

Wohnzimmer-Plaudereien

Zur Geschichte der „Radio Happenings“

von James Pritchett

The Happenings keep happening

Kürzlich hat jemand auf Facebook einen Artikel mit dem Titel: „The wonders of the internet – listen to John Cage and Morton Feldman in conversation“¹ aus der Online-Ausgabe von The Guardian geteilt. Der Autor Tom Service verweist auf ein YouTube-Video, das präsentiert, was Service so beschreibt: „... zu den wirklich wunderbarsten vier Stunden, dreizehn Minuten und achtundzwanzig Sekunden, die es auf der Welt gibt ... gehören offenbar unbearbeitete Unterhaltungen zwischen John Cage und Morton Feldman.“ Wie viele Leute, die diese Gespräche gehört haben, findet Service sie hinreißend, so als ob man „wertvolle Stunden in der unmittelbaren Gesellschaft von Leuten verbringt, die nun einmal zwei der kritischsten Geister in der Musikgeschichte sind“.

Dies ist nicht das erste Mal, dass diese Vier-Stunden-Gespräche ans Tageslicht kommen. Charles Amirkhania und Other Minds haben sie vor ein paar Jahren auf der RadiOM-Website veröffentlicht, und von dort hat sie das Internet Archive übernommen. Die Transkription dieser Gespräche wurde 1993 von MusikTexte veröffentlicht. (Erst gerade habe ich erfahren, dass eine Neuauflage zusammen mit den Originalaufnahmen geplant ist.²)

Die MusikTexte-Ausgabe bezeichnet die Gespräche als „Radio Happenings I-V“, gesendet 1966 und 1967 vom

WBAI in New York City. RadiOM gibt Titel und Angaben dazu korrekt wieder, aber wenn wir zu YouTube und The Guardian gelangen, ist nichts davon mehr vorhanden. Auch die Druckfassung sagt nichts darüber, wie die Aufnahmen zustande kamen, wessen Idee sie waren, oder wie es zu ihrer Wiederentdeckung und Transkription kam.

Und nicht nur die Geschichte ist hier unvollständig wiedergegeben, sondern auch die Aufnahme (wenn auch nur gerinfügig). Am Anfang des fünften Happenings ist eine Lücke in der Aufnahme verzeichnet.

JC: Immer, wenn ich diesen Gedanken anderen gegenüber erwähnt habe, waren sie beeindruckt, weil diese andere Möglichkeit, Varèse zu erklären ... [Band setzt fünfzehn Sekunden lang aus]. Glaubst du, er wusste nicht, was er machte, oder wusste er, was er machte, und wollte es niemand anderen wissen lassen?

Keine der beiden Sendungen auf RadiOM und YouTube füllt diese Lücke. Beide beginnen das fünfte Happening nach der „beschädigten“ Stelle. Der Kontext, dass es dabei um Varèse geht, fehlt (obwohl er später klar wird).

Aber dieses Band war niemals beschädigt. Ich habe ebenfalls Kopien der Radio Happenings in meinem Musikarchiv, und meine Version des fünften Happenings enthält die fehlenden fünfzehn Sekunden (plus ein paar Sekunden am Anfang der Aufnahme, die erkennen lassen, dass die Aufnahme mitten im Satz gestartet wurde).

Wie ich in den Besitz dieser fünfzehn verlorenen Hörsekunden kam, ist ein weiterer Teil der abwesenden Geschichte der Radio Happenings, eine Geschichte, die ich

¹ <http://www.theguardian.com/>

² Das Buch erscheint in einer revidierten und ergänzten Ausgabe voraussichtlich im März dieses Jahres.

in diesem Artikel erzählen möchte. Zuerst werde ich die Geschichte der Radio Happenings selbst erzählen. Dann werde ich die einzelnen Sendungen beschreiben und einige Glanzpunkte der Gespräche hervorheben. Schließlich werde ich meine persönliche Geschichte erzählen, die Geschichte, wie die Originalbänder in meine Hände gerieten, wie ich sie eine Zeitlang aufbewahrt habe, wie all die folgenden Veröffentlichungen daraus hervorgegangen sind und wo sie schließlich landeten. Es ist eine meiner schönsten Erinnerungen an meine New Yorker Jahre und eine Geschichte, die ich niemals zuvor niedergeschrieben habe.

