kontinuierlicher Prozeß zugrunde liegt. Die anfangs schillernden, flexiblen Klangbilder werden von Etüde zu Etüde allmählich langsamer, stockender. Das zu Beginn von Einzeltönen geprägte, luftige musikalische Geschehen wird zunehmend von mehrtönigen Klangaggregaten dominiert. Dabei häufen sich tonale Klänge, die – ihres Kontextes beraubt – hier unerhörte harmonische Wirkungen entfalten. Es scheint, daß sich Cage mit dem Prozeßcharakter der *Etudes Australes* auf die in den 70er Jahren in Amerika außerordentlich populäre minimal music bezieht. Auch die »Obertönigkeit« und die außerordentliche Länge der Gesamtauführung der Etüden deuten darauf hin. Allerdings setzt Cage den Prozeß so ein, daß er seinen eigenen ästhetischen Intentionen dient, die denen der Minimal-Ästhetik durchaus widersprechen. Während es Minimalisten wie zum Beispiel Steve Reich oder Terry Riley primär um das sinnliche Erfahrbarmachen, den Mitvollzug eines kontinuierlich ablaufenden Klangprozesses geht, ist das zentrale Anliegen von Cages Verwendung des Prozesses wieder die Selbstthematization der Wahrnehmung: Der Prozeß selbst vollzieht sich in den *Etudes Australes* so langsam und unmerklich, daß er nicht bewußt wahrgenommen wird. Durch die zunehmende Langsamkeit und Mehrtönigkeit werden die Klangereignisse immer stärker als einzelne gehört, die synthetisierende Kraft des Hörens, die in den ersten Etüden erlebbar war, wird nun gleichsam in Frage gestellt bzw. erschwert. Das Hören schwankt zwischen den beiden Möglichkeiten des Strukturierens und der Wahrnehmung einzelner Klänge.

Eine vollständige Aufführung der *Etudes Australes* – Grete Sultan benötigt dafür 170 Minuten – bedeutet zweifellos eine Zu-Mutung für den Hörer. Sich so lange auf so wegloses musikalisches Terrain zu begeben, ist eine Herausforderung. Sicher wird jeder, der sich auf dieses Hörabenteuer einläßt, auch die Erfahrung des Erlahmens der Wahrnehmungskräfte machen. Wenn die ästhetische Zielsetzung, wie Cage einmal bemerkt hat, darin besteht »not focussing attention but letting attention focus itself«⁹, gilt es auch, dies zu akzeptieren. Das

8 Für den vorliegenden Text wurde die Aufnahme von Grete Sultan verwendet, der die *Etudes Australes* gewidmet sind. (Wergo WER 6152-2). Der hohe Rang dieser Einspielung liegt darin begründet, daß jede einzelne Etüde in hohem Maß durchartikuliert ist, gleichzeitig aber der geschilderten Hörweise entgegenkommt.

9 John Cage, Jasper Johns, *Stories and Ideas*, in: John Cage, *A Year from Monday*, Middletown 1967, S. 78.

Rätselhafte menschlicher Wahrnehmung bzw. ästhetischer Erfahrung wird gerade dann erlebbar, wenn sich nach oder in solchen Phasen des Nachlassens der Aufmerksamkeit Momente ungeahnter Intensität und Klangschönheit ereignen.

III

Zu klären bleibt, in welchem Verhältnis das in Teil II beschriebene Klanggeschehen der *Etudes Australes* zu der in Teil I erörterten semantischen Ebene der Stücke steht. Ist das Erklingende als ein gänzlich von jeder Bedeutungszuschreibung abgelöstes zu erfassen oder besteht eine Verbindung zur Semantik des Herstellungsprozesses und wie wäre diese Verbindung zu bestimmen?

In seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen hat Cage, im Unterschied zu Morton Feldman, niemals ein abstraktes Klangideal vertreten. Cages Bekundung, sein künstlerisches Ziel sei es, die Klänge sie selbst sein zu lassen, wurde bisher so gedeutet, daß er damit die Klänge als reine Wahrnehmungsphänomene jenseits von Bedeutung begreife. Letztlich läßt er jedoch mit dieser Formulierung offen, ob die Klänge eine »semantische Fracht« tragen oder nicht. Ein konsequenter Ausschluß von Bedeutung widerspricht im Grunde dem offenen, zulassenden Gestus seines künstlerischen Schaffens. Zudem gilt es zu berücksichtigen, daß Cage durch seine enge Freundschaft mit Jasper Johns unmittelbar an der bereits Mitte der 50er Jahre in der amerikanischen bildenden Kunst aufkommenden Debatte um Johns und die neuen Möglichkeiten von Gegenständlichkeit in Malerei und Bildhauerei partizipiert hat.

