

P A R A M U S I K
John Cages *Atlas Eclipticalis*

Von Johannes Bauer

DeutschlandRadio Berlin 2000

Musik: *Atlas Eclipticalis* in einer Version

- für Orchester (The Orchestra of the S. E. M. Ensemble, Petr Kotik, 1992),
- für Kammermusikensemble (Piccolo, Flöten, Bassklarinette, Kontrafagott, Posaune, Kontrabass; The Barton Workshop, 1992),
- für solistische Besetzung (Flöte 1 bis 3; Eberhard Blum, 1992).

Musikbeispiel 1: *Atlas Eclipticalis*

Beginn der Orchesterversion. Nach ca. 3 Minuten den Anfang des Gesprächs einblenden. Die Musik läuft für ca. 1 Minute im Hintergrund weiter.

- A: Eine ungewöhnliche Musik. Zumindest eine ungewohnte. Ungewöhnlich wohl auch für ein Publikum, das mit Neuer Musik einigermaßen vertraut ist.
- B: Und dabei handelt es sich um eine Komposition, die bereits vor 40 Jahren entstanden ist.
- A: Ich frage mich nur, was den Eindruck des Ungewöhnlichen ausmacht. Rührt der Eindruck ausschließlich daher, dass die Musik äußerst kompromisslos sämtliche Orientierungsmöglichkeiten entzieht?
- B: Vielleicht helfen uns einige Informationen zur Komposition weiter. Cage hat die Musik von *Atlas Eclipticalis* 1961/62 komponiert. Und zwar zunächst für 86 Instrumentalstimmen. Cage wäre allerdings nicht Cage, wenn die flexibel gehaltene Besetzung nicht zahlreiche Variations- und Kombinationsmöglichkeiten erlaubte. Ich denke, es ist sinnvoll, wenn auch wir zur Demonstration auf verschiedene Versionen zurückgreifen: auf eine für Orchester, auf eine für Kammerensemble und auf eine solistische. Jeder Part von *Atlas Eclipticalis* ist in „space notation“ geschrieben. Folglich bedeuten die Abstände zwischen den einzelnen Klangaggregaten Zeitrelationen. Der vertikale Abstand entspricht der Tonhöhe. Die Lautstärke hängt von der Größe der Noten ab. Interessant ist zudem, dass Cage für die Komposition Sternkarten benutzt hat, eben den „Atlas Eclipticalis“, ein Verzeichnis sonnennaher Sterne.
- A: Wie in zahlreichen anderen Werken hat Cage also auch hier Sternpositionen auf Notenpapier übertragen.

- B: Genau. Er hat, wie er selbst sagt, „Zufallsoperationen benutzt“, um die „Position der Noten aus der Position von Sternen auf Sternkarten“ abzuleiten.
- A: Nun, Sternpositionen im Rahmen zufallsbestimmter Verfahren zu verwenden: verwunderlich ist das nicht. Ob Cage allerdings geahnt hat, welcher Rattenschwanz an Überlegungen sich damit für die europäische Erkenntnistradition verbindet?
- B: Sie meinen mit dem zivilisatorischen Leit- und Orientierungsmotiv des gestirnten Himmels?
- A: Ja und Nein. Natürlich steht die Bedeutung des gestirnten Himmels für regelhafte Ordnungen außer Frage. Im Zusammenhang mit Cage interessiert mich aber genau das Gegenteil: nämlich der Aspekt der Desorientierung. Seit der Renaissance leistet gerade das Universum der Sterne dem Entwurf eines mittelpunktslosen Alls Vorschub. Vor allem bei Nicolaus Cusanus und Giordano Bruno. In der Formel des „omnia ubique“, des „alles ist überall“, drückt sich diese Dezentrierung am nachhaltigsten aus. Es gibt nicht mehr den einzigen, vor allen anderen ausgezeichneten erd- oder sonnenhaften Mittelpunkt. Solche monarchischen Modelle werden zunehmend republikanisch unterlaufen; durch Modelle, die den Mittelpunkt an jedem Ort und zu jeder Zeit propagieren und damit den Begriff des Mittelpunkts streng genommen aufheben. Kein Wunder, dass Hegel später in der anarchischen Streuung der Sterne den Zufall lauern sah, der sich dem Mittelpunkt verweigert.
- B: Für Hegel lag der Grund der „philosophischen Betrachtung“ ja schließlich auch darin, „das Zufällige zu entfernen“. Was Sie übrigens zur Entmächtigung des einzigen Mittelpunkts sagen, trifft sich genau mit Cages Plan einer „Vielzahl von Zentren“ in *Atlas Eclipticalis*. Wir werden darauf sicher noch eingehen. Im Augenblick interessiert mich noch Ihr Hegel-Verweis. Hegel bringt also Sterne und Zufall miteinander in Zusammenhang?
- A: Ja. Aber vielleicht sollten wir zunächst wieder der Musik zuhören, bevor wir Hegel nochmals das Wort geben.