How the Happenings happened

Die Abbildung unten stammt aus der Septemбераusgabe 1966 von Folio, der Programmzeitschrift des WBAI.³ Sie enthält einen Teil des Programms für Montag, den 5. September, und gibt ein gutes Beispiel für die weitgefächerten, gebildeten, links-orientierten Gespräche, die damals gesendet wurden („Progressive Ideen und heutige Bildung“, „Geschichte der Mieterstreiks # 5“, „Viktorianische Bücher“. Die beste Sendezeit um 20:45 ist mit der ersten Sendung der „Radio Happenings“ von John Cage und Morton Feldman belegt:

Diese beiden Komponisten „komponieren“ ein Programm aus Kommentaren und Pausen über alles und jedes. Das zweite und letzte Programm dieser Reihe ist am nächsten Montag zu hören.

Trotz der Ankündigung, dass es nur zwei geben wird, wurden zwischen September 1966 und April 1967 fünf Radio Happenings vom WBAI ausgestrahlt.

Die Verwendung des Begriffs „Happening“ lässt auf etwas Freies, Wildes, Abgefahrenes schließen: Zu dieser Zeit war so etwas höchst angesagt. Im Kontext der Kunstgeschichte assoziieren wir diesen Begriff mit John Cage. Der Künstler Allan Kaprow hat ihn in den späten Fünfzigerjahren für seine Arbeiten geprägt, Arbeiten, die wir heute als „Performancekunst“ bezeichnen würden. Dennoch verweisen kunstgeschichtliche Texte zuerst auf das „Event“, das Cage 1952 am Black Mountain College als das originale „Happening“ inszeniert hat. Später wurde der Begriff allgemeiner in dem Sinn gedeutet, dass jedes inszenierte Ereignis als „Happening“ bezeichnet werden konnte, so wie die „peace happenings“ und der „Summer of Love“ von 1967.

Der Titel der Cage-Feldman-Programme ist ein frühes Beispiel für den erweiterten Gebrauch des Begriffs „Happening“. Soweit ich weiß, wurde er an dieser Stelle vom WBAI zum ersten Mal unabhängig von Kaprows Arbeit verwendet. Danach wird er öfter auftauchen: Ein Programm mit Andy Warhol wurde zum Beispiel als ein „hemi-demi-semi happening“ angekündigt. Der Programmhinweis auf die Cage-Feldman-Sendung deutet

sichtlich an, dass etwas ähnlich „Ausgefallenes“ mit Cage und Feldman stattfinden wird. Gemeint ist wohl, dass es sich um einen jener originell komponierten Vorträge handeln wird, für die Cage berühmt war, dass er und Feldman fünfundvierzig Minuten Sendezeit übernehmen würden, um Zufallsworte in stille Räume zu streuen. Die Realität war jedoch ganz anders.

Lockere Gespräche zwischen John Cage und Morton Feldman – nichts anderes sind die „Radio Happenings“ gewesen. Es gab daran nichts „Komponiertes“, nichts „Musikalisches“. Die beiden schienen keinen bestimmten Ablauf oder irgendwelche Themen vorbereitet zu haben. Das, was dabei herauskommt, ist sehr direkt und erscheint sogar konservativ. Wahrscheinlich haben beide Anzug und Schlips getragen (auch wenn wir keinen photographischen Beweis dafür haben).

Und doch gibt es etwas Besonderes an diesen Sendungen, das uns zunächst nicht auffallen mag. Die Voraussetzung war denkbar einfach: diese beiden Komponisten mit einem Mikrophon in einen Raum zu stecken und sie eine Stunde lang reden zu lassen. Wenn etwas ungewöhnlich an diesen Programmen ist, dann ist es das Fehlen einer dritten Partei. Es gibt keinen Moderator und niemanden, der – sichtbar oder unsichtbar – Fragen stellt. Die Art ihres Sprechens vermittelt den Eindruck, dass sie sich unbefangen fühlen, unbeobachtet selbst von einem Techniker. Es ist ganz so, als ob sie irgendwo in einem Wohnzimmer säßen, allein, und sich gegenseitig aus ihrem Leben und von ihrer Arbeit erzählen. Feldman eröffnet das dritte Happening mit den Worten: „John, es ist wunderbar, dich wiederzusehen ... Offenbar finden wir nur im Radio Gelegenheit, miteinander zu reden.“

Wessen Idee war es, die Sendungen in dieser Form zu realisieren? Ihre Geschichte ist unbekannt, die Protagonisten verstorben, so dass wir nur spekulieren können. Die Sendungen wurden von Ann McMillan produziert, die damals Musikchefin im WBAI war. Als Komponistin elektronischer Musik war McMillan an der Verwendung aufgenommener Naturklänge, speziell von Tierstimmen, als Grundlage für ihre Stücke interessiert. Sie hat mit Edgard Varèse gearbeitet und war von dieser Arbeit sehr beeinflusst. Es ist wahrscheinlich, dass ihre Verbindung zu Cage und Feldman durch ihre Arbeit mit Varèse und überhaupt durch ihre Beziehungen zur New Yorker Szene der neuen Musik zustande gekommen ist.

