

Die beste Kanonisierung ist keine Kanonisierung

Einige Anmerkungen zu John Cage

Wer annähme, John Cage hätte je einen Kanon von Kompositionen selbst ausgearbeitet oder sich auch nur von anderen ausgearbeitet gewünscht, einen Kanon von fremden und eigenen Kompositionen, die jeder kennen oder gar lieben sollte, mit der Vorstellung, daß sie in jeder Schule, Hochschule und Musikbildungsinstitution gehört, einstudiert und analysiert werden, der erlauge wohl einer Fehleinschätzung. So sehr schon die Verbreitung und Rezeption von Musik nicht ganz unabhängig, aber eben auch nicht ganz und gar abhängig vom Komponisten zu seinen Lebzeiten vorstellbar ist, so verhält es sich auch bei der ungleich langwierigeren Genese eines Bildungskanons, eines Kanons von Musikbildung und eines Kanons von Namen und Kompositionen der neuen Musik seit der vorletzten Jahrhundertwende.

Um Cages Verhältnis zu derartigen Fragestellungen auszuloten, sei die These gewagt, daß er Zeit seines Lebens ein leidenschaftlich Lernender war, aber gerade nicht das, was man einen »passionate teacher« oder einen begnadeten Lehrer nennt; ein Bildungskanon von kompositorischen Werken aber ergibt letztlich nur einen Sinn im Rahmen eines sozio-kulturellen Kontexts wie der Schule, der Hochschule und des öffentlichen Konzertpublikums.

Die Schulzeit hat Cage in Los Angeles offenbar mit gutem Erfolg absolviert, als High-School-Bester seines Jahrgangs. Das anschließende College brach er dagegen nur nach wenigen Semester ab, weil er den Eindruck hatte, daß dort nur vergleichsweise abstraktes, totes akademisches Wissen gelehrt wird. Er ging mit einer kleinen Apanage der Eltern ins alte Europa, um in kurzer Zeit sehr viel kennenzulernen. Nach seiner Rückkehr nahm er kein geregeltes Studium mehr auf, erstrebte also auch keinerlei Studienabschluß. Statt dessen suchte er im Einzelunterricht, gelegentlich auch als Teilnehmer eines Seminars, seine kompositorischen Kenntnisse zu erweitern, bei dem Pianisten Richard Bühlig, bei dem ehemaligen Schönberg-Schüler Adolph Weiß, bei Arnold Schönberg und bei Henry Cowell. Bei diesen Studien ging es um Zwölftonkomposition, Kontrapunkt, Rhythmik und Musikethnologie. Etwas später besuchte er Vorlesungen von Gita Sarabhai und Daisetz Suzuki und studierte das *I Ching*. Es gab Lernprozesse der neuen Technologien, der Plattenspieler, Radios, Tonband- und Filmmaschinen und der Computertechnik, schließlich der Techniken zur Herstellung von Druckgraphik. Das Studium von *Finnegans Wake* von James Joyce begleitete ihn über Jahrzehnte. Ähnlich erging es ihm mit den Schriften von Henry David Tho-

reau und Marcel Duchamp. Andere Studienobjekte waren Bücher über indische Musik, von R. Buckminster Fuller und den Anarchisten. All das und noch wesentlich mehr diente keineswegs einem mehr oder weniger formalisierten Bildungsideal, sondern letztlich der Ausarbeitung von musikalischen und graphischen Kunstwerken.

Unterricht in einem sehr weiten Sinn hat John Cage seit Frühjahr 1933 gegeben, als er unter anderen Tätigkeiten zum Überleben Kurse über bildende Kunst für Hausfrauen organisiert hat. Der Satz »... Cage taught at Seattle's Cornish School ...« in einer Arbeit über *John Cage in Seattle*¹ erstaunt, steht doch in allen biographischen Darstellungen, einschließlich der eigenen, daß die Choreographin Bonnie Bird Cage als Klavierbegleiter ihrer Tanzklasse engagiert hatte. Auch dieser Teil seiner Arbeit in Seattle galt dem Überleben. Daß er daneben – ohne Honorar – Konzerte mit seinem Schlagzeugensemble organisierte und zumeist außerhalb der Cornish School zwei oder drei Lectures vorgetragen hat, ist kaum als geregelte Unterrichtstätigkeit zu verstehen.