Musikbeispiel 2: *Atlas Eclipticalis* (Aus der Orchesterversion)(ca. 3')

- A: Um nochmals kurz auf Hegel zurückzukommen. Wir werden gleich sehen, wie wichtig Hegel für unser Thema als Gegenposition ist. Eine Gegenposition schon deshalb, weil in ihm die tonangebende Tradition abendländischen

Denkens gipfelt. Ich meine die Tradition der Hypotaxe. Das heißt eine Denktradition, die in erster Linie auf sinn- und zweckgerichteten kausalen Verkettungen basiert, auf der hierarchischen Über- und Unterordnung von Folgerungen und Schlüssen. Hypotaxe und Denken sind gewissermaßen identisch. Im Unterschied dazu, und etwas vereinfacht geredet, setzt die bis in die Moderne verfemte Gegentradition der Parataxe auf gleichberechtigte Bei- und Nebenordnungen. Parataxe: das heißt Offenheit für das, was nicht im möglichst widerspruchsfreien, logischen Korsett der Theorie aufgeht; Offenheit für das Zufällige, Beiläufige, Mittelpunktlose; für Streuung und -Konstellation. Und hier haben Sie schon im Wortstamm „stella“ eine verbale Anspielung auf die Sterne.

- B: Wie sehr die Parataxe die Wertung nach Zentrum und Peripherie aufhebt, hat ja Mallarmé 1897 in seinem *Coup de dés* unnachahmlich ins Bild gesetzt. In dieser außergewöhnlichen Gründungsurkunde der Moderne hat Mallarmé stellare Formationen zu einer Streuung der Sprache radikalisiert; im Namen des Zufalls und im Namen der Konstellation, des Sternbildhaften und des Siebengestirns.
- A: Und wie Mallarmé die Ablösung des alten Denkens zu Gunsten des neuen, parataktischen ins Bild setzt! Als ein typographisches Fanal, das den Satzspiegel sprengt, um die gestreuten Worte in der weißen Unendlichkeit der Buchseite sternenhaft aufblitzen zu lassen. Hegel dagegen spricht von der ‚unbestimmten Vielheit‘ der Sterne noch unbeirrt als von einem ‚Licht-Ausschlag‘. Man muss sich das Wort auf der Zunge zergehen lassen: der Kosmos der Sterne eine Krätze des Firmaments. Für Hegel jedenfalls verweigert sich die Vielheit der Sterne dem „Streben (...) nach *einem* Ort als Mittelpunkt“. Anders als der Zentralismus des Sonnensystems sind die Sterne für den Philosophen des Geistes nichts weiter als ein „Licht-Ausschlag“ und, so Hegel, als dieser Ausschlag ebenso wenig „bewundernswürdig“ wie ein Ausschlag „am Menschen oder als die Menge von Fliegen“. Hegel weiter: „Die Sterne sind das Feld (...), worin das Zufällige“ - hier haben Sie den Zufall – „einen wesentlichen Einfluss auf die Zusammenstellung hat“.
- B: Deutliche Worte vom Meister der Hypotaxe, die im Namen von Geist und Vernunft von oben her ansetzt. Klar wird, wieso umgekehrt die gleichberechtigten Elemente der Parataxe mit Natur kommunizieren: sie erweisen sich gegen die Vermittlungs- und Systemstrenge als weitaus sperriger. Konnte man bisher glauben, nicht Cage sondern Hegel sei das Thema unseres Gesprächs -

ich denke, allmählich wird klar, dass wir ständig bei Cage waren. Zugespitzt kann man sagen, dass Cage alles stark macht, was Hegel abwertet: die Parataxe, die Streuung, die Dezentrierung, schließlich naturhafte Formationen und das, was landläufig als Zufall gilt.

