

jakob ullmann

Just another variation

ChAnGEs after 1988



Т. Новиков, Д. Кейдж, И. Куксенайте,
С. Бугаев, М. Данберг с женой
в Петергофе

Just another variation

ChAnGEs after 1988¹

The organist who asked me to write the piece [*Souvenir*]

told me he liked my earlier music but not my later work.

I solved the problem by means of the title

(remembrance of things past).

John Cage in einem brief (April 14, 1986)

...ein würfelwurf der zeit

Würde man eine der heute so beliebten rankinglisten, mit denen die wertschätzung und die bedeutung von personen, orten oder selbst bestimmter waren in der gunst des publikums festgestellt und geordnet wird, einmal von kunstwerken des vergangenen jahrhunderts aufstellen, nähme der zyklus mit werken des titels *Variations* von John Cage, dessen teile zwischen 1958 und 1978 entstanden sind, mit sicherheit einen oberen platz in dieser liste ein. Auch wenn man annehmen kann, dass neben Kazimir Malevičs *Schwarzem Quadrat*, Samuel Becketts dramen, James Joyce's *Ulysses* oder *Finnigans Wake*, neben filmen von Fritz Lang, von Murnau, Kubrick, Eisenstein oder Tarkovskij und anderen das jahrhundert prägenden und es kenntlich machenden kunstwerken eher noch als die *Variations* Cages berühmte, geradezu als „antiwerk“ geltende komposition 4'33“ von 1952² es unter die „top ten“ einer solchen liste schaffen würde, so kann der einfluss, den vor allem die ersten stücke des zyklus von *Variations* auf das kompositorische denken, die kompositorische und interpretatorische praxis der zweiten hälfte des vergangenen jahrhunderts kaum überschätzt werden. Jenseits aller begeisterung, mit der 1958 die ersten *Variations* von einigen vertretern der durch die verschiedenen institutionen, die sich der verbreitung und vermittlung moderner als wirklich zeitgenössischer musik verpflichtet sahen, mehr oder minder stabil konstituierten soziologischen gruppe der „szene neuer musik“ als beginn einer ganz neuen ära des komponierens und des musizierens begrüsst wurde, jenseits der strikten und polemisch vorgetragenen ablehnung dieser und verwandter kompositionen, die durch andere vertreter dieser szene und allgemeine publizistik im bereich der musik geradezu als „untergang des musikalischen abendlandes“ und selbstaufgabe von komponist und komposition gleichermassen gegeisselt wurden, schafften sich die *Variations* wie andere ereignisse zuvörderst ihre eigene und eigenständige realität.

Letztere feststellung mag trivial klingen, sie ist es aber mitnichten. Was wollen wir unter ‚ereignis‘ verstehen, was heisst ‚ereignis‘ hinsichtlich eines (kunst-)werks im allgemeinen und der *Variations* von John Cage im besonderen? Viel für unseren heutigen umgang mit diesen werken, für unser verständnis und unsere form, sie hör- und erfahrbar zu machen, wird von den antworten auf diese fragen abhängen. Als erstes nämlich müssen wir konstatieren, dass diese werke nicht (mehr) unsere zeitgenossen sind, sie sind artefakte der vergangenheit, teil einer tradition geworden, die infragezustellen zu den wichtigsten merkmalen des bisherigen umgangs mit den *Variations* zählte. Wenn aber die

¹ Das wort >ChAnGEs<, das den namen Cage mit (notwendigen) veränderungen verbindet, war gemeinsam mit John Cage als titel eines buches ausgewählt worden, mit dem anfang der neunziger jahre die erfahrungen des amerikanischen autors im europäischen osten (vor allem in der sowjetunion) und die erfahrungen russischer und anderer osteuropäischer komponisten mit dem werk Cages dokumentiert und ausgetauscht werden sollten. Der tod John Cages im sommer 1992 vereitelte das projekt.

² Die datierung dieses stückes ist angesichts seiner erstaunlich langen und verwickelten entstehungsgeschichte nicht einfach. Die jahreszahl folgt Cages angaben zur entstehung der ersten (verschollenen) fassung des stückes, die David Tudor gewidmet war. Weitere – teils deutlich veränderte – fassungen folgen noch im gleichen jahr, 1960 und – folgt man Larry J. Solomon – 1967 bzw. 1986. Siehe dazu: Thomas M. Mayer, *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33“*, saarbrücken 2001, besonders s. 150. Im von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegebenen Sonderband *John Cage* [I] der *Musik-Konzepte* (münchen 1978) wird s. 164 eine weitere fassung dieses stückes von 1962 aufgeführt.

Variations augenscheinlich selbst zu etwas geworden sind, was sie (nach überwiegender meinung der interpreten) zu überwinden – oder, um es mit Heinz-Klaus Metzger zu sagen: abzuschaffen – angetreten sind, welchen status haben sie dann und was ist *ibr* ,ereignis'? Was ist ihr ,ereignis' für *uns*?

Es mag seltsam erscheinen, in einem anderen als metaphorischen sinne von ,ereignis' zu sprechen, wenn es sich um ein kunstwerk handelt. Ein ,ereignis' konstituiert sich ja gerade dadurch, dass es das kontinuum der zeit unterbricht, ihm eine hervorhebung abverlangt und nur durch seine einmaligkeit bezüge zu einem „davor“ und einem „danach“ entstehen lässt. Verhält es sich bei einem kunstwerk, insbesondere einem werk der musik nicht genau umgekehrt? Und ist der übliche sprachgebrauch, der die uraufführung, allenfalls das erscheinen eines werkes meint, wenn er von einem oder gar seinem ,ereignis' spricht, nicht der allein angemessene? Dass es sich bei Cages *Variations* vielleicht gar nicht um „werke“ handelt, schlägt dabei nichts. Sollte dies der fall sein – was weniger ausgemacht ist, als es gemeinhin scheint – dann würde sich die hier auftauchende paradoxie des sprechens nur verstärken.

Die einmaligkeit des kunstwerks, sein diskontinuierlicher charakter, seine grenze, seine undurchdringlichkeit für die umgebung und für andere werke leitet sich jedoch nicht von seinem ,datum', von einem identifizierbaren ort im strom der zeit ab, sondern daraus, dass es ein solches datum, einen solchen ort nicht hat. So wie jede wiederholung eines ,ereignisses' hinreichend dafür wäre, dass ein gerichteter zeitpfeil, ja unsere wahrnehmung von zeit ein trug sei, so ist die wiederholung, mindestens die wiederholbarkeit ebenso kennzeichen des (musikalischen) werks wie die unmöglichkeit seiner verortung in der zeit. Garantiert das erstere seine identität, so das letztere seinen status.

Natürlich eignet auch dem musikalischen werk eine ordnung der zeit: schon die aufzeichnung dessen, was im strom der zeit zu einem sich verändernden raum der musik zu werden vermag, entbehrt nicht der ordnung, die als eine ordnung auch der zeit gelesen und gehört werden kann. Sicherlich erklingt das auf der ersten seite notierte eher als das auf der zweiten seite notierte und so fort. Aber indem die seite nicht von oben nach unten gelesen, das musikwerk in seiner bedeutung nicht in eine additive reihe von „bedeutungen“ aufgespalten werden kann, offenbart es die andere konnotation des musikwerkes zur zeit: zur zeit nach innen als konstitution eines ganzen, das die abfolge der zeit „aufhebt“, zur zeit nach aussen, der es als zeit des hörens und des hörers wie als zeit seiner persistenz als werk eine differenzierung abnötigt, die die einheit und identität des stroms gleichmässig verfließender zeit sprengt und sein wesen verändert.

Es gibt gute gründe, Cages *Variations* für ergebnisse künstlerischer arbeit zu halten, die gerade dadurch ihre eigenständigkeit besitzen und ihre bedeutung haben, dass sie in wesentlichen punkten über die kennzeichen, von denen eben in zusammenhang mit dem musikalischen werk gesprochen wurde, nicht nur nicht verfügen, sondern durch ihre struktur solche kennzeichen bewusst ausschliessen. Weder lässt ihre vom autor gewählte codifikation auf eine wie auch immer geartete abfolge des notierten schliessen, noch vermag ihre wiederholte einschreibung in die akustische realität verschiedener orte und zeiten das muster zu generieren, das es ermöglichen würde, über identität oder nichtidentität, über das „wesen“ dieser werke zu entscheiden.

Nimmt das bisher gesagte zusammen, so scheint die frage nach dem ,ereignis' der *Variations* von John Cage sich nicht gerade aufzudrängen, mehr noch: eine solche frage zeigt sich wesen und charakter der *Variations* offenbar inadäquat.

Warum aber muss sie dann gestellt werden?

Die frage nach dem ,ereignis' der *Variations* muss gestellt werden, weil dieses stück erklingen soll. Wenn dieses stück akustische realität, lebendige musik werden soll, dann kann das nicht geschehen, ohne dass zuvor die frage beantwortet ist, was das ,ereignis' der *Variations* ist. Diese feststellung ist unausweichlich, weil die einfügung in den klang der gegenwart nicht möglich ist, ohne dass entschieden ist, welcher zeit die *Variations* von John Cage angehören. Letzteres bedeutet nicht, dass auf die frage nach der zeit der *Variations* nur eine einzige, eine endgültige antwort möglich wäre. Jedes mal aber, wenn die *Variations* in die gegenwart eingeschrieben werden, wird diese frage beantwortet – auch dann, wenn sie nicht explizit gestellt worden ist.

Behandeln wir die *Variations* zunächst als wären sie musikalische werke wie andere des 20. jahrhunderts: Stravinskys *Sacre du printemps* etwa, Schoenbergs *streichquartette* oder Boulez' 2. *Klaversonate*. Wir können also nach der entstehungszeit von *Variations* fragen und erhalten vom autor drei mehr oder weniger konkrete ,daten' für die ersten der *Variations*: *Variations I: ON HIS [David Tudors, j.u.] BIRTHDAY (TARDILY), JANUARY 1958*³, *Variations II: MIDDLETOWN, CONNECTICUT, FEBRUARY – MARCH, 1961*, *Variations III: STONY POINT, NEW YORK, DECEMBER 1962 – JANUARY 1963*.⁴ Diese angaben lassen sich fraglos als zeitorte auf einem angenommenen

³ David Tudor wurde am 20. januar 1926 in philadelphia geboren.

⁴ Ich beschränke mich im folgenden auf diese ersten drei *Variations*. In den folgenden fünf *Variations* erweitert Cage das musikalische und gedankliche spektrum auch dadurch erheblich, dass er für einige ausdrücklich technisch/maschinelle mittel voraus- bzw. einsetzt. Die in basel 2006/2007 erarbeitete version beschränkte sich auf *Variations II* und verzichtete auf den einsatz elektronischer mittel zur klangerzeugung oder klangerbearbeitung. Eine beziehung der späteren teile der *Variations* dürfte ohne

(vorausgesetzten) strahl menschlicher geschichte identifizieren. Sie sind also „historisch“ in doppeltem sinne. Sie behaupten die realität, vielleicht den ereignischarakter der drei ersten *Variations* von John Cage, indem sie ihnen je einen mehr oder minder genau definierten zeitort auf dem durch die weltweit gängige „zeitrechnung“ bestimmten zeitstrahl zuordnen, zum anderen bestätigen sie, dass diese *Variations* teil der geschichte und *nicht* teil der gegenwart sind. Die frage, die sich angesichts dieser ‚daten‘ stellt, ist folgende: sind diese ‚daten‘ teil der information über das ergebnis künstlerischer arbeit, die dem interpreten, dem musiker zwar zur verfügung stehen (können), ihn aber nicht zu einer stellungnahme nötigen (1) oder sind diese ‚daten‘ teil dieses ergebnisses selbst und müssen deshalb auswirkungen auf die art und weise haben, in der die verwandlung der künstlerischen arbeit von John Cage in akustische realität geschieht (2)? Letzteres könnte auf zweierlei art geschehen: entweder dadurch, dass die *Variations* zum teil *gegenwärtiger* musikpraxis gemacht werden, indem sie, ihre struktur, ihre aufführung und deren zusammenhänge so in die gegenwart eingeschrieben werden, dass sie als (in der gegenwart „verständlicher“) teil der soziologischen und ästhetischen struktur des umgangs mit musik der gegenwart ‚erscheinen‘ (2a). Es könnte aber auch dadurch geschehen, dass eine solche einschreibung gerade bewusst verweigert, ja ausgeschlossen wird. Die akustische realisation würde also hinsichtlich von ergebnissen künstlerischer tätigkeit, die gerade einmal 50 jahre zurückliegt, die position der „historischen aufführungspraxis“ einnehmen. Sie würde davon ausgehen, dass gegenwärtiges verstehen künstlerischer tätigkeit der vergangenheit gerade der artikulation des (historischen) abstandes bedarf und diese artikulation dadurch – und nur dadurch – geleistet werden kann, dass die (spieltechnisch-akustischen, vielleicht sogar die soziologischen) rahmenbedingungen der zeit der entstehung der *Variations* möglichst genau rekonstruiert werden (2b). Es erübrigt sich zu sagen, dass äusserungen des komponisten zu seinem werk in diesem zusammenhang zwar eine wichtige quelle darstellen und deshalb von bedeutung sind, keineswegs aber ausreichen, um diese rekonstruktion zu ermöglichen. Es ist sogar der fall denkbar, dass äusserungen des komponisten einer solchen rekonstruktion im wege stehen! Weiters darf die tatsache, dass die entstehung der ersten drei *Variations* nicht mehr als eine generation zurückliegt, keineswegs als argument in anschlag gebracht werden, dass angesichts der kürze der vergangenheit, sich „historische bedingungen der aufführung“ gar nicht feststellen oder konstituieren liessen. Man mache sich in diesem zusammenhang nur klar, wie gross die veränderungen der ästhetik, der soziologie und der rezeptionsbedingungen musikalischer praxis waren, die zwischen dem tod Johann Sebastian Bachs und der zeit nach der französischen revolution eingetreten sind.

Für die folgenden überlegungen ist es von entscheidender bedeutung, sich darüber im klaren zu sein, dass die variante (1): die historischen daten sind teil der information über das stück und die variante (2a), bei der die einschreibung in die gegenwart durch „vergegenwärtigung“ der überlieferten struktur(en) erfolgt, keineswegs identisch sind, sondern auf einer gegensätzlichen einschätzung des historischen charakters der ‚daten‘ beruhen.

Die unterscheidung der beiden varianten, die die relevanz der ‚daten‘ des kunstwerks bzw. des ergebnisses des künstlerischen arbeitsprozesses als unumgebar mit diesem verbunden bzw. sogar als integralen teil dieses ergebnisses ansehen, scheint angesichts der tatsache etwas leichter zu fallen, dass diese unterscheidung im gegenwärtigen diskurs von interpretation und realisation der kunst vergangener epochen ständig präsent ist. Dabei fällt auf, dass beide varianten sich offenbar nicht ausschliessen müssen: bei opernaufführungen z.b. ist es derzeit sogar fast die regel, dass für das geschehen auf der bühne (ausschliesslich) die erste der beiden varianten zur anwendung kommt, d.h. auf der bühne findet eine – teils radikale, vom ursprünglichen text keineswegs begrenzte, ja manchmal nicht einmal beeinflusste – vergegenwärtigung und neufassung des geschehens statt, während mit mindestens derselben selbstverständlichkeit im orchestergraben jene variante, der allein die „historische korrekttheit“ die vollständige und ausschliessliche umsetzung der durch die menge verfügbaren wissens über stück, autor und spielpraxis angereicherten partitur als einzig möglich angesehen wird. Es fällt auf, dass in diesem zusammenhang zwar mit mehr oder minder grosser intensität diskussionen darüber stattfinden, wo die grenzen der interpretation, der adaption und der „vergegenwärtigung“ dramatischer, theatralischer stoffe liegen, in diesen diskussionen trotz teils heftigem und langandauerndem austausch von argumenten, die krasse diskrepanz zwischen dem bühnengeschehen und den massstäben des musizierens im orchestergraben aber gar nicht thematisiert wird. Dabei können beide varianten des umgangs mit dem historischen erbe künstlerischen denkens traditionen der handhabung dieses erbes für sich geltend machen: uminstrumentierung, kürzungen und umstellungen wurden bis ins zwanzigste jahrhundert hinein nicht nur bei partituren entfernterer vergangenheit vorgenommen, selbst die werke lebender komponisten waren vor einem form, struktur und klanggestalt stark verändernden eingriff von interpreten keineswegs sicher, die diese eingriffe nicht zuletzt dadurch rechtfertigen zu können meinten, dass diese vorgenommenen veränderungen nur dazu dienten, dem werk seine ihm gebührende aufmerksamkeit in der öffentlichkeit zu sichern und seinen (künstlerischen) „kern“ klarer zu fassen und zu formulieren, als es dem autor selbst gelungen sei. Wesentlicher als die merkwürdige tatsache, dass wir im vergangenen jahrhundert also gewissermassen eine kreuzung der traditionen erlebt haben – immer mehr freiheit, immer grössere interpretationsspielräume, immer stärkere fokussierung auf adaptive strategien bei interpretation und rezeption hinsichtlich der theatralischen stoffe und der realisation auf der bühne, auf der anderen seite immer stärkere

medientheoretische diskussion nicht auskommen. Letztere soll und kann hier nicht geleistet werden. Alle zitate der regeln oder weiterer angaben zu den *Variations* folgen den ausgaben, die die edition Peters nach den originalausgaben der HENMAR PRESS. INC. new york vertreibt.

beschränkung all dieser möglichkeiten hin zu einem möglichst nahe am historischen original angesiedelten klangbild bei der akustischen realisation von partituren – scheint die beobachtung zu sein, dass beide varianten in einem bestimmten sinne die künstlerische moderne einerseits und vormoderne strukturen andererseits reflektieren. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass musikalisches denken und kompositorische praxis in diesem geflecht von relationen sich einfachen zuordnungen offenbar widersetzen. Um diese schwierigkeit besser fassen und beide formen der reflexion klarer verstehen zu können, mag eine konkretion dieses geflechts von relationen verdeutlichen, was mit der feststellung der verbindung der formen heutigen umgangs mit werken der tradition in bezug auf moderne und vormoderne gemeint ist: Slavoj Žižek hat diese grundsätzliche konnotation am beispiel eines vielbeachteten films der jüngsten vergangenheit illustriert.⁵ *Die Legende vom schnellen Läufer*, ein film, der von nordkanadischen inuit gedreht worden ist, basiert auf einer alten legende dieses volkes. Die ursprüngliche legende schliesst mit einem entsetzlichen massaker, bei dem alle handelnden personen den tod finden. Die filmemacher entschieden sich jedoch für einen anderen schluss, da dieser ihnen „der heutigen zeit besser“ zu „entsprechen“ schien. Der verzicht auf „authentizität“ jedoch, der verzicht darauf, dem mythos „buchstabengetreu“ zu folgen, bedeutet – vielleicht paradoxerweise – die zuverlässigere treue zur tradition der erzählung. Die veränderung des endes, der verzicht auf die *wiederholung* eines wortlautes oder einer konstellation folgt genau jenen regeln, die die inuit bei der tradition ihrer mythen selbst anwenden. Die „umschreibung“ der überlieferung, die bis in die erzählung selbst – d.h. entsprechend bis in die künstlerische struktur – hinein und nicht nur in ihre interpretation statuiert ein „vormodernes“ verhalten zur tradition. Schon die vorstellung, es gäbe eine „originalgestalt“ der tradition, der man folgen müsse oder die man ablehnen könne, setzt ein „modernes“ bewusstsein voraus. Die häufig in eine forderung nach „originaltreue“ mündende annahme einer definitiv existenten, abgeschlossenen und wenn schon nicht gesicherten und jederzeit zugänglichen, dann doch auffindbaren gestalt eines (diskreten) teils der tradition setzt den durchgang durch das historische bewusstsein voraus und weist darauf hin, dass wir uns in der zeit der moderne, d.h. eben nicht mehr „tuchfühlung“ mit der tradition befinden.⁶ Das mindeste also, was als voraussetzung einer wie auch immer gearteten „originaltreue“ erfüllt sein muss, ist ein bewusstsein dafür, dass „zeit vergangen“ ist, die anerkennnis nicht nur eines abstandes, sondern des uneinholbaren und irreversiblen charakters der zeit.

Damit ergibt sich hinsichtlich von Cages *Variations* – zumindest unter der oben genannten voraussetzung, dass sie „wie“ musikalische werke des 20. jahrhunderts angesehen werden – die alternative, entweder ihr ‚ereignis‘ als irreversibel an ihr datum, d.h. ihre entstehung geknüpft zu sehen und aus dem unabweisbaren bewusstsein des historischen abstandes die ‚moderne‘ position einzunehmen, d.h. anzuerkennen, dass diese ergebnisse künstlerischer tätigkeit nicht mehr zeitgenössisch, sondern teil der tradition geworden sind, mit allen consequenzen die eine solche zubilligung hat. Merkwürdigerweise zwingt uns also gerade die ‚moderne‘ position dazu, etwas aufzugeben, was häufig nicht nur als paradigma der moderne, sondern geradezu ihre quintessenz angesehen wurde. Das „oder“ der alternative hiesse zu akzeptieren, dass man um der rettung der zeitgenossenschaft, vielleicht der ‚moderne‘ von Cages arbeit selbst einen vormodernen standpunkt einzunehmen genötigt ist, es sei denn man zeigt, dass Cages *Variations* diese alternative durch ihre struktur hintergehen oder durch ihr wesen diese alternative zu transzendieren vermögen. Es darf an dieser stelle jedoch nicht vergessen werden, dass ein solcher nachweis sehr leicht in eins fallen könnte mit einer rechtfertigung der postmodernen position, die aus der tatsache, dass es sich bei der ‚moderne‘ zweifelsohne selbst um ein historisches phänomen handelt, die möglichkeit ableitet, die differenz zwischen der wahrnehmung und der akzeptanz des historischen abstandes und der persistierenden individualität des objekts – in diesem fall von ergebnissen künstlerischer tätigkeit – in der schrankenlosen kontingenz aller inhalte, aller semantischen konnotationen und strukturen zum verschwinden zu bringen.

Es ist klar, dass eine akustische realisation der *Variations* oder eines ihrer teile in jedem fall eine entscheidung hinsichtlich der eben skizzierten alternative mit sich bringt. Es ist aber bisher alles andere als klar, ob eine solche entscheidung verantwortlich kontingent, ja voraussetzungslos getroffen werden kann und – falls das nicht der fall sein sollte – welches die kriterien sind, die bei dieser entscheidung zur anwendung kommen können oder kommen müssen. Es ist relativ leicht einzusehen, dass man sich hier offenbar in einem *circulus vitiosus* befindet: dieselben argumente, die hinsichtlich einer ‚modernen position‘ dem werk (oder allgemeiner, dem ergebnis künstlerischer tätigkeit) gegenüber in anschlag gebracht werden können, werden an dieser stelle ausschlaggebend für die auswahl der argumente für oder gegen eine ‚moderne position‘.

Wenn aber die frage nach der ‚ereignis‘ der *Variations* von John Cage unausweichlich wird, wenn eines oder mehrere dieser stücke erklingen sollen, zwingt die einsicht in die rekursivität der argumentation, die wahrnehmung der tatsache, dass der heutige interpret hinsichtlich der rechtfertigungen für die eine oder andere position dem werk Cages gegenüber in derselben lage ist wie hinsichtlich der sache selbst dazu, eine konkretisierung des blicks auf diese „sache selbst“ vorzunehmen. Gleichzeitig aber – und dies ist der schwierigere teil der angelegenheit – bleibt die frage nach dem ‚ereignis‘ der *Variations* für uns eine frage nach der zeit, eine frage nach der zeit des hörens und der zeit der

⁵ Slavoj Žižek, *Mozart als Kritiker postmoderner Ideologie*, in: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Herbert Lachmayer, wien (ostfildern) 2006, s. 339 – 344

⁶ Dass ein bewusstsein für diesen verlust keineswegs ein proprium des 20. jahrhunderts, d.h. der uns vertrauten moderne ist, zeigt das beispiel des Petrus Abaelardus, der genau diese erfahrung hinsichtlich der kanonischen schriften der christlichen überlieferung bereits am anfang des 12. jahrhunderts artikuliert: ders., *Sic et non*, Prologus.

reflexion, eine frage nach der zeit der herkunft und der zeit der gegenwart, dem plural der zeiten von hörern und interpreten und dem diskreten ort der zeit des kunstwerks.

Wir sind in der vielleicht glücklich zu nennenden lage, dass das, was eben die „konkretisierung des blicks auf die ‚sache selbst‘“ genannt wurde, die frage nach zeit und ereignis in ein neues und in ein durchaus spezielles licht rückt. Heinz-Klaus Metzger hat kürzlich noch einmal mit grossem nachdruck darauf hingewiesen, dass die bedeutung von Cages *Variations* überhaupt sich aus der in ihnen manifest werdenden neuen zeitordnung, einer zeitordnung, die die herkömmlichen begriffe von ordnung und zeit als geordnetes nacheinander ausser kraft zu setzen vermag, ergibt.⁷

Sollte dies als vereinfachung beim nachdenken über das ‚ereignis‘ der *Variations* erscheinen, so wird angesichts von form und struktur der einzelnen *Variations* – wenn man diese begriffe überhaupt hinsichtlich dieser ergebnisse künstlerischer tätigkeit sinnvoll benutzen kann – sofort klar, dass hier nicht nur die frage nach dem ‚ereignis‘ sich stellt, sondern die nach dem gegenstand des nachdenkens keineswegs als hinreichend beantwortet gelten kann. Die konkretisierung des blicks auf die „sache selbst“ ist nicht nur hinsichtlich von musikalischen kunstwerken im allgemeinen schwierig, sie ist es im besonderen hinsichtlich der arbeit John Cages. Eben dies trifft gerade für den zyklus der *Variations* unbestritten in vollem umfang zu. Schon die etwas schwerfällige rede von den „ergebnissen künstlerischer arbeit des autors“ statt vom ‚kunstwerk‘ auf der einen seite, die inkonsequenz, dem zyklus der *Variations* und seiner bestandteile den charakter distinkter, darstellbarer und erklärbarer objekte gänzlich zu verweigern ohne ihnen einen solchen ausdrücklich zuschreiben zu wollen, macht deutlich, dass für den weiteren gang der überlegungen mindestens eine vorläufige antwort auf die frage gefunden werden muss, wie man den *Variations* sprechen und über sie nachdenken kann, ohne ihn meer des beliebigen und unkonkreten völlig zu ertrinken oder aber durch den begriff ihr wesen derart zu determinieren, dass ihr ‚eigenes‘, ihre jenseits der zeit angesiedelte charakteristika, ihre sie von anderem unterscheidende individualität verlorengeht.