Auch der Job als Lehrer für experimentelle Musik am Chicago Institute of Design war überwiegend ein Existenzsicherungsversuch. In Chicago kündigte Cage für seine Klasse »exploration and use of new sound materials; investigation of manual, vocal, mechanical, electrical and film means for the production of sound ...« an, fand aber schlechte Bedingungen vor. So waren alle Klassen in einem Großraum mit Trennwänden untergebracht, wobei »any sound may disturbed the other classes«². Auch diesen Job gab er schnell wieder auf.

Bessere künstlerische Bedingungen fand Cage erst 1948 bei den Sommerkursen am Black Mountain College in North Carolina. Allerdings taugte das College weniger zum Überleben. Cage leitete dabei ein »amateur festival« mit fünfundzwanzig halbstündigen, Erik Satie gewidmeten Konzerten und einer Aufführung von *Le Piège de Méduse* mit R. Buckminster Fuller, Elaine de Kooning, und Merce Cunningham in den Hauptrollen und mit Cage am Klavier. Neben Cages Einführun-

»Our poetry now is the realization, that we possess nothing.«

(aus: *Lecture on Nothing*)

1 Leta E. Miller, *John Cage in Seattle (1938–1940)*, in: David Patterson (Hrsg.), *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933–1950*, New York: Garland Publishing, 2000, S. 47.

2 John Cage, *A Composer's Confessions*, in: *MusikTexte* 40/41, August 1991, S. 63.

1990 war John Cage zum zweiten Mal Gast der Darmstädter Ferienkurse, wo er u.a. während einer Podiumsdiskussion im Komponisten-Forum mit Gertrud Meyer-Denkman, Reinhard Oehlschlägel, Heinz-Klaus Metzger und Ernstalbrecht Stiebler (v.l.n.r.) eine *Introduction* zu den nachfolgend vorgetragenen *Mesosticha* las. (Foto: G. Nauck)



3 in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *John Cage*, New York: Praeger 1970, S. 77.

4 Bei Merce Cunningham heißt es *Theater Piece*, in: Merce Cunningham, *A collaborative process between music and dance*, in: *Tri-Quarterly* 54, Evanston, Illinois: Northwestern University, Frühjahr 1982, S. 177.

gen, auf denen Josef Albers, der Leiter der Sommerkurse, bestanden hat, trug Cage seine *Lecture Defense of Satie*³ vor, die man als eine Art von Manifest für eine amerikanische experimentelle Musik auffassen kann. Immerhin ließe sich diese saisonale Tätigkeit wie die späteren Aufführungen von Saties *Vexations* und die Bearbeitungen von *Socrate* als *Cheap Imitation* als ein Versuch verstehen, einen alternativen Wert- und Stückkanon zu etablieren. Bei Cages berühmtem *Theater Event* im Sommer 1952 am Black Mountain College⁴ ging es um ein – auch der Art nach – neues Stück mehrerer Beteiligter aus verschiedenen Künsten. Und das, was Cage bei der Aufführung des Stücks gelesen hat, war eine seiner *Lectures*, mit denen er sich in dieser Zeit beschäftigt hat, um seine eigene Ästhetik und Poetik zu generieren.

Mit seiner *Lecture on Nothing* betritt Cage 1950 insofern neues Terrain, als es sich um seine erste strukturierte *Lecture* handelt. Sie ist mit demselben Verfahren aus Worten und Sätzen komponiert, mit dem Cage zu dieser Zeit seine Klangkompositionen strukturiert hat. Damit gehen seine *Lectures* von einem didaktischen Status in vorzutragende Wortkunstwerke über. Entstanden war *Lecture on Nothing* für den New Yorker Artist's Club, also nicht für Musikstudenten, Musiker oder ein an neuer Musik interessiertes Konzertpublikum. Die ersten derartigen *Lectures* halten dennoch an einem diskursiven semantischen Sinn fest, wenn der Text auch reich an Ambivalenzen und Paradoxien ist, ein Spiel mit Sinn und Nonsense. Später wird zum Beispiel in den *Writings Through Finnegans Wake* auch diese Diskursivität aufgelöst. Doch gibt es auch in dieser Phase der Textkompositionen von Cage mit Hilfe von Zufallsverfahren nach der formalen Struktur des Mesostichons noch vorlesungsartige Texte, die kompositorische Themen semantisch vermitteln. Alle diese Texte,

