

Eric de Visscher

John Cage und die Idee der Harmonik

für James Tenney

1 John Cage, *Indeterminacy*, in: *Silence*, Middletown, Connecticut (Wesleyan University Press) 1961, S. 261. ↑

Die Geschichte ist wohlbekannt: zwischen 1934 und 1935 studiert der junge Komponist John Cage (damals Mitte zwanzig) bei Arnold Schönberg, sowohl privat als auch an der University of Southern California (UCLA). Die Kurse sind streng und unerbittlich: Schönberg unterrichtet überwiegend Harmonie und Kontrapunkt. Während dieser Studien wird Cage zum ersten Mal mit dem Begriff von Harmonie als wesentlicher Bestandteil des musikalischen »Handwerks« konfrontiert:

2 John Cage, *45' for a Speaker*, in: *Silence*, a.a.o., S. 152. ↑

»... als Schönberg mich fragte, ob ich mein Leben der Musik widmen würde, sagte ich: »Natürlich.« Nachdem ich zwei Jahre bei ihm studiert hatte, sagte Schönberg: »Um Musik zu schreiben, brauchen Sie ein Gefühl für Harmonie«. Ich erklärte ihm, daß ich kein Gefühl für Harmonie hätte. Darauf sagte er, daß ich immer auf ein Hindernis treffen würde, so, als ob ich zu einer Wand käme, die mich nicht vorbei ließe. Ich sagte: »In diesem Fall will ich mein Leben damit verbringen, meinen Kopf gegen diese Wand zu schlagen.«¹

3 John Cage, *Experimental Music*, in: *Silence*, a.a.o., S. 12. ↑

Von diesem Moment an war der Begriff der Harmonie für Cage mit dieser Vorstellung von einer Wand, einem Hindernis oder einer Grenzlinie besetzt. Seine frühe Musik für Schlagzeug und/oder präpariertes Klavier war unter anderem ein Beispiel für die Tatsache, daß man Musik schreiben kann, ohne sich auf irgendeine Form von Harmonik zu beziehen. Und sogar in seiner Musik für »konventionelle« oder Tonhöhen-Instrumente fand Cage Wege – oder besser: Systeme –, diese Vorstellung zu umgehen. Cages Ziel war es damals, den Schwerpunkt auf die Klänge selbst zu verlagern, ihre spezifischen Qualitäten zum Vorschein kommen zu lassen und nicht die Beziehungen zwischen ihnen. Darum konnte eine harmonische Vorstellung, sowohl im Sinne eines Verschmelzungsideals der Töne in einem einzigen Klang als auch als Rezeptsammlung, wie »gute« Musik zu schreiben wäre, nur als ein Hindernis bei der Emanzipation des Klangs angesehen werden:

5 James Tenney, *John Cage and the Theory of Harmony*, in: *Soundings 13*, Santa Fe, New Mexico (Soundings Press), 1984. ↑

»Sogenannte Harmonik ist eine erzwungene, abstrakt-vertikale Beziehung, die die spontan vermittelte Eigenschaft der in sie hineingezwungenen Klänge verdeckt. Sie ist künstlich und unrealistisch.«²

6 John Cage, *History of Experimental Music in the United States*, in: *Silence*, a.a.o., S.70-71, zitiert nach der Übersetzung von Heinz-Klaus Metzger in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz (Schott), 1959. ↑

Nur an einer Stelle schwebt Cage vor, daß das Wort »Harmonik« anders definiert werden könnte. Mit dieser neuen Definition des Wortes könnte eine Brücke geschlagen werden zwischen jenem Begriff von Harmonik und Cages Vorurteilen:

»Denn diese Musik ist nicht mit Harmonikvorstellungen, wie sie allgemein im Schwange sind, befaßt, in denen die Qualität der Harmonik sich aus einer Mischung mehrerer Elemente ergibt. Hier haben wir es mit der Koexistenz von Ungleichartigem zu tun, und es gibt viele zentrale Punkte, an denen Verschmelzung sich ereignet: in den Ohren der Zuhörer, wo immer sie sein mögen. Diese Disharmonik, um Bergsons Aussage über Unordnung zu paraphrasieren, ist einfach eine Harmonik, die wir nicht gewohnt sind.«³