- A: Vielleicht wird der Kontrast zwischen altem und neuem Denken schlagartig klar, wenn wir uns von der Abwertung der *Parataxe* her einmal die negative Besetzung der Vorsilbe „*pará*“ ansehen. Da ist insbesondere die Rede vom *Paradoxen*, vom Widersinnigen einer zugleich wahren und falschen Aussage; die die verbürgte Ordnung unerwartet und wie zufällig brüskiert. Insgesamt wäre zu sagen, dass der Katalog des „*pará*“ ein Feld der Störungen und Auflösungen verzeichnet. Ob im gestörten Realitätsbewusstsein der *Paranoia* oder in der Zersetzungsmacht der *Paralyse*. Selbst die *Parallelen* verlaufen noch ohne einen gemeinsamen Schnittpunkt in selbstvergessener Isolation neben einander her.
- B: Und nach dieser langen Geschichte der Abwertung - wie Sie sagen -, feiert erst die Kunst der Moderne die verfemten *Pará*-Aspekte als tragende Ausdrucksmittel, zumal im Bereich der Sprache. Und selbstverständlich greift auch Cage diese Mittel auf; ob als Störung oder Zerstörung des Satzbaus oder insgesamt als jenes *Parrhesie* genannte, nicht reglementierte Sprechen, das in der pulverisierten Sprache von Cages *Empty Words* eine ihrer Ausdrucksfacetten findet.
- A: Oder in den pulverisierten Tönen von *Atlas Eclipticalis*, dieser wahrhaft punktuellen Musik.

Musikbeispiel 3: *Atlas Eclipticalis* (Beginn der Solo-Version für Flöte)(ca. 4´)

- A: Lassen Sie mich nochmals auf die Verwerfungsfigur der Silbe „*pará*“ zu sprechen kommen. Vielleicht könnte man sagen, so wie diese Silbe die Abweichung vom Hauptstrom der abendländischen Denktradition repräsentiert, so repräsentiert Cages Musik die Abweichung vom Hauptstrom der abendländischen Musik, das heißt von ihrem übermächtigen Werkbegriff: eine Musik entlang der Musik, eine Gegen-Musik, eine *Paramusik* eben. Übrigens bindet das Ideal der Vernunft wie zur Warnung *Parataxe* und *Wahnsinn* eng aneinander. Die vermeintliche Sicherheit von Gedächtnis und Identität: sie zerreißt in den Leerstellen gereihter Piktualität. Hier geht es um andere Kategorien als um die von Dichte und Intensität. Den Versuch, Sinnzusammen-

hänge herzustellen, lassen die losen Klänge von *Atlas Eclipticalis* gnadenlos ins Leere laufen.

- B: Und für diese Zumutung liefern die frühen Interpretationen der Komposition Belege genug. Die Tumulte während der Aufführungen von 1964 mit Leonard Bernstein und den New Yorker Philharmonikern dokumentieren eine Verstörung von Sinn-Normen und damit von Macht-Normen. Sobald das Korsett des Gewohnten gelockert wird, schlägt das autoritär trainierte Bewusstsein über die Stränge. Während mit Beginn des bürgerlichen Zeitalters der ästhetischen Zeit zunehmend die Aufgabe zufiel, für Momente von der Askese des Lebens zu erlösen, verweigert Cage seinerseits jegliche affektive Erlebniszeit. Vom Erfahrungsrecycling des wiederholbaren Werks aus geraten Cages Unwägbarkeiten zur narzisstischen Kränkung des Publikums. Denn erst der Zusammenhang von Ordnung und Ortung, von organisierter Struktur und richtiger Platzierung gewährleistet jene Erkennbarkeitsmuster, die zumindest Ansätze von Sicherheit garantieren. Orientierung: schon das Wort verweist auf ein Zentrum, auf den Ort des Sonnenaufgangs, darauf also, die Himmelsrichtungen nach der Sonne zu bestimmen. Und nun frage ich Sie: wäre eine Sonnenmusik bei Cage denkbar? Ich glaube kaum. Wohl aber eine der Sterne.