Es gibt Gründe für die Annahme, dass sie zuerst mit Feldman Kontakt hatte. McMillan hat ihn am 13. Mai 1963 für eine Sendung des WBAI interviewt, bevor sie dort [1965] Musikchefin wurde. Es scheint, dass Feldman ihr Ansprechpartner für diese Aufnahmesitzungen mit Cage war. Am Ende des fünften Happenings sagt Cage zu Feldman: „Lass mich wissen, wenn sie mehr brauchen, und wir werden sie [die Gespräche] aufstocken.“ Cage lebte zu der Zeit nicht mehr in der Stadt (in den späten Fünfzigern war er nach Stony Point gezogen), und

³ <https://archive.org/details/wbaifolio71owbairich>

daher ist es einleuchtend, dass Feldman, der noch in New York lebte, derjenige war, der enger mit McMillan und der Rundfunkstation zusammengearbeitet hat.

Aber wer ist auf das Format dieser Sendungen gekommen? McMillan war eine feinfühlig und phantasievolle Redakteurin und kann sehr wohl gesehen haben, welches Potential darin steckt, diese beiden starken Persönlichkeiten als Gesprächspartner sich selbst zu überlassen, damit sich die Sendung aus dieser Situation entwickeln kann. Oder sie kann Feldman um eine weitere Sendung gebeten haben, und er hat vorgeschlagen, Cage mit ins Boot zu nehmen. Oder Feldman kann Cage im Auftrag von McMillan angefragt haben, und die Idee zu den Gesprächen kam von Cage. Oder, vielleicht die wahrscheinlichste Version, McMillan hat Cage und Feldman angeheuert, eine Stunde Sendezeit zu füllen, woraufhin sie ohne besondere Vorbereitung aufgetaucht sind und einfach improvisiert haben.

Wie immer es geschehen sein mag: Mit der Entscheidung, sich einfach hinzusetzen und zu reden, konnten die beiden sich auf eine Geschichte gemeinsamer Gespräche berufen. Feldman hat sich stets sehr gern und geradezu nostalgisch an die Zeiten erinnert, in denen er und Cage sich in den frühen Fünfzigerjahren begegnet waren. Aus Feldmans Sicht waren das goldene Zeiten für die neue Musik und Kunst: „Das Großartige an den Fünfzigern war, daß für einen kurzen Moment – sagen wir, vielleicht für sechs Wochen – niemand die Kunst verstand. So ist es passiert.“⁴ Und ein bedeutender, sogar zentraler Teil dieser Erfahrung waren die langen Gespräche, die Cage und Feldman damals miteinander geführt haben.

Mit John wurde sehr selten über Musik geredet. Die Dinge geschahen zu schnell, um überhaupt darüber zu reden. Aber es wurde unglaublich viel über Malerei gesprochen. John und ich kamen um sechs Uhr abends in die Cedar Bar und redeten bis zur Sperrstunde um drei Uhr morgens mit Künstlerfreunden. Ich kann ohne Übertreibung sagen, dass wir das fünf Jahre unseres Lebens jeden Tag gemacht haben.⁵

Man kann zu Recht sagen, dass diese Gespräche aus den frühen Fünfzigerjahren, die von niemandem außer Cage, Feldman und vielleicht noch wenigen Anderen vernommen wurden, Geschichte gemacht haben. Fünfzehn Jahre später sind die „Radio Happenings“ ein Echo dieser Gespräche, keine Neuerfindung ihres Inhalts, sondern das Zusammentreffen einiger der Bedingungen, unter denen sie stattfanden: die zwei Protagonisten, die Privatatmosphäre, die ausgedehnte Zeit.

4 Morton Feldman, „Give My Regards to Eighth Street, in: Morton Feldman Essays, herausgegeben von Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press, 1985, 78.