28 die sich, wenn auch nicht nur gradlinig, von

informativer Semantik zu komponierter Nichtsemantik entwickeln, sind von Cage selbst vorgetragen worden. Der von Anfang an schon geringfügige Spielraum für ein pädagogisches Denken in Kategorien eines Bildungskanons oder eines Curriculums wird zunehmend minimiert. Das gilt natürlich auch für die populären Vorstellungen von sogenannten Cage-Schülern oder gar einer Cage-Schule, die es ebensowenig gegeben hat und gibt wie eine »New York School«.

Wenn sich schließlich sagen läßt, daß nach den tendenziell besseren Erfahrungen für das Unterrichten kompositorischer Sachverhalte im Black Mountain College 1948 und 1952 gegenüber denen im Institute for Design in Chicago und wiederum gegenüber denen in der Cornish School in Seattle die Unterrichtsbedingungen von Cage in der New School for Social Research in New York von 1956 bis 1960 besser, ja nahezu ideal waren und sozusagen eine latente Gefahr bestanden hat, aus Cage doch noch einen enthusiastischen Lehrer zu machen, dann hing das auch damit zusammen, daß es dort vorübergehend möglich war, ohne jeden Lehr- oder Unterrichtsplan zu unterrichten. Dieser Freiraum für Cage ist sicher nicht vom Himmel gefallen. Cage hatte erst einmal in der New School for Social Research bei Henry Cowell in seinen Studienjahren Musikethnologie studiert. Später hat er aushilfsweise Cowell im Unterricht vertreten. Und schließlich ist Cage sicher nicht ohne Cowells Mithilfe als ein ideenreicher und rhetorisch profilierter Komponist der jüngeren Generation an die New School verpflichtet worden.

Worin lag das Besondere von Cages Unterricht an der New School? »[The course] generally began with my trying to bring the students to the point of knowing who I was, that is, what my concerns and activities were, and I wanted them to find out also who they were and what they were doing. I wasn't concerned with a teaching situation that involved a body

of material to be transmitted by me to them.«⁵ Liest man die inzwischen bekanntesten Namen seiner Studenten dieser Kurse wie George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow und des Kursgastes Jackson MacLow, so wird evident, daß Cage tatsächlich nach seinem Grundsatz verfuhr und dabei in kurzer Zeit erstaunliche Erfolge hatte. Keiner dieser späteren Fluxus- und Happening-Künstler hat irgendein Kompositionsverfahren von Cage übernommen oder ist mit Kompositionen bekannt geworden, die der einen oder anderen Arbeit von Cage in irgend einer Weise ähneln. Und im Unterricht selbst wurde keinerlei »body of material« geschweige denn ein Kanon an Kompositionen oder Kompositionsverfahren gelehrt. Allerdings verliefen nicht alle Kurse von Cage an der New School auf diese Weise. Er gab auch einen Pilzbestimmungskurs und einen Kurs über die Musik von Virgil Thomson. Von ersterem läßt sich kaum behaupten, daß er in irgendeiner Weise Voraussetzung des Komponierens ist. Und die Musik von Virgil Thomson hatte Cage Stück für Stück für ein von Thomson in Auftrag gegebenes Buch analysiert. Nachdem Thompson zwar mit Cages Analysen, aber nicht mit dessen kritischem Text über seine Person einverstanden war und diesen Teil noch einmal bei Kathleen Hoover in Auftrag gegeben hatte, kam es zu einem Arrangement der Trennung. Cage erhielt das vereinbarte Honorar, verpflichtete sich aber, den Text über die Person des Komponisten Thomson nicht zu veröffentlichen, solange dieser lebt. Der Kurs über Thomsons Musik an der New School war also eine Art Zweitauswertung der Analysen, kurz bevor sie in Buchform erschienen sind.⁶