Musikbeispiel 4: *Atlas Eclipticalis* (Aus der Solo-Version)(ca. 3')

- A: Ihre himmelskundlichen Anspielungen bringen mich zu einem anderen Aspekt. Natürlich hat Cages *Atlas Eclipticalis* nichts mit Astronomie zu tun. Cages Musik ist keine Umsetzung der Theorien vom Urknall, von schwarzen Löchern, Quasaren oder von der Hintergrundstrahlung. Die Auswahl von Sternkonstellationen dient, wie erwähnt, zunächst als Medium: Sternpositionen werden auf Notenpapier übertragen. Dennoch stellt sich die Frage, ob und was diese Musik als gesellschaftliches Phänomen mit anderen gesellschaftlichen Phänomenen zu tun hat, zum Beispiel mit der modernen Naturwissenschaft. Dazu gleich Folgendes: mir gehen beim Hören von *Atlas Eclipticalis* zwangsläufig Bezüge zur Chaos-Forschung durch den Kopf; speziell zum Motiv der „Selbstähnlichkeit“. Vielleicht ist Cages Musik eine Umsetzung der visuellen Selbstähnlichkeit in die akustische.
- B: Das geht mir nun doch etwas zu schnell. Ich weiß nicht, ob Sie mein Misstrauen allen Gutgläubigen gegenüber teilen, die meinen, mit dem Vokabular der modernen Naturwissenschaften den Geist der Neuen Musik destillieren

zu können. Als ästhetische Beschreibungsinstanz taugt die Begrifflichkeit der Relativitätstheorie, der Quantenmechanik oder der Chaosforschung doch lediglich zum kurzschlusshaften Verschmoren einzelner naturwissenschaftlicher und ästhetischer Stränge. Ohne Rücksicht gegenüber den spezifischen Erkenntnisebenen.

- A: Gleichwohl wäre es absurd zu bestreiten, dass es Gemeinsamkeiten im Ansatz bestimmter Erkenntnismodelle gibt. Sie haben natürlich Recht: diese Gemeinsamkeiten sind sensibel miteinander zu vermitteln. Müsste man ein Leitmotiv der modernen Naturwissenschaft angeben, so wäre es das vom Hinterfragen des Absoluten und von der Rehabilitierung des Zufälligen und Wahrscheinlichen. Dass Einsteins Relativitätstheorie Newtons absolute Zeit, die als die einzig wahre allen Ereignissen das Maß der Gleichzeitigkeit vorgibt, zu Gunsten verschiedener „Eigenzeiten“ außer Kraft setzt; dass die Quantenmechanik mit Wahrscheinlichkeitswerten arbeiten muss, die eine strenge Voraussagbarkeit unmöglich machen; dass die Chaosforschung ein Umdenken vormals umstandslos dem Zufall zugeschlagener Prozesse verlangt: all dies sind Gegebenheiten, die ihre ästhetischen Parallelen finden.
- B: Damit Sie mich nicht missverstehen: meine Skepsis richtet sich gegen den platten Austausch zweier Begrifflichkeiten, der ästhetischen und der naturwissenschaftlichen. Nicht aber gegen deren behutsame Vermittlung. Die drei von Ihnen erwähnten Aspekte leuchten ein, weil sie wechselseitige Übersetzungen zulassen. Auch im Universum von *Atlas Eclipticalis* bedeutet Gleichzeitigkeit nach Art einer ästhetischen Relativitätstheorie die Zeitgleichheit unterschiedlicher Eigenzeiten: die Eigenzeiten der jeweiligen Interpreten und Klänge nämlich. Auch im Universum von *Atlas Eclipticalis* entmächtigt – quantentheoretisch gedacht - die Nichtvoraussagbarkeit der Musik jegliches prophetische Hören. Allein schon weil keine Aufführung der anderen gleicht. Und was den Zufall anbelangt: er ist in der Auseinandersetzung mit Cage zweifellos das Reizthema schlechthin.
- A: Apropos Zufall: hier gibt es vielleicht die interessanteste naturwissenschaftliche Querverbindung. Und damit wäre ich wieder bei der Chaosforschung. Die Musik von *Atlas Eclipticalis* verführt regelrecht dazu, sie mit dem in Zusammenhang zu bringen, was in der Chaosforschung „seltsamer Attraktor“ heißt. Einem Grenzbegriff, der deutlich macht, dass so genannte chaotische Systeme alles andere als chaotisch im herkömmlichen Sinn sind. In Wahrheit veranschaulichen die Muster, die der „seltsame Attraktor“ im Phasenraum

unberechenbarer Systeme hinterlässt, dass gewisse Strukturen immer wieder durchlaufen werden, ohne dass sich die Strukturen exakt gleichen. Die Ordnung im Chaos zeigt sich somit an der Wahrscheinlichkeitsverteilung der Ereignisse. Könnte das im Fall von *Atlas Eclipticalis* nicht dazu anregen, in einer langen Serie von Wiederholungen den seltsamen Attraktor dieser Musik und damit deren Gestalt besser zu verstehen; oder sagen wir ruhig: deren Struktur?