5 Morton Feldman, Liner Notes, in: Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman, herausgegeben von B.H. Friedman, Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2000, 5.

| | |
|-------|--|
| 6:30 | NEWS with Mike Hodel. |
| 6:45 | COMMENTARY by Jeffrey St. John, senior editor of 'Report.' Sept. 6. |
| 7:00 | THE AGE OF INVOLVEMENT with host Dennis Whalley. Sept. 7. |
| 8:00 | PROGRESSIVE IDEAS AND CONTEMPORARY EDUCATION A series of talks by Dr. Harold Taylor, author, educator, former president of Sarah Lawrence College. Talk #1: What Is Progressive In Education? A talk about the meaning of progressive education. The remaining talks will be heard each Monday evening of this month. Sept. 9. |
| | * (decorative symbol) |
| 8:45 | JOHN CAGE AND MORTON FELDMAN: RADIO HAPPENING I These two composers 'compose' a program of comments and silences on everything and anything. The second and last program of this series will be heard next Monday, Sept. 21. |
| 9:30 | 30 MINUTES OF THE MUSIC OF CAGE AND FELDMAN |
| 10:00 | A HISTORY OF RENT STRIKES #5 A thesis by Mark Naison of Columbia College. The paper deals with rent strikes from 1890 on, Jesse Gray's Harlem rent strikes in particular, and then analyzes what causes rent strikes to succeed or fail. (A weekly series of about a dozen half-hours). Sept. 7. |
| 10:30 | NEWS with Mike Hodel. |
| 10:45 | CONRAD LYNN Commentary by the noted civil liberties attorney. Sept. 6. |
| 11:00 | VICTORIAN BOOKS I For the third time, we begin the Victorian Books series from our sister station KPFA. Hopefully, we will conclude this series |

What happened at the Happenings

In der Abbildung sind die Details zu den einzelnen Happenings wiedergegeben.⁶

Als sie damals zusammensaßen, um im Rundfunkstudio zu plaudern, waren sowohl Cage als auch Feldman bekannte – wenn nicht berühmte – Komponisten der amerikanischen Avantgarde. Cages Buch „Silence“ war fünf Jahre zuvor erschienen und hatte ihn berühmt gemacht. Sein zweites Buch, „A Year from Monday“, stand kurz vor der Veröffentlichung. Es sollte die ersten Teile seines „Diary: How to improve the world (you'll only make matters worse)“ enthalten, das Cages zunehmendes Interesse für soziale Fragen spiegelte. Regelmäßig wurde er von Colleges und Festivals zu Vorträgen und Aufführungen eingeladen. Er war viel mit der Merce Cunningham Dance Company unterwegs und konnte seine Musik auf diese Weise weltweit verbreiten. Das heißt, er verbrachte einen guten Teil seiner Zeit auf Achse: Unmittelbar vor den Radio Happenings war Cage in Aspen bei einer internationalen Design-Konferenz, und direkt im Anschluss an die ersten beiden Happenings reiste er mit der

6 Die Aufnahmedaten der Happenings I, IV und V waren auf die Schachteln der Originalbänder geklebt. Ich habe die Daten für die anderen beiden Sendungen aus Hinweisen auf gegenwärtige Ereignisse geschlossen: In Radio Happenings II bemerkt Cage den Nachruf auf Daisetz T. Suzuki (gestorben am 12. Juli 1966) und in Radio Happenings III erwähnt Cage einen Kommentar von James Reston („1966: a bad year for big shots“, New York Times, 28. Dezember 1966). Die beiden letzten Radio Happenings wurden in einer Sitzung aufgenommen und in zwei Sendefolgen geteilt.

Cunningham Company nach Frankreich. 1967 verbrachte er die ersten Monate als Composer in Residence an der University of Cincinnati. Vielleicht ist es ein Zeichen der Größe und Besonderheit seines Ruhms, dass Cage am Freitag nach der Aufnahme des zweiten Radio Happening an einem Strawinsky-Festival in der New Yorker Philharmonic Hall teilnahm, wo er den Part des Teufels in einer Aufführung von Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ spielte (Elliott Carter war der Soldat, Aaron Copland der Erzähler).

Morton Feldman war kein Star in der Größenordnung Cages, aber seine Musik und sein Ruf wurden in Europa zunehmend bekannter. Er bekam ein Guggenheim-Stipendium und verwendete das Geld, um im Herbst 1966 nach England zu reisen, Vorträge zu halten und Komponisten wie Cornelius Cardew zu begegnen. Feldman erzählt in den Radio Happenings von seinen Erlebnissen in England, und es ist offensichtlich, dass er von den Engländern ebenso beeindruckt ist wie sie von ihm. Sein Artikel „Conversations without Stravinsky“, der zuerst im März 1967 vom London Magazine veröffentlicht und im folgenden Sommer von Source nachgedruckt wurde, zeigt Feldmans beeindruckende Charakterisierung der englischen, europäischen und amerikanischen Musikszene (unter Hinweis auf die Aufnahmen der Radio Happenings mit Cage).