Es ist hier nicht der ort, in die lange und intensiv geführte diskussion um sog. „offene werke“ in der musik einzutreten und die frage zu entscheiden, ob hinsichtlich der arbeit John Cages, besonders hinsichtlich seiner *Variations* mit recht davon gesprochen werden kann, dass die kategorie des „werks“ ausser kraft gesetzt oder transzendiert sei. Ich möchte im folgenden davon ausgehen, dass – unabhängig von der entscheidung, ob es sich bei den *Variations* von John Cage um ein ‚musikwerk‘ handelt oder nicht – die tatsache, dass der zyklus über einen titel verfügt, der ihn von anderen arbeiten Cages unterscheidet und ihn identifizierbar macht, als hinreichend erachtet wird, ihn als objekt der betrachtung und analyse dergestalt anzusehen, dass begriffe wie >stück< oder >komposition< auf ihn angewendet werden können. Diese entscheidung soll auch auf die einzelnen teile des zyklus zutreffen, da auch sie über sie gegeneinander unterscheidbare titel verfügen. Zudem lässt sich – jedenfalls für die der näheren betrachtung unterzogenen *Variations I – III* – jeweils mit hinreichender klarheit angeben, welche materialien und mitteilungen des autors dem jeweiligen teil der *Variations* zuzuordnen sind. Eine solche – vielleicht vorläufige – sprachregelung kann sich im übrigen auch auf die bereits oben erwähnte tatsache stützen, dass der autor den verschiedenen teilen der *Variations* nicht nur sie identifizierende titel gegeben, sondern sie auch mit klaren daten versehen hat. Der hier vorgeschlagenen konvention steht entgegen, dass die *Variations* insgesamt und die verschiedenen bestandteile des zyklus abgrenzbar offensichtlich nur hinsichtlich ihrer titel, daten und materialien, d.h. hinsichtlich der mitteilungen des autors, nicht aber hinsichtlich ihres „inhalts“ sind. Heinz-Klaus Metzger hat verschiedentlich, auch in gesprächen mit John Cage die these vertreten, man könne nach erscheinen der *Variations* generell *jede* musikalische aufführung eines beliebigen werkes (oder „nicht-werkes“) der musik als realisation der *Variations I* (ebenso II oder III) ansehen oder -hören. Selbst wenn davon absieht, dass es nicht nur extrem unwahrscheinlich ist, dass bei korrekter anwendung der von John Cage für die *Variations I* aufgestellten regeln sich ausgerechnet(!) Ludwig van Beethovens 5. *Sinfonie* ergibt⁸, hat Cage auf den fundamentalen unterschied zwischen einem ergebnis der anwendung der regeln einer der *Variations* und der realisation einer partitur von Beethoven hingewiesen: letztere müsse man anders spielen, da Beethovens musik zweifellos rede. Sie sei rhetorische musik. Die *Variations* jedoch, selbst wenn sie den exakt gleichen notentext ergäben, rede nicht. Die töne(!) müssten „sie selber“ sein.⁹ Damit gibt Cage als autor nicht nur ein klares signal der abgrenzung seiner komposition bzw. seines zyklus von stücken gegenüber anderen stücken der tradition oder der gegenwart, er konstatiert auch die gegenseitige undurchdringlichkeit seines werks gegenüber anderen werken ebenso wie akustischen ereignissen. Dies ist umso erstaunlicher, als Cage ja die gegenseitige durchdringung („interpenetration“) seiner kompositionen untereinander

⁷ Heinz-Klaus Metzger, *Hat die Materie Geist? Ein Rückblick auf das musikalische Material*, in: Jörn Peter Hiekel (hrsg.), *Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, bd. 48, mainz u.a. 2008, s. 128 – 138. Der text basiert auf einem frei gehaltenen vortrag im rahmen der frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 2007.

⁸ Metzger selbst hat dieses beispiel u.a. auch an der angegebenen stelle (ebd. S. 136) gewählt, wohl wissend, dass John Cage eine ausgesprochen distanziertes verhältnis zum werk Beethovens unterhielt. Ich selbst halte es für ausgeschlossen, dass gänzlich ohne verletzung der regeln von Cage sich *irgendein* werk der vorseriellen tradition abendländischer musik auf der basis der *Variations I, II* oder *III* erzielen lässt. Für *Variations II* kann das mit hinreichender exaktheit gezeigt werden (s.u.). Metzger beschreibt den vorgang der konstruktion von Beethovens Sinfonie mit den mitteln von Cages *Variations* übrigens selbst so, dass die regeln rückwärts, d.h. so angewendet werden, dass der interpret das ergebnis *vollständig* determiniert.

⁹ ebd. s. 136

wie gegenüber den klängen der künstlerischen wie nichtkünstlerischen umwelt betont. Er kann dies offenbar deshalb tun – und dies gilt es im gedächtnis zu behalten – weil seine stücke nicht ein geringeres, sondern ein *höheres* mass an (innerer) eigenständigkeit besitzen, also durch zusätzliche akustische reize in ihrem bestand weniger gefährdet sind. Ob dies als indiz dafür gelten kann, dass Cages kompositionen der kategorie des ‚werkes‘ der musikästhetik weniger (oder gar nicht) entsprechen, sei dahingestellt. Zusammenfassend aber lässt sich wohl konstatieren, dass der gebrauch der begriffe >stück< oder >komposition< – wenn man schon auf >werk< verzichten will – hinsichtlich der *Variations* von Cage als zulässig erachtet werden kann. Weder wird die eigenständigkeit und individualität von Cages künstlerischer arbeit dadurch zu stark oder unnötig eingeschränkt, noch präjudiziert dieser gebrauch eine deutung der kompositionen des amerikanischen autors die statt der „sache selbst“ eher dem interpretierenden zugriff sich verdankt.¹⁰ Dergestalt ausgerüstet mit einem begriff für die sache und mit einer konkreten frage, kann nun das material der *Variations* in den blick genommen werden.

Ohne explizit auf die frage nach dem ‚ereignis‘ der *Variations* zu antworten, hat Heinz-Klaus Metzger verschiedentlich und so auch in seinem bereits zitierten darmstädter vortrag von 2007 in aller nötigen klarheit den punkt benannt, an dem seiner meinung nach das besondere, der kern künstlerischer relevanz und musikhistorischer bedeutung der *Variations* sich befindet. Das material der ersten beiden *Variations* besteht aus transparenten mit linien und punkten, sowie einem blatt mit den regeln, wie mit dem material zu verfahren ist. Die regeln legen fest, wie aus den transparenten folien zahlen gewonnen werden können, mit deren hilfe die parameter musikalischer ereignisse bestimmt werden.¹¹ Cage hält sich – im wesentlichen – an die parameter musikalischer ereignisse, wie sie auch die serielle syntax der entstehungszeit der *Variations* kennt, also tonhöhe, tondauer, lautstärke, klangfarbe. Schon *Variations I* fügt einen weiteren parameter des ereignisses hinzu, der das ganze konzept auf grundsätzliche weise verändert: „EARLIEST OCCURENCE WITHIN A DECIDED UPON TIME.“¹² Betrachtet man die regeln der ausarbeitung hinsichtlich der ersten vier parameter und nimmt eine hinreichend grosse anzahl von ereignissen sowie ideale bedingungen der gewinnung der zahlen aus der zuordnung der folien an, so kann leicht gezeigt werden, dass diese zahlen mehr oder minder einer gleichverteilung entsprechen.¹³ Das bedeutet, dass das notierte ergebnis – und damit die akustische realisation – recht genau der syntax serieller werke genügt: diese fordert durch die „lückenlose“ gültigkeit des reihen- bzw. seriellen prinzijs eine musikalische struktur, bei der die zahlenwerte der parameter der gleichverteilung entsprechen. Jeder wert der tonhöhe, der lautstärke, der dauer etc. taucht nach dem reihenprinzip erst wieder auf, wenn dalle übrigen werte durchlaufen sind, d.h. alle werte kommen gleich häufig vor. Damit unterscheidet sich eine realisation von Cages *Variations I* bzw. *II* von einer strikt seriellen komposition nur dadurch, dass die gleichverteilung aller werte im falle von Cage durch zufallsoperationen, im falle einer strikt seriellen komposition durch entscheidungen des komponisten bei der „präkomposition“, d.h. (willkürlicher) entscheidungen des komponisten hinsichtlich einer „ausgangsreihe“, einer grundformel etc. und der korrekten anwendung der syntaktischen regeln seriellen komponierens gewonnen ist. So wie das konkrete kompositorische handeln seriellen komponierens eine tatsächliche gleichverteilung aller werte nur in seltenen ausnahmefällen erreicht, so bedarf es im falle der anwendung der regeln zur realisation der *Variations I* bzw. *II* einer relativ grossen anzahl von ereignissen, um der gleichverteilung tatsächlich nahe zu kommen. Das mass der annäherung an die im einen wie anderen fall anvisierte gleichverteilung der (zahlen-)werte der parameter markiert also nicht den herausfordernden und zu heftiger polemik führenden unterschied zwischen seriellem komponieren und den regeln von Cage. Die herausforderung an serielles denken und serielles komponieren durch John Cage besteht vielmehr darin, dass – wieder den idealfall der gleichverteilung angenommen – bei der akustischen realisation ein gravierender unterschied zwischen einer streng seriellen komposition und der klanglichen umsetzung einer nach den regeln Cages erstellten partitur nicht festgestellt werden kann. Im gegenteil: je näher die kompositionen den jeweiligen idealbedingungen kommen, desto ähnlicher werden sie klingen!

Aber dies ist – so jedenfalls Heinz-Klaus Metzger wohl mit recht – gar nicht die wirkliche revolution im musikalischen denken, der punkt, an dem der bruch mit der westeuropäischen abendländischen musiktradition vollzogen wird.¹⁴ Dieser bruch wird mit dem neu eingeführten, innerhalb der regeln von *Variations I* und *II* als fünftem geführten parameter vollzogen. Dieser parameter regelt die einsatzzeit eines klanglichen ereignisses, d.h. den

¹⁰ Selbstverständlich wird hier nicht behauptet, interpretation und deutung (musikalischer) kunstwerke sei auf sozusagen gänzlich objektive art möglich. Die frage, deren beantwortung an dieser stelle nötig ist, lautet lediglich, ob der gebrauch der begriffe >komposition< oder >stück< hinsichtlich der *Variations* von Cage interpretation und deutung in unzulässiger weise determiniert oder inhaltlich, hinsichtlich der semantischen wie pragmatischen struktur der *Variations* eine unzutreffende festlegung vornimmt.

¹¹ Wie das im einzelnen geschehen kann und welche fragen und probleme bei der befolgung dieser regeln auftreten, das wird unten bei der darstellung der konkreten ausarbeitung ausführlich geschildert. Die unterschiede zwischen *Variations I* und dem in gewisser hinsicht radikalisierten konzept der *Variations II* fallen hinsichtlich des diskutierten punktes nicht ins gewicht.

¹² Der entsprechende parameter wird bei den regeln für *Variations II* etwas deutlicher mit „POINT OF OCCURENCE IN AN ESTABLISHED PERIOD OF TIME“ beschrieben.

¹³ Dies ist nicht ganz zutreffend, da die realen bedingungen der gewinnung der zahlen dazu führen, dass die grösse der zahlen nur innerhalb eines bestimmten rahmens, der durch randbedingungen definiert und begrenzt ist, die mit der materialität des ausgangsmaterials und seiner verwendung zusammenhängt, schwanken. Ausserdem entspricht die verteilung tatsächlich eher einer normalverteilung.

¹⁴ Es sei aber darauf hingewiesen, dass die *tatsache* des bruchs sehr wohl ein integraler teil dieser tradition und ihrer geschichte ist!

zeitpunkt an dem ein akustisches ereignis – überhaupt (*Variations II*) oder frühestens (*Variations I*) – eintreten kann. Wenn der zeitpunkt des eintretens ein parameter, d.h. ein „eigenschaft“ eines akustischen ereignisses, z.b. eines ‚tones‘ ist und dieser zeitpunkt wie die anderen parameter durch zufallsoperationen bestimmt wird, dann – und dies ist der kernpunkt in Metzgers argumentation – hat der verlauf der zeit, die regelung eines „vorher – nachher“ keinerlei ordnende kraft über die komposition bzw. das akustische ergebnis mehr. Das zeitliche „prius“ eines ereignisses bedeutet ihm keine priorität, da es gänzlich zufällig „vor“ anderen ereignissen eintritt. Damit bietet sich folgende denk- und interpretationsfigur an: der ‚ereignis‘ der *Variations* ist die vollständige isolierung des ereignisses auf seinen (diskreten) kern. Das ‚ereignis‘ bedeutet weder noch begründet es irgendeine kausal-, nicht einmal eine zeitstruktur. „Davor“ und „danach“ werden zu völlig kontingenten, aus jeder ordnung oder hierarchie herausgelösten feststellungen, die bei konsequentem weiterdenken nicht nur relevanz und bedeutung einbüßen, sondern in gewisser weise sinnlos werden. Der revolutionäre charakter dieser isolierung des (akustischen) ereignisses aus der ordnung von zeit und gesetz ergibt sich im rückblick auf die musik westeuropäisch-abendländischer tradition, die nichts anderes gewesen sei als eine „abhandlung von prioritätskonflikten in der zeit“: erstes und zweites thema, haupt- und seitensatz, „guter“ und „schlechter“ taktteil, all dies zeige, so die denkfigur, dass das „prius“ der musiktradition bis ins 20. jahrhundert nicht nur schlichter anordnung, sondern immer eben auch vor- und überordnung, mithin einem herrschaftsverhältnis sich verdanke.¹⁵ Für einen an Adorno geschulten denker ist diese denkfigur tatsächlich verführerisch, erlaubt sie doch das kompositorische handeln eines einzelnen so auf die struktur von zeit und herrschaft zu beziehen, dass die revolution nicht auf den bruch mit einer bestimmten zeitlich und geographisch begrenzten form des künstlerischen denkens und der musikalischen praxis beschränkt bleibt, sondern strukturell – und vielleicht prinzipiell – auch die ordnung des lebens bis zur konstruktion des eigentums betrifft.¹⁶ Das ‚ereignis‘ der *Variations* also ist: befreiung des objekts (des klangereignisses, des ‚tons‘) und dadurch befreiung des individuum, jedenfalls von interpret und hörer, die nicht mehr gezwungen sind, eine ordnung, die herrschaft und unterordnung, sieg und niederlage, „prius“ und „secundus“ exponiert und etabliert, nachzuvollziehen und akustisch zu restituieren, sondern der anarchischen faktizität des ereignisses zu lauschen oder es hervorzurufen.

Nach dieser denk- und interpretationsfigur partizipiert Cages komponieren durchaus an einem (unausgesprochenen) grundsatz seriellen komponierens: der annahme, dass die syntaktische ordnung, die regeln der syntax des komponierens die semantische, womöglich auch die pragmatische dimension musikalischer zusammenhänge und ereignisse nicht nur zu dominieren, sondern sie zu determinieren vermag. Allein die strikte anwendung der (syntaktischen) regeln, die Cage dem folienmaterial seiner *Variations I* und *II* beifügt, soll garantieren, dass das akustische resultat, der (gespielte) ton nur noch ‚ton‘ und nichts sonst ist, kein grund- oder leitton, auch im zusammenklang kein akkordton, in der abfolge verschiedener solcher ‚töne‘ kein höhe- oder tiefpunkt, kein numerierbares element einer zwölftonreihe, nicht einmal ein „erster“ oder „letzter“ ton.¹⁷

Bedeutsamer noch als die vielleicht überraschende koinzidenz, sich bei dieser deutungs- und interpretationsfigur zwischen Cages regelwerk und den prämissen seriellen komponierens ergibt, ist die tatsache, dass hier auch eine entscheidung hinsichtlich der oben diskutierten „modernen“ oder „vormodernen“ interpretationsmuster gefällt wird. Indem angenommen wird, dass es *allein* die strikte befolgung der regeln sei, die das ‚ereignis‘ der *Variations* garantieren, nämlich eine menge nackter, untereinander unabhängiger und gegeneinander undurchdringlicher ‚töne‘ bzw. klangereignisse zu sein, „erübrigt“ sich die frage nach der relevanz des ‚datums‘ der kompositionen hinsichtlich der realisation. Die völlige isolierung der klangereignisse zu sozusagen atomaren, besser monadischen ereignissen setzt die streichung ihres datums sogar voraus: nur unter dieser vorher zu vollziehenden operation gelingt es, das ‚ereignis‘ der *Variations*, die befreiung aus einer durch die abfolge der zeit konstituierten und gewährleisteten ordnung der ereignisse, zu erzielen.

Natürlich ist mit dieser feststellung noch nicht ausgemacht, ob es gerechtfertigt ist anzunehmen, dass die syntaktische ordnung einer komposition bzw. die syntax ihrer ausarbeitung tatsächlich diese geradezu definitorische, determinierende macht über die die anderen dimensionen des musikwerks hat oder haben kann. Dass dies aber die voraussetzung für die eben gezogene schlussfolgerung wäre, liegt auf der hand. Andererseits bedeutet es, dass die *Variations* absolut kontingent sind hinsichtlich ihrer interpreten. Diejenigen, die diese stücke ausarbeiten und aufführen, dürfen eigentlich gar keine interpreten sein, denn wenn sie es wären, dann käme es zu einer anreicherung des ergebnisses durch bestimmte interessegeleitete entscheidungen hinsichtlich der klangstruktur, die ihre „reine“ existenz als menge völlig unabhängiger ereignisse infragestellen würde. Zwei fragen ergeben sich an dieser stelle: ist die akustische realisation der *Variations* oder eines ihrer teile durch die regeln vollständig beschrieben, d.h. können ausnahmslos *alle* entscheidungen, die zur klanglichen erweckung der komposition nötig sind, mit hilfe der regeln und

¹⁵ Metzger, *Hat die Materie Geist?*, aao. s. 135

¹⁶ Die diesbezüglichen gedanken Adornos finden sich vor allem im abschnitt *Moral und Zeitordnung* seiner *Minima Moralia* (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [= ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, bd. 4], darmstadt 1998, s. 87 – 89), wo der autor die (riskante) behauptung aufstellt, „historisch“ sei der „zeitbegriff selbst an der eigentumsordnung“ gebildet; ebd. s. 89.

¹⁷ An dieser stelle spätestens wird deutlich, dass die konkrete aufführung eine ordnung zu etablieren scheint, in der diese isolation des „ton-ereignisses“ jenseits aller zusammenhänge zu verschwinden droht, womöglich zusammenbricht. Oder, um es mit Christian Wolff zu sagen: „Wie wir es auch anstellen, es endet als Melodie“.

allein auf ihrer grundlage getroffen werden? Ein vergleich der regelsystem zur ausarbeitung von *Variations I* und *Variations II* zeigt, dass Cage sich dieser problematik durchaus bewusst war, denn in den *Variations II* ist am schluss eine regel hinzugefügt, die die vollständigkeit des systems garantieren soll: „IF, TO DETERMINE THIS NUMBER [of readings, j.u.] A QUESTION ARISES OR IF QUESTIONS ARISE REGARDING OTHER MATTERS OR DETAILS (...), PUT THE QUESTION IN SUCH A WAY IN SUCH A WAY THAT IT CAN BE ANSWERED BY MEASUREMENT OF A DROPPED PERPENDICULAR.“ Cage macht mit dieser regel eine vorgabe, die sich auf *alle* mit einer realisation zusammenhängenden fragen bezieht oder beziehen kann. Damit scheint das regelsystem der *Variations II* vollständig zu sein.

Die zweite der sich an dieser stelle ergebenden fragen bereitet weit grössere schwierigkeiten. Sie betrifft die beurteilung des verhältnisses zwischen den ausarbeitungsregeln und dem status der resultierenden aufzeichnungen bzw. der mit hilfe dieser aufzeichnungen erzeugten klangereignisse. Anders gesagt: ist es tatsächlich zulässig, davon auszugehen, dass die syntaktische dimension einer musikalischen struktur, eines musikalischen zusammenhanges, eines musikalischen ereignisses die anderen dimensionen dieser struktur oder dieses ereignisses vollständig determinieren kann? Und ein weiteres kommt hinzu: auch wenn diese frage mit „ja“ beantwortet wird, ist noch nicht geklärt, ob die angegebene regel, die mit der zufälligkeit des zeitpunktes des eintretens eines ereignisses die zufälligkeit der reihenfolge der ereignisse garantieren soll, damit tatsächlich auch jene völlige lösung des ‚ereignisses‘ von seinem ‚datum‘ bewirkt, die die voraussetzung seiner herauslösung, emphatisch gesprochen seiner befreiung aus der ordnung der zeit und der durch sie etablierten ordnung der welt, dem vorzug des „prius“ vor dem „secundus“ darstellt.¹⁸

Für die beantwortung dieser schwierigen fragen scheint es hilfreich zu sein, mit der letzteren zu beginnen, da diese sich leichter auf das konkrete beispiel beziehen lässt und eine partikulare antwort hinsichtlich von Cages komposition jedenfalls nicht auszuschliessen scheint. Garantiert also die regel, die festlegt, mit welcher zufallsoperation die einsatzzeit eines ‚tones‘ oder – allgemeiner – eines klangereignisses bestimmt werden soll, dass hinsichtlich der klangereignisse einer aufführung tatsächlich jede hierarchie und jede herrschaft einer ordnung der zeit aufgehoben ist? Es liegt näher, diese frage mit „nein“ zu beantworten als mit „ja“. Wie kommt es, dass diese negative antwort wahrscheinlicher ist als eine positive? Welche bedingungen werden zugrundegelegt, dass eine antwort überhaupt gegeben werden kann? Ist mit dem wort >wahrscheinlicher< nicht einer unzulässigen kontingenz einlass gewährt in das gebäude der argumentation, wo es doch gerade um eine entscheidung, ein urteil geht?

Diese fragen machen darauf aufmerksam, dass die argumentation an dieser stelle sowohl auf der soziologischen und pragmatischen ebene musikalischen handelns wie auf der philosophisch, hinsichtlich der klangstruktur semantischen ebene fortgeführt werden kann. Da erstere wie letztere fortführung zudem aussagen machen hinsichtlich des verhältnisses zwischen der möglichen (oder unmöglichen) determination der musikalischen struktur durch die syntax ihrer elemente und der frage nach dem verhältnis zwischen syntaktischer regel und tatsächlichem status des ergebnisses ist eine bestimmung der relation zwischen beiden fortführungen unumgänglich. Es wird sich dabei zeigen, dass zwar ein schwieriges – und hier keineswegs auch nur annähernd erschöpfend zu bearbeitendes – feld betreten werden muss, beide fortführungen aber auf einen gemeinsamen fragekomplex sich reduzieren lassen.

Die fortführung der argumentation auf der pragmatischen (und soziologischen) ebene macht die eher negative antwort auf die frage nach der faktizität der herauslösung der akustischen ereignisse aus der ordnung der zeit, nach der faktizität einer im wahrsten sinne des wortes ἀν-αρχία der ‚töne‘ leichter verständlich als die philosophische fortführung. Sie macht nämlich darauf aufmerksam, dass man es bei der akustischen realisation nicht mit einer zweiseitigen relation zwischen autor und rezipient zu tun hat, sondern (mindestens) mit einem dreieck, dessen komplexe relationen zwischen autor, interpret und hörer – jeder der pole des dreiecks kann zudem mit jedem anderen besetzt werden! – nicht nur die wahrnehmung, sondern auch den status des klangobjekts als objekt und ergebnis künstlerischer tätigkeit mitbestimmt.¹⁹ Jeder hörer einer akustischen realisation der *Variations* wird zweifellos einen ersten ton, ein erstes ereignis hören, auch wenn er sich – abhängig von der ausarbeitung und dem ort der darbietung – nicht ganz sicher ist, ob der erste ton, das erste klangereignis, das er gehört hat, tatsächlich das ‚erste‘ war. Ebenso wird er einen letzten ton, ein letztes ereignis hören, denn die konventionen der präsentation von musik westeuropäisch-abendländischer tradition halten genug signifikante gesten bereit, die den zuhörer davon in kenntnis setzen, dass ‚das stück‘ „vorbei“ ist. Für das hören verschlägt es – zunächst – nichts, ob das erste, das zweite, das x-te ereignis durch zufall bestimmt wurde und ob es auch an jeder anderen stelle des stückes stehen könnte. Die reine

¹⁸ Unausgesprochen wird hier vorausgesetzt, dass das ‚ereignis‘ der *Variations* tatsächlich mit dieser trennung von existenz und datum, d.h. der entmachtung der ordnung der zeit hinsichtlich der komposition zusammenhängt, womöglich darin besteht.