B: Ich muss gestehen, dass ich mit Ihren Ausführungen momentan etwas Probleme habe. Lassen wir einmal den Gedanken beiseite, im Rahmen einer unendlichen Wiederholung von *Atlas Eclipticalis* könnten zwei Aufführungen miteinander identisch sein. Ihre Argumentation hat für mich den Beigeschmack, als sollte Cage partout auf Ordnung verpflichtet werden.

A: Ich glaube nicht, dass es darum geht, Cage auf Ordnung zu verpflichten. Wohl aber darum, zu begreifen, dass der absolute Zufall undenkbar ist. Und genau in dieser Hinsicht ist einiges von der Chaosforschung zu lernen. Cages *Atlas Eclipticalis* ist keine Musik des absoluten, des „reinen“ Zufalls, wie Boulez dies generell bei Cage suggeriert hat. Sie ist weit eher eine des deterministischen Chaos: ein unvorhersagbares musikalische Ereignis zwar, das aber gleichwohl Bedingungen unterworfen ist. Und damit meine ich nicht die Bedingungen von Aufführung und Interpretation, sondern die Bedingungen, die Grenzen der Struktur selbst. Grenzen, die der Struktur etwa durch statistische Häufigkeits- und Wahrscheinlichkeitsverhältnisse Kontur geben. Wahrscheinlichkeitsverhältnisse wie die der Streuung von Stille und Klang oder der Streuung vereinzelter oder sich überlagernder Klänge. Auch wenn dies auf den ersten Blick wenig zu sein scheint: es ist keineswegs gleich null. Die Schwierigkeit liegt vor allem darin, dass die überkommenen Ordnungsmuster nicht mehr greifen, ohne dass die Musik deshalb eine der totalen Sinnlosigkeit wäre.

Musikbeispiel 5: *Atlas Eclipticalis* (Aus der Version für Kammerensemble)(ca. 3´)

B: Gestatten Sie eine Frage. Sollten Ihre Überlegungen zur Struktur bei Cage bedeuten, dass Cages Musik eine Musik der Überdeterminierung ist? Einer Überdeterminierung vom Stand der ausformulierten und als wiederholbar notierten Werke aus? Schließlich hat die Binnenstruktur solcher Werke das Hörbewusstsein samt Hörfähigkeit jahrhundertlang geschult. Meinen Sie al-

so, die Unberechenbarkeitsgrade des Notierten und Interpretierbaren seien bei Cage so hoch, dass selbst flexibelste ästhetische Erfassungstechniken hoffnungslos daran abprallen? Ist Cages Musik also nicht, wie oft behauptet wird, zu simpel, sondern zu komplex?

A: Genau das meine ich.

B: Mit dieser Ansicht dürften Sie allerdings nicht wenig provozieren; zumindest die vorherrschende geistzentrierte Ästhetik der Form und deren Wertekanon.