Dieser Text: 1957 geschrieben, ist wichtig, weil er zeigt, daß die Möglichkeit von Beziehungen zwischen Klängen da ist, aber daß die Verantwortung für das Schaffen dieser Beziehungen nicht die Aufgabe des Komponisten ist. Solche Beziehungen, die in den Ohren jedes einzelnen Zuhörers gestiftet werden, unterliegen keinen Regeln: Dadurch lehnt Cage jede »naturalistische« Rechtfertigung einer Theorie der Harmonik ab. Harmonische Beziehungen sind nicht »natürlicher« (zum Beispiel akustisch gerechtfertigter) als andere Beziehungen, und es ist Sache des Zuhörers (und jeder Zuhörer ist anders), sein eigenes Reich an Beziehungen zu schaffen.

7 James Tenney, *The Problems of*

Seit 1957 existiert die Möglichkeit der Harmonik also in Cages Denken: Aber sie hat bereits einen weiteren Sinn angenommen und bedeutet die Möglichkeit von Beziehungen zwischen Klängen. Diese Beziehungen kommen aber nicht von außen, sondern von den Klängen selbst und vom Ohr des Zuhörers.

Harmony, Vortrag
bei den
Darmstädter
Ferienkursen,
Darmstadt,
26.7.1990,
(unveröffentlicht). ↑

8 James Tenney,
Interview mit Brian
Belet, in:
*Perspectives of
New Music* 25:1-
2, Seattle,
Washington,
(*Perspectives of
New Music*)
1987, S. 459. ↑

9 William Brooke,
*Choice and
Change in
Cage's Recent
Music*, in: *A John
Cage Reader*,
New York (Peters)
1982, S.95 und
98. ↑

10 John Cage,
*Composition as
Process – I.
Changes*, in:
Silence, a.a.0, S.
27-28. ↑

11 James Tenney,
*John Cage and
the Theory of
Harmony*, a.a.0,
S. 79. ↑

12 Arnold
Schönberg,
Harmonielehre,
Leipzig (Peters)
1977, S. 488. ↑

13 a.a.0., S. 507. ↑

Ein bedeutender Faktor in Cages zunehmender Wahrnehmung der Harmonik war sein Gebrauch von bereits vorhandener Musik als Quellenmaterial für einige seiner Kompositionen. Man kann natürlich an *HPSCHD* (1967-69) und an *Cheap Imitation* (1969) denken. Im folgenden Beispiel erwähnt Cage andere Stücke: die *Chorals* (1977) für Violine solo, die auf Satie beruhen, und *Hymns and Variations* (1976-79), die Choräle aus dem 18. Jahrhundert von William Billings verwenden. In diesen letzten beiden Werken sah Cage sich harmonisch konzipierten Stücken gegenüber und mußte einen Weg finden, wie er mit dieser Harmonie umgeht, umso mehr, als das Klangresultat aus dem vorhandenen Quellenmaterial nur als mehr oder weniger »harmonisch« gehört werden konnte. Aber Cage nutzte diese Gelegenheit, um allmählich eine neue Harmonievorstellung zu entwickeln.

the past must be I nvented	wh I ch? renovation ofMelody
the futureMust be rev I sed	I n The
doing bo T h m Akes	c Ase of eigh T eenth-century hymns
wha T the present I s	know I ng the number Of
discO very Never stops	toNes
	I n each voice
wath quest I ons willMake the past	to ask which of the nuMbers are pass I ve
al I ve in ano T her	which ac T ive these Are
w A y in T he case	firs T tone then s I lence
of sat I e's sO crate	this brings abOut a harmoNy
seeiNg	
I t as polyModal	a tonal I ty freed fromMtheory
(modal chromat I cally) allowed me T o	I n <i>choralsy</i> of sa T ie
A sk of all T he modes	to ch ANge T he staff so there's equal
wh I ch? Of	space for each half tone then rubb I ng the twelve
the twelve toNes	intO the microtoNal (japan calcutta etcetera)

from: John Cage, *Composition in Retrospect*, in: *x - Writings '79-'82*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1983, p 145-146