¹⁹ Am deutlichsten wird dieser zusammenhang zwischen der pragmatischen struktur eines kunstwerks und seinen übrigen strukturen an der tatsache, dass ein hörer, ein interpret, ein rezipient das kunstwerk als solches überhaupt erkennen können müssen. Bestimmte werke der bildenden kunst des vergangenen jahrhunderts und der gegenwart wären ausserhalb eines museums, einer ausstellung – d.h. ausserhalb eines rahmens, der sie eindeutig als ‚kunst‘ ausweist – nicht als kunstwerke zu erkennen; eine soloaufführung von 4‘33“ setzt die kenntnis der konventionen des (europäischen) musikbetriebes, d.h. die kenntnis der pragmatischen struktur musikalischer werke voraus. Es sind leicht situationen vorstellbar, wo das *nicht-spielen* des instruments keineswegs als signal zum hören verstanden werden kann.

faktizität der folge von klangereignissen bestimmt unweigerlich die ordnung des hörens. Gerade wenn man Cage folgt, der die frage „Sind Töne Töne oder sind sie Webern?“²⁰ zugunsten der ‚töne‘ beantwortet hat, muss die relevanz der verfahren zur bestimmung der klangereignisse hinter derjenigen ihrer faktizität zurücktreten.

Natürlich lässt sich einwenden, dass *das wissen* um die kontingenz hinsichtlich der reihenfolge der ereignisse und ihrer klangkontur kein grundsätzlich anderes ist, als das wissen des hörers um die syntaktischen (teilweise um die semantischen) zusammenhänge in musikwerken der tradition. Ein hörer, der noch nie etwas über die struktur instrumentaler musik der zeit um 1800 gehört hat und womöglich zum ersten mal einem streichquartett von Beethoven, einer klaviersonate von Schubert lauscht, wird kaum die speziellen beziehungen zwischen den themen eines kopfsatzes einer mehrsätzigen struktur in einer solchen form wahrnehmen können, dass er nach ende des stückes über die konkrete ausgestaltung der sog. sonatenform auskunft geben könnte. Ein des latein, der römischen messtradition und der christlichen lehre völlig unkundiger wird die besonderen beziehungen zwischen musikalischer gestalt und dogmatischer aussage in einer messkomposition der wiener klassik ebensowenig nachvollziehen können, wie jemand, der eine aufführung von Bachs *Matthäuspassion* anhört, obwohl er noch nie etwas von der passionsgeschichte Jesu vernommen hat, weder einen protestantischen choral noch die musikalischen figuren der spätbarockzeit kennt. Dennoch besteht offenbar zwischen den formen des „wissens“ in den beiden zuletzt genannten situationen und der situation des hörers der *Variations* ein nicht geringer, sogar ein substantieller unterschied. In der situation des hörers der sonate, des streichquartetts, in der situation des hörers einer katholischen messkomposition oder einer protestantischen passion „versteht“ der hörer möglicherweise den *sinn* der komposition nicht, ihm fehlen informationen, die es ihm erlauben würden, die semantische dimension des gehörten korrekt im sinne des autors und der soziologischen bzw. kulturgeschichtlichen konnotationen des werkes zu „entschlüsseln“ und zu verstehen. Dieses manko hindert ihn nicht, die stücke – in umfassendem sinn – zu *hören*. Er ist – ohne viel dafür zu tun – in einer situation, die derjenigen gleicht, die Heinz-Klaus Metzger anlässlich einer aufführung von Beethovens 5. *Sinfonie* durch Peter Eötvös beschreibt.²¹ Was der gelernte musikwissenschaftler erst umständlich lernen muss – sich eine gewisse freiheit von den erworbenen konventionen des hörens zu verschaffen, das hat derjenige, dem dieses wissen fehlt, gratis. Ob er damit den gehörten stücken näher ist, ob er tatsächlich in einer vergleichbaren situation ist wie derjenige, der über die durch konvention und ausbildung erworbenen hörgewohnheiten hinausgekommen ist, steht sicherlich auf einem anderen blatt. Dem hörer der *Variations*, der den ersten ton als ersten hört, das zweite ereignis als zweites, den schluss als schluss fehlt eigentlich kein wissen. Auch wenn er weiss, dass das, was am anfang klingt, ebenso in der mitte der aufführung erklingen könnte oder vielleicht sogar überhaupt nicht, dann *versteht* er das stück nicht schlechter oder besser. Er müsste in der lage sein, die alternativen des ereignisses zu denken oder zu hören, die zwar nicht erklingen aber doch erklingen *könnten*.²² Sicherlich hätte sich Johann Sebastian Bach über ein hören seiner *Passionen* gewundert, das völlig ohne die semantischen konnotationen des werkes auskommt und noch Olivier Messiaen hat im vergangenen jahrhundert darauf bestanden, dass diese semantischen konnotationen – sogar die übereinstimmung des hörers mit ihrem gehalt – integraler, vom werk keinesfalls verlustlos abzutrennender teil seiner kompositionen sei. Aber dies betrifft, streng genommen, den *status* der akustischen ereignisse nicht. Es gibt keine katholischen oder marxistischen töne. Im fall der *Variations* aber verhält es sich offenbar anders. Hier geht es nicht um die wahrnehmung, nicht um die deutung, nicht um das wissen hinsichtlich des gehörten, das ‚ereignis‘ der *Variations* im sinne des oben gesagten entscheidet sich am ontologischen *status* der klangereignisse. Dieser aber steht in einem paradoxen verhältnis zum sinn des ‚ereignisses‘, ja zu ihm selber, hängt dieses doch an der uneingeschränkten kontingenz des eintretens und der klangkontur des ‚tones‘.

Damit stellt sich die frage nach der philosophischen fortführung der argumentation hinsichtlich der ἀναρχία der ‚töne‘. Ausgangspunkt der argumentation war die frage, ob die regel, die festlegt, mit welcher zufallsoperation die einsatzzeit eines ‚tones‘ oder – allgemeiner – eines klangereignisses bestimmt werden soll, es garantiert, dass hinsichtlich der klangereignisse einer aufführung tatsächlich jede hierarchie und jede herrschaft einer ordnung der zeit aufgehoben ist. Zweifellos sind alle klangereignisse, alle ‚töne‘ sowohl hinsichtlich ihres eintretens, ihrer zeitlichen reihenfolge wie ihrer jeweiligen klangkontur kontingent. Wenn die graphische voraussetzung einer akustischen realisation von Cages komposition (die „partitur“ der jeweiligen *Variations*) streng nach den für sie vorgesehenen regeln erstellt wurde, dann sind alle elemente dieser partitur tatsächlich zufällig. Aber gilt das auch hinsichtlich der aufführung, d.h. der klanglichen realisation dieser „partitur“? Es geht hier nicht um die *möglichkeit* des klanges, philosophisch gesprochen nicht um die *potentia* (griech. δύναμις) des ‚ereignisses‘. Unabhängig davon, wie man das von Cage angegebene verfahren hinsichtlich seiner kraft „tatsächlich“ zufällige werte zu erzeugen, beurteilt, es steht ausser frage, dass die *entscheidungen* hinsichtlich der ‚töne‘, der klangereignisse kontingent sind – soweit man kontingenz überhaupt denken und zulassen will. Es *wird* etwas erklingen, dieses „etwas“ *wird* etwas bestimmtes sein, aber dadurch, dass etwas *bestimmtes* erklingen wird, ist gesetzt, dass dieses „etwas“ auch anders klingen, zu einer

²⁰ Cage in darmstadt 1958

²¹ Metzger, *Hat die Materie Geist?*, aao. S. 137

²² Es herrscht hier die spiegelbildliche situation zu jener, die die philosophiegeschichtliche anekdote einer vorlesung Johann Gottlieb Fichtes zuschreibt: „Meine Herren, denken Sie eine Wand. Und nun, meine Herren, denken Sie den, der die Wand denkt.“

anderen zeit (oder gar nicht) in der aufführung auftauchen *könnte*.²³ Die frage aber ist, ob dieser kontingenz der ‚töne‘ eine tatsächliche kontingenz der klangereignisse einer aufführung entspricht. Man könnte meinen, dass die antwort auf diese frage von dem mass der verbindlichkeit, das die mittels der zufallsoperationen hergestellte „partitur“ für die ausführenden musiker besitzt, abhängt. Dies ist jedoch keineswegs der fall. Ganz egal welcher entscheidungsspielraum die „partitur“ dem ausführenden musiker für die konkrete akustische realisation der *Variations* auch einräumt,²⁴ für den hörer wird der erste ‚ton‘, der *erste ton*, der zweite der zweite sein und so fort. Mit dem eintreten des ersten klangereignisses ist entschieden, welches der (möglichen) ereignisses eingetreten *ist*. Hinsichtlich des hörers liegt die entscheidung *immer* schon in der vergangenheit, auch dann, wenn das ereignis selbst noch andauert. Damit gilt für den hörer hinsichtlich des klangereignisses ein prinzip, das schon durch Aristoteles in seiner *Nikomachischen Ethik* erwähnt wird²⁵ und in der klaren kürze der lateinischen formulierung folgendermassen lautet: *factum infestum fieri nequit*. Dieses prinzip der unwiderruflichkeit der vergangenheit, dem laut Aristoteles selbst die götter unterworfen sind,²⁶ mildert hinsichtlich der wirklichkeit die aporien der kontingenz und des kontingenten ab, hinsichtlich des status der kontingenten klangereignisse der *Variations* führt es aber dazu, dass das ‚ereignis‘ der *Variations* selbst seinen kontingenten charakter verliert.

Gegen diese argumentation sind einwände möglich. Zum einen ist nicht unmittelbar einsichtig, warum die tatsache, dass über die kontingenten klangereignisse *in der vergangenheit* entschieden wurde, zur schlussfolgerung berechtigt, dass diese ereignisse als akustische realität *in der gegenwart* ihren kontingenten charakter verlieren sollen. Zum zweiten scheint der argumentation die ansicht zugrunde zu liegen, dass schon die faktizität eines ‚ereignisses‘ gegen dessen kontingenten charakter spricht. Erschwerend kommt hinzu, dass an dieser stelle der argumentation nicht klar zwischen dem charakter des ereignisses für einen hörer und dem (ontologischen) status des ereignisses selbst unterschieden wurde. Anders gesagt: die tatsache, dass ein hörer ein klangereignis nicht anders als teil einer abfolge von ereignissen hören kann, die unmittelbar dazu führen, dass die elemente dieser abfolge mit nummern versehen werden (können), reicht vermutlich nicht aus, um dem ereignis selbst seinen kontingenten charakter zu bestreiten.

Offenbar wird in der argumentation hier von einem weiteren prinzip gebrauch gemacht, das bereits Aristoteles bei der diskussion der *potentia* in anschlag bringt, um die kraft der kontingenz hinsichtlich des seins *im akt* (also genau jenem vorgang bzw. jener tat, um die es an dieser stelle geht) zu begrenzen: dass für das was ist, *notwendig* ist, dass es ist, während es ist und für das was nicht ist, es *notwendig* ist, dass es nicht ist, während es nicht ist.²⁷ Dieses prinzip verdient an dieser stelle auch deshalb besonders erwähnt zu werden, weil es offensichtlich mit jenem satz der logik zusammenhängt, der im klassischen logikkalkül eine der wichtigen grundlagen bildet: dem satz vom ausschluss des widerspruchs, d.h. „a“ und „nicht a“ können nicht gleichzeitig gelten. Genau dieser grundsatz wird die argumentation an späterer stelle noch zu beschäftigen haben. Hier geht es zunächst darum, ob das aristotelische prinzip der bedingten notwendigkeit hinsichtlich der *potentia* als uneingeschränkt gültig angesehen werden kann oder nicht. Aristoteles selbst geht, wie seine *Metaphysik* zeigt²⁸, offensichtlich davon aus, dass eine solche uneingeschränkte gültigkeit keineswegs besteht, denn es sei durchaus möglich, dass etwas sein *könne*, aber nicht sei oder (was nicht dasselbe ist!), *nicht sei*, aber sein könne.²⁹ Im mittelalter, wo diese fragen angesichts der probleme mit der allmacht und dem vorherwissen Gottes eine weit höhere brisanz hatten als in der antike, hat man aus dieser bemerkung des Aristoteles den charakter des kontingenten selbst abgeleitet: es ist etwas, das ich, indem ich es tue, auch anders (oder gar nicht) tun kann. Die scholastik hat am ende des dreizehnten jahrhunderts an dieser stelle die merkwürdige einsicht gehabt, dass der der entscheidung zugrundeliegende wille gar nicht selbst die erfahrung der kontingenz ausmacht, sondern eben jene zusammengehörigkeit des ‚wollen‘ – ‚nicht wollen‘, ‚können‘ – ‚nicht können‘. Wer ‚will‘, macht die erfahrung, dass er auch ‚nicht wollen‘ kann. Ausgerechnet die zeitgenossen einer der

²³ Cages komposition 4‘33“ – besonders in ihrer radikalsten fassung 0‘00“ – artikuliert neben anderem die frage, ob es zum erweis der kontingenz nötig ist, dass *überhaupt etwas* erklingt bzw. stattfindet. Was hier zur debatte steht, ist frage, ob die potenz etwas zu tun, diejenige nichts zu tun, ausdrücklich artikulieren oder konstruieren muss. Während in der fassung 4‘33“ offenbar der potenz etwas zu tun, diejenige *Nichts* zu tun gegenübersteht (und damit die potentialität des ergebnisses erweist), steht dieser in der fassung 0‘00“ diejenige nichts zu tun gegenüber. Die philosophischen und theologischen diskussionen dieser frage sind seit ihrem auftauchen in der spätantike nicht verstummt.

²⁴ Die regelsysteme der *Variations I* und *II* sind so formuliert, dass bei ihrer konsequenten beachtung und anwendung „partituren“ entstehen, die in der konkreten aufführung dem musiker keinen grösseren entscheidungsspielraum lassen als es bei partituren der tradition westeuropäisch-abendländischer musik üblich ist. Da die parameter tonhöhe, tondauer, lautstärke und klangfarbe sowie einsatzzeit aufgrund von zahlen bestimmt worden sind, ist dieser entscheidungsspielraum im normalfall sogar kleiner und allenfalls dem der aufführung serieller musik vergleichbar. Es ist nicht völlig ausgeschlossen, sich die möglichkeit einer aufführung vorzustellen, die die herstellung der „partitur“ mitumfasst. Dies wird aber von den von John Cage mitgeteilten regeln weder nahegelegt, noch ist es „praktisch“ (s.u.).

²⁵ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* 1139b. Aristoteles legt es an dieser stelle dem (tragischen) dichter Agathon in den mund.

²⁶ „Denn dies allein, sogar der Gottheit bleibts versagt, / ungeschehen zu machen, was einmal geschehen ist.“ ebd.

²⁷ Aristoteles, *Peri Hermeneias* 19a

²⁸ Aristoteles, *Metaphysik* 1047a

²⁹ Ausgerechnet der mathematik war es in ihrer langen geschichte immer wieder beschieden, der frage nachzugehen – und sie häufig genug mit „ja“ zu beantworten! – ob etwas *nicht sein könne*, und doch *sei*.

grössten umwälzungen im verhältnis von zeit und leben in europa³⁰ zögerten nicht, diese erfahrung der kontingenz auch Gott zuzugestehen und den zentralen akt seines handelns, der schöpfung eben diese einheit der verschiedenen möglichkeiten einzuschreiben. Und dennoch schien ihnen wie ihren vorläufern und nachfolgern dieser einbruch eines „anderen“, des ungefahren und indeterminierten offenbar nicht ganz geheuer. Warum sonst wohl hätte Duns Scotus den arabischen philosophen Ibn Sina (lat. Avicenna) zitierend gefordert, dass „jene, die die kontingenz leugnen, so lange gefoltert werden sollten, bis sie zugeben, dass sie auch nicht hätten gefoltert werden können“?³¹ Gerade dieses grausame bild zeigt die schwäche der argumentation hinsichtlich der faktischen wirklichkeit: wer gefoltert wird, kann nicht *nicht* gefoltert werden. Die tatsache der folter ist hinreichend, um die möglichkeit der nicht-folter kategorisch und prinzipiell auszuschliessen. Wer gefoltert wird, wird gefoltert. Ob es möglich *gewesen* wäre, dass er nicht gefoltert werden würde, ist ohne belang. Wenn „a“ eine tatsache ist, gilt unmittelbar, dass „nicht-a“ nicht mehr im rahmen der kontingenz des ‚ereignisses‘ liegt.³²

An dieser stelle ist ein erstes fazit zu ziehen. Das nachdenken über das ‚ereignis‘ der *Variations* hat zwei widerstreitende und jeweils in gewisser weise unabgeschlossene ergebnisse erbracht. Zum einen hat sich gezeigt, dass das akustische resultat einer festlegung der voraussetzungen einer klanglichen realisation („partitur“) der *Variations* oder eines ihrer teile³³ hinsichtlich der vier auch in der seriellen syntax des komponierens üblichen parameter keinen schluss auf die stochastische syntax dieser festlegung zulässt. Ob ein komponist sich streng an die regeln der seriellen syntax bei der ausarbeitung einer partitur hält oder ein „interpret“ sich auf die von John Cage geforderten zufallsoperationen beschränkt und diese streng befolgt, in beiden fällen wird das akustische resultat bei entsprechender länge des stückes zu nicht nur vergleichbaren, sondern im mathematischen sinne ununterscheidbaren mengen von klangereignissen führen. Die these von Heinz-Klaus Metzger, dass diese koinzidenz nicht nur für Cages *Variations* hinsichtlich der seriellen syntax sondern immer und für prinzipiell jede syntax des (westeuropäisch-abendländischen) komponierens gilt, dürfte der modifikation bedürfen. Wenn man allerdings auch extrem unwahrscheinliche, d.h. allenfalls theoretisch denkbare, in der praktischen realisation auszuschliessende ergebnisse der von Cage beschriebenen zufallsoperationen in rechnung stellt, gibt es – ohne zusätzliche randbedingungen – im strengen sinne keine verlässliche grenze syntaktischer systeme, hinter denen eine koinzidenz mit der ergebnissen der zufallsoperationen der *Variations* ausgeschlossen ist.³⁴ Man kann diese koinzidenz als direkte konsequenz, ja als beweis dafür ansehen, dass es grundsätzlich unmöglich ist, durch angabe einer syntaktischen regulierung die zugehörigkeit musikalischer bzw. klanglicher phänomene zu westeuropäisch-abendländischen tradition zu bejahen oder zu verneinen. Einen solchen nachweis praktisch angetreten zu haben, dürfte kein geringes verdienst eines komponisten des zwanzigsten jahrhunderts sein. Aber reicht dies, um der ‚ereignis‘ der *Variations* für die gegenwart für ‚uns‘ zu bestimmen? Und ist dieses ergebnis nicht gerade *undurchdringlich* für die unvermeidliche interpretation³⁵ der regeln der zufallsoperationen, mit deren hilfe die graphische, codifizierte voraussetzung einer akustischen realisation der *Variations* ausgearbeitet werden muss. Anders gesagt: wenn das ‚ereignis‘ der *Variations* darin besteht, die kontingenz syntaktischer systeme hinsichtlich der zugehörigkeit der mit ihrer hilfe erstellten klanglichen resultate

³⁰ Es scheint weithin unterschätzt zu werden, in welch grossem ausmass die erfindung der mechanischen uhr – d.h. die erfindung der möglichkeit der (in *potentia*) ad infinitum auszudehnenden schwingung – leben und denken des europäischen abendlandes am ende des dreizehnten jahrhunderts verändert hat. Die erstmals genau – gleichmässig! – messbare zeit im bereich zwischen den astronomischen zeiteinheiten von tag, monat und jahr und den körperlichen rhythmischen von atmung und herzschatlag hat nicht nur den lebensrhythmus in stadt und land grundlegend verändert, sie erlaubte die messung in einem bereich der kunst, der vorher dem modus und der übereinkunft vorbehalten war. 1271 erscheint ein kommentierender einschub zum standardlehrbuch für universitätsvorlesungen der astronomie an der artistenfakultät, Johannes de Sacroboscus *De Sphaera*, von Robertus Anglicus. Robertus beklagt dort das fehlen eines (mess-)instruments der zeit, das in der lage sei, den erforderungen der astronomie zu genügen, d.h. ein rad herzustellen, das sich genau entsprechend der bewegung des frühjahrspunktes um die erde während eines volltages zu bewegen. 1280 erscheint Franco von kölns *Ars cantus mensurabilis*. Es schlägt nichts, dass sich Robertus Anglicus wie andere astronomen seiner zeit eine ihren erforderungen entsprechende uhr ganz anders vorstellten als die schliesslich erfundene mechanische uhr. Schon um die folgende jahrhundertwende schlugen in allen städten von den türmen der kirchen wie der rathäuser, auf brücken und von toren die glocken der uhren der neuen zeit: einer zeit, die nicht nur die musik messbar werden lässt, sondern auch die zeit selbst völlig verändert, indem sie sie zum handelsobjekt macht. „Historisch gesehen“ also muss das oben erwähnte zitat Adornos umgekehrt werden: die zeit *hier* wird der sphäre des göttlichen entwunden und neu zur ware geordnet.

³¹ Zit. nach Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz*, dt. berlin 1998, s. 54. In diesem essay diskutiert Agamben viele der hier vorgetragenen argumente ausführlich, allerdings unter einem anderen blickwinkel hinsichtlich der moderne.

³² Die modernen naturwissenschaften haben uns gelehrt, mit solchen sätzen äusserst vorsichtig und sparsam umzugehen. Einschränkend müsste also, um genau zu sein, gesagt werden, dass diese schlussfolgerung dann und nur dann gilt, wenn (quanten-)effekte, die den satz „ $\neg(a \wedge \neg a)$ “ ausser kraft setzen, nicht zu erwarten oder nicht gegeben sind.

³³ Das folgende gilt im strengen sinne nur für *Variations I* und *II*.

³⁴ Bereits an dieser stelle sei darauf hingewiesen, dass zu diesen randbedingungen die tatsache gehört, dass Cages regeln für die zufallsoperationen sich prinzipiell nur auf *messbare* grössen bezieht. Die frage muss also beantwortet werden, ob eine akustische realisation einer beliebigen struktur vollständig lediglich aufgrund und mithilfe messbarer grössen beschrieben werden kann.

³⁵ Dieses wort wird hier und im folgenden benutzt wohl wissend, dass ‚interpretation‘ hinsichtlich von Cages werk ein mindestens paradoxes verhalten ist. Es gibt gute gründe, eine ‚interpretation‘ der kompositionen von Cage im *strengen sinne* auszuschliessen (s.o.). Der gebrauch dieses terminus ist hier nicht inhaltlich bestimmt, sondern folge der notwendigkeit, die tätigkeit der umsetzung der regeln von Cage in eine „partitur“ bzw. die umsetzung zur akustischen realisation zu bezeichnen.

zum (soziologischen und ästhetischen) system von musikalischem denken und musikalischer praxis der – inzwischen weltweit als paradigmatisch anerkannten – westeuropäisch-abendländischen musiktradition zu erweisen, dann kann das ‚ereignis‘ der *Variations* die interpretation der ihre akustische realisation bestimmenden zufallsoperationen weder anleiten noch begrenzen. Dies auch deshalb nicht, weil der konstatierte nachweis sicherlich ein *musikhistorisches* ereignis ist, jedoch als die theorie der musik veränderndes ereignis die wahrnehmung eines klangresultats allenfalls in abgeleiteter form betrifft. Dies ist nur eine seite der oben erwähnten unabgeschlossenheit der ergebnisse bsiherigen nachdenkens. In der bisher zugelassenen unklarheit der ausdrucksweise hinsichtlich der elemente der „partitur“ der *Variations* und der bestandteile akustischer realisationen der *Variations* zeigt sich ein problem, das mit der abgrenzbarkeit der westeuropäisch-abendländischen musik und der mit ihr verbundenen prämissen eng zusammenhängt. Die frage nach der korrelation der begriffe >ton< und >klangereignis< ist für die realisation der *Variations* von John Cage schon deshalb von höchster bedeutung, weil ohne eine klare bestimmung des inhalts dieser begriffe weder die interdependenz von ereignissen der realisation der *Variations* untereinander und zum ihrem ‚ereignis‘ als ganzer untersucht noch die frage der möglicher durchdringung („interpenetration“), d.h. der konkreten grenzen einer realisation und ihres klanglichen inhalts beantwortet werden kann.

Das zweite ergebnis der bisherigen untersuchung zur bestimmung des ‚ereignisses‘ der *Variations* ist insofern einleuchtender, als es eine tatsächliche differenz zwischen dieser komposition bzw. diesem zyklus von kompositionen und ihren vorgängern und vielen ihrer nachfolger beschreibt. Die unterwerfung eines neu eingeführten parameters, des parameters des „eintretens“ eines klangereignisses unter die regeln des zufalls soll die komposition im ganzen, vor allem aber alle ihre elemente und bestandteile aus der herrschaft einer ordnung herauslösen, die – hinsichtlich der musik und ihrer tradition – zunächst und vor allem eine ordnung ist, die durch das vergehen, die abfolge der zeit bestimmt wird. Die bestreitung der geltung einer *ordnung* der zeit auf die komposition und ihre bestandteile soll zu einer befreiung dieser elemente führen, die auch jenseits des engen bereichs einer musikaufführung und musikalischer praxis die möglichkeit praktisch erprobt, der herrschaft durch die ordnung der zeit und der aus ihr folgenden strukturen von herrschaft und ordnung zu entgehen. Wenn ein beliebiger ton zum mittelpunkt der welt werden kann, kann – so die annahme – auch der hörer, jeder hörer einen solchen mittelpunkt, einen punkt der indifferenz und indeterminiertheit einnehmen. Gerade das letztere jedoch steht quer zu der faktizität klanglicher ereignisse einer konkreten aufführung. Wie hinsichtlich der syntax, deren kontingenz nur durch vorheriges *wissen* erfahrbar wird, so bleibt die kontingenz des konkreten ereignisses gebunden an eine entscheidung, die nur in der vergangenheit *hätte* anders ausfallen können. Die faktizität des ersten tones ist nicht dadurch zu erschüttern, dass er auch anders hätte klingen oder vielleicht ganz fehlen können. Was sich hier einstellt, scheint ein einigermaßen paradoxes ergebnis zu sein: wenn der hörer jene position erreicht und einnimmt, die es ihm ermöglicht, die kontingenz der *Variations* und ihrer klanglichen ereignisse zu erfahren, wird es völlig nebensächlich, ob er tatsächlich Cages *Variations* oder sonst ein werk der tradition oder der natürlichen umwelt angehörenden klänge hört. Würde dies nicht bedeuten, dass akustische realisationen der *Variations* „eigentlich“ gar nicht nötig sind?