Verschiedentlich sprechen Feldman und Cage über ihre gegenwärtige Situation. (Ich beziehe mich im Folgenden auf die Seiten der neuen MusikTexte-Auflage). In Happening I (41–43) fragt Feldman Cage, ob er Komposition unterrichten würde, aber Cage sieht nicht, wie er das tun könnte und bezieht es auf sein allgemeines Problem „wie ich weiterarbeiten kann, während ich herumreise“. Radio Happening III fängt mit Feldmans ausführlicher Beschreibung seiner Reisen durch England an, wo er bei einem Vortrag offenbar die Aufnahme eines der ersten beiden Radio Happenings vorführte.

Sowohl Cage als auch Feldman beschreiben die Schwierigkeiten ihrer zunehmenden Berühmtheit. Am Anfang des zweiten Radio Happenings gibt es einen aufschlussreichen Dialog über dieses Thema, wobei Cage dem Druck widersteht, andere mit Dingen, die er zuvor schon getan hat, zufriedenzustellen (das heißt, der „John Cage“ zu sein, wie man ihn sich allgemein vorstellt), und Feldman sich vor der intellektuellen Bequemlichkeit der Berühmtheit auf der Hut zeigt (47–51).

JC: Wenn du einmal über den Punkt hinaus bist, an dem du versuchst, andere Leute für das, was du tust, zu interessieren, und ihr Interesse schließlich geweckt ist, dann wollen sie nichts Neues mehr von dir, sondern nur noch das, was du schon einmal gemacht hast; so dass du Woche für Woche damit beschäftigt sein kannst und nichts anderes zu tun zu hast als Verpflichtungen zu erfüllen, ans Telefon zu gehen und deine Korrespondenz zu erledigen. Ich erinnere mich, dass ich vor einigen Jahren mit Suzuki in Japan über dieses Problem gesprochen habe, und er sagte, dass es sogar im

Bereich der Philosophie existiert; dass Philosophen, die zunehmend das Interesse der Öffentlichkeit auf sich ziehen, so viele Vorträge und Kurse geben, Bücher schreiben und Fragen beantworten sollen, und so weiter, dass ihnen keine Zeit mehr zum Denken bleibt!

MF: Fast so, als ob man dazu bestimmt wäre, das Denken einzustellen, vielleicht nicht auf unserem Niveau, sondern auf dem anderer.

JC: Ja.

MF: Sie schreiten ein: „Alles klar, Sie haben genug gedacht“ (Cage lacht). Und man fängt an, das Gefühl zu haben, besonders wenn man berühmt, gefeiert ist ... Man fängt an, das Gefühl zu haben: „Jawohl, ich habe genug gedacht.“

JC: Während ich mich gerade für das Festival für Kunst und Technologie in Stockholm vorbereite, muss ich sagen, dass es auf den ersten Blick – und ich schätze, dass es mir vor zehn, zwanzig Jahren genauso erschienen wäre – eine großartige Gelegenheit zu sein scheint. Nicht als Gelegenheit, etwas zu tun, was ich schon einmal getan habe, sondern als Gelegenheit, etwas zu tun, was ich gerade noch nicht getan habe. Je näher das Festival heranrückt, spüre ich allerdings, dass es einen Widerstand in mir gibt, für jeden Anlass eine neue Idee zu haben. Wenn ich eine neue Idee habe, möchte ich, dass sie frei von irgendeinem Anlass ist ...

MF: Ich meine, man findet ... Kürzlich, als ich in England war, entdeckte ich, wie ich ein Opfer meiner selbst werden kann, weißt du, all der Geschichten, die über einen erzählt werden, seien sie richtig oder falsch. Ich war in irgendeiner Kneipe, und ein junger Komponist kam zu mir herüber und sagte: „Hätten Sie gern ein Ginger Ale, Herr Feldman?“ Offenbar hatte er gehört, dass ich Ginger Ale mochte. Ich wollte aber nicht unbedingt ein Ginger Ale, weißt du (beide lachen). Ich war zum ersten Mal in England und wollte etwas anderes haben, ich wollte kein Ginger Ale. Und ich sagte: „Ja, danke.“ Ich wollte seine Gefühle nicht verletzen. Aber auch im musikalischen und im ganzen ästhetischen Bereich unseres Lebens wollen wir auf keinen Fall dieses andere Selbst enttäuschen, das für die jungen Komponisten und die Öffentlichkeit gewissermaßen zu einer Erweiterung unseres Selbst wird, zu einer besonderen Erweiterung. Wie gute Eltern stimmen wir ihren Vorstellungen über uns zu.