Danach erlaubten es sogar Zufallsoperationen, daß »eine Harmonie« erschien. Harmonik widersetzt sich wiederum der Theorie (im Sinne von »Harmonielehre«), entsteht vielmehr aus den Klängen selbst. Allmählich hat Cage sich deutlicher zu diesem Thema erklärt, und vor allem in letzter Zeit ist die Frage der Harmonik an die erste Stelle seiner musikalischen und theoretischen Interessen gerückt. Als er 1984 nach seinen derzeitigen Überlegungen zur Harmonik gefragt wurde, gab er diese wunderbare Antwort:

»Ich würde in einer Welt ohne Harmonie nicht leben wollen.«⁴

Im gleichen Jahr veröffentlichte der Komponist James Tenney einen Artikel mit dem Titel »John Cage and the Theory of Harmony«⁵. Cage hat diesen Artikel gelesen, und offensichtlich übte dieser einigen Einfluß auf sein Denken über Harmonik aus.

Tenney – selbst ein Komponist, Schüler von Carl Ruggles und Edgard Varèse und eng mit Cage befreundet – versuchte in diesem Artikel aufzuzeigen, daß Cages Vorstellung, jedem Klang Priorität zu geben, mit einer Theorie

der Harmonik nicht unvereinbar ist. Im Gegenteil, eine Theorie der Harmonik muß mit der Anerkennung eines jeden Klangs als Musik beginnen (obwohl in Tenneys Denken nicht jeder Klang in der Lage ist, harmonische Beziehungen mit anderen Klängen einzugehen) und mit einer Berücksichtigung aller Aspekte der Musik, wie Cage sie vorgeschlagen hat: »... daß ein jeder Aspekt des Klangphänomens (Frequenz, Amplitude, Timbre, Dauer) als Kontinuum anzuschauen ist, nicht als eine Reihe durch (östliche oder westliche) Konvention begünstigter diskreter Stufen.«⁶

Daher muß eine harmonische Theorie dem »gesamten Klang-Raum musikalischer Wahrnehmung« gerecht werden (einschließlich mikrotonaler Beziehungen, der Bildung von Clustern, Beziehungen zwischen musikalischen Tönen und Geräuschen...) in einem multidimensionalen Raum. Im Gegensatz zu früheren Harmonielehren sollte diese Theorie, laut Tenney, nur beschreiben (und nicht vorschreiben), sie sollte offen bleiben für alle Arten von Musik und in der Psychoakustik begründet sein. Sie hat keine Regeln oder Syntax: ihr einziger Ehrgeiz sollte darin liegen, zu zeigen, daß »nichts notwendig ist und alles möglich.«⁷ In diesem gesamten Klang-Raum können harmonische Beziehungen zwischen relativ stabilen und charakteristischen Tonhöhen erscheinen: Harmonik ist jedoch nur ein Aspekt der Musik. Tenney spricht daher der Theorie der Harmonik eine bescheidenere Rolle zu, weil er anerkennt, daß sie nicht die einzige ordnende Kraft in der Musik ist und daß sie nur bestimmte musikalische Phänomene beschreiben kann. Aber diese sind in sich ziemlich komplex: Harmonischer Raum ist, da er weitere Dimensionen als »höher« oder »tiefer« einschließt, selbst multidimensional.

James Tenney hat die meisten dieser Ideen in seinen neueren Stücken (zum Beispiel *Bridge* von 1982-84 oder *Changes* von 1985) vorgeführt. Diese Stücke erforschen viele verschiedene Weisen, »die Musik nach bestimmten Tendenzen frei im Raum walten zu lassen.«⁸

Cage hörte eines dieser Stücke, *Critical Band*, beim New-Music-America-Festival 1988 in Miami. Er zeigte sich von diesem Werk tief beeindruckt und sagte, daß es eines der schönsten Stücke sei, daß er jemals gehört habe. Cage fügte auch hinzu, daß es ihm geholfen habe, seine Auffassung von Harmonik neu zu bestimmen; eine »Alternative zur Harmonik« (im traditionellen Sinn) ist für ihn eine »illegale Harmonie«. Das Ziel solcher Harmonie (für die laut Cage *Critical Band* ein Beispiel ist) ist »die ganze Bandbreite der Klänge durch Klang«. Damit meinte Cage eine umfassende Einstellung zur Musik, in die alle Klänge mit ihren vielfachen Wechselbeziehungen eingeschlossen sind.