English pronoun I's always capitalized, no matter where in / a sentence it is. Microbiologist (Japanese) said: Go East; in / Germany ich's never capitalized except where it begins a sentence; in Russia you can use I or let it go, as you choose; in the Far / East – he made a gesture upwards with his hands – word for I *has** / disappeared.

In that way and continually others (long ago, creation's both / sentient and nonsentient, each being at its center: a multiplicity / of centers in a state of interpenetration and non-obstruction; the / nothing-in-between; more recently the whispered truths: / limitlessness, nonaccomplishment, nondualism [said affirmatively / overpopulation, writing on water, the opposites indistinguishable / from one another: Yes and No are lies]) the East invigorates the / West.

Other effects of geography: the North, the South, different / energies; the dispersion of family in different places: Korea, / Finland, Hungary.

Having gone East (nothingness, emptiness), a smile on his / face, the return to the village bearing gifts.

John Cage in einem brief (Aug. 15, 1991)

* im original handschriftlich

Die unabgeschlossenheit der ergebnisse des nachdenkens, die eben festgestellt werden musste, scheint mit der frage nach der individualisierung ebenso wie mit der frage nach der gegenseitigen durchdringung, der möglichkeit oder unmöglichkeit der beeinflussung zusammenzuhängen. Der blick, der von Cages regeln für die *Variations* auf diese fragen geworfen wird, scheint nicht spannungsfrei zu sein, da sie strategien und ziele vorschlagen, die einander gegenseitig offenbar widerstreiten und nur mit abstrichen oder gar nicht gleichzeitig zu realisieren sein dürften. Auch in diesem zusammenhang darf nicht ausser acht bleiben, dass zwischen dem klang, dem ereignis, dem interpreten und dem hörer beträchtliche unterschiede bestehen. Heinz-Klaus Metzger geht in dem schon mehrfach erwähnten vortrag zwar so weit, hinsichtlich von ‚ton‘ und mensch (=hörer), von dingen und lebewesen geradezu von identität hinsichtlich ihrer individualisierung und vereinzelung auszugehen, indem er sie aber vor den kontext bzw. den horizont der „welt“ stellt, scheint auch er ein gegenüber nicht völlig auszuschliessen.³⁶ Es wird also von vorteil sein, im vierdimensionalen raum des gegenübers von hörer und ereignis, von aufzeichnung und klang die frage nach der individualisierung und der undurchdringlichkeit und die nach der gegenseitigen durchdringung und der beeinflussung den ort und den bezug, hinsichtlich dessen die frage artikuliert wird nicht aus dem auge zu verlieren.

Cage selbst – in den zitierten zeilen aus einem brief an den autor – deutet an, dass hinsichtlich der (menschlichen) person eine art von entindividualisierung stattfindet, die nicht auf die abschwächung des individuum hinsichtlich soziologischer oder gesellschaftlicher umstände und verhältnisse abzielt (z.b. das aufgehen in einer „masse“). Die mit entindividualisierung nur sehr unscharf beschriebene bewegung zielt auf die abschwächung und schliesslich auslöschung eines ‚ich‘ ab, das sich als gegenüber zur welt, als voraussetzung jedweder erkenntnis selbst und als ‚selbst‘ „setzt“. Muss an diesem punkt des nachdenkens also in eine diskussion der philosophischen konzeptionen Johann Gottlieb Fichtes und Arthur Schopenhauers eingetreten, ein einstieg in die erläuterung zen-buddhistischer lehre und übung zur auslöschung des ‚ich‘ gewagt werden, um die kompositionen von John Cage verstehen und realisieren zu können? Mir scheint, dass ein solcher exkurs, der sicher umfänglich ausfallen müsste, nicht zwingend erforderlich ist, zumal es Cage selbst nicht um eine diskussion philosophischer und mehr oder minder religiös geprägter traditionen in der auffassung des menschlichen individuum geht. Cage geht es vielmehr um ein autor,

³⁶ „Der Ton ist jetzt nur noch er selbst, er ist nicht mehr für etwas anderes da. Er ist der Mittelpunkt der Welt. So hat Cage das gesehen. [...] Da, wo er [der mensch, j.u.] ist, ist der Mittelpunkt der Welt. Aber da, wo ein anderer ist, ist auch der Mittelpunkt der Welt. Die Welt hat nicht mehrere Mittelpunkte. Sie hat bloß einen. Und da, wo man ist, da ist der Mittelpunkt der Welt. Und da, wo der Ton erklingt [sic!], da ist der Mittelpunkt der Welt. D e r Mittelpunkt der Welt. Für Cage steht jeder Stein, jedes Tier im Mittelpunkt der Welt.“ Metzger, *Hat die Materie Geist?*, aao. S. 135f. Es kann kaum übersehen werden, in welchem ausmass Metzger hier auf den spuren von John Cage die sprache spätmittelalterlicher mystik (des Nicolaus Cusanus vielleicht noch stärker als des Meister Eckhardt) spricht. Dies vereinfacht das problem, dem man sich an dieser stelle ausgeliefert sieht, mitnichten. Das gegenüber des mystikers ist Gott oder das Nichts, vielleicht der schmale grat des zusammenfallens beider, das gegenüber der *Variations* sind die hörer!

interpret wie Hörer *gleichermaßen* betreffendes Handlungsdispositiv³⁷, das im bewussten Verzicht auf Herrschaft über die klanglichen Ereignisse einer Komposition, eines „Konzertes“³⁸ besteht. In dem Masse, wie dieses Handlungsdispositiv für alle an der akustischen Realisation einer Komposition Cages wirksam wird, können Klänge entstehen, die „ihr eigenes Zentrum“ haben oder „aus ihren eigenen Zentren [...] kommen“.³⁹

Es zeigt sich, dass dieses grundlegende Handlungsdispositiv für die verschiedenen am Zustandekommen einer akustischen Realisation der *Variations* oder eines ihrer Teile Personen durchaus unterschiedlich wirksam oder in Anspruch genommen wird. Was den Autor der *Variations* anlangt, besteht seine Verantwortung hinsichtlich des Handlungsdispositivs darin, Regeln aufzustellen, die sicherstellen, dass er als Autor weder hinsichtlich der klanglichen Resultate noch hinsichtlich der Freiheit der Entscheidungen jenseits des Handlungsdispositivs und seiner Sicherstellung Einfluss auf die Klangkontur und Abfolge der Ereignisse einer akustischen Realisation seiner Komposition nehmen kann. Der- oder diejenige(n), die die Zufallsoperationen ausführen und die graphische Voraussetzung einer akustischen Realisation („Partitur“) erstellen, müssen sich streng an die Regeln des Autors halten. Ihr „Verzicht“ auf eine Verwirklichung des „Selbst“ hinsichtlich der Klangkontur der *Variations* lässt sich technisch-formal als strikte Einhaltung der Regeln der Zufallsoperationen beschreiben. Dem Hörer gegenüber ist es unmöglich, das Handlungsdispositiv „durchzusetzen“ oder auch nur verbindlich zu machen. Sie können die *Variations* so hören, dass sie das grundlegende Handlungsdispositiv anerkennen, d.h. sie können das akustische Resultat als in jedem Moment sich realisierende Möglichkeit klanglicher Ereignisse hören, die auch ganz anders oder gar nicht zu hören wären. Man mag eine solche Möglichkeit des Hörens für unwahrscheinlich halten,⁴⁰ unstrittig ist auf jeden Fall, dass sie nicht durchsetzbar ist. Aus diesen Feststellungen lässt sich schlussfolgern, dass allein die Musiker einer Aufführung der *Variations* tatsächlich in vollem Umfang dem grundlegenden Handlungsdispositiv der *Variations* unterliegen. Ihnen sind die ‚Töne‘, die Klänge, die sie hervorbringen müssen, mit einer Genauigkeit vorgeschrieben, die sich von der Genauigkeit „traditioneller“ Partituren nicht substantiell unterscheidet. Ihnen obliegt es, die Klangaktionen, die sie ausführen müssen, so auszuführen, dass die Indeterminiertheit der ‚Töne‘ bzw. der Klangereignisse nicht beeinträchtigt wird.⁴¹

Dies ist der Moment, an dem eine Erfahrung bedeutsam wird, die Cage erst gegen Ende seines Lebens machen konnte. 1988 nahm er an einem grossen Festival zeitgenössischer Musik in Leningrad teil, das von der Jugendkommission(!) des sowjetischen Komponistenverbandes organisiert worden war.⁴² Selbst nach der relativ kurzen Spanne von gerade

³⁷ Die Einführung dieses Begriffes scheint riskant bzw. missverständlich zu sein, dies schon deshalb, weil er auf eine philosophische Tradition verweist, die vom übrigen hier vorgetragenen kaum nahegelegt wird, ihm sogar fremd zu sein scheint. Ausserdem beinhaltet dieser Begriff einen ihm kaum zu verleugnenden Bezug zur Sphäre von Macht und Herrschaft. Auch wenn Michel Foucault meines Wissens den Begriff >dispositiv< nie im strengen Sinne definiert hat, so lässt er an einschlägigen Stellen doch keinen Zweifel, dass ein ‚dispositiv‘ für ihn als Einschreibung in ein Macht- oder Herrschaftsverhältnis von beiden nicht unabhängig angesehen werden kann. Hier soll es als ‚dispositiv‘ von Handlungen oder Handlungsbündeln diese konditionieren oder jedenfalls in die Lage versetzen, die Struktur der „herrschenden Ordnung“ zu überwinden. Bei näherem Hinsehen erweist sich die Situation als weniger paradox als es zunächst den Anschein hat: nur wenn die Handlungen oder Handlungsbündel sich hinsichtlich des ‚Ereignisses‘ als *stark* erweisen, können Strategien der Handlung oder diese selbst garantieren, dass das ‚Ereignis‘ in seinem Status verändert wird. Gegen schwache Handlungen und Handlungsbündel wird sich der Status des ‚Ereignisses‘ als resistent erweisen. Insofern ist die Einschreibung des ‚dispositiv‘ in ein Verhältnis der *starken Ordnung* auch sachlich geboten. Cf. auch: Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv*, Zürich-Berlin 2008.

³⁸ Auch an dieser Stelle kündigt sich ein Paradox an: In seiner berühmten Rede *an ein Orchester* (abgedruckt und kommentiert in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, *Musik-Konzepte Sonderband John Cage* [1], S. 56 – 61) weist Cage selbst auf das besondere der Aufführungssituation von Musik hin. Die anwesenden Musiker sind anwesend, „um Klänge zu erzeugen“ (ebd. S. 57). Sie üben damit eine durchaus *bewusste* Tätigkeit aus. Andererseits macht der Sprachgebrauch Cages, der von „Klängen“ spricht, darauf aufmerksam, dass es ihm um keine „musikalischen Zusammenhänge“ geht. Es ist nicht verwunderlich, dass die Aporie, dass Musiker bewusst Klänge erzeugen sollen, die nichts als Klänge sind, zur Kritik herausgefordert hat. Cornelius Cardew bemerkt: „Indem Cage seine Musik als >Klänge< (eher denn als Musik) kennzeichnet, unternimmt er den Versuch, sie der menschlichen Sphäre zu entrücken (eine kategoriale Unmöglichkeit, denn die Aktivitäten von Menschen können niemals nicht-menschlich sein), wovon er sich einen doppelten Nutzen verspricht: a) es soll ihn von seiner menschlichen Verantwortung für sein Tun als Mensch dispensieren; b) es soll seiner Musik die übermenschliche, >objektive< Autorität der blinden, bewußtlosen Natur verleihen.“ Ebd. S. 61.

³⁹ Ebd. S. 57 und 60.

⁴⁰ Siehe den oben zitierten Ausspruch von Christian Wolff, anm. 17.

⁴¹ Cage selbst beschreibt diesen Vorgang folgendermassen: „Sie kämen in eine mit der Absicht des Stückes besser zu vereinbarende Situation – und vor allem in eine treffliche soziale Situation –, wenn Sie sich in Ihrem eigenen Zentrum befänden, und zwar so, daß Sie beim Erzeugen eines Klanges nicht versuchten, einen Klang herauszubekommen, als ob er von Ihnen käme, sondern einfach wie ein Mittler handelten, der kraft einer gewissen Magie imstande ist, diesen Klang, der sein eigenes Zentrum hat, zur Existenz zu bringen.“ Cage, *Rede an ein Orchester*, aao. S. 57.

⁴² Es handelte sich um das „Dritte Internationale Musikfestival der UdSSR“ im Mai 1988; das im heutigen St. Petersburg ansässige Kunst- und Kulturzentrum *pushkinskaja-10* widmet dem Aufenthalt und den Aktivitäten von Cage in Leningrad eine eigene Dokumentation: „John Cage in Russia: The Art Center *Pushkinskaja - 10* invites you to the Museum of Contemporary Art, to visit the exhibition 'John Cage in Russia'. The year of 1988 brought cardinal changes to the Russian Art. American theorist, composer and artist John Cage visited Leningrad in 1988. During his stay he managed to give a concert in Philharmonic Society, to conduct several master classes and carry out together with Sergey Kurekhin the famous performance 'Water Action'. The exhibition will

einmal 20 jahren lässt sich heute kaum noch nachvollziehen, was dieses festival für die beteiligten – gäste wie Veranstalter, publikum und musiker – bedeutete. Luigi Nono war mit „No hay caminos, hay que caminar“⁴³ vertreten, das erste orchesterstück des italienischen komponisten, das in der Sowjetunion aufgeführt wurde. Helmut Lachenmann, György Ligeti(!), Mauricio Kagel und John Adams waren ebenso vertreten wie Luciano Berio und viele weitere wichtige komponisten – zum ersten mal nach langen jahren der stagnation wurden in der sowjetunion und zwar sozusagen im zentrum, in leningrad und nicht nur an der peripherie (etwa im baltikum, wo die öffnung schon ein paar jahre eher erfolgte) die fenster zur zeitgenössischen musik, zur avantgarde der kunst weltweit geöffnet. Für die damals jüngeren komponisten der sowjetunion, insbesondere russlands, des kaukasus und der mittelasiatischen republiken war dieses festival die erste möglichkeit, direkt mit jenen komponisten und jenem musikalischen denken in kontakt zu treten, das in der sowjetunion jahrzehntlang verfehmt, unterdrückt und totgeschwiegen worden war. Es ist ein – wenn auch leider inzwischen vergessener – wichtiger aspekt dieser zeit und dieses festivals, dass im rahmen dieses musikfestes, während „draussen“ die organisation MEMORIAL die verbrechen nicht nur der eigentlichen Stalin-ära, sondern auch jene der zeit davor und danach auf dem hintergrund von Michail Gorbatschovs politik von glasnost‘ und perestrojka öffentlich machte und in vielen fällen erstmals den opfern namen und würde zurückzugeben in der lage war, es auch zu einer begegnung und aussöhnung zwischen John Cage und Luigi Nono kam. John Cage selbst war von der situation in leningrad, der neugier und der offenheit vieler sowjetischer komponisten gerade der jüngeren generation, vor allem aber von der geradezu ehrfürchtigen haltung der musik, der kunst und ihrer wirkung gegenüber tief beeindruckt, wie er mir mehrfach in gesprächen, die ich im sommer 1990 sowie 1991 mit ihm führen konnte, versicherte.⁴⁴

Abgesehen davon, dass John Cage im europäischen osten eine geographische landschaft kennenlernte, die für ihn bis dahin „allenfalls ein weisser fleck“ (Cage) gewesen ist,⁴⁵ geriet er in osteuropa, in der ddr und der sowjetunion in eine auseinandersetzung, die auf etwas merkwürdige und verquere art diskussionen wieder aufleben liess und weiterführte, die auch in westeuropa ab ende der fünfziger jahre, also im umkreis der entstehung der *Variations* geführt wurden. Die inzwischen bekannt und erfolgreich gewordene, in osteuropa als typisch amerikanisch empfundene „minimal music“ war gegenstand dieser auseinandersetzung ebenso wie Cages zufallsbestimmtes komponieren, so dass gerade hinsichtlich des werkes von John Cage schon länger vorhandene bruchlinien in den ästhetischen (teils politischen) positionen musikalischen denkens jenseits der nicht zuletzt moralischen frage der anpassung an die kulturpolitischen und ästhetischen vorgaben der regimes des angeblich real-existierenden sozialismus in verstärktem masse öffentlich wurden. Indem es einerseits erforderlich war, Cages kompositorisches denken etwa in ostberlin noch dreissig jahre nach den auseinandersetzungen um die rolle des zufalls in der neuen musik gegen vorwürfe, hier handele es sich lediglich um religiös verbrämte scharlatanerie, die neben allem anderen auch den ohnehin schweren stand „neuer musik“ gerade in osteuropa nur noch stärker angreifbar mache,⁴⁶ zu verteidigen, andererseits in manchen teilen

present materials from the Museum of Contemporary Art dedicated to that memorial visit: there will be photographs, works by John Cage, and other. The Cultural center "Pushkinskaja-10" 2008" cf. auch das unter www.p-10.ru ins netz gestellte material sowie: Олеся Туркина, *Алексей Кейдж в Петербурге*, in: ИНТЕРКОНТАКТЫ. из истории международных художественных связей Ленинграда. *Петербург последней четверти XX столетия*, Издание подготовлено при содействии Издательского отдела ГРМ, И. Киблицкого, А. Медведева, М. Савельевой, Под редакцией А. Хлобыстина, Санкт-Петербург 2000, с. 7 – 21; das titelfoto, das Cage mit kollegen vor der kulisse des schlosses peterhof zeigt, ist derselben publikation (s. 5) entnommen.

⁴³ Dieses stück ist Andrej Tarkovskij gewidmet, also einem vielfach ausgezeichneten filmregisseur, der wenige jahre zuvor die sowjetunion verlassen hatte und mit seinen filmen trotz fortwährender einschränkungen durch die sowjetische zensur stets die grenzen des unter dem regime möglichen zu erweitern gesucht und an die errungenschaften der avantgarde der filmkunst in der sowjetunion anzuknüpfen versucht hatte. Tarkovskij ist 1986 gestorben.

⁴⁴ Der oben erwähnte eindruck einer schon nach lediglich zwanzig jahren kaum noch vorstellbaren zeit, einem aufbruch und einer von zukunfts Hoffnung geprägten annäherung, ja austausch zwischen ost und west, dem Cage in einem brief noch kurz vor seinem tod mit den worten ausdrück verlieh: „the things [...] of the future everywhere, both in east and west will be better than they are now.“ [John Cage, sommer 1992] macht die verluste, die der reale gang der geschichte von kunst und leben in den folgenden jahren und jahrzehnten mit sich brachte, nur um so schmerzlicher fühlbar. Angesichts derer ist die tatsache, dass das buch, das die erfahrungen von John Cage im europäischen osten zur zeit von glasnost‘ und perestrojka und nach den friedlichen revolutionen in den osteuropäischen staaten enthalten und die erfahrungen dortiger künstler mit person, denken und werk John Cages dokumentieren sollte, durch John Cages plötzlichen tod 1992 nicht mehr zustandekam, fast schon eine marginalie. Andererseits wäre gerade ein solches dokument heute von nicht zu überschätzendem nutzen.

⁴⁵ Die neue erfahrung begann für Cage bereits in ost-berlin, das er im sommer 1990 im rahmen eines für ihn organisierten festivals besuchte. Er meinte dort, bisher habe die welt für ihn in west-berlin begonnen und habe sich über new york und los angeles bis nach japan erstreckt.

⁴⁶ Pierre Boulez‘ berühmter aufsatz *Alea*, an dessen ende ja bekanntlich der autor durchaus zu einer art ehrenrettung von zufallsverfahren im rahmen des kompositionsprozesses kommt, galt dieser kritik an Cage schon fast als „kompromisslerisch“! Eine einigermaßen das damalige diskussionsfeld angemessen würdigende darstellung hätte nicht nur die beträchtlichen unterschiede in der kulturellen und kulturpolitischen situation in den einzelnen staaten des sog. ostblocks (selbst innerhalb der sowjetunion bestanden in dieser hinsicht unterschiede in einem ausmass, wie man sie in einer zentral gelenkten diktatur kaum erwarten würde: die musikalische situation in den baltischen teilrepublik der sowjetunion war in den achtziger jahren eine ganz andere als im nahegelegenen leningrad) zu vermitteln, sondern auch die völlig unterschiedliche rolle religiöser überlieferungen, die in polen z.b. eine römisch-katholisch geprägte form der neoromantischen reaktion auf die moderne annehmen konnte, im baltikum eine von der minimal music beeinflusste form christlicher oder (vor allem in litauen) vorchristlicher, züge des „new age“-bewusstseins aufnehmende abwendung von den staatlich geforderten und subventionierten formen des sog. „sozialistischen

osteuropas wie die minimal music als typisch „amerikanische kunst“ goutiert wurde, zeigte es sich, dass Cages konzeption hinsichtlich der interpretationsmuster der arbeit von autor, „interpret“ und hörer gewisse akzentverschiebungen erfahren musste.

In diesem zusammenhang wurde im laufe der zeit deutlich, dass die von Cage in seinem oben zitierten brief als „mittlere position“ eingeordnete dritte (russische) variante des nicht zuletzt sprachlichen umgangs mit dem ‚ich‘ sich weniger als vermittlung oder „zwischenstation“ eines weges von west nach ost, von der „setzung“ des ‚ich‘ zu seinem „verschwinden“ erweist als dritte position, die *jenseits* der beiden von Cage erwähnten extrempositionen liegt. Vielleicht stärker als es Cage anfang der neunziger jahre klar sein konnte, wird heute gerade im praktischen umgang mit dem werk und dem denken John Cages deutlich, dass die *indifferenz* dem ‚ich‘ gegenüber eine fokussierung auf das eigentlich entscheidende handlungsdispositiv, das sich auf die klangereignisse der akustisch zu realisierenden komposition und nicht auf den „zustand des subjekts“ richtet, ermöglicht, so dass Cages werk und denken allen möglicherweise missverständlichen oder zur ideologischen aufladung und festlegung einladenden implikationen entkleidet werden kann. Es muss ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht werden, dass an dieser stelle tatsächlich eine *interpretation* von werk und denken John Cages vorgenommen wird. Der perspektivwechsel, der die *indifferenz* dem sich als ‚ich‘ setzenden subjekt gegenüber nutzt, um sich entschlossen auf die kontingenz des ‚ereignisses‘ zu konzentrieren, ist keineswegs eine *notwendige* folge von Cages denken oder von konzept und regeln der *Variations*. Er erlaubt aber nicht nur die heute stärker als vor dreissig oder fünfzig jahren nötige abgrenzung von ideologischen oder pseudoreligiösen indienstnahmen der kompositionen von John Cage und die verweigerung einer ihre freiheit einschränkenden konditionierung von interpreten und hörern, ein solcher perspektivwechsel ermöglicht auch die fragen von „interpenetration“ und „non-obstruction“ noch einmal neu und konkret zu stellen.

Niemandem, der den überlegungen bis hierher gefolgt ist, kann die erhebliche terminologische unklarheit verborgen geblieben sein, die hinsichtlich dessen, was den klanglichen „inhalt“ einer akustischen realisation der *Variations* oder eines ihrer teile angeht, bis hierher diesen überlegungen eigen war. Es wurde von „elementen“ gesprochen, meist jedoch von „klangereignissen“ oder „tönen“. Diese unklarheit wiegt weit schwerer als es den anschein haben könnte. Die literatur zu oder über Cage, sein denken und werk spricht meist – und dies ganz offensichtlich vor dem hintergrund und in der tradition seriellen denkens und komponierens – ohne grössere zurückhaltung von „tönen“, wenn von jenen elementen, also jenen durch die zufallsoperationen – einzeln! – zu bestimmenden klangereignissen die rede ist, die eine akustische realisation der *Variations* ausmachen, aus denen sie im wesentlichen „besteht“. Eine solche terminologie liegt angesichts des den zufallsoperationen zugrundeliegenden parametrischen konzepts der klangereignisse durchaus nahe. ‚Töne‘ sind jene nicht mehr teilbaren grundeinheiten oder grundelemente einer komposition bzw. deren akustischer realisation, deren eigenschaften hinreichend genau durch die vier bzw. fünf oder – im fall der *Variations II* – sogar sechs parameter festgelegt werden oder worden sind.⁴⁷ Mit diesem, sowohl für das paradigma seriellen komponierens wie für die regelsysteme der *Variations I* und *II* gültige konzept ist jedoch die für die westeuropäisch-abendländische musiktradition ebenso charakteristische wie verbindliche grundlage – musik besteht aus ‚tönen‘ – nicht nur übernommen und in ihrer gültigkeit bestätigt, sondern in einschneidender weise verallgemeinert und radikalisiert worden. Mit der verwandlung der tonhöhe in einen *parameter* des ‚tones‘, d.h. der trennung zwischen ‚ton‘ und tonhöhe verliert der ‚ton‘ seine traditionelle bindung an das, was üblicherweise das „material der musik“ genannt wird. Genauso wie ein ton die tonhöhe „a“, „Cis“ oder „b“ haben kann, so kann er auch die „tonhöhe“ helles oder dunkles geräusch, sogar die tonhöhe „0“, also pause haben.⁴⁸ Das (einzige) charakteristikum des ‚tones‘ selbst also ist es, ein monadisches element in der menge von klangereignissen zu sein, das mit vier (oder mehr) parametern eindeutig bestimmt und auf diese weise akustisch von seiner umgebung isoliert wird. Wohl gemerkt: die isolation, der monadische charakter des ‚tons‘ ist nicht folge dieser bestimmung, sondern ihre voraussetzung. Die akustische isolation von seiner umgebung bezieht sich *allein* auf die wahrnehmung des tones, der als „reines“ element selbstverständlich unhörbar, nichtsdestotrotz jedoch ein undurchdringliches element ist.⁴⁹

realismus“ in der musik. Ähnliches gilt für den einfluss der in einigen osteuropäischen staaten in beachtlichem umfang noch existierenden formen künstlerisch bedeutsamer volksmusik auf die kompositorische praxis: es leuchtet unmittelbar ein, dass hinsichtlich dessen die lage in ungarland eine unvergleichlich andere war als beispielsweise in der ddr. Darüber hinaus muss immer mitbedacht werden, in welchem masse die lage des komponierens und des musikalischen denkens in den ländern des europäischen ostens von den informationsmöglichkeiten von musikern und autoren abhing: warschauer herbst und biennale zagreb vermittelten live wichtige erfahrungen, die komponisten der čssr oder der ddr (soweit sie nicht zu solchen festivals fahren konnten) nur durch rundfunk, schallplatte, noten oder gar nicht machen konnten. Entsprechend schwierig gestaltete sich die lage der komponisten, die weder im empfangsbereich westlicher sendestationen mit kulturprogramm lebten, noch über durch persönliche kontakte vermittelte informationsquellen verfügten.