Im fünften Radio Happening stellt Feldman die existentielle Frage ohne Umstände: „Warum komponierst du weiter?“ Cage antwortet in seiner typisch pragmatischen Art, dass er zwei Stücke zu schreiben hat, weil er darum gebeten wurde, aber dass er eigentlich „wirklich Lust hätte, nicht zu komponieren“. Im Anschluss daran äußert Feldman sein eigenes Unbehagen gegenüber einem Selbstbewusstsein, das auf Berühmtheit gründet (193–195).

MF: Warum, werde ich werde dir sagen. Vor langer Zeit hatte ich das Gefühl, nichts zustandezubringen. Ich hatte das Gefühl, nichts zu tun. Also war ich sehr glücklich. Und jetzt, wo ich die Möglichkeit habe, meine Musik zu hören, wird mir klar, dass ich doch etwas getan habe, und das hat mich sehr unglücklich gemacht. Und es ist fast so, als ob ich jetzt in einem Zustand bin, der mir diese Last aufbürdet, diese psychologische Last, etwas zu tun. Du weißt, was ich meine. Es ist eine sehr unerquickliche Last.

JC: Aber das ist nur der Fall, solange du darüber nachdenkst. Als du vor kurzem über das Stück gesprochen hast, an dem du gerade schreibst, klang es überhaupt nicht nach einer Last. Es klang nach einer Erfahrung voller Wunder, war es

nicht so, die Art, wie du über die Holzbläser gesprochen hast und die Tatsache, dass sie erst einsetzen, nachdem sich die Struktur erfüllt hat. Es klang nicht so, als ob du über eine Last gesprochen hättest. Wenn du darüber nachdenkst, kann es eine Last sein, aber beim Komponieren, denke ich, ist es keine ... Ich meine, mich beunruhigt vor allem eine Sache, die wohl in unseren Gesprächen aufgetaucht ist – diese ganze Geschichte vom In-der-Welt-Sein. Diese ganze Geschichte, ihm einen Namen zu geben. Man muss ihm einen Namen geben. Kennst du diesen wunderbaren Mythos von Ixion? Irgendwie habe ich daran gedacht, während ich „Ixion“ für „Summerspace“ schrieb. Wo dieser Mann sehr schönes Pferd besitzt, und verhindern will, dass es gestohlen wird – das ist eine der Sagen über Ixion. Also beschloss er, ihm keinen Namen zu geben. Zeus sah das Pferd und hat es geraubt. Also lief Ixion überall herum und suchte nach dem Pferd, aber er konnte es nicht rufen, verstehst du (lacht), es hatte keinen Namen. Das die ganze Geschichte. Ixion ist noch in andere Abenteuer geraten, aber das ist im Grunde die Geschichte. Und es gibt etwas wie das Nicht-in-der-Welt-Sein, wo das, was man tut, namenlos ist.

Für diejenigen, die an den Stücken selbst interessiert sind, führt Cage seine ersten Überlegungen zu „HPSCHD“ aus (Happening III, 109–111) und erzählt eine schöne Geschichte über das Konzert für präpariertes Klavier (Happening V, 191–193). Noch mehr erfahren wir über Feldmans Musik: In Happening II erzählt Feldman die missliche Geschichte des Stücks für elektrische Gitarre, das er für Christian Wolff geschrieben hatte (55–59), ein Stück, das mit Wolffs Gitarre gestohlen wurde (das einzige Manuskript befand sich im Kasten). Kurz darauf (67) gibt Cage eine Beschreibung von Feldmans „Two Pieces for Three Pianos“: „... drei Klaviere, von denen zwei koordiniert sind und in einer Weise zusammenspielen, die für sie sinnvoll ist, während das dritte Klavier nach einem völlig anderen Plan organisiert ist.“ Zur Zeit von Radio Happening III hatte Feldman gerade ein Stück fertiggestellt, das er als „ein großes Kammermusikwerk“ (später mit „First Principles“ betitelt) beschreibt, und das ganz so wie das Stück für drei Klaviere komponiert ist: „... wo drei Dinge zur gleichen Zeit passieren. Es geht dabei nicht um