A: Nun gut. Schon Spinoza hat ja den Zufall als einen Defekt, als eine Überforderung des menschlichen Erkenntnisvermögens charakterisiert. Zufall entsteht erst im Kopf des Erkenntnissubjekts. So wie umgekehrt und in Reaktion auf den Zufall während des Hörens von *Atlas Eclipticalis* oft genug der Versuch einer Sinngebung entsteht; im Kopf der Rezipienten und ohne dass es dafür irgend einen Anhaltspunkt in den Noten gäbe. Wie gesagt: die Betonung liegt auf „Sinngebung im Kopf der Rezipienten“. Von unserer kausalen Gewöhnung her kann der Zufall fraglos als eine Art Überdeterminierung verstanden werden, als eine Komplexität, für die der Filter der Kausalität zu grob ist. Aber lassen Sie mich nochmals das Thema der Selbstähnlichkeit aufgreifen, das in der neueren Mathematik eine so bedeutende Rolle spielt. Selbstähnlichkeit bedeutet ja, dass ein Gebilde, unabhängig vom Grad seiner Vergrößerung, sich selbst ähnlich bleibt. Eine Merkwürdigkeit, die in populärer Form unermüdlich an den Röschen des Blumenkohls demonstriert wird, auch wenn dieses Beispiel im Vergleich zur mathematisch unendlich wiederholbaren Selbstähnlichkeit etwas krud ist. Allerdings - und das ist im Hinblick auf Cage wichtig - bezieht die Chaosforschung in ihr Konzept der Selbstähnlichkeit auch Abweichungen zwischen Teil und Ganzem ein und spricht in diesem Fall von statistischer Selbstähnlichkeit. Meine These ist nun, dass die Musik von *Atlas Eclipticalis* dem Zustand der Selbstähnlichkeit exemplarisch nahe kommt, weil sie jedes sprachähnliche und dramaturgische Moment verweigert.

B: Ich ahne, worauf Sie hinaus wollen. Demnach behielte auch Cages *Atlas Eclipticalis*, egal welches seiner Momente man herausgreift, immer die gleichen Struktur-Muster bei.

A: Eine Form der ewigen Wiederholung beim Meister des Unwiederholbaren.

B: Wobei das Entscheidende dieser entstrukturierten Struktur darin liegen könnte, dass die Punktualität von *Atlas Eclipticalis* streng genommen kein Vorher und Nachher, kein Früher und Später mehr kennt. Ob Cages Musik dadurch selbst zu einem blinden Spiegel wird, zu einer Musik, die einzig nur noch sich selbst bedeutet, sei dahingestellt. So wie dahingestellt sei, ob seine Musik, die die Verwechslung von Zeit und Ökonomie und die Melancholie im Bruch der Zeiten aufheben will, dies alles nur um den Preis einer Tilgung des Augenblicks einlösen kann.

Musikbeispiel 6: *Atlas Eclipticalis* (Aus der Version für Kammerensemble)(ca. 3´)

A: Übrigens hat es die Geometrie der Selbstähnlichkeit in einer Weise mit Formen der Natur zu tun, wie es sich die alte euklidische Geometrie nicht träumen lassen konnte und wollte. Und Cage? Auch seine Musik nähert sich Naturstrukturen in einem bisher unerhörten Maß. Wir haben dies ja vorhin angedeutet.

B: Und in solchen Naturstrukturen liegt wohl auch unstreitig das Verbindende zwischen den Konstellationen des Sternenhimmels und denen von *Atlas Eclipticalis*. Ausdrücklich wendet sich Cage in seiner *Rede an ein Orchester* anlässlich einer Aufführung von *Atlas Eclipticalis* gegen expressive Tongebungen und ihre subjektive Klangverfügung. Cage plädiert für eine anti-expressive Klangentfaltung; und zwar so - Zitat Cage - „wie die Adern eines Blattes oder die sich kräuselnden Wellen eines Gewässers oder alle anderen Erscheinungen, die wir in der Natur beobachten können, Variabilitäten zeigen“. Und noch etwas: ohne alle Naturromantik heißt Natur bei Cage stets auch Widerstand gegen das Netzwerk einer gigantischen Organisations- und Berechnungskultur. Am Schluss derselben Rede heißt es deshalb geradezu beschwörend: „Wenn wir uns als Menschenwesen von dem Geschäft, uns auf *Messungen* zu verstehen, doch nur ein wenig weiter entfernen und ins Unbekannte vordringen könnten.“

A: Hier kommt übrigens klar zum Ausdruck, dass Cage seine Musik nicht als eine Art Rechenexempel versteht, als eine Art ästhetischer Mathematik, gar noch als eine mit dem Traum der Zeitunabhängigkeit. Während Cages Musik interpretiert wird, bewegen sich der psychologische, der historische und der thermodynamische Zeitpfeil rücksichtslos weiter.

B: Sie bringen mich damit auf eine Idee. Gehen wir einmal davon aus, dass Cages Musik eine Musik der bis zum Äußersten gebrochenen Symmetrien ist. Was würde passieren, wenn eine Version von *Atlas Eclipticalis* rückwärts abgespielt würde? Hätte dies Auswirkungen auf die Struktur?