Abgesehen von Cages Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen 1958, bei denen er seinen Text *History of Experimental Music in the United States* vortrug, ist es nur noch sehr selten zu einer unterrichtsartigen Tätigkeit gekommen. Das war zum Beispiel 1981 an der University of Surrey in Guildford in England der Fall, an der Cage und Merce Cunningham einen zweiwöchigen Workshop für professionelle Choreographen und Komponisten gegeben haben. Cage sprach dabei morgens über Aspekte seiner Musik in freier Rede, um nach einer Pause in Gegenwart interessierter Kursteilnehmer Aspekt für Aspekt in Form von Mesostics umzuformulieren.⁷

Einen Kompositionskurs von Cage gab es auch im Sommer 1983 in der Kurs- und Konzertveranstaltung *Musiikin aika* im mittelfinnischen Städtchen Viitasaari, an der ich teilgenommen habe. Cage absolvierte das eine Woche lang jeden Morgen auf nahezu gleiche Art wie in der New School for Social Research

in New York. Die Kursteilnehmer erhielten die Aufgabe, etwas Eigenes, das sie selbst oder mit Hilfe von Kurskollegen in der Klasse aufführen konnten, mitzubringen oder auszuarbeiten, wobei Cage auf die klanglichen Möglichkeiten der Kurse und die sie umgebende Natur hinwies. Und Morgen für Morgen kam es zu einigen Aufführungen kleiner oft skizzenhaft notierter oder auch nichtnotierter Stücke, zu Erläuterungen des jeweiligen Komponisten und zu Äußerungen der Kursteilnehmer. Cage vermied es dabei konsequent, Zensuren oder andersartige Beurteilungen abzugeben und interessierte sich statt dessen dafür, wie die Arbeitsproben im einzelnen gearbeitet und wie die Kursteilnehmer darauf gekommen sind.⁸

Schließlich kam es 1988 in Den Haag zu einer kurzfristigen Gastprofessur und in Middelburg auf Zeeland in den Niederlanden zu einem mehrtägigen Kurs, bei dem die Teilnehmer mit Hilfe eines einfachen Zufallsverfahrens zum Vortragen eines kleinen Stücks oder zum Bericht über ihre Arbeit ausgewählt wurden.⁹ Angebote, einen regelrechten Vollzeitjob als Kompositionsprofessor zu übernehmen, wie das der Wesleyan University in Middletown, Connecticut, von 1969, hat Cage, wie er mir einmal sagte, stets abgelehnt.

Schließlich gäbe es noch eine andere Möglichkeit, Cage – genauer Cages Musik – mit der Herausbildung eines auf Cage bezogenen Musikbildungskanons in Verbindung zu bringen. Natürlich läßt sich sein umfangreiches Gesamtwerk daraufhin untersuchen, welche seiner Kompositionen für eine Kanonbildung dieser Art geeignet sind. Ich denke dennoch, daß das dem Kern seines Denkens widerspricht und es dafür besser wäre, von Schlüsselwerken zu sprechen, die es in seinem Œuvre durchaus gibt, auch von einer gewissen Repertoirebildung. Natürlich stellt sich jeder Komponist, Interpret und Musikologe aus seinem je spezifischen Blickwinkel eine je andere Auswahl zusammen. Diese Überlegung ist den von Cage gelebten und geäußerten Auffassungen weitaus angemessener. Jeder sei, einer buddhistischen Vorstellung folgend, sein eigenes Zentrum, und schon deswegen wäre eine über die Menschen etwa von einer Schulverwaltung, einer Hochschulleitung oder gar dem Staat verfügte Kanonisierung einiger seiner Werke, für welchen Bildungszusammenhang auch immer, dem innersten Impuls seiner Musik und Person entgegengesetzt. ■

5 David Reville, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York, Arcade, 1992, S. 186.

8 Vgl. Gisela Gronemeyer, *Sounds of the spores dropping from a mushroom*, in: *MusikTexte* 1, Oktober 1983, S. 50.

9 Vgl. Reinhard Oehlschlägel, *Ferienkurse auf Zeeland*, in: *MusikTexte* 25, August 1988, S. 44.

6 Kathleen Hoover und John Cage, *Virgil Thomson: his life and music*, New York: Sagamore Press (Yoseloff), 1959, S. 138-247.

7 *Composition in retrospect*, in: John Cage, *X. Writings '79-'82*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 1983, S. 123-152.