In der gleichen Zeit entdeckte Cage auch die neuere Musik von Pauline Oliveros, die sie »Deep Listening« nennt. In diesem Projekt einer ortsgebundenen Musik hat die Komponistin und Akkordeonistin mit dem Posaunisten Stuart Dempster zusammengearbeitet, das heißt, eine Musik geschaffen, die mit dem Ort, an dem sie gespielt wird, in Einklang steht. Sie haben an verschiedenen Plätzen mit langen Nachhallzeiten gespielt (zum Beispiel großen Hallen und leeren unterirdischen Wassertanks), strukturierte Improvisationen ausgearbeitet und sie der Raumakustik angepaßt. Hier entsteht wieder eine »illegale« oder »anarchische« Harmonik, die nicht auf Regeln beruht, sondern auf der Beziehung zwischen Klang und Raum, zwischen Zuhören und Aufführen. Die Klänge fügen sich in Beziehung zu Raum und Zeit zueinander, und Geräusche können sich in diesen Prozeß einmischen, da die Raumresonanz sie zu anderen Klängen in Beziehung setzt. Auch hier ist »nichts notwendig und alles möglich«.

Cages harmonische Musik

Seit 1987 hat Cage eine Reihe von Stücken geschrieben, bei denen der Titel nur die Anzahl der beteiligten Spieler anzeigt: *One*, *Two*, *Seven* ... Diese Stücke, die für bestimmte Instrumente geschrieben sind und verschiedene Kompositions- und Notationstechniken verwenden, spiegeln Cages neue Vorstellungen von Harmonik wider. *One* (1987) zum Beispiel, für Klavier geschrieben, ist aus einer Reihe von Akkorden komponiert, die nach chronometrischen Anweisungen gespielt werden. Einige der Akkorde verblüffen, da sie extrem »konsonant« sind, und vielleicht ist dieses Stück deshalb als der Ausgangspunkt eines neuen »Stils von Cage« angesehen worden.

Four (1989) für zwei Violinen, Viola und Violoncello ist für das Arditti Quartet entstanden. Ein genauerer Blick auf dieses Stück kann zu einem besseren Verständnis von Cages Harmoniekonzept beitragen.

Das Stück hat – wie alle Stücke mit Zahlentiteln – keine zusammenfassende Partitur, sondern nur Stimmen: chronometrische Anweisungen dienen in Form von »Zeitspannen« als Zeitkerbung. Aber die Zeitstruktur ist flexibel: Das Stück besteht aus drei Teilen (A, B, C) von jeweils fünf Minuten. Jeder Teil gliedert sich in zehn Notensysteme, von denen neun eine variable Länge haben (jeder Abschnitt kann zwischen 7.5 Sekunden und 37.5 Sekunden dauern, einer von ihnen hat eine feste Dauer von 35.5 Sekunden). Die Zeitstrukturen dieser Abschnitte überlappen einander, so daß ein Instrument noch von einem Notensystem spielt, während ein anderes schon beim nächsten ist. Aber die Gesamtdauer jedes Teils ist auf fünf Minuten festgelegt.

FOUR

The musical score for 'FOUR' consists of four staves, each representing a different section of the piece. The time markings and dynamic markings are as follows:

- Staff 1:** 0'00" ↔ 0'22.5" (B-flat note, *pp*) and 0'15" ↔ 0'37.5" (B-flat note, *pp*)
- Staff 2:** 0'30" ↔ 0'52.5" (B-flat note, *pp*) and 0'45" ↔ 1'07.5" (B-flat note, *pp*)
- Staff 3:** 1'07.5" (B-flat note, *pp*), 1'22.5" (B-flat note, *ppp*), and 1'22.5" (B-flat note, *pp*)
- Staff 4:** 1'22.5" ↔ 1'45" (B-flat note, *pp*) and 1'37.5" ↔ 2'00" (B-flat note, *ppp*)

Nicht alle Teile müssen gespielt werden; Cage hat drei Möglichkeiten der Aufführung geplant: kurz (nur Teil B), mittel (A und C) oder lang (A, B und C). Da jeder Teil wiederholt werden muß, sind die folgenden Versionen (und nur diese) möglich: BB (10 Minuten), ACAC (20 Minuten) oder ABCABC (30 Minuten). In der Mitte tauschen die Spieler ihre Stimmen (zum Beispiel die erste Violine mit der Viola und die zweite mit dem Violoncello) und spielen alles noch einmal.