A: Eine zugegeben eigenwillige Frage.

B: Lassen Sie mich vor dem Experiment das Problem kurz im Kopf durchspielen. Ich denke, dass die Musik über Strecken relativ unempfindlich gegen ihre Umkehrung sein wird. Allerdings kann ich mir nicht vorstellen, dass sie vollkommen resistent dagegen ist. Allein schon der, wenn Sie so wollen, menschliche Faktor im Ansatz des Atems der Interpreten und seine Einbettung in die Zeit sowie die Einschwingvorgänge werden das unterbinden. Aber lassen wir die Spekulation. Machen wir einfach einen Versuch. Hören wir uns die folgende Sequenz einmal im originalen Verlauf an:

Musikbeispiel 7a: *Atlas Eclipticalis* (Aus der Version für Kammerensemble:
ab 29'36'' bis 31'23'')(1'47')

Und nun dieselbe Sequenz in zeitlicher Umkehrung:

Musikbeispiel 7b: *Atlas Eclipticalis* (Beispiel 7a rückwärts abgespielt)(1'47')

A: Interessant. Zumindest ebenso spannend wie verwirrend. Wenn man daran denkt, wie unglaublich widerspenstig etwa eine Beethoven-Symphonie gegen ihre Umkehrung in der Zeit ist. Was sicher vorrangig mit ihrem Sprachcharakter und der davon bestimmten Relation zwischen den Teilen und dem Ganzen zusammenhängt. Umkehrung ist der Tod einer jeden Sprache: sie wird unverständlich, sinnlos - gerade vor dem Hintergrund ihres Sinns.

B: Demnach hat die Tatsache, dass Cages Musik streckenweise relativ unempfindlich gegen ihre Umkehrung ist, etwas mit ihrer Entsprechlichkeit zu tun. Nehmen wir an, dass die Tonalität Sprachstörungen ausfiltert - durch die allgemeinen Gesetze ihrer Grammatik, dann hebt Cage diese Filterfunktion endgültig auf. Und zwar so entschieden, dass er häufig die Grenzen zwischen Kunst und Empirie verwischt oder ignoriert. Seine pulverisierte Sprache, wenn man denn überhaupt noch von einer Sprache reden kann, lässt den Kitt der Bedeutung so porös werden, dass die Musik zeitweise eben sogar ihre Umkehrung verträgt. Unüberbrückbar ist der Abstand zu einer Musik, die im Sinne Newtons die Vorstellung von einer absoluten Zeit kultiviert, deren universelles Zeitmaß allen Ereignissen den Takt schlägt.

- A: Auch wenn wir zwischen einer Umkehrung der Zeit und einer Umkehrung in der Zeit unterscheiden müssen: dringt mit solcher Umkehrbarkeit auch ins ästhetische Bewusstsein, was Einstein für das Bewusstsein des Physikers behauptet? Dass nämlich die „Scheidung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur die Bedeutung einer wenn auch hartnäckigen Illusion“ hat? Hat der Richtungspfeil der Zeit womöglich etwas mit Statistik zu tun, mit Wahrscheinlichkeit. Einfach, weil bislang noch keine Ausnahme vom zweiten Hauptsatz der Thermodynamik beobachtet worden ist? Von jenem Satz, der das Gleichbleiben oder die Zunahme der Unordnung in geschlossenen Systemen ausweist? Sie erinnern sich an das viel zitierte Beispiel von der Tasse, die vom Tisch fällt, zerspringt, sich wieder aus den Scherben zusammensetzt und auf den Tisch zurückgekehrt. Auch wenn dies bislang niemals beobachtet wurde: von den Naturgesetzen her wäre ein solches Ereignis keinesfalls ausgeschlossen, könnten die Moleküle nur in jenen Zustand gebracht werden, der den umgekehrten Ablauf in Bewegung setzte. Oder reicht der Zeitpfeil doch bis in den Grund der elementarsten Teilchen? Fragen, die in der modernen Physik heftig umstritten sind.
- B: Zurück zu Cage. Ist *Atlas Eclipticalis* demnach eine Musik der Unordnung? Immerhin setzt auch Cage noch auf Schriftlichkeit, auf Notation, auf Anweisung. Jedes Klangaggregat in *Atlas Eclipticalis* zum Beispiel ist eine Zeileinheit im Kleinen, die innerhalb einer bestimmten Zeitvorgabe zu erreichen ist. Gleichwohl bedeutet das Aussetzen der wiederholbaren Form einen Kollaps des Verstehens. Fragt sich nur, welcher Art des Verstehens. Und was heißt überhaupt Sinn, und für wen? Wer entscheidet darüber, wer urteilt?
- A: Vielleicht hat unser Gespräch - trotz der offenen Fragen – wenigstens eines klar gemacht: dass das Klischee vom Zufalls- und Zenkomponisten Cage einige Korrekturen vertragen kann.
- B: Wäre da schließlich noch die Sache mit Cages „praktikabler Anarchie“. Bereits anlässlich der Musik von *Atlas Eclipticalis* hat Cage auf den „Vorteil“ einer „Vielzahl von Zentren“ hingewiesen; sei es von „Klängen“ oder von „Menschen“. Auf einen Vorteil insofern, als man „nicht die Notwendigkeit fühlt, andere zu beeinträchtigen“. Für Cage ist die Aufführung von *Atlas Eclipticalis* eine soziale Modellsituation mit „annähernd 100 Leuten“. Beispiel einer selbstbestimmten Praxis als Modell eines „besseren Lebens“. Ausdrücklich will Cage den Interpreten durch ‚Kontrollverzicht‘ Gelegenheit geben, ein „Individuum eigenen Rechts“ in einer „trefflichen sozialen Situation“ zu