⁴⁷ Es bleibt dabei offen, ob die parameter selbst jene eigenschaften der ‚töne‘ sind oder diese parameter die eigenschaften der ‚töne‘ beschreiben und festlegen.

⁴⁸ Diese unterscheidung ist – offenbar auf dem hintergrund der selbstverständlichkeit von ‚tönen‘ in der musik – nur selten wirklich ins bewusstsein getreten. Dies ist schon daran zu erkennen, dass eine übersetzung der obigen sätze zum ‚ton‘ ins englische oder französische nur mit schwierigkeiten gelingen und wohl nicht ohne erklärende anmerkungen auskommen könnte.

⁴⁹ Die wortwahl schliesst hier bewusst an Gottfried Wilhelm Leibniz an, dessen grundsätze aus der *Monadologie* hier auf die ‚töne‘ angewendet werden: « 1. La M o n a d e dont nous parlerons ici, n'est autre chose, qu'une substance simple [...], c'est-à-dire, sans parties. [...] 3. Or là, où il n'y a point de parties, il n'y a ni étendue, ni figure, ni divisibilité possible. Et ces Monades sont les véritables Atomes de la Nature et en un mot les Elemens des choses. » Besonders wichtig für das folgende ist der abschnitt 7 : « Il

Hält man sich dieses faktum vor augen, so ist es verwunderlich, dass die exegeten von John Cages werk den terminus ‚ton‘ mit scheinbar uneingeschränkter selbstverständlichkeit benutzen:⁵⁰ die Cage so wichtige „interpenetration“, die gegenseitige durchdringung kann sich auf ‚töne‘ jedenfalls auf keine weise beziehen. Hinsichtlich von ‚tönen‘ gilt uneingeschränkt die (einfache) alternative zwischen anwesenheit und abwesenheit. Ein ‚ton‘ kann „da“-sein oder er kann nicht „da“-sein. Die tatsache, dass er prinzipiell irreduzibel ist, macht seine anwesenheit der messung unzugänglich, allenfalls seine eigenschaften, die ihn bestimmenden parameter sind, da sie verschiedene (diskrete oder kontinuierliche) werte annehmen können, messbar.⁵¹ Da der ‚ton‘ selbst gegenüber seiner umgebung, d.h. in erster linie gegenüber anderen ‚tönen‘ (oder klängen, die aus ‚tönen‘ hervorgegangen sein können, ihnen angehören können oder nicht) undurchdringlich ist, können seine beziehungen zu anderen ‚tönen‘, klängen der umgebung uneingeschränkt als syntaktische beziehungen aufgefasst und beschrieben werden. Umgekehrt können alle in einer komposition möglichen beziehungen zwischen ‚tönen‘ und ihre abfolge umfassend durch syntaktische regeln festgelegt und ihnen unterworfen werden. Dies ist der grund, warum sowohl innerhalb des seriellen paradigmas kompositorischen denkens wie bei der benutzung von zufallsoperationen zur erstellung einer graphischen vorlage („partitur“) für eine akustische realisation einer komposition die vorstellung sich durchsetzen konnte, mittels der syntaktischen dimension der komposition ein musikwerk nicht nur hinreichend beschreiben, sondern auch seine übrigen dimensionen vollständig determinieren zu können.

Die frage, die sich damit stellt, ist folgende: Muss man, um Cages konzept – vielleicht seine intention – adäquat akustisch realisieren zu können, das westeuropäisch-abendländische konzept des ‚tones‘ verlassen und den versuch unternehmen, „etwas“ (ein ereignis, ein ereignis-ensemble, einen ereignis-knoten) zu konstruieren, das kein ‚ton‘, d.h. vor allem kein ‚ton‘ im oben beschriebenen radikal-abstrakten sinne des wortes ist und dennoch durch parameter so bestimmt werden kann, dass die entscheidungen hinsichtlich der parameter die resultierende klangkontur stärker bestimmen als die (davon notwendigerweise nicht betroffenen) entscheidungen hinsichtlich des noch zu bezeichnenden „etwas“?⁵² Oder ist es gerade die undurchdringlichkeit des ‚tones‘ auf dem hintergrund der radikalen zuspitzung des westeuropäisch-abendländischen ‚ton‘-konzeptes, die die von Cage geforderte „non-obstruction“ und die zufälligkeit des neben- und miteinander von klängen überhaupt erst ermöglicht? Heisst letzteres, dass sich die gegenseitige durchdringung, die „interpenetration“ auf die grenzen der akustischen realisation „als ganzer“ bezieht, d.h. z.b. auf die bewusste nichtvermeidung von umweltklängen, von akustischen ereignissen, die – zufällig oder nicht – jenseits der *soziologisch* und *räumlich* gezogenen grenzen der aufführung entstehen und diese beeinflussen?

Es lässt sich nicht vermeiden, hier einen begriff in die überlegung einzubeziehen, der hinsichtlich der kompositionen von John Cage, insbesondere hinsichtlich der *Variations* zu missverständnissen anlass geben und das besondere, das ‚ereignis‘ der *Variations* eher verdunkeln als erhellen könnte. Cage selbst spricht nämlich von einer „structure“ seiner werke, die in einem „space of time“ enthalten (>contain<) sei.⁵³ Die verräumlichung der zeit sowie die durch das folgende verb gegebene interpretation dieses „zeit-raums“ als „behälter“ („container“) einer „struktur“ weist auf zweierlei hin: zum einen darauf, dass dieser raum der zeit offensichtlich von einer wie auch immer gearteten umgebung getrennt ist: er hat eine (klare) grenze. Damit gibt es eine unterscheidung zwischen ‚innen‘ und ‚ausen‘, eine differenz (different), das die „struktur“ von der nicht-struktur der umgebung abgrenzt. Diese „struktur“ ist nach Cage jedoch „simple“⁵⁴, sie ist ein mittel ‚nichts‘ zu erfahren.⁵⁵ Daraus ergibt sich als zweites, dass ‚struktur‘ und ‚grenze‘ hier nicht der kategorie des ‚different‘ angehören, sondern der trennung, genauer des ‚schnitts‘.⁵⁶ Dieser die zeit verräumlichende ‚schnitt‘ hat einen doppelten charakter: zum einen bezeugt der die ‚grenze‘ statuierende schnitt, dass es einen unterschied (eine ‚differenz‘) zwischen dem zeit-raum der ‚einfachen struktur“, d.h. der komposition

n’y a pas moiën aussi d’expliquer comment une Monade puisse être alterée, ou changée dans son intérieur par quelque autre creature ; puisqu’on n’y sçauroit rien transposer, ni concevoir en elle aucun mouvement interne qui puisse être excité, dirigé, augmenté ou diminué làdedans ; comme cela se peut dans les composés, où il y a du changement entre les parties. Les Monades n’ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir. Les accidens ne sçauroient se détacher, ni se promoter hors des substances, comme faisoient autresfois les especes sensibles des scholastiques. Ainsi, ni substance, ni accident peut entrer de dehors dans une Monade. » Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, 1, 3, 7, in: ders., *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie*, hamburg 1956, s. 26 und 28.

⁵⁰ Cage selbst folgt dieser konvention übrigens auch: cf. John Cage, *Lecture on Nothing*, in: ders., *Silence*, *Middletown 1986, pp. 116, 124

⁵¹ Diese einsicht spielte bei der ausarbeitung von *Variations II* immer wieder eine zentrale und wichtige diskussionen auslösende rolle.

⁵² Mit der letzten regel für die ausarbeitung der *Variations II* hat Cage selbst eine sich leicht als progressio ad infinitum erweisende vorschrift gemacht: alle fragen sollen so gestellt werden, dass sie durch zahlen, die ein wurf von linien und punkten hervorbringt, beantwortet werden kann. Die strenge grenze seiner regelung ist also die messbarkeit von ereignissen und ihren bestimmungen. Es ist nicht schwer sich klarzumachen, dass die bestimmung des den ‚ton‘ ersetzenden „etwas“ sich solcher messung entzieht.

⁵³ Cage, *Lecture on Nothing*, aao. p. 112

⁵⁴ Ebd. p.111

⁵⁵ Ebd. p. 114 („A means of experiencing nothing“). An dieser stelle nimmt Cage eine unterscheidung zwischen ‚material‘ und ‚struktur‘ vor und ordnet das ‚material‘ der sphäre der wahrnehmung („sense level“), ‚structure‘ der sphäre des nachdenkens und der erkenntnis („rational level“) zu.

⁵⁶ Ich beschränke mich hier auf einige schlussfolgerungen. Siehe hierzu meine ausführungen in *On topos. Zu aspekten der struktur im werk von Cage und Messiaen*, saarbrücken 1998, s. 5 – 10

gibt und dem zeit-raum, der nicht dieser einfachen struktur angehört. Es gibt ein „innen“ und ein „ausen“. Die einfache struktur wird als struktur des „innen“ gestaltbar und – als akustische realisation – erfahrbar, das „ausen“ als „ausen“ wahrnehmbar. Indem durch den schnitt eine solche zuweisung entsteht, werden „innen“ und „ausen“ jedoch auch verwandelt. Während das „ausen“ durch die veränderung des „innen“ keiner *wahrgenommenen* veränderung unterliegt: ein spaziergänger ordnet die klangfetzen einer aufführung, die zufällig in seinen hörbereich gelangt, der umwelt zu, ebenso wie martinshörner, lärmende kinder, fahrende autos etc. Entscheidet er sich den klangfetzen akustisch „nachzugehen“, befindet er sich im sinne Cages im „innen“ der struktur! – so ändert sich das „ausen“ für ein „innen“ dramatisch. Es wird positiver oder negativer teil der einfachen struktur des „innen“, die es durchdringt oder ihm einen neuen horizont verleiht. Wie die mauer eines japanischen garten das „äussere“ der landschaft einerseits als „ausen“ abweist, andererseits aber als horizont und „tiefenstruktur“ der gestalt des gartens hinzufügt, so werden die durch den ‚schnitt‘ der grenze ins „ausen“ verwiesenen klänge andererseits teil der aufführung indem sie die „non-obstruction“, die persistenz des „innen“ gegenüber dem „ausen“ erweisen. „Einfachheit“ der struktur bedeutet in diesem zusammenhang also offenbar zunächst, dass hinsichtlich des durch den schnitt abgegrenzten zeit-raums die elemente, die menge der klangereignisse der aufführung nicht durch kompositorische „strategien“, nicht unter dem gesichtspunkt spontaner oder überraschender „effekte“ ausgewählt, nicht als ergebnis über die eigene imagination hinausweisender erfindung gesucht oder beschränkt werden müssen, sondern ihre konkrete zahl und gestalt lediglich ausdruck der tatsache ist, dass die formulierung der rahmenbedingungen einer akustischen realisation allein den oder die interpreten nicht befähigt, sich gemäss dieser rahmenbedingungen zu verhalten.⁵⁷

Auf ganz andere weise als im vorigen abschnitt kommt die untersuchung der *Variations* von Cage hier auf die frage nach der zeit zurück. In seltener klarheit der formulierung und erfassung des phänomens hat Albert Breier die struktur von zeit und raum hinsichtlich der musikalischen tradition des westeuropäischen abendlandes geschildert: „Vom Publikum wird überhaupt große Disziplin verlangt, da das Verhalten im Konzertsaal sich so sehr von dem im Alltag unterscheidet. Aber nur auf diese Weise kann die klassische Musik, die die Gerichtetheit als *Idee* präsentiert (d.h. sich ihr nicht anschmiegt, ihr nicht folgt), ihre Wirkung entfalten. Wir werden aus der alltäglichen Zerstreuung herausgehoben und erfahren die gerichtete Zeit als sinnerfüllt. Allein Ohr und Intellekt sind wach, beide Zeitsinne – das Ohr in die Zukunft gerichtet, der Intellekt (dessen Element die Vergangenheit ist) sich unentwegt erinnernd. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden einen (vom realen völlig getrennten) intellektuellen Raum, in dem ein Schichtenbau des Hörens errichtet werden kann: in dem *musikalische Form* möglich wird. Ein klassisches Musikwerk verstehend hören heißt, beständig in die Zukunft hörend nichts Gewesenes je zu vergessen; die Integrität einer Komposition mißt sich daran, ob sie alles Versprochene im Verlauf auch einlöst.“⁵⁸ Angesichts dieser einsichten und dessen, was das nachdenken über die *Variations* bisher zutagegefordert haben, scheint es plausibel, dass Cage rigide vorgaben für die *zeitstruktur* macht und den raum des werkes durch einen schnitt durch die zeit begrenzt. Die art der herstellung und die „physiognomie“ der ereignisse tritt zurück hinter der tatsache, dass ein schnitt durch die zeit gezogen wird, der die elemente der menge (möglicher) klangereignisse des zeit-raums des werkes zu einer „einfachen struktur“ macht. Die einfachheit der struktur, die in der zufälligkeit der ereignisse und ihrer klangkontur manifest wird, ist einfach dadurch, dass sie kein „vorn“ und kein „hinten“ hat und damit die doppelte zeiterstreckung und die doppelte zeiterfahrung, von der Albert Breier spricht, nicht kennt (vielleicht „vergisst“). Die zufälligkeit der einfachen struktur erlaubt es, dass zum schnitt durch die zeit akustisch erfahrbare grenzen möglicher ereignisse, wie sie die auswahl bestimmter instrumente oder physiologische grenzen bei der klangerzeugung mit sich bringen, eingeführt werden. Diese folgen aber dem muster des schnitts durch die zeit und nicht umgekehrt: denn auch solche grenzen geben kein präjudiz über die interpretation der konkreten klänge, der konkreten ereignisse. Alle schnitte statuieren lediglich eine grenze der indifferenz, hinter der die klänge, die ‚ereignisse‘ selbst, befreit von den intentionen des komponisten wie der ausführenden, als absolutes *konkretum* reproduzierbar gemacht werden.

Noch einmal wird deutlich, dass das handlungsdispositiv für die beteiligten eine klare ausrichtung hat: es zielt auf die befreiung der klänge, der ereignisse in der „einfachheit“ einer struktur, die nur gegenüber dem schnitt, nicht aber gegenüber ordnungen des erinnerns oder der erwartung (in alle richtungen bzw. in keine ‚richtung‘) sich entfaltet. Damit wird dieser schnitt nicht nur zur grenze der indifferenz, er wird auch zur grenze, an der wahrnehmung und erfahrung unrettbar auseinanderfallen. Sowenig der maler in der von ihm gemalten landschaft sich verlieren kann, so wenig kann der hörer im garten der klänge im raum der zeit verschwinden. Noch jenseits von wissen und erfahrung wird der hörer der faktizität des nacheinander der klänge nicht entgehen können. So wie das wort das versprechen enthält, dass „noch etwas“ kommt, dass es weitere worte gibt, so kann noch die geschichte des schweigens zum versprechen des buches werden. Ebenso ist dem klang spiegelbildlich die spur der vergangenheit eingeschrieben. Nicht nur eine abfolge von ‚tönen‘ restituiert die zeit, der klang des ereignisses selber erzeugt die erfahrung, dass der

⁵⁷ Es ist ein leider immer wieder in zusammenhang mit der aufführung von kompositionen John Cages auftretendes phänomen, dass dieser für die „interpretation“ der werke Cages fundamentale grundsatz verletzt wird und die akustische realisation der kompositionen von Cage durch mehr oder minder interessante improvisationen ersetzt werden, die realisationen der Cageschen kompositionen zu sein vorgeben. Die regeln von Cage sind keine halteseile in den irrärten der improvisation sondern im gegenteil regeln, improvisation zu vermeiden.

⁵⁸ Albert Breier, *Die Zeit des Sebens und der Raum des Hörens. Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik*, stuttgart – weimar 2002, s. 30f

klang zurückschaut auf einen anfang und einen hintergrund, der der ordnung der zeit(en) nicht zu entgehen in der lage ist, denn er ist das echo, das bezeugt, dass klang und ‚ereignis‘, kunst und welt der wirklichkeit angehören.

Die raumordnung der „einfachen struktur“ scheint nahezulegen, dass ihr „inhalt“, d.h. das, was sie als „container“ enthält, als menge diskreter elemente aufzufassen ist. Damit ist die oben gestellte frage nach der notwendigkeit der überwindung des phänomens und der systematischen struktur des ‚tones‘ insofern beantwortet, als sich zeigt, dass die radikalisiert abstrakte form des tones nicht nur seine eignung unter beweis gestellt hat, die struktur der raum-zeit mittels zufallsoperationen zu generieren, die tatsache, dass das, was Cage „simple structure“ nennt, als mittel dienen soll, „nichts zu *erfahren*“ („means of *experiencing* nothing“), scheint dazu zu führen, dass nicht trotz, sondern wegen der indifferenz der konkreten klangkontur gegenüber der zeit-raum zum raum von *ereignissen* wird, die eintreten oder nicht eintreten. Indem Cage jedem dieser ereignisse ein eigenes „zentrum“ zuweist, die raum-zeit der realisation als multiplizität von zentren interpretiert, legt er nahe, dass das konzept des seines datums und seiner ordnung entkleidete ereignisses tatsächlich als ‚ton‘ im zwar radikalisiert-abstrakten, aber immer noch traditionellen sinn der westeuropäisch-abendländischen musik aufgefasst werden kann. Damit stellt sich für eine ausarbeitung der *Variations* für die gegenwart die frage, ob – und wenn ja, in welcher form – also am ton als klangereignis der *Variations* festgehalten werden muss. Das individuum desjenigen, der die *Variations* ausarbeitet, des- oder derjenigen, die die klangliche realisation übernehmen, derjenigen, die dieser realisation zuhören, sind jedenfalls nicht mit der prinzipiellen vereinzelung der klangereignisse verbunden. Die erfahrung, dass die kontingenz der an- oder abwesenheit des ‚ich‘ als ‚selbst‘ die bewegung vom aktiven, „sich setzenden“ ‚ich‘ zum verschwinden des ‚selbst‘ nicht unterbricht, lädt zu formen der „durchdringung“ der „einfachen struktur“ und zu formen der „non-obstruction“ ein, die – ebenso wie die frage nach der ausschliesslichkeit des seriellen ‚tons‘ – das ‚ereignis‘ der *Variations* selbst in den horizont einer pluralität der zeiten stellen.

it is in no fixEd

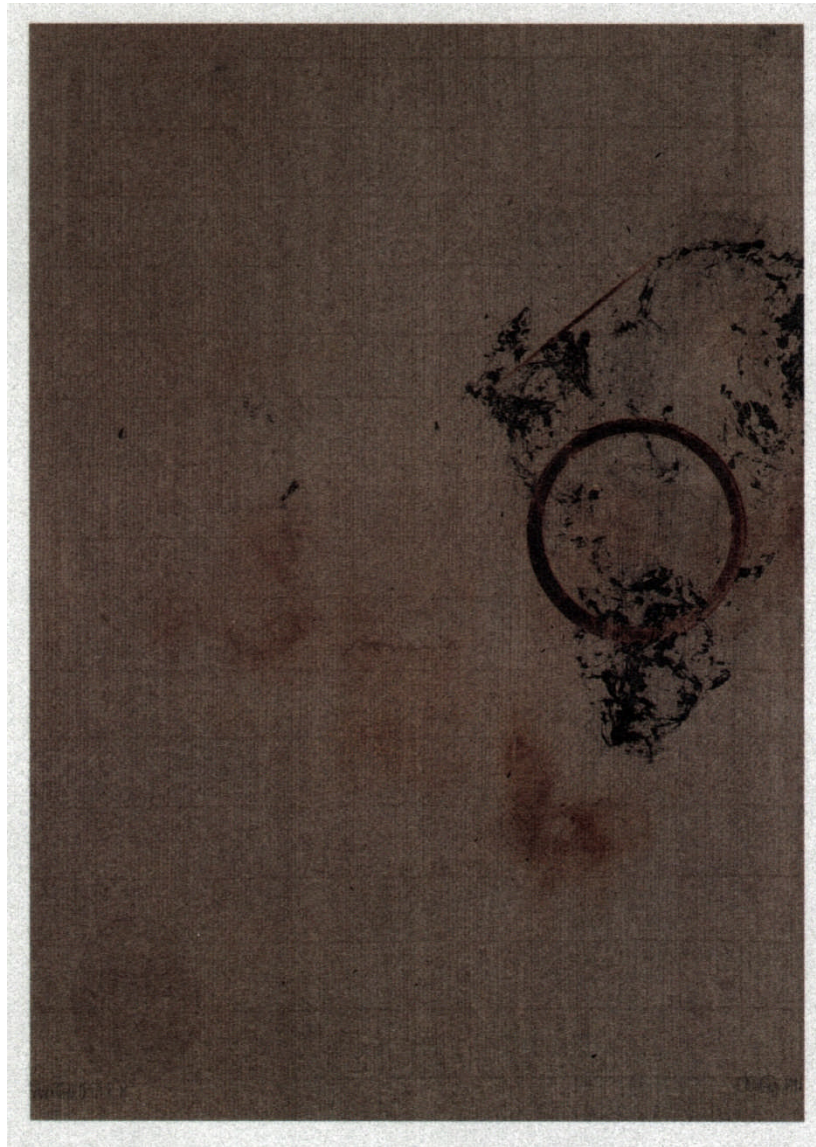
plAce

it'S

according To where you are

John Cage in einem brief (Feb. 12, 1991)

Als ich im sommer 1990 nach einem orgelkonzert, in dem auch *Some of the Harmony of Maine* erklangen war, John Cage nach einigen details des stückes fragte und um antworten auf fragen bat, die in zusammenhang mit der einstudierung dieses orgelwerks entstanden waren, erhielt ich von ihm eine antwort, die auch andere interpreten auf ähnliche fragen erhalten hatten: ich solle mir wegen dieses stückes keine sorgen machen, überhaupt sei er (Cage) der meinung, dass man „heute für orgel ganz anders als in diesem stück schreiben“ müsse und wies mich auf das stück *organ*² *ASLSP* hin. Nach dieser erfahrung war es keine überraschung, dass Cage mir 1991 auf meine anfragen hinsichtlich der *Variations II*, die ich in zusammenarbeit mit dem *ensemble recherche* ausarbeiten wollte, mitteilte, er wolle für mich eine neufassung der *Variations II* ausarbeiten. Der plötzliche tod John Cages 1992 verhinderte es, dass ich das neue material ansehen konnte, erst die ausstellung die das Museum of Contemporary Art in los angeles 1993 veranstaltete, gestattete einen blick auf die graphiken der neufassung.



John Cage, *Variations II No. 15*, 1991, Branded found ashes, 25 ¾ x 19 ½ inches, Estate of John Cage

Nach: John Cage, *ROLYWHOLYOVER. A CIRCUS*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, [1993, material metal box]

Ein blick auf das neuen material macht unmittelbar deutlich, dass es sich bei diesen graphiken um eine grundsätzliche neuinterpretation des konzepts der *Variations* handelt um nicht zu sagen, um eine neues stück. Damit war – auch ohne kenntnis der neuen regeln – klar, dass eine heutige ausarbeitung der ursprünglichen *Variations* das neue material nicht direkt würde benutzen können. Die tatsache jedoch, dass solches (neues) material existiert, macht es erforderlich, die frage nach zeit und ‚ereignis‘ der *Variations* unter einem dritten blickwinkel erneut nachzugehen.

Die freiheit der elemente, die als ensemble klanglicher ereignisse eine akustische realisation der *Variations* ausmachen, wurde im vorigen abschnitt aus der verwandlung einer zeit-ordnung in einen ereignis-raum hergeleitet, der – entstanden durch einen schnitt im zeitkontinuum – „innen“ und „ausen“ so trennt, dass die diskreten elemente, die die akustische realisation konstituieren, durch zufallsoperationen bestimmbar und keiner gerichteten struktur unterworfen, „jederzeit“ die durch den schnitt gesetzte grenze als relation zu ereignissen des „ausen“ der aufführung erfahrbar werden lassen („interpenetration“), durch ihren diskreten charakter aber undurchdringlich für andere ereignisse bleiben („non-obstruction“). Ein solcher „ereignis-raum“ scheint aber nicht nur für das werk Cages oder die *Variations* charakteristisch zu sein. Pavel Florenskij,⁵⁹ der sich eingehend mit raumkonzeptionen der

⁵⁹ Pavel Florenskij (1882 in evlach geboren, am 8. dezember 1937 auf den solovki-inseln im weissen meer erschossen), russischer mathematiker, naturwissenschaftler und theologe, zu dessen umfänglichem werk unter anderem eine eingehende untersuchung der perspektivischen gestaltung von ikonon gehört (*Die umgekehrte Perspektive*). Florenskij zeigt dort, dass die spezielle form der

bildenden kunst in mittelalter und neuzeit auseinandergesetzt hat, schreibt in seiner studie *Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst*: „Tatsächlich verfügen Musik und Dichtung in der Organisation des Raums über eine außerordentliche Handlungsfreiheit, die Musik sogar über eine unbegrenzte Freiheit. Sie können buchstäblich Räume jeder erdenklichen Art erzeugen. [...] Das Material dessen die Musik sich bedient, ist noch weniger an die äußere Notwendigkeit gebunden, es folgt noch geschmeidiger jedem Wink des schöpferischen Willens. Töne sind von unbegrenzter Flexibilität, sie können beliebig strukturierte Räume aufzeichnen. Doch gerade deshalb läßt das musikalische Werk dem Hörer den höchsten Grad von Freiheit und gibt, wie die Algebra, nur Formeln vor, die mit nahezu unbegrenzt vielen verschiedenen Inhalten gefüllt werden können. Die Aufgabe, vor der der Hörer von Musik steht, läßt eine Vielzahl von Lösungen zu und macht es ihm folglich schwer, die beste darunter auszuwählen. Der Komponist ist in seinen Ideen frei, weil sein Material keinerlei Festigkeit an sich hat: aus demselben Grund aber liegt es nicht in der Macht des Komponisten, seinen Hörer dazu zu bringen, die Bilder und die entsprechende Organisation des Raums in einem bestimmten Sinn auszuführen: Ein bedeutender Teil der kreativen Mitarbeit liegt beim Interpretieren eines musikalischen Werks und bei seinem Zuhörer. Wie die Wissenschaft und die Philosophie, wenn auch in geringerem Maß als diese, verlangt die Musik einen bedeutenden Teil der Aktivität vom Zuhörer.“⁶⁰ Die hier von Florenskij konstatierte prinzipielle Offenheit des Ereignisraums musikalischer gestalten lässt zwei gegenläufige Interpretationen hinsichtlich der Musik und des Werkes von John Cage zu. Zum einen rückt sie die Arbeit Cages viel näher und direkter in den Traditionszusammenhang der westeuropäisch-abendländischen Musik. Dies mag vor allem angesichts der langen und intensiven Auseinandersetzung um Arbeit und Werk John Cages nicht zuletzt im europäischen Abendland einigermaßen überraschend scheinen, es zeigt aber, in welchem Masse uns bestimmte Grundprämissen der *spezifischen* Tradition des Abendlandes (etwa den monadischen Charakter des ‚Tons‘) so selbstverständlich sind, dass wir Musik jenseits dessen für „undenkbar“ halten,⁶¹ wie scheinbar systemsprengend dementsprechend Brüche in der Benutzung musikalischer Syntax wahrgenommen werden, die in Wahrheit weite Bereiche des Dimensionenbündels musikalischer gestalten unbeeinflusst lassen. Zum anderen rücken die Ausführungen von Florenskij die Frage nach dem Verhältnis der Zeitordnung zum musikalischen (Ereignis-)Raum noch einmal auf eine Weise in das Blickfeld der Untersuchung, die hier mit der Eingangs dieses Abschnitts gestellten Frage nach dem Verhältnis zur Historizität des Materials verbunden werden soll.

In der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte des Denkens und der Werke von John Cage spielt diese Historizität bisher bestenfalls eine untergeordnete Rolle. Hinsichtlich der direkten Umsetzung der Regeln, bei der Bestimmung der Ereignisse einer Aufführung und deren Klangkontur wird der individuelle Charakter und der historische Ort von Entstehung und Aufführung allenfalls in der mehr oder minder strengen Übernahme von Aufführungstraditionen reflektiert, die sich hinsichtlich bestimmter immer wieder auftauchender Fragen bei der Realisation von Kompositionen John Cages insbesondere durch die häufige Mitwirkung des Autors an akustischen Realisationen seines kompositorischen Werkes herausgebildet haben. Unausgesprochen werden diese Entscheidungshilfen und Aufführungstraditionen als Bestandteil von Cages Werk in einem Masse angesehen, das bei näherer Betrachtung nur verwundern kann, denn eine solche „Erweiterung der Partitur“, so sehr sie in der Tradition westeuropäisch-abendländischer Musik und deren „moderner“ Interpretation liegt⁶² widerspricht auf fundamentale Weise dem ‚Ereignis‘ des Cageschen Komponierens. Mehr als zehn Jahre nach dem Tod des Autors und vierzig bis fünfzig Jahre nach Entstehung der Kompositionen, um deren klangliche Realisation es hier geht, scheint es dringend angezeigt, das Problem der Historizität des Materials bei Cage als eigenständige Aufgabe des Nachdenkens zu begreifen.

Dies gilt umso mehr, als das Problem der Historizität bereits im ersten Abschnitt sich als wesentliche Herausforderung bei der Bestimmung des ‚Ereignisses‘ der *Variations* und der ihnen zugehörigen Klangereignisse erwiesen hat. Wenn das Löschen des ‚Datums‘ der Ereignisse erst es ermöglicht, dass eine „simple structure“, ein Ereignisraum entsteht, der all die Voraussetzungen erfüllt, die zur Befreiung des Klangs aus einer Herrschafts- und Ordnungsstruktur nötig sind, dann müsste eigentlich die Frage, die am Ende des ersten Abschnittes gestellt wurde, ob nämlich die akustische Realisation die „Aufführung“ der *Variations* überhaupt nötig sei, verschärft werden zur Frage, ob eine solche akustische Realisation *möglich* ist, wenn die Zeit des Lebens verfließt und Geschichte sich unentrinnbar ereignet. Die Historizität des Materials und die der Ordnung der Zeit entkleideten Klangspuren einer Aufführung scheinen verschiedenen Welten anzugehören, da die eine zur unveräusserlichen Voraussetzung hat, was die andere bestreitet: die *Erinnerung*. Es gehört

Darstellung der Ikonen nicht auf Unkenntnis oder Mangelndem können der Maler beruht, sondern auf der Benutzung geometrischer Strukturen und Gesetze, die der nichteuklidischen Geometrie angehören.

⁶⁰ Pavel Florenskij, *Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst*, in: Pavel Florenski, *Raum und Zeit* (= Werke in zehn Lieferungen, Fünfte Lieferung), hrsg. von Olga Radetzkaja und Ulrich Werner, Berlin 1997, S. 147f. Ohne ausdrücklich eine strukturalistische oder semiotische Terminologie zu benutzen, scheint Florenskij an dieser Stelle nicht zuletzt auf die weitgehende Unabhängigkeit zwischen syntaktischer Ordnung musikalischer Gestaltung und dem Bündel ihrer semantischen Dimensionen hinzuweisen. Dies wirft einmal mehr die bereits oben gestellte Frage danach auf, wie zutreffend die Annahme ist, die syntaktische Dimension musikalischer gestalten könne *alle* Dimensionen musikalischer Zusammenhänge nicht nur dominieren sondern sogar determinieren. Ohne die Frage endgültig zu verneinen, stellt Florenskij die entsprechende These deutlich infrage.

⁶¹ Dies erweist sich beim Verständnis musikalischer Traditionen, die den westeuropäisch-abendländischen Mustern nicht oder nur partiell folgen (wie schon in Südosteuropa) häufig schon bei ihrer graphischen Repräsentation, natürlich auch bei der Interpretation ihrer Wahrnehmung als problematisch.

⁶² siehe oben

zweifelsohne zu den über die jahre verfestigten fundamenten bei der realisation von stücken John Cages, dass die ‚töne‘, die klangereignisse der aufführungen als all ihrer der überlieferung verhafteten residua und all ihrer der geschichte geschuldeten sedimente von implikationen und konnotationen entkleidet aufgefasst und gespielt werden. Es verschlägt dabei offenbar nichts, dass auch für einen in diesem sinne idealen hörer ein zustand unerreichbar ist, der nicht nur die kenntnis anderer musik völlig „vergisst“, sondern auch von klang zu klang, von ‚ton‘ zu ‚ton‘ schreitet, ohne das geringste echo, ohne eine klangspur der dauer der ereignisse zu empfinden. Die aporie von „aufführungen“ der kompositionen John Cages wird normalerweise – meist jedoch ohne diese eigentlich unauflösliche aporie explizit zu erwähnen – so umgangen, dass die auslöschung der erinnerung gänzlich dem handlungsdispositiv des apparates von ausarbeitung und klanglichen realisation zugeschrieben, den hörer einer solchen realisation mindestens nahegelegt wird, sich diesem versuch anzuschliessen, die klanglichen elemente einer aufführung als „reine akte“ oder vollzug des absolut konkreten, voraussetzungslose, „aus dem nirgendwo“ stammenden klänge zu hören und zu erfahren. Alle anderen aspekte – die einbettung der aufführung in die bestehenden soziologischen rahmenbedingungen musikalischer praxis der gegenwart, instrumentale praxis und der umgang mit dem material des komponisten – werden mit grosser selbstverständlichkeit, d.h. ohne dass die kategorie der *erinnerung* erwähnt werden müsste, in den geschichtlichen prozess musikalischer praxis so integriert, dass die kenntnis von material und deutung des werkes von Cage gleichsam als κτήμα εἰς αἰεί (als ewiger, ungefährdeter besitz, Thukydides) aufgefasst und vorausgesetzt werden kann. Um so mehr muss es erstaunen, dass es John Cage selbst war, der die *erinnerung* als deutungs- und interpretationskategorie für sein werk in anschlag gebracht hat. Im ganz zu beginn benutzten briefzitat legt Cage nahe, sein – inzwischen historisch gewordenes – werk als horizont der erinnerung beim hören zu begreifen. Auf diese weise wird eine annäherung zwischen der musikalischen tradition und dem werk von Cage sichtbar, die der angesichts des zitats von Pavel Florenskij konstatierten nähe nicht nachsteht, auch wenn sie sozusagen unter umgekehrtem vorzeichen sich vollzieht. Wurde oben festgestellt, dass die gesamte musik der westeuropäisch-abendländischen tradition den kompositionen Cages in hinsicht auf ihren ereignisraum und dessen offenheit weit näher ist, als es die exegese der tradition der musik wie des werkes von Cage uns glauben machen will, so zeigt sich hier, dass Cage selbst die geschichte und die folge der zeiten mindestens so wie die „geborgten landschaften“ japanischer gärten hinter den sie begrenzenden mauern als horizont der monadischen ‚töne‘ und damit als von den syntaktischen regeln der auswahl und der kontur der klangereignisse nicht mehr abhängigen semantischen struktur seines werks für zulässig erachtet.

Woran aber erinnert man sich bei der „remembrance of things past“? Noch einmal könnte man an dieser stelle auf die bereits oben erwähnte, merkwürdige eigenschaft der klänge verweisen, die mehr zurück in die vergangenheit als in die zukunft zu blicken scheinen. Sprachen können sich nicht hinter sich selbst umwenden, die abfolge der „bedeutungen“, semantischer konnotationen macht sie in gewisser weise zeitlos in der erwartung einer antwort oder eines fortgangs der rede. Indem die verweise der klänge vielfältiger – und unsicherer – sind, wächst die bedeutung der erinnerung daran, dass die „botschaft“ schon einmal gehört wurde oder jedenfalls ihr beginn in einer vergangenheit liegt, deren wahrnehmung den hörer erkennen lässt, dass ihm die verfügung über die klänge entglitten ist. Die deutung und mit ihr die bedeutung der klangereignisse ist immer an diese wahrnehmung der vergangenheit, der von der gegenwart getrennten zeit gebunden, alles verständnis der töne kann sich diesem blick zurück nicht entziehen, ja scheint sich ihm erst zu verdanken.⁶³ Nimmt man dies als eigenschaft der ‚töne‘ (vielleicht der klänge) selbst an, so scheint diese *erinnerung* die existenz der ‚töne‘ als konkretum, ihre von Cage anvisierte existenz aus eigenem recht und einer den intentionen von autor, interpret und hörer völlig enthobenen relation und bindung nur an das „eigene zentrum“ als durchdringung („interpenetration“) der erfahrungsstruktur klanglicher gestalten nicht zu gefährden oder zu determinieren. Die frage allerdings, wie die undurchdringlichkeit der elemente einer klanglichen realisation angesichts dieser erinnerung gewahrt bleiben kann, ist damit nicht erledigt.

Fast könnte man meinen, in diesen überlegungen ein fernes echo oder einen reflex auf die gedanken erkennen zu können, die Walter Benjamin bei seinen betrachtungen *Über den Begriff der Geschichte*⁶⁴ geäussert hat. Diese gedanken kreisen nicht nur um jenen merkwürdig säkularisierten messianismus, der mit der jüdischen überlieferung und dem christlichen glauben zwar die aufsprengung des historischen kontinuums der menschlichen geschichte gemein hat

⁶³ Es kann deshalb nicht verwundern, dass es in der geschichte der westeuropäisch-abendländischen musik sehr lange zeit gebraucht hat, bis eine *eindeutige* orientierung der musik nach vorn in die zukunft sich durchgesetzt hat. Es brauchte ein starkes mittel der struktur, das es erlaubte, klänge und ‚töne‘ so in eine spannung zu setzen, dass die auflösung aus der direkten (syntaktischen) verbindung zweier „punkte“ auch in die weiter entfernte zukunft verlegt werden konnte. Die verbindung der kadenz mit einer musikalischen form, die es erlaubte, eine spannung nicht mehr der dissonanz sondern des harmonischen verhältnisses (dominante – tonika) als *semantisches* verhältnis zu verstehen, erlaubte der musik einen perspektivwechsel, der mehr als hundert jahre ihre blickrichtung bestimmte. Die immer stärkere verzögerung, die grössere hemmung der auflösung aber führte unvermeidlich zur schwächung der richtungsbestimmenden kraft der struktur. Die auflösung der kadenz brachte nicht zufällig auf symmetrien, selbst vor- wie rückläufigen gestalten beruhende musikalische strukturen (wieder) zu ehren. Der musik der avantgarde schliesslich musste sich der gerichtete blick der *struktur* in die zukunft versagen. Auch darin hat Cage nur die konsequenz einer folgerichtigen entwicklung gezogen: wenn nur noch der autor in die zukunft schaut, aber nicht mehr die musik, dann sollte die musik auch aus der verpflichtung einer auf die zukunft gerichteten erwartung befreit werden.

⁶⁴ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920 – 1940*, leipzig 1984, s. 156 – 167

ohne jedoch die *realität* des Messias jenseits aller „messianischen lichter“⁶⁵ oder „messianischer kräfte“, seien sie stark oder schwach⁶⁶ zu bezeugen, sie blicken auch in einer weise auf die vergangenheit, die es nicht übertrieben erscheinen lässt, den historiker als sozusagen umgekehrten, rückwärtsgewandten propheten anzusehen. Sein blick und sein spruch machen die vergangenheit zu dem, was sie uns ist. Deshalb kann Benjamin schreiben: „Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit voll auf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du jour – welcher Tag eben der jüngste ist.“⁶⁷ Es scheint dieser blick *zurück* zu sein, jene umwendung, die Benjamin auch im berühmten bild des engels der geschichte⁶⁸ wahrnimmt, die jenseits der trümmer, die diesem blick sich immer wieder und immer neu darbieten, die Benjamins gedanken gerade für *musiker* so anziehend gemacht haben und machen. Die umwendung, die Benjamin nicht so sehr in der praktischen arbeit des historikers aber immerhin in der theorie vollzogen hat, ist nicht geringzuschätzen. Macht sie doch darauf aufmerksam, dass die selbstverständliche perspektive der erinnerung der geschichte seit mitte des 18. jahrhunderts mehr und mehr einer verlassenheit weicht, deren ausdehnung in eine ferne, vormenschliche, ja vorirdische vergangenheit wie in eine nachmenschliche, nachirdische zukunft die leere dessen, was einmal der natürliche oder der selbstverständliche bezugspunkt des historischen erbes war, nicht verdecken kann. Dabei spielt die *richtung* des blickes eine untergeordnete rolle: ob, wie in der antike das vergangene, das „goldene zeitalter“, der *mos maiorum*, der allenfalls wiederkehren aber keiner besseren zukunft weichen kann, den horizont des gedenkens abgibt, eine schöpfungsordnung, deren beginn fest datiert werden und in einer ἀποκατάστασις πάντων schliesslich vollendet werden wird oder eine hoffnung auf die zukünftige neuordnung alles lebens, eine revolutionäre zäsur und Neubestimmung aller (menschlichen) existenz durch den einbruch des *ganz anderen* die historische erinnerung *orientiert* (mit einem „osten“, d.h. einer ausgezeichneten richtung versieht), der blick haftet im einen wie im anderen fall an einem zeitstrahl, dessen ausdehnung nach vorn wie hinten gleichermassen zwar alle bekannten *finis* durchstossen hat, aber der verengung der zeit auf die zweidimensionalität der linie nirgendwo entkommt.

Aber deutet Cage mit dem plural der möglichen erinnerung – „remembrance of *things past*“ – nicht eine mehrdimensionalität der zeiten des vergangenens wie der zukünfte an, die nicht nur im plural ihrer inhalte, sondern auch in der nichtreduzierbaren menge individuellen erinnerns ihre ursache und notwendigkeit hat?⁶⁹ Vielleicht hatte der blick *sub specie aeternitatis* auf belebte und unbelebte welt, der horizont der ewigkeit, vor dem sich künstlerische tätigkeit ebenso wie das erinnern vollzieht, jenseits des ausdrucks einer gewissen vorläufigkeit menschlichen tuns und irdischer ordnung immer auch die innewohnende tendenz, den horizont der ewigkeit als alle zeiten und richtungen transzendierende einheit der nichtreduzierbaren pluralität der dinge und der menschen markieren. Die versuche jedenfalls, die schon in der antike – etwa bei Justinus Martyr und Gregor von Nyssa – wie im späten mittelalter durch Nicolaus Cusanus unternommen wurden, der wirklichen unendlichkeit eine orientierung und eine strenge begriffliche fassung zu geben, deuten darauf hin, dass die verengung der zeit auf den der zukunft zugewandten pfeil dem historischen denken seit der aufklärung und der neuentdeckung der geschichtlichen bewegung von mensch und kosmos um 1800 mehr verdankt als den resten vorwissenschaftlicher überlieferung und tradition.

Wie also kann diese nicht mehr an den zweidimensionalen doppel Pfeil der zeit gebundene pluralität der erinnerung gedacht und wie kann das ‚ereignis‘ der *Variations* durch sie so bestimmt werden, dass es in eine heutige umgebung des klangs und der klänge eingebettet werden kann? Nimmt man die pluralität der erinnerungen, der die kontingenz verschiedener zukünfte entspricht, ernst, so wird man kaum daran vorbeikommen, in der arbeit Georg Cantors nach 1877 einen noch wichtigeren meilenstein für verständnis und deutung der hier auf immer neue weise in den blick genommenen mannigfaltigkeit von ereignissen, individuen und erinnerungen zu sehen, als es Walter Benjamins blick auf die geschichte von ihrem ende her sein konnte. «Je le vois, mais je ne crois pas!» schrieb der deutsche mathematiker Georg Cantor am 20. juni 1877 an seinen freund Richard Dedekind⁷⁰ und drückte damit ein gefühl aus, das auch heutige leser von Cantors *Theorie der Mannigfaltigkeiten* erfasst, wenn er sich die antinomien vor augen führt, die die annahme, dass der begriff des *aktual unendlichen* nicht nur als philosophische hilfskonstruktion anzusehen ist, derer man sich dort bedient, wo zwischen „gross“, „sehr gross“ und „unendlich“ ohnehin scheinbar nicht so genau unterschieden werden kann, ihm also eine allenfalls metaphorische bedeutung zukommt, sondern dass diesem begriff eine realität entspricht, die sich auch und gerade in der mathematik finden lässt, mit sich bringt.⁷¹

⁶⁵ Cf. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, aao. s. 283

⁶⁶ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte II*, aao. s. 157

⁶⁷ Ebd. III, s. 157

⁶⁸ Ebd. IX, s. 160

⁶⁹ Mathematiker und physiker haben die interpreten der geschichte der menschen und der geschichte des geistes in dieser sache schon vor generationen mangelnder vorstellungskraft überführt: was letztere kaum zu hoffen wagen – eine wirkliche pluralität der geschichte und der zeiten – ist ersteren längst sichere realität!

⁷⁰ Georg Cantor, *Gesammelte Abhandlungen mathematischen und philosophischen Inhalts*, hrsg. von G. Zermelo, berlin 1932 (= hildesheim 1962), s. 458. Cantor bat Dedekind in diesem brief, einen beweis zu prüfen, den er für ein ergebnis seiner *theorie der mannigfaltigkeiten*, d.h. seiner mengenlehre angegeben hatte.

⁷¹ Dass die mathematiker, die sich an der auseinandersetzung um Cantors mengenlehre und seine annahme eines tatsächlich *aktual unendlichen* sich der über die „reine“ mathematik (Cantor wollte lieber richtiger von „freier“ mathematik sprechen) hinausgehenden

Ohne die theorie Cantors hier weiter zu diskutieren und sie gegen die zahlreichen einwände explizit zu verteidigen, d.h. die antinomien transfiniter mengen bewusst in kauf nehmend, gehe ich davon aus, dass es zumindest im zusammenhang der hier vorgenommenen untersuchung sinnvoll ist, die *theorie der mannigfaltigkeiten* als hinreichende grundlage anzuerkennen, um dem perspektivwechsel vom doppelpeil der zeit hin zu einer echten pluralität von zeit und ereignis ein wissenschaftliche fundament zu verleihen. Der blick auf des ‚ereignis‘ muss daher nicht mehr von den religiösen prämissen *sub specie aeternitatis* abhängig gemacht werden, wenn die wirkliche – nicht reduzierbare! – vielfalt der zeiten und der erinnerungen gedacht werden soll, sondern er kann auf den blick *sub specie infinitatis* verallgemeinert werden.⁷²

Die orientierung der landschaft jenseits des zweidimensionalen doppelpeils der zeit kann unter diesem blick, *sub specie infinitatis* offenbar auf zweierlei art vorgenommen werden: entweder man erweitert die zweidimensionalität des doppelpeils der zeit zu einer landschaft, deren orientierung notwendig richtungslos ist, da diese landschaft aus *botschaften* besteht, die aus einem (zeit-)raum stammen, der prinzipiell nicht abgrenzbar und ortbar ist, d.h. diese botschaften kommen aus dem *nirgendwo*. Dies möchte ich die *semantische* erweiterung nennen. Die andere möglichkeit wäre die *ontologische* erweiterung. Jedes ‚ereignis‘ hat dadurch, dass es notwendig diskret ist, ein vergangenheit, die sich potentiell von allen anderen vergangenheiten unterscheidet, gleichzeitig enthält es keinerlei determination einer bestimmten „zukunft“. Es ist „hart“, d.h. undurchdringlich – mit Leibniz zu sprechen „fensterlos“ – gegenüber anderen ereignissen, eine zu-ordnung zu vergangenheit und zukunft kommt nur durch eine relation zu anderen solchen ‚elementen‘ der ereignismenge und durch ihre (konventionelle) deutung zustande. Es ist nicht schwierig nachzuvollziehen, dass die erste form der erweiterung im wesentlichen der theorie von Claude Lévi-Strauss entspricht, die zweite form der erweiterung dem schaffen von John Cage. Claude Lévi-Strauss‘ *theorie* der engen beziehung von mythos und musik hat mit Cages *praxis* des komponierens mehr zu tun als es zunächst scheint. Auch wenn die erweiterung des doppelpeils der zeit in unterschiedliche dimensionen musikalischer (künstlerischer) gestalten erfolgt, so macht Cages berufung auf die *erinnerung* die einsicht deutlich, dass sowenig man die wahre sprache sprechen (semantische erweiterung) man das absolut konkrete (ontologische erweiterung) vollziehen kann.

Claude Lévi-Strauss⁷³ macht für die – hier so genannte – *semantische erweiterung*, die enge beziehung zwischen ‚musik‘ und ‚mythos‘ zweierlei gründe namhaft: zum einen geht es um eine ähnlichkeit zwischen musik und mythos, die Lévi-Strauss darin gegeben sieht, dass „Mythos ebensowenig wie eine Musikpartitur als kontinuierliche Abfolge zu verstehen sei“⁷⁴ – die ähnlichkeit besteht nach Lévi-Strauss also in einer (hier noch nicht spezifizierten) erweiterung der ‚zeit‘, die die *gerichtete zeitordnung* auf dem zeitpeil verlässt. Wir können einen mythos nicht verstehen, wenn wir ihn wie einen roman oder eine zeitung, d.h. von links nach rechts, zeile für zeile lesen. Wir müssen ihn als *ganzes* begreifen und verstehen, dass die eigentliche bedeutung des mythos nicht durch die abfolge der ereignisse, sondern durch „ereignisbündel“ (Cl. Lévi-Strauss) vermittelt wird. Wir müssen den mythos – so Lévi-Strauss – wie eine orchesterpartitur lesen, wo es auch sinnlos ist, sie zeile für zeile, von oben nach unten zu lesen. Wie die seite der orchesterpartitur als ganzes zu verstehen ist, deren gestalten immer wieder, auch in veränderter form und an veränderter stelle auftauchen können, so müssen wir auch den mythos und seine „begebenheiten“ verstehen. Zum anderen beruht die enge beziehung zwischen ‚musik‘ und ‚mythos‘ nach Lévi-Strauss auf einer „kontiguität“ (Cl. Lévi-Strauss), eigentlich einer art von „ersetzung“ ist. Die historische figur, die der autor zugrundelegt, ist folgende: mit der renaissance sei das mythische denken (im westeuropäischen abendland, j.u.) bis zum 17. Jahrhundert so weit

bedeutung bewusst waren, lässt daran ablesen, dass in einer abhandlung, die Kroneckers satz, dass nur die ganzen zahlen von Gott gemacht seien, alles andere menschenwerk, der „liebe Gott“ tatsächlich als autor im register erscheint: cf. H. Haase, *Vorlesungen über Zahlentheorie*, 2berlin – göttingen – heidelberg 1964; der zitierte satz Kroneckers steht auf seite 1.

Jenseits solcher leicht kabarettistisch misszuverstehender anekdoten handelt es sich hier um eine zentrales und bisher mitnichten wirklich gelöstes problem von mathematik und philosophie. Der bereits erwähnte Pavel Florenskij hat – auf seiten Cantors – ebenso stellung bezogen wie kürzlich Alain Badiou mit seinem wichtigen buch *L'être et l'événement*, paris 1988, das die philosophische diskussion des themas auf eine der mathematischen problemlage angemessen würdigende art fortführt.

⁷² Cf. dazu: Albert Breier, *Um Zeit*, in: *gegen unendlich* (= Position 75), hrsg. von G. Nauck, mühlenbeck bei berlin 2008, s. 8 – 11. Die – durch den wechsel der sprache – verschleierte verdoppelung des „blick“ macht auf ein weiteres – hier nicht erörtertes – keineswegs geringes problem aufmerksam: wenn es denn ein ‚blick‘ ist, der auf die *infinitas* geworfen wird, von wo aus kann er geworfen werden und wie gestaltet sich die relation der künstlerischen tätigkeit zu dieser >species<? Schon Heloïse hat in der berühmten widmung des letzten in die briefsammlung aufgenommenen schreibens – suo [=Domino] *specialiter*, sua *singulariter* – an ihren gemahl Abaelardus, die der mitherausgeber Étienne Gilson « très difficilement traduisible » nennt (cf. Abélard et Héloïse, *Correspondance*, ed. Par Édouard Bouyé, p. 403) auf das seit dem mittelalter anhängige problem aufmerksam gemacht. Im vorwort zur zitierten ausgabe schliesst sich Gilson – sicherlich zu recht – der meinung von Ch. de Remusat an, der folgende übersetzung vorschlägt: « à Dieu par l'espèce, à lui comme individu; ce qui veut dire: La religieuse est à Dieu, la femme est à toi. » (ebd. p. 52), d.h. >specialiter< ist hier zu übersetzen „der species nach“ – meint die in der logik ihrem lehrer und ehemann mindestens ebenbürtige mittelalterliche philosophin hier den ‚blick‘ auf ihre situation oder ihre zugehörigkeit zu einer „menge“, nämlich derjenigen, die aus den individuen besteht, die Gott gehören?

⁷³ Claude Lévi-Strauss entwickelt seine theorie der engen verbindung von mythos und musik im ersten band seines vierbändigen werkes *Mythologica: Das Rohe und das Gekochte*, 4frankfurt am main 1990, s. 11 – 53 sowie im schlussteil des vierten bandes *Der nackte Mensch* 2, frankfurt am main 1975, s. 732 – 817, eine kurze und instruktive einföhrung gibt der autor in *Mythos und Musik* in: ders., *Mythos und Bedeutung. Vorträge* 5, frankfurt am main 1980, s. 57 – 67

⁷⁴ Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Musik*, aao. s. 57

in den hintergrund getreten, dass platz für andere erzählungen, die die nicht mehr dem aufbau noch dem modell der mythologie verpflichtet waren, entstand. Diese erzählungen sind *romane*. Gleichzeitig erlebt das abendland das auftauchen der grossen musikalischen stile, die in „absoluter musik“⁷⁵ und mythischem „gesamtkunstwerk“ kulminieren. Diese musik hatte nach Lévi-Strauss jene „intellektuelle wie gefühlsmässige Rolle zu übernehmen, die das mythische Denken ungefähr im gleichen Zeitraum aufgab“.⁷⁶ Dass zu einer so engen verbindung zweier unterschiedlicher kultureller „körper“ und ensembles von tradition und überlieferungspraxis kommen kann, hat nicht in einer abstrakten analogie von ‚strukturen‘ seinen grund, sondern ist – folgt man dem französischen autor – konsequenz der tatsache, dass ‚mythos‘ und ‚musik‘ in gewisserweise abkömmlinge der sprache sind. Beiden fehlt auf charakteristische weise eine ebene der sprachstruktur, die ein ensemble von grundelementen (phoneme) so zu definiten gestalten (worte) verbindet, dass aus diesen gestalten aussagen (sätze) gebildet werden können. Der tradition des mythos fehlt die ebene der phoneme, der mythos „beginnt“ mit worten, der praxis der musik fehlt die ebene der worte, sie setzt sich aus grundelementen (tönen) zusammen, die „sogleich“ zu melodien, musikalischen gestalten werden, die der ebene der ‚sätze‘ angehören.⁷⁷ Man kann das etwas „mechanistische“ der theoriefigur von Lévi-Strauss, hier nur sehr verkürzt wiedergegeben ist, in zweifel ziehen, es gibt darüber hinaus stichhaltige argumente, die zeigen, dass die verbindung von ‚sprache‘ und ‚musik‘, die analyse von ‚musik‘ als sprachsystem komplexeren gesetzen und relationen gehorcht, als es hier scheint. In einem – für die ‚musik‘ merkwürdigen – punkt aber scheint Lévi-Strauss durchaus recht zu haben: der zweidimensionale zeitpfeil kann *semantisch* erweitert werden. Au dem klappentext des ersten bandes der *Mythologica* fasst er diesen punkt folgendermassen zusammen: „Mythen haben keinen autor: sobald sie als Mythen wahrgenommen werden, was immer ihr ursprung sein mag, gibt es sie nur in einer tradition verkörpert. Wenn ein mythos erzählt wird, empfangen die hörer eine botschaft, die eigentlich von nirgendwo kommt; dies ist der grund, weshalb man ihm einen übernatürlichen ursprung zuschreibt.“⁷⁸ Die überwindung der antinomie zwischen „historischer“ und „vergänger“ zeit wird hier überwunden in einer ortlosigkeit der botschaft, die immer „schon da“ ist, die es nicht anders als in der form der überlieferung gibt.⁷⁹ Wie aber verhält es sich mit der musik? Wenigstens in der westeuropäische-abendländischen tradition hat sie – dies gilt sogar für *Variations* – ein in aller regel bekanntes „datum“ und beinah jedes ihrer werke hat seit fast 1000 jahren einen autor. Wie so soll sie etwas gleichen, dessen „botschaft von nirgendwo kommt“ und dessen tradition die voraussetzung hat, dass einen autor, einen „urheber“ gerade *nicht* gibt? Mir scheint, dass die kenntnis des ‚datums‘ von kompositionen und ihres autors mindestens in der „modernen“ interpretation unserer musikalischen tradition die tatsache verdeckt hat, dass die musik auf der ebene des klanges durchaus botschaften enthält, die – wie oben gesehen – der vergangenheit, nicht aber „historischer“ zeit angehören. Die merkwürdige kraft, die nicht nur mythen aller zeiten und geographischen räume der musik einräumen, scheint hier ihre wurzel zu haben. Die kenntnis des ‚datums‘ der musik, die kenntnis des autors eines werkes kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er mit klängen und damit mit erinnerungen operiert, die weit älter sind, als ‚datum‘ und autor.⁸⁰ Die immer wieder unternommenen versuche gerade auch moderner musikgeschichtsschreibung, dem „sinn“ von kompositionen durch möglichst genaue kenntnis der intentionen des autors auf die spur zu kommen, wird kontrastiert durch die über die jahrhunderte nicht abreisende spekulation über klang und ‚musik‘ als ganze, die auf jenen hinter- und untergrund der klänge zielt, die eine komposition allenfalls evozieren, aber nie produzieren kann. Diesen hinter- und untergrund als ‚botschaft‘, als semantische erweiterung des zeitfeldes zu verstehen, die es erlaubt, die antinomie zwischen „historischer“ und „vergänger“ zeit zu überwinden, liegt insofern nahe, als diese interpretation den schmalen grat zwischen kultureller (menschlicher) tätigkeit der kombination von ‚tönen (vielleicht ihrer konstruktion) und dem nicht eliminierbaren „einbruch“ der natur im klang, der die vergangenheit und das nicht nur ort-, sondern eben auch zeitlose der musik offenbar macht, nicht zu verlassen zwingt. Aber war es gerade angesichts der radikalierung des konzepts des ‚tones‘ im serialismus und der unterwerfung aller dimensionen des kunstwerks unter die uneingeschränkte herrschaft der syntax nicht nötig, der seite des klanges und der ‚natur‘ zu ihrem recht zu verhelfen?

Der *theorie* der botschaft des „nirgendwo“ antwortet in gewisser weise die *praxis* der ‚ontologischen‘ erweiterung des zweidimensionalen zeitpfeils. Die operationen, die Cage vorschreibt, um die (graphisch codifizierten) voraussetzungen einer akustischen realisation seiner kompositionen zu schaffen, zielen auf je unterschiedliche art darauf, den klängen als ‚ereignissen‘ solcher realisationen ihre verbindung zum autor und ihr ‚datum‘ zu nehmen. Das

⁷⁵ Lévi-Strauss spricht hier (ebd. s. 59) nur von „Musik, wie sie mit Frescobaldi [...] und mit Bach [...] in der westlichen Zivilisation aufkam, eine Musik, die ihren Höhepunkt mit Mozart, Beethoven und Wagner im 18. und 19. Jahrhundert erreichte.“

⁷⁶ Ebd. s. 58f

⁷⁷ Ebd. s. 64 – 67. Es ist auffällig und sicher nicht zufällig, dass Lévi-Strauss im eröffnungs-kapitel des ersten Bandes der *Mythologica* die serielle musik so beschreibt, als sei sie musik, die nach regeln entstanden ist, die Cage sehr viel näher stehen als den rigiden zahlenstrukturen Stockhausens und Boulez'. Cf. ders., *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Ouverture, s. 42 – 45

⁷⁸ Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, aao.

⁷⁹ Eine – im oben dargestellten sinne – „moderne“ aneignung des mythos ist demnach unmöglich, eine tatsache, die die wissenschaftliche erforschung von mythen vor nicht geringe probleme stellt.

⁸⁰ Johann Georg Hamann hat sie sogar für älter als die sprache gehalten – ders., *Aesthetica.in.nuce*, in: ders., *Vom Magus im Norden und der Verwegenheit des Geistes. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Stefan Majetschak, bonn 1993, s. 100 – und damit einsichten vorweggenommen, die archäologen unserer tage durch funde bewiesen haben: vorfahren der menschen, die angesichts der anatomie ihres kehlkopfes sicher der sprache noch nicht mächtig waren, verfügten bereits über einfache instrumente!

also, was als *eine* seite der autorengelunden, datierten musik der westeuropäisch-abendländischen tradition immer erst (theoretisch) erschlossen werden muss, das legt Cage in die konstruktion seiner kompositionen selbst hinein. Er nimmt als preis in kauf, dass seine stücke immer auf der untersten ebene der ‚ereignisse‘ verbleiben. Selbst die erinnerung soll diese ereignisse nicht so verknüpfen, dass sie zum ‚satz‘, zur *melodie* werden. An ihrer syntaktischen undurchdringlichkeit hängt ihre unabhängigkeit von der ordnung der zeit, d.h. die monadische struktur der *Variations* ist die voraussetzung dafür, dass durch die klänge selbst die antinomie zwischen „historischer“ und „vergänger“ zeit überwunden werden kann. Cage selbst hat darüber nachgedacht, ob der artifizielle charakter der monadischen elemente seiner kompositionen durchbrochen werden und der „historischen“ gegenwart der klänge nicht das gleiche recht eingeräumt werden könnte wie der aufführung der komposition als „einschreibung“ in die jetzt-zeit. Die regeln der *Variations III* thematisieren diese frage auf eine solche weise, dass eine akustische realisation ohne eine antwort auf sie nicht möglich ist. Indem der autor die „durchdringung“ („interpenetration“) auf zweierlei weise regelt, nach innen in der fortschreitung (!) von einem klang zum nächsten, nach aussen, indem umweltsklänge den fortgang der akustischen realisation beeinflussen sollen, wird die „fensterlosigkeit“ der monadischen klangelemente der *Variations* unsicher. Nach auskunft von Heinz-Klaus Metzger ging es Cage bei der fortentwicklung des konzepts der *Variations* in erster linie darum, die in *Variations I* und *Variations II* vorhandene bindung an den parametrische struktur der bestimmung der ‚töne‘ zu überwinden und klänge möglich zu machen, die von diesen parametern nicht erfasst und nicht geplant werden können.⁸¹ Unter der hand ist hier aber weit bedeutsamerer schritt getan, der wiederum – dem historischen ort angemessen – die frage nach dem ‚ton‘ selbst stellt, nachdem das westeuropäisch-abendländische modell des umgangs mit diesen grundeinheiten musikalischer strukturen so weit radikalisiert worden ist, dass eine fortentwicklung dieses konzepts schon deshalb nicht mehr möglich scheint, weil es durch veränderungen der syntax, der feinheit der unterscheidung der tonhöhen etc. *prinzipiell* nicht betroffen ist. Die konstruktion des ‚tons‘ liegt *vor* den syntaktischen regeln, die sich ja auf ihn beziehen, sie liegt auch vor allen strukturen der parameter, denn diese können nur dann auf ‚töne‘ angewendet werden, wenn diese bereits existieren.

Was also ist der ‚ereignis‘ der *Variations* für uns? Die diese überlegungen begleitende frage nach der auflösung der antinomie zwischen „historischer“ zeit, dem ‚datum‘ der *Variations* und der klanglichen realisation in der jetzt-zeit, der „vergänger“ zeit und der *erinnerung* von autor und interpret wird aufgelöst durch die aufspannung des reinen zeitpfeils zu einer offenen landschaft der klänge, die weder ihre vergangenheit meiden noch ihre zukunft fürchten müssen. Dabei zeigt sich, dass die „auslöschung“ des ‚selbst‘ auf dem weg von west nach ost der *indifferenz* in dieser frage weichen kann, ohne dass damit die klangereignisse wieder unter die herrschaft einer eindeutigen ordnung der zeit gestellt werden müssten. Die klänge selbst können sich frei entfalten, auch wenn der umgebende raum der zeit dieser entfaltung einen spezifischen horizont und einen konkreten rahmen gibt. Schwieriger als die sicherstellung der möglichkeit der „durchdringung“ (tatsächlich findet diese, wenn auch ungewollt, *immer* statt) gestaltet sich die konstruktion dessen, was Cage „non-obstruction“ nennt. Der monadische charakter der ‚töne‘ ist ja die *voraussetzung* der anwendbarkeit der zufallsoperationen: nur wenn „etwas“ schon da ist, was eine tonhöhe, eine lautstärke, eine klangfarbe etc. haben kann, dann kann sinnvoll eintreten oder nichteintreten des ereignisses der ordnung der zeit entgehen. Die vergangenheit der ‚töne‘ ist aber eine andere vergangenheit als die vergangenheit der klänge. Während selbst die vergangenheit des autors die gegenwart der realisation durchdringen kann – in der offenen landschaft der zeiten und klänge bedeutet eine relation keine begründung einer (rang-)ordnung – so stellt die frage nach der vergangenheit des ‚tones‘ mehr zur disposition als die zufallsoperationen hinsichtlich seiner klangkontur, seiner gestalt und form „einholen“ können. Das ‚ereignis‘ der *Variations* für *uns* also ist die frage danach wie diese komposition gestaltet wird und klingt, wenn der ‚ton‘ nicht mehr das selbstverständliche grundelement aller musik ist. Wie klingen *Variations* nachdem der ‚ton‘ und die töne verklungen sind?

⁸¹ Metzger, *Hat die Materie Geist*, aao. s. 137

My impression is, that the spirit in the East is just as alive as it is in the West.

John Cage in einem brief (July 26, 1992)

Im wintersemester 2006/2007 und anschliessend im sommersemester 2007 fand an der hochschule für musik in basel ein kurs statt, der in zusammenhang mit einem workshop-wochenende zur sog. „offenen musik“ eine analyse und ausarbeitung der *Variations II* von Cage zum inhalt hatte. Beteiligt waren studentinnen und studenten, die zwar teilweise gewisse erfahrungen mit zeitgenössischer musik – d.h. vor allem erfahrungen mit nichttraditionellen spielweisen ihrer instrumente – gesammelt hatten, für die der umgang mit einer komposition, die nicht als aufführbare partitur vorliegt, jedoch neu war.⁸² Im laufe des kurses sollten also alle phasen des umgangs mit einem solchen stück – von den überlegungen zu rahmenbedingungen einer aufführung, der analyse der regeln über die ausarbeitung und aufzeichnung der partitur bis zur einstudierung und aufführung des ergebnisses – diskutiert und praktisch umgesetzt werden. Leitend für den gesamten arbeitsprozess war die grundsatzentscheidung, sich einerseits so strikt wie irgend möglich an die regeln, die Cage für diese komposition vorgeschrieben hat zu halten, andererseits aufführungstraditionen dieses stücks, zusatzinformationen und konventionen beim umgang mit den zufallsoperationen nur in extremen ausnahmefällen zu rate zu ziehen und für die interpretation und anwendung der regeln zu nutzen. Alle entscheidungen, die im laufe der arbeit getroffen wurden, sind ausführlich dokumentiert, eine aufführung der ausgearbeiteten partitur ist aufgezeichnet worden, ausserdem fand eine produktion des klangergebnisses statt, die auf besondere und einschneidende weise auch geräusche der umwelt im klangergebnis bewahrt. Ich kann mich an dieser stelle also darauf beschränken, jene entscheidungen und strategien der arbeit vorzustellen und nachzuzeichnen, die vom üblichen umgang mit diesem stück abweichen und die trotz der dokumentation erklärungsbedürftig sind.

Am einfachsten konnte die frage der besetzung der konkreten ausarbeitung geklärt werden: die ausgearbeitete partitur sollte all jene instrumente umfassen, die von den teilnehmern des kurses gespielt werden, die am wochenende der präsentation des ergebnisses nicht durch andere verpflichtungen an der aufführung der *Variations II* gehindert waren. Auf diese weise wurde entschieden, dass John Cages *Variations II* für ein trio bestehend aus flöte, bassett-horn und viola⁸³ ausgearbeitet werden soll.

Das naheliegende dieser entscheidung verdeckte allerdings, dass bereits hier eine entscheidung getroffen wurde, die den regeln, die Cage zum treffen von entscheidungen für seine komposition vorgeschrieben hat, *nicht entspricht*. Schon an dieser stelle wurde bei der diskussion sichtbar, dass Cages grundregel, nach der alle entscheidungen so zu fällen und alle fragen so zu stellen seien, dass sie durch die messung des lots der zufallsanordnung von punkten und linien beantwortet und entschieden werden können, bei strikter beachtung nahezu bzw. tatsächlich unüberwindliche probleme für eine ausarbeitung aufwirft. Die ebenso unumgängliche wie grundsätzliche frage, die an dieser stelle zu beantworten ist, lautet: gibt es eine wenn schon nicht vollständige, so doch hinreichende beschreibung einer graphischen vorlage für die akustische realisation einer komposition, die einzig und allein durch messbare grössen bestimmt ist? Diese frage muss wohl abschlägig beantwortet werden auch wenn selbstredend strategien denkbar sind, die darauf beruhen, alle nicht messbaren grössen derart in geordnete mengen zu verwandeln, dass die regeln von Cage dann auf die geordneten elemente der so konstruierten menge angewendet werden können. Dass dieses verfahren nicht nur die intention des autors (die hinsichtlich des klangergebnisses ja ein prekäres argument der berufung wäre) sondern auch die logik der angegebenen regeln verletzt, zeigt sich daran, dass diese regeln ja nicht irgendeine messung vorsehen, sondern eine ganz bestimmte, nämlich eine solche, die eine menge von dreissig (positiven rationalen) zahlen produziert. Da die frage der besetzung mit *keiner* anderen in solcher weise korreliert, dass die „überschüssigen“ zahlen für die beantwortung weiterer fragen benutzt werden könnten, müsste – bei strenger beachtung von Cages regel – eine aufführung stets 30 musiker umfassen, die aus einer grösseren menge (etwas einem sinfonieorchester) mittels der entsprechenden zufallsoperation ausgewählt würden. Da die ausgangsmenge jedoch völlig willkürlich zusammengesetzt ist oder sein kann, wird das zufalls- und damit das klangergebnis stärker von der zusammensetzung der menge abhängen, aus der die 30 musiker ausgewählt werden als

⁸² Die zusammensetzung der beiden kurse war, was herkunft und familiären hintergrund der studentinnen und studenten angeht, erfreulich international, es gab sowohl teilnehmer mit westeuropäischen wie mit verschiedenen osteuropäischen wurzeln. Da die teilnehmer am kurs die konkreten klanggestalten selber auszuwählen hatte, ist diese vielfalt nicht ohne folgen für das klangergebnis geblieben.

⁸³ Bei der zweiten – aufgezeichneten – aufführung der fertigen partitur wie auch bei der produktion des stückes musste die viola durch ein violoncello ersetzt werden, da der student, der die viola spielen sollte, die hochschule inzwischen verlassen hatte.

von der auswahl selbst. Daraus ergaben sich für die ausarbeitung der *Variations II* zwei grundsätzliche beobachtungen, die zu (meta-)entscheidungen hinsichtlich des regelkanons der *Variations II* führen, die weder durch diese regeln gedeckt noch aus grundsätzlichen überlegungen hinsichtlich des ‚ereignisses‘ der *Variations*, wie sie in den vorstehenden abschnitten angestellt wurden, ableitbar sind. Sie sind also als kontingent – mit allen konsequenzen, die diese feststellung hat – anzusehen.

Beobachtung 1: Es gibt fragen und entscheidungen hinsichtlich der ausarbeitung der *Variations II*, von denen sich zeigen lässt, dass die von Cage für die ausarbeitung dieses stückes vorgeschriebenen regeln sich auf sie nicht anwenden lassen. Dazu gehören zum einen alle entscheidungen, die den charakter einer (irreduziblen) *alternative* haben, zum anderen gehören alle fragen in diese kategorie, die sich auf grössen beziehen, die entweder nicht messbar sind oder deren messbarkeit in kein sinnvolles verhältnis zur menge von 30 zahlen gesetzt werden kann. Ausserdem gibt es – oder kann es geben – entscheidungen hinsichtlich einer klanglichen realisation der *Variations II* die weder den charakter von alternativen noch den der frage von „grössen“ haben.⁸⁴

Beobachtung 2: Es gibt fragen und entscheidungen, die zwar so angepasst werden können, dass die schon oben zitierte schlussregel, die Cage als allgemeine regel für *alle* nicht gesondert aufgeführten fälle vorsieht: „IF, [...] A QUESTION ARISES OR IF QUESTIONS ARISE REGARDING OTHER MATTERS OR DETAILS [...], PUT THE QUESTION IN SUCH WAY THAT IT CAN BE ANSWERED BY MEASUREMENT OF A DROPPED PERPENDICULAR.“ anwendbar wird. Es lässt sich aber zeigen, dass eine solche anpassung das ergebnis derart präjudiziert oder determiniert, dass die eigentliche zufallsoperation, der wurf von linien und punkten als voraussetzung der messung von distanzen, auf das klangereignis selbst kaum einen oder gar keinen einfluss mehr hat. Dieser fall kann auch hinsichtlich von den klang bestimmenden grössen eintreten, die zwar messbar sind und eine messung auf einer – wie auch immer gearteten – dreissigstufigen skala ermöglichen, bei denen die ergebnisse der messung aber auf das klangergebnis entweder nahezu bzw. gar keinen einfluss haben oder eine genauigkeit der unterscheidung vortäuschen, die hinsichtlich konkreter aufführungsbedingungen „unrealistisch“ ist.⁸⁵

Aus beiden beobachten ergeben sich gewisse konsequenzen:

Da sich zeigen lässt, dass es fragen und entscheidungen hinsichtlich der ausarbeitung der *Variations II* gibt, auf die sich die von Cage für die ausarbeitung des stückes angegebenen regeln nicht anwenden lassen, müssen diese entscheidungen auf *andere* weise getroffen werden. Die frage ist also, welche strategien und welche regeln kommen hier zur anwendung?⁸⁶ Schon diese formulierung macht die richtung der antwort sichtbar: auch für diese fragen und entscheidungen müssen ehestens *verfahren* zur anwendung kommen. Formen „spontaner“ entscheidung sind offenbar wenig oder ganz ungeeignet, die befreiung der klangereignisse aus allen formen der abhängigkeit – d.h. auch der vorlieben der interpreten – zu erreichen.⁸⁷

Als minimalanforderungen müssen also gelten:

- (1) Jeder entscheidung liegt eine (formulierbare) frage zugrunde, deren antwort mit der entscheidung verknüpft oder durch die entscheidung gegeben ist.
- (2) Alle entscheidungsverfahren sind (soweit als irgend möglich) mit den regeln von Cage identisch, isomorph oder wenigstens analog.
- (3) Für alle entscheidungen gilt: entweder sie sind von Cages regeln zur ausarbeitung der *Variations II* betroffen, dann *müssen* die regeln von Cage zur anwendung kommen. Oder sie sind davon nicht betroffen, dann gelten die forderungen (1) und (2). Ansonsten gelten die antworten auf solche fragen als frei (d.h. sie sind durch keine äusseren bedingungen oder „kenntnisse“ limitiert).
- (4) Alle entscheidungsverfahren (auch diejenigen, die direkt den regeln von Cage folgen) sind daraufhin zu überprüfen, ob die ergebnisse, die sie liefern, tatsächlich wahrnehmbare auswirkungen auf das klangergebnis haben oder ob die randbedingungen (z.b. die abgrenzung der menge möglicher antworten auf die zu

⁸⁴ In diese kategorie fallen zum beispiel alle fragen, die mit der interpretation der regeln zu tun haben, die nicht nur angesichts der notwendigkeit einer übersetzung in die landessprache häufig eine *deutung* erforderlich machen. Siehe dazu z.b. unten zur interpretation des sechsten parameters.

⁸⁵ So dürfte es kaum möglich sein, dass ein musiker 30 lautstärkegrade nachvollziehbar reproduziert. Zwar ist jeder musiker in der lage, weit mehr als 30 lautstärkegrade zu erzeugen, diese sind jedoch relational bestimmt und können nicht auf eindeutig wahrnehmbare weise reproduziert werden.

⁸⁶ Am schwierigsten ist diese frage einleuchtenderweise für alle mit der deutung der regeln zusammenhängenden fragen.

⁸⁷ Cages bemerkung in der *Lecture of Nothing*, “Structure ist simple because it can be thought out, figured out, measured. It is a discipline...” (in: ders., *Silence*, p. 111) lässt sich als bevorzugung von entscheidungen lessn, denen entscheidungsprozesse vorhergingen.

entscheidende frage) das ergebnis stärker beeinflussen als das tatsächlich zur anwendung gebrachte entscheidungsverfahren.

(5) Einmal getroffene entscheidungen können in einer aufführung (einer klanglichen realisation) nicht revidiert werden.⁸⁸

Was das bedeutet, zeigte sich schon zu einem sehr frühen zeitpunkt der ausarbeitung. Während die frage der besetzung sozusagen traditionell (konventionell) beantwortet wurde,⁸⁹ hatte die antwort auf die frage der *dauer* der aufführung einschneidende konsequenzen auf den ganzen folgenden prozess der ausarbeitung. Zunächst läge es im sinne der parametrischen struktur der klangkontur der einzelnen ereignisse einer aufführung nahe, von dreissig solcher ereignisse auszugehen.⁹⁰ Jeweils ein wurf mit linien und punkten würde dann *alle* tonhöhen, *alle* lautstärken, *alle* klangfarben, *alle* (ereignis-)dauern, *alle* einsatzzeiten und die „komplexität“ *aller* klangereignisse ergeben. Legt man darauf eine feste „established period of time“ (ein verbindliches zeitraster) fest, dann ist die dauer der aufführung unmittelbar gegeben und unterliegt keiner entscheidungsmöglichkeit. Dieses (mögliche) verfahren⁹¹ schränkt jedoch, wie bei näherer betrachtung und weiterer arbeit sehr schnell deutlich wird, die klanglichen möglichkeiten und die entscheidungsmöglichkeiten hinsichtlich einer akustischen realisation ausserordentlich ein. Es zeigt sich also, dass schon die antwort auf eine sehr einfache frage mit konsequenzen behaftet ist, die den entscheidungsspielraum bei anderen fragen dramatisch einschränken. Diese im konzept von Cage nicht thematisierte frage nach der *interdependenz* von entscheidungen (noch nicht unbedingt von ereignissen) erweist sich bei der ausarbeitung der *Variations II* als besondere, alle ebenen und alle phasen der ausarbeitung betreffende herausforderung. Die fünfte minimalforderung musste also dergestalt präzisiert und verallgemeinert werden, dass sie auch auf den prozess der ausarbeitung angewendet werden kann:

(5) Einmal getroffene entscheidungen können durch spätere entscheidungen nicht revidiert werden.⁹²

Indem die frage der dauer nicht wie oben beschrieben entschieden wurde, musste die frage beantwortet werden, wie die menge von dreissig zahlen auf mögliche klangereignisse verteilt werden soll. Statt dieser als mechanisch beurteilten „horizontalen“ verteilung der zahlen auf die parameter der einzelnen ereignisse zu folgen, wurde entschieden, eine „vertikale“ verteilung der 30 zahlen auf die ereignisse vorzunehmen, d.h. jedes klangereignis sollte von 30 zahlen in all seinen eigenschaften und seinem ort in der aufführung bestimmt sein.⁹³ Schon eine sehr kursorische zuordnung zeigt jedoch, dass angesichts der für ein monadisches ereignis⁹⁴ möglichen bestimmungen 30 eine sehr hohe, eine zu hohe zahl ist. Deshalb wurde an dieser stelle eine ausserordentlich folgenreiche entscheidung getroffen: an der zahl 30 für die bestimmung eines ereignisses wird uneingeschränkt festgehalten. Das dem ‚ton‘ entsprechende klangereignis wird jedoch zum ‚ereignis‘ erweitert: jedes ‚ereignis‘ wird *vom gesamten trio* erzeugt, d.h. die referenz der monade ist nicht mehr der ‚ton‘ und nicht mehr der individuelle musiker, sondern die durch entscheidung bestimmte klangkontur eines ensembles von klängen, die durch einen „über-individuellen“ ausführenden, d.h. durch einen „musiker“ jenseits der person erzeugt werden. Das ist sicher – trotz der noch zu besprechenden besonderen zeitstruktur der aufführung – die wesentlichste veränderung gegenüber traditionellen aufführungen der *Variations II*. Ob die erweiterung des ‚tons‘ zum ‚ereignis‘ tatsächlich mit der auflösung der verbindung von individuellem klang und individuellem musiker einhergehen muss, ist hier nicht zu entscheiden. Die antwort auf die frage nach der verteilung der 30 zahlen eineswurfes, die ursprünglich aus der frage nach der *dauer* resultierte, war, wie sich während der weiteren ausarbeitung herausstellte, die wichtigste entscheidung der konkreten ausarbeitung hinsichtlich der frage nach dem ‚ton‘ und dessen verklingen.

Nach diesen zwei grundsätzlichen weichenstellungen konnte die zuordnung der dreissig zahlen für jedes ereignis wie unten folgt vorgenommen werden; alle zuordnungen werden für alle drei instrumente vorgenommen, so dass am ende nicht 10, sondern – wie geplant – 30 zahlen für die zuordnung nötig sind. Die ordnung der zahlen, die sich aus

⁸⁸ Die letzte regel ist – streng genommen – keine mit den übrigen vergleichbare forderung, da sie eine (von der *praxis* nahegelegte) interpretation der allgemeinen schlussregel von Cage ist. Die festlegung von ereignissen während der aufführung mithilfe der von Cage vorgesehenen regeln ist nicht praktikabel.

⁸⁹ Im sinne der minimalforderungen verlief der weg der entscheidung folgendermassen: die frage lautete: welche musiker nehmen an der aufführung teil? Die antwort (im sinne einer analogie) lautete, *alle* musiker, die anwesend sein können (d.h. es findet keine auswahl statt). Die damit verbundene frage lautete: ist die zahl der instrumente mit der zahl der musiker identisch? Da auf die erste frage mit einer allaussage (einer totalität) geantwortet worden war, lautete hier die antwort: „ja“.

⁹⁰ Die immer wieder erwähnte zahl 30 ist die konsequenz der tatsache, dass es sich bei dem material für die zufallsoperationen um 6 linien und 5 punkte handelt. Da alle punkte zu allen linien in relation gesetzt werden (es wird ein lot gefällt), ergeben sich 30 zahlen.

⁹¹ Tatsächlich wurde während des workshop-wochenendes die aufführung einer ausarbeitung präsentiert, die genau diese entscheidung zur grundlage hatte.

⁹² Diese regel erhielt auch angesichts von „überlappungen“ von ereignissen eine wichtige bedeutung.

⁹³ Die anzahl solcher ereignisse war ursprünglich mit 60 geplant und wurde – angesichts der aufführungsdauer der ausarbeitung – auf 30 rediziert. Die aufführungsdauer beträgt immer noch eine knappe stunde.

⁹⁴ Modell und referenz des ‚ereignisses‘ war ja der ‚ton‘!

dem wurf von linien und punkten nicht ergibt,⁹⁵ oblag demjenigen, der die zahlen für das jeweilige ereignis diktierte. Er bzw. sie waren angehalten, eine gewisse ordnung beim lesen der zahlen einzuhalten (von links nach rechts, von oben nach unten, von rechts nach links, diagonal etc.), die eine reine willkür – und damit verbunden lesefehler – verhindern sollte. Folgende zuordnung der zahlen⁹⁶ wurde für jedes instrument vorgenommen:

- 1 – tonhöhe (15 möglichkeiten)⁹⁷
- 2 – oktavlage (flöte: 3 möglichkeiten, bassetthorn: 4 möglichkeiten, viola: 5 möglichkeiten)⁹⁸
- 3 – klangfarbe (13 möglichkeiten pro instrument)⁹⁹
- 4 – lautstärke
- 5 – zeitintervall („established period of time“)
- 6 – einsatzzeit (gerechnet vom ende des zeitintervalls)
- 7 – dauer (gerechnet von der einsatzzeit)
- 8 – feststellung der komplexität
- 9 – art der komplexität (wenn 8 mit ja beantwortet wurde)
- 10 – „zeitfenster“ (zeitintervall innerhalb dessen eine aktion beginnt)

Da die entscheidungen vollständig dokumentiert sind, muss an dieser stelle nur auf die besonderheiten hinsichtlich der zeitstruktur, der „komplexität“ und der zehnten zahl eingegangen werden.

Die zuordnung der zehnten zahl war während der ausarbeitung lange offengeblieben, weil mit der zuordnung der 9 vorangehenden zahlen das ereignis hinsichtlich des konkreten instruments offenbar nicht nur hinreichend, sondern vollständig bestimmt war. Die zehnte zahl war als „reserve“ bei der ausarbeitung vorgehalten worden, falls noch eine entscheidung zu treffen gewesen wäre, die bei der einteilung vergessen wurde. Als sich herausgestellt hatte, dass es keine solche entscheidung gibt, wurde die zehnte zahl genutzt, um den musikern durch einföhrung eines „zeitfensters“ (Cage nennt solche „fenster“ „time-brackets“), innerhalb dessen eine aktion beginnen kann, die möglichkeit zu geben, auf die starren vorgaben der uhr, die die aufföhrung regelte, flexibel zu reagieren, was insbesondere bei jenen klangereignissen sich auswirken sollte, die ohne eine gewisse vorbereitung (am instrument, hinsichtlich der haltung oder wegen komplizierter griffe) nicht ausföhrbar sind. Ausserdem wirkte sich – und zwar ohne minimalforderung (5) zu verletzen – die einföhrung der zeitfenster auch dahingehend aus, dass sich ausschliessende aktionen seltener auf den gleichen zeitpunkt bzw. das gleiche zeitintervall trafen.

Stärker als im geschilderten fall bestimmten die entscheidungen hinsichtlich des sechsten von Cage erwähnten „parameters“ die klangkontur der ereignisse und ihre gegenseitige relation. Parameter 6 wird von Cage als „STRUCTURE OF EVENT (NUMBER OF SOUNDS MAKING UP AN AGGREGATE OR CONSTELLATION“ beschrieben. Was aber ist ein „aggregate“ oder eine „konstellation“? Fast könnte es scheinen, als sei Cage hier bereits auf dem weg zu einer situation, die dann für die *Variations III* bestimmend wurde, nämlich die ablösung vom konzept des ‚tones‘ als jenem grundelement musikalischer gestalten, das durch parameter bestimmt

⁹⁵ Die würfe wurden mittels transparentstreifen auf verschiedenen kopiergeräten durchgeführt.

⁹⁶ Für die zahlen galten folgende konventionen: alle messungen (zugrunde lag ein blatt der grösse A3) wurden in millimetern vorgenommen, sodass lediglich natürliche zahlen auftreten konnten. Entfernungen von weniger als 1mm wurden mit 1mm angenommen, entfernungen von mehr als 325 mm wurden als 325 mm angenommen.

⁹⁷ Es wurden für jedes instrument vom tiefsten möglichen ton 12 halbtöne und (an den rändern) vierteltöne als auswahlmenge definiert. Dabei wurde, wie auch bei der zweiten, dritten und vierten zahl so vorgegangen, dass nicht die maximalzahl von 325 in 15, 3, 4, 5, 13 etc. bereiche geteilt wurde, denen dann jeweils eine tonhöhe, eine oktavlage etc. zugeordnet worden wäre, sondern – im sinne der annäherung an eine gleichverteilung – wurde die „erwürfelte“ zahl durch 15, 3, 4, 5, 13 etc. geteilt, der rest wurde als definierende nummer der tonhöhe, der oktavlage, der klangfarbe bzw. der lautstärke in die liste eingesetzt.

⁹⁸ Die oktavlagen wurden bei geräuschklingen zur bestimmung des tonhöhenbereichs benutzt: z.b. „hoch“ – „mittel“ – „tief“ etc.

⁹⁹ Jeder musiker bzw. musikerin hatte nach eigenen vorstellungen und vermögen eine liste von 12 die üblichen bahnen des umgangs mit dem instrument mehr oder minder verlassenden spieltechniken aufgestellt, die – in etwa einer linie vom geräusch zum klang folgend – schliesslich als 13. möglichkeit das ordinario-spiel umfasste.

wird. In der – teilweise kontroversen und schwierigen – diskussion über die interpretation dieses parameters und damit über die möglichkeit seiner bestimmung stellte sich relativ schnell heraus, dass hier leicht der schritt in eine unendliche spirale der bestimmungen getan sein könnte. Ist ein ereignis „komplex“, dann müsste neben seiner ersten tonhöhe auch seine zweite bestimmt werden, es müsste lautstärke und klangfarbe etc. festgelegt werden, sodass dann am ende auch wieder die frage nach der „komplexität“ stünde. Das erschien als kein sinnvoller weg. Wenn aber nicht das zusammentreffen verschiedener ‚töne‘ – was ohnehin durch „überlappung“ von ereignissen geschieht – das *besondere* „komplexer“ klänge ausmachen darf, dann musste eine form des klanges gefunden werden, die sich von anderen klängen und damit einen komplexen klang von einem nichtkomplexen unterscheidet. In der konkreten ausarbeitung wurde dafür die *stimme* der musiker bzw. musikerinnen ausgewählt. Dies zum einen deshalb, um eine annäherung der klänge (im gegensatz zur disparatheit von flöte, bassethorn und viola) zu erreichen, zum anderen, um eine klangebene zu etablieren, die sich von *allen* anderen unterscheidet. Ausserdem kann die stimme unabhängig davon eingesetzt werden, ob das jeweilige instrument gespielt werden muss oder nicht. Ist ein klang komplex, so wird er von stimme *und* instrument gebildet, ist er nicht komplex, so kommt nur das instrument zum einsatz. Da ausserdem die komplexität ja eine eigenschaft des *gesamtereignisses* ist, muss entschieden werden, ob und wie die beiden anderen musiker bzw. musikerinnen auf die durch die stimme signalisierte komplexität reagieren. Dies geschieht mittels der neunten zahl.¹⁰⁰ Auf diese weise bleibt das klangereignis „als solches“ undurchdringlich – die stimme modifiziert allenfalls den instrumentalklang, andererseits findet eine form von durchdringung statt, die das komplexe ereignis vom zusammentreffen verschiedener – komplexer oder nichtkomplexer – ereignisse dadurch unterscheidet, dass der einsatz der stimme es erlaubt, dass für das komplexe ereignis die *gleiche* tonhöhe sozusagen aufgespalten (oder verdoppelt) wird. Instrument und stimme unterscheiden sich gerade in der tonhöhe nicht.¹⁰¹

Womöglich im gleichen umfang von der aufführungstradition abweichend wie hinsichtlich der oben geschilderten entsubjektivierung durch aufspaltung des ereignisses aber weit weniger in der akustischen realisation auffällig sind die entscheidungen, die hinsichtlich der organisation der zeit und ihrer bestimmung durch die zufallsoperationen getroffen wurden. Ausgangspunkt der diskussion war die interpretation des von Cage gewählten terminus „established period of time“. Natürlich kann man diese formulierung so auffassen, dass ein möglichst „neutrales“ raster der zeit gemeint sei, mit dessen hilfe und auf dessen hintergrund die genauen einsatzzeiten („points of occurrence“) der ereignisse festgelegt werden. Im sinne der entscheidungen hinsichtlich der „entsubjektivierung“ der ereignisse und der erweiterung des ‚tons‘ zum ‚ereignis‘, wurde die frage nach dem zeitintervall, mit dessen hilfe oder auf dessen hintergrund der zeitpunkt des beginns eines ereignisses festgelegt werden kann, so beantwortet, dass dieses intervall *auf jeden fall* vom „coup de dés“ aus linien und punkten abhängig, besser von ihm bestimmt sein sollte. Es lag also nahe, eine der ohnehin erwürfelten zahlen zu nutzen, um dieses zeitintervall zu bestimmen. Dieses vorgehen wäre noch kaum eine abweichung vom üblichen, allerdings wurde die weitere organisation der zeit derart als eine entscheidungskaskade angelegt, dass das ursprünglich erwürfelte zeitintervall zwar den „modulor“ des ereignisses abgibt, das ereignis selbst aber keineswegs daran gebunden ist, *innerhalb* dieses intervalls zu beginnen oder zu enden. Ausserdem – und dies ist eine hinsichtlich des werkes von Cage tatsächlich mindestens ungewöhnliche entscheidung – wurde für alle aus dem ursprünglichen zeitintervall abgeleiteten realen zeiten der ereignisbestandteile eine art allgemeiner „meta-modulor“ eingeführt, der die zahl einander ausschliessender gleichzeitiger ereignisbestandteile verringern und die wahrrscheinlichkeit erhöhen sollte, dass ein ereignis auch tatsächlich im zeitintervall dieses ereignisses beginnt.¹⁰² Gerechtfertigt schien ein solches vorgehen, weil die zahl der gleichzeitigen aber einander ausschliessenden ereignisse sehr hoch gewesen wäre und dieses zusammentreffen weder der kategorie der „interpenetration“ (sie schliessen sich ja gerade aus) noch der „non-obstruction“ (dito) zuzuordnen wäre. Hier ginge es um eine *alternative*, die hinsichtlich der landschaft jenseits des zeitpfeils die zweidimensionalität der zeitordnung in solcher weise wieder in kraft setzen würde, dass das ergebnis der ganzen anstrengung in frage

¹⁰⁰ Hier spielt eine festlegung eine wichtige rolle, der bei der betrachtung der zeitstruktur erneut zu begegnen sein wird. Die drei instrumente sind für ein einzelnes ereignis jeweils unterschiedlich verantwortlich. Pro ereignis wechselnd wird eine reihenfolge der instrumente (der nicht unbedingt die reihenfolge des einsatzes entsprechen muss!) festgelegt. Gewisse entscheidungen – wie hier die der komplexität – werden für das jeweils in der reihenfolge erste instrument bestimmt, die übrigen instrumente übernehmen die „komplexität“ (oder tun das nicht). Auch hier wirkt sich also forderung (5) aus. Die festlegung von „reihenfolgen“ der instrumente ist nicht nur dadurch gerechtfertigt, dass wegen des ständigen wechsels kein instrument bevorzugt ist, sie verstösst auch deshalb nicht gegen die aufhebung einer rangordnung durch prioritätsordnungen, weil nur alle drei instrumente *gemeinsam* jeweils das ‚ereignis‘ bestimmen. Die reihenfolge wäre also allenfalls „vertikal“ – hinsichtlich der ordnung der „ereignisse“ also irrelevant.

¹⁰¹ Zu recht kann hier ein gewisser tribut an die westeuropäisch-abendländische tradition vermutet werden. Stärker als zeitdauer, stärker als klangfarbe und erst recht als lautstärke wurde und wird die tonhöhe als wesentliche eigenschaft eines ‚tones‘ angesehen und gehört (dem folgt selbst das urheberrecht, das gleiche tonfolgen als identische „stücke“ ansieht). Praktische erwägungen (die gleiche klangfarbe könnte bei unterschiedlichen instrumenten nicht realisiert werden) und die erinnerung an die tradition fallen hier also zusammen.

¹⁰² Bereits beim zweiten ereignis der ausarbeitung war dies auf sozusagen spektakuläre weise nicht der fall: da die einsatzzeit vom *ende* des zeitintervalls her berechnet wird, lag der beginn dieses ereignisses so weit in der „vergangenheit“ (also vor beginn des zugrundeliegenden zeitintervalls), dass das stück eigentlich mit dem zweiten und nicht mit dem ersten ereignis beginnt (die zeit des hörens sich also auf dramatische weise von der „ordnung“ der ereignisse entfernt)!

stünde.¹⁰³ Ob dies als Rechtfertigung eines vorgehens ausreicht, das – nicht völlig zu unrecht – sich dem verdacht aussetzt, mit hilfe einer schlaumeierei ein bestimmtes ergebnis zu erreichen, kann bestritten werden. Immerhin widerspricht das verfahren den regeln, die Cage zur realisation seiner *Variations II* vorgeschrieben hat weniger, als eine (womöglich ad hoc) zu vollziehende entscheidung zwischen zwei ereignissen.¹⁰⁴

Für die teilnehmer des kurses zählte es zu den prägenden erfahrungen, dass die wirkliche zufälligkeit der bestimmung der ereignisse einer teilweise sehr dezidierte klangkontur der ereignisse und der gesamten ausarbeitung der *Variations II* nicht entgegenstand. Diese erfahrung stellte sich vor allem dann ein, wenn die erwartung einer gleichverteilung der ereignisse (beispielsweise was die lautstärke angeht) über längere strecken deutlich enttäuscht wurde oder bestimmte tonhöhe weit häufiger auftraten als andere. Natürlich würden sich solche ungleichgewichte bei grösserer dauer und einer höheren zahl von ereignissen nivellieren, aber gerade die ungeplante abweichung von der erwartung gleicher häufigkeiten macht am ende die eigenständige klangkontur der konkreten *Variations II* aus, die unter bestimmten bedingungen in eine konkrete gegenwart eingeschrieben wurde.

Was das „ereignis“ dieser *Variations II* betrifft, so zeigt sich, dass es in gleichem masse, wie es die teilnehmer an ausarbeitung und ausführung versammelt, sie der notwendigkeit enthebt, sich als „kollektiv“, als gruppe, gar als masse zu begreifen. Für „uns“ ist das „ereignis“ der *Variations II* eine erfüllte vergangenheit, an die wir mit jenem eingedenken gebunden sind, die „things past“ nicht als einengung der zukunft erfährt, sondern als jene ausdehnung von zeit und raum, der das *Andere* jederzeit deshalb eintreten kann, weil die erinnerung¹⁰⁵ seinen raum nicht mehr besetzt.

¹⁰³ Die berechnung der einzelnen zeitlichen bestimmungen des ereignisses sah folgendermassen aus: das zeitintervall (in sekunden) war bestimmt durch die 5. zahl des ersten instruments dieses ereignisses (die gesamtdauer des stückes ergibt sich also – in etwa – dadurch dass jeweils die 5. zahl des ersten instruments in sekunden gemessen addiert wird; das jeweils nächste zeitintervall schliesst unmittelbar, ohne rücksicht auf die konkreten zeitdauern und einsatzzeiten der ereignisse an das vorige an). Die einsatzzeit des zu erzeugenden klanges durch das erste instrument wurde aus dem zeitintervall und der 6. zahl hergeleitet ($[\text{zeitintervall} \times 6. \text{zahl}] / 200^*$). Das ergebnis wurde vom ende des zeitintervalls abgezogen und ergab damit den beginn des ereignisses. Entsprechend wurde die dauer mit hilfe der 7. zahl berechnet. Für das zweite und das dritte instrument war die rechnung in prinzip die gleiche, nur dass für diese instrumente das für die rechnung zugrundeliegende zeitintervall selbst aufgrund des zeitintervalls des ersten instrumentes berechnet wurde ($\text{zeitintervall} = [(\text{zeitintervall}, \text{erstes instrument} \times 5. \text{zahl}) / 200]$). *Die zahl 200 ist der erwähnte „metamodulor“, der – in etwa im goldenen schnitt liegend – die sehr grosse (seltene) und sehr kleine (seltene) zahlen aufeinander beziehen hilft.

¹⁰⁴ Im übrigen schliesst die benutzung des „metamodulors“ solche fälle nicht völlig aus. An mehreren stellen müssen die musiker bzw. musikerinnen sich zwischen mehreren gleichzeitig zu erzeugenden klängen entscheiden. Wie (und wann) sie das tun, entscheiden sie selbst.

¹⁰⁵ Es ist ein ebenso folgenschwerer wie symptomatischer irrhum, der Theodor W. Adorno unterläuft, wenn er in seinen *Minima moralia* Jean Paul (offensichtlich aus dem gedächtnis) zitierend, das paradies mit besitz gleichsetzt (Adorno, *Minima Moralia* 106, aao. s. 189). In der *Unsichtbaren Loge* hatte Jean Paul bemerkt, dass „die Erinnerung das einzige Paradies sei, aus dem wir nicht vertrieben werden können.“ Adorno dagegen meint im anschluss an den so einschneidend verändert erinnerten aphorismus, den er dem „Vorrat des ohnmächtig sentimental Trostes“ angehörig sieht: „Mit der Einrichtung des Archivs seiner selbst beschlagnahmt das Subjekt den eigenen Erfahrungsbestand als Eigentum und macht ihn damit wieder zu einem dem Subjekt ganz Äußerlichen“ (ebd.). Kaum deutlicher kann der abstand ausgedrückt werden, der zwischen der von Cage berufenen „remembrance of things past“ und der durch die eigentumsordnung weniger gebildeten als pervertierten zeitordnung liegt. Die erinnerung aber, das wusste schon Jean Paul, ist – wie die zeit selbst – alles andere als ein besitz, denn sie ist, wie das paradies, dem menschen nicht verfügbar.