Da jede Stimme von jedem Instrument gespielt werden kann, benutzt das Stück einen begrenzten Tonhöhenumfang, den die vier Instrumente gemeinsam haben: von g aus zwei Oktaven bis g". Dieser Umfang ist der gleiche wie in Cages allererstem Stück, dem *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon, and Six Short Inventions on the Subject of the Solo* von 1934, das er 1958 überarbeitet und als *Six Short Inventions* veröffentlicht hat. Der Unterschied zwischen beiden Stücken besteht darin, daß Cage im älteren Stück die 23 möglichen Tonhöhen in serieller Weise benutzt hat, das heißt als eine Reihe von Noten, die ohne Wiederholung aufeinanderfolgend gespielt werden. In *Four* hat Cage nur die Idee eines begrenzten Tonhöhenumfangs ohne jede serielle Absicht bewahrt. Alle Tonhöhen hat er mittels Zufallsoperationen bestimmt und hinsichtlich dieser Operationen keine besonderen Regeln beachtet, um die Möglichkeit von harmonischen Beziehungen wachsen zu lassen. Im Klartext: Der Eindruck von Harmonie, der beim Hören dieses Stücks entsteht, rührt nicht von einer besonderen Anordnung oder Wahl der Tonhöhen.

Wenn es so ist, woher kommt dann diese Empfindung von Harmonik? Es scheint, daß es mehrere Faktoren gibt, die diese Empfindung auslösen. Einer von ihnen ist der begrenzte Umfang, der nicht nur praktische Wirkungen zeitigt (und den Stimmenaustausch der Spieler ermöglicht), sondern auch harmonische Konsequenzen hat. Sicherlich erreicht das Stück in verschiedenen Bereichen größere Homogenität: im Spektrum (alle Tonhöhen bleiben sehr dicht beieinander), in der Klangfarbe (die Instrumente sind schwieriger voneinander zu unterscheiden und spielen in gleicher Weise lang ausgehaltene Non-Vibrato-Töne) und in der Textur (eine kontinuierliche Textur mit sehr wenigen Pausen, da die meisten Klänge einander überlappen). Als vierter Bereich erscheint Homogenität

schließlich auch auf der dynamischen Ebene, die ständig zwischen *ppp* und *p* poszilliert und diesen Pegel niemals überschreitet.

Homogenität scheint voraussichtlich der wichtigste Faktor zu sein, der das Gefühl für Harmonie verstärkt. Es gibt wenige andere, vermutlich weniger wichtige: Statistisch nimmt auf Grund des begrenzten Umfangs die Möglichkeit, traditionelle Akkorde und ganz konventionelle Dreiklänge zu erhalten, zu, oder wird zumindest deutlicher wahrnehmbar, da Oktaven-Transposition nicht nötig ist. In Teil C ist zum Beispiel der Schimmer eines E-Dur-Akkords zu hören.

Aber es kann auch sein, daß dieser Akkord aufgrund der schwankenden Einsätze niemals erscheint. Das heißt, daß traditionelle Akkorde und Akkordfortschreitungen – und somit Harmonik im traditionellen Sinn – nur als Möglichkeit im Werk enthalten ist, die vorkommen kann oder nicht. Aufgrund der Flexibilität der Aufführung existiert eine Möglichkeit nicht nur statistisch, sondern auch praktisch. Cages Harmoniebegriff schließt also auch traditionelle Harmonik nicht aus, aber sie ist nur ein Teil davon und gilt nicht als Regel. In diesem Streichquartett ist das Vorkommen traditioneller Akkorde um so bemerkenswerter, als das musikalische Material völlig neu erfunden ist (nicht aus schon vorhandenen Quellen stammt), und weil die grundsätzliche Kompositionstechnik sich nicht von anderen Stücken Cages unterscheidet.