In Cages Zufallskompositionen ist die paradoxe Situation gegeben, daß einerseits der Bezug zu einem semantischen Feld durch Titelgebung, Spielanweisung und spezifische Eigenart des Herstellungsprozesses als ein substantieller Bestandteil der Werke zu gelten hat, das heißt zum Beispiel, ohne den Bezug »Sternenhimmel« sind die *Etudes Australes* nicht vollständig. Darüber hinaus ist jedoch keine eindeutige Bestimmung der Beziehung zwischen der Semantik des Herstellungsprozesses und der abstrakten Klanglichkeit der Stücke möglich. Das Klanggeschehen der *Etudes Australes* ist nicht als eine musikalische Darstellung des Sternenhimmels zu verstehen. Allerdings ist ein Hören, das semantische Bezüge im Modus der Repräsentation herstellt, durchaus denkbar – Cage hat für eine solche Rezeption geradezu »Köder« ausgelegt. Diese Bezüge bleiben jedoch stets partiell und fragmentarisch und entbehren der Evidenz. So

sind etwa die sich beim Hören unwillkürlich ausbildenden Tonkonstellationen vergleichbar mit den Sternbildern, die ebenfalls einen Versuch darstellen, eine All-over-Textur faßlicher zu machen. Doch die Zusammenhänge der Klänge bleiben wechselnd und unstat, während die Sternkonstellationen per Konvention ein für alle mal festgelegt sind. Die allmähliche Veränderung des Klangbildes im Verlauf der Etüden bildet eine Entsprechung zu den kontinuierlichen Wandlungen der Planetenkonstellationen. Allerdings werden die Sterne (hoffentlich) nicht schwerer und langsamer. Schließlich ist der räumliche Aspekt des Klangbildes zu assoziieren mit dem Himmelsraum, der dann jedoch in zweiunddreißig Versionen vorläge und von den Sternen(tönen) artikuliert würde.

Wer sich von solchen Analogien Verständnishilfen verspricht, wird enttäuscht. Das Zulassen semantischer Bezüge führt vielmehr zu einer Erfahrung, für die das Oszillieren zwischen reiner Klangwahrnehmung und Bedeutungszuschreibungen charakteristisch ist. Dabei bleibt eine Kluft zwischen Klang und Bedeutung bestehen bzw. diese Kluft wird erst spürbar gemacht.¹⁰ Weil die im Alltagsbewußtsein so nahtlos funktionierende Verkitung von sinnlicher Wahrnehmung und Semantik gelockert ist, erreicht Cage auch hier in Bezug auf das Verhältnis von Klang und Bedeutung das »not focussing attention but letting attention focus itself.« Der Perspektivenwechsel von der rein sinnlichen zur deutenden Klangwahrnehmung wird im Wahrnehmungsgeschehen selbst thematisch. ■

(Der Artikel ist die überarbeitete und gekürzte Version eines Textes, der unter dem Titel Klang und Bedeutung. Überlegungen zur Rolle der Semantik in den Zufallskompositionen John Cages am Beispiel der Etudes Australes für das anlässlich des Musikprotokolls im Steirischen Herbst herausgegebene Buch Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik [Hrsg. v. S. Sanio, Ch. Scheib, PFAU-Verlag Saarbrücken 2000] entstanden ist.)

10 Blickt man von Cage aus auf die Musik des 19. Jahrhunderts, so erscheint seine Konzeption als ein Ausweg aus der aporetischen Situation, in die die von der Nachahmungsästhetik abgewandte Programmmusik geraten ist. Deren Dilemma besteht darin, daß sie, um als Programmmusik zu gelten, im Modus des »Abbildens« auf ein Sujet bezogen sein muß, zugleich jedoch – bloße Abbildung verachtend – über diese hinausgelangen will. Cage hat eine Konzeption von »Programmmusik« geschaffen, in der die Musik sich vom Sujet emanzipiert hat, ohne es aufzugeben.