sein. Und es geht Cage darum, in einer Welt der universalen Archivierung wenigstens ästhetisch auf Gedächtnisexerziten zu verzichten: mit Klängen frei von Erinnerung, Ausdruck und Tradition.

A: Und vielleicht ist der Ansatz Cages bei allem Vorbehalt gegen ästhetisch begründete Besserungsinitiativen ein Ansatz, den man einmal auch anders erzählen kann als mit Cages Universalfigur der „gegenseitigen Durchdringung und Nicht-Behinderung“. Etwa mit den Worten des Philosophen Odo Marquard. Für ihn sind die Menschen, wie er schreibt,

„frei durch Freiheiten im Plural, die ihnen zufallen, indem die Determinanten, die determinierend auf sie einstürmen, durch Determinantengedrängel einander wechselseitig beim Determinieren behindern“. „Nicht die Nulldetermination – das Fehlen aller Determinanten - und nicht die Übermacht einer einzigen (...) Determinante macht den Menschen frei, sondern die Überfülle an Determinanten tut es“, also „die Freiheitwirkung der Überdetermination“. „Der Umstand, dass das Zufällige, das den Menschen zustößt, nicht ein einziger – ungeteilter – Zufall ist, sondern aus Zufällen im Plural besteht: dieser (...) Umstand macht es, dass (...) den Menschen ihr Zufall Freiheit zufällt“.

Musikbeispiel 8: *Atlas Eclipticalis* (Ende der Orchesterversion)(ca. 4')

Musikbeispiele

John Cage: *Atlas Eclipticalis*

- für Orchester (The Orchestra of the S. E. M. Ensemble, Petr Kotik, 1992)
Schott Wergo, 1993 / 286216-2/WER 6216-2
- für Kammerensemble (The Barton Workshop, 1992)
ETCETERA Records, 1992 / KTC 3002
- für Flöte 1 bis 3 (Eberhard Blum, 1992)
HAT HUT RECORDS LTD, 1992 / hat ART CD 6111

Beispiel 1: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Orchesterversion
Schott Wergo, 1993 / 286216-2/WER 6216-2

Beispiel 2: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Orchesterversion
Schott Wergo, 1993 / 286216-2/WER 6216-2

Beispiel 3: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Solo-Version
HAT HUT RECORDS LTD, 1992 / hat ART CD 6111

Beispiel 4: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Solo-Version
HAT HUT RECORDS LTD, 1992 / hat ART CD 6111

Beispiel 5: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Version für Kammerensemble
ETCETERA Records, 1992 / KTC 3002

Beispiel 6: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Version für Kammerensemble
ETCETERA Records, 1992 / KTC 3002

Beispiel 7a+b: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Version für Kammerensemble
ETCETERA Records, 1992 / KTC 3002

Beispiel 8: John Cage, *Atlas Eclipticalis*, Orchesterversion
Schott Wergo, 1993 / 286216-2/WER 6216-2