Zu den anderen Faktoren, die auch die Empfindung von Harmonik begünstigen, zählen (wiederum aufgrund von Zufallsoperationen) bestimmte Gesten wie kleine Aufwärts-Intervalle (entweder innerhalb einer Stimme oder von einem Instrument zum nächsten), große Sprünge (im allgemeinen nach unten) oder Oktavsprünge (auch innerhalb einer Stimme oder von einer Stimme zur anderen). Diese Figuren erinnern irgendwie an traditionelle Gesten, die zum Beispiel mit Akkordfortschreitungen verwandt sind.

Die Tatsache, daß es in dem Stück Wiederholungen gibt, spielt auch eine entscheidende Rolle, obwohl diese Rolle schwer zu bestimmen ist: Es gibt natürlich keine exakte Wiederholung, da die Instrumente ihre Stimmen tauschen, umso mehr, als die Zeitstruktur (innerhalb der Zeitspannen) jedesmal verschieden ist. Jedenfalls gibt es eine Empfindung von Gleichheit, und die Wirkung ist die, daß die Beziehung zwischen den Tonhöhen noch entschiedener empfunden wird: Nicht nur tauchen Töne auf Grund des begrenzten Umfangs oft wieder auf, sondern auch auf Grund der Wiederholung. Wenn auch die Töne die gleichen sind, ist dennoch die Beziehung zwischen

ihnen jedes Mal anders: unweigerlich hört man nicht nur auf die einzelnen Töne, sondern auch auf diese Beziehungen.

Ein neue – oder eine sehr alte – Auffassung von Harmonik?

Ein Stück wie *Four* zeigt deutlich, daß sich etwas in Cages Musik verändert hat. Es ist nicht so sehr die Tatsache, daß manchmal traditionelle Akkorde »im Vorübergehen« auftauchen: Es ist eine mehr grundlegende Veränderung, die dazu beitragen könnte, einen neuen Denkansatz von Cage zu definieren. William Brooks hat die Entwicklung von Cage beschrieben als »... in musikalischen Kontexten die disziplinierte Akzeptanz dessen, was früher sofort verworfen wurde.«⁹

In Cages »neuem Stil« ist das neue Element, das er vorher abgelehnt hat, nun Teil seines Denkens geworden, nämlich die Gegenwart von Beziehungen zwischen Tonhöhen.

In Cages Denken waren diese Beziehungen der Überlegung, daß ein Klang einzigartig und individuell ist, entgegengesetzt und waren das Ergebnis eines theoretisierenden Denkens, das den Klängen seinen Willen auferlegen wollte. 1958 schrieb Cage: »Etwas Weiterreichendes ist notwendig: ein Komponieren von Klängen innerhalb eines Universums, das auf die Klänge selbst gegründet ist und nicht auf das Denken, das ihr Entstehen im Geist vor sich sieht.«¹⁰

Mit seinen neuen Gedanken über Harmonik befindet sich Cage vielleicht am Rand eines Komponierens »innerhalb eines Universums, das auf den Klängen selbst gegründet ist«, wenn er jetzt auch mit Beziehungen zwischen Tonhöhen operiert. Diese Beziehungen können aber so gehört werden, daß sie nicht von außen kommen, sondern in den Klängen selbst existieren, so daß das musikalische Phänomen (aus Klängen und aus den Beziehungen zwischen ihnen entstanden) in größerer Deutlichkeit erscheint. Cage hat seine neuere Musik als »transparent« beschrieben und vergleicht sie mit dem buddhistischen Bild für authentische Handlung, »auf Wasser schreiben«. Gerade dieses Ideal von Transparenz, von totaler Klarheit, wird ermöglicht, wenn die Musik nicht aus Ideen, sondern aus den Klängen kommt. Darin bleibt Cage seinen lebenslangen Idealen treu (der Priorität des Klangs), ohne daß er die unvermeidlichen Beziehungen zwischen Tonhöhen ausschließen muß.

Wie können wir also »Harmonik« definieren? Tenney definiert Harmonik als »... jenen Aspekt der musikalischen Wahrnehmung, der von harmonischen Beziehungen zwischen Tonhöhen abhängt – das heißt von Beziehungen, die anders geartet sind als 'höher' oder 'tiefer'.«¹¹

Cages Auffassung der Harmonik ist umfassender, weil sie auch Geräusche einschließt (die übrigens in *Four* nicht vorkommen). Für Cage könnten wir festhalten, daß Harmonik »jener Aspekt der musikalischen Wahrnehmung [ist], der von [allen]... Beziehungen zwischen Tonhöhen abhängt«: nicht nur von Tonhöhen, die klar hervorgehoben und stabil sind, sondern von allen Klängen. Im Hintergrund dieser Definition steht die Idee, daß irgendwie alle Klänge verwandt sind, daß sie Teil eines gemeinsamen Universums sind, auch wenn die Beziehung nicht immer offenliegt. Es liegt am Hörer, diese »verborgene« Harmonie zu »entdecken«, nicht durch vorhandene Ideen, sondern durch das Hören auf die Klänge, wie sie sich in Hinsicht auf ihre Qualitäten, ihre Bewegung in Raum und Zeit und seiner eigenen Empfänglichkeit vermischen.

Paradoxerweise bringt diese Vision einer »verborgenen« Harmonie Cage zu seinem Lehrer Arnold Schönberg, wenn der letztere in seiner »Harmonielehre« die Möglichkeit von atonaler Musik ausschließt:

»Ein Musikstück wird stets mindestens insoweit tonal sein müssen, als von Ton zu Ton eine Beziehung bestehen muß, vermöge welcher die Töne, neben- oder übereinander gesetzt, eine als solche auffaßbare Folge ergeben. Die Tonalität mag dann vielleicht weder fühlbar noch nachweisbar sein, diese Beziehungen mögen dunkel und schwerverständlich sein, unverständlich sogar. Aber atonal wird man irgend ein Verhältnis von Tönen sowenig nennen können, als man ein Verhältnis von Farben als aspektral oder akomplementär bezeichnen dürfte.«¹²

Wenn man in dieser Aussage das Wort »tonal« durch das Wort »harmonisch« ersetzt, erhält man eine recht gute Definition von Cages Harmoniebegriff. Verwandtschaft zwischen Tönen ist unvermeidlich, auch wenn sie »dunkel und schwerverständlich« scheint.

Schließlich bezieht sich Cages Definition der Harmonik unmittelbar auf den primitivsten und grundlegendsten Sinn des Wortes, wie er in der griechischen Antike gebraucht wurde. Wir wissen, daß »harmonia« für die Pythagoräer ursprünglich die Vereinigung von gegensätzlichen und widersprüchlichen Elementen bedeutete. Harmonie

begrenzte sich nicht auf Musik, sondern dehnte sich auf den gesamten Bereich aus, oder, indem sie sich auf die berühmten Theorien der »Sphärenharmonie« einließ, auf die Bewegungen der Planeten und Sterne. Musik drückt also diese Universalharmonie in der bestmöglichen Weise aus: Musik ist ein Modell dieser Harmonie.

Die Parallele zu Cages Konzept kann leicht gezogen werden: Cage akzeptiert auch gegensätzliche und widersprüchliche Elemente in seinem »System« (musikalische Klänge und Geräusche zum Beispiel). Daß Musik ein Modell für umfassende Harmonie sein kann, trifft auch auf Cage zu, wenn auch nicht in der geordneten und wohlausgewogenen Weise, die von den Griechen idealisiert worden ist. Das Modell ist hier anarchisch, indem jeder Klang – wie jeder Mensch – verantwortlich für sein Entstehen ist: Es gibt keine Regel – keine Regierung –, die bei diesen Klängen/Menschen von außen oder oben kommt; Beziehungen zwischen Klängen/Menschen ereignen sich spontan in einer sich selbst regulierenden Gesellschaft. Es ist keine rein individualistische Gesellschaft, da Klänge existieren, aber sie erscheinen spontan.

Und über diesen speziellen Punkt könnten der gestrenge Schönberg und sein Schüler, der fröhliche Cage, sich schließlich einigen: »Wer wagt hier Theorie zu fordern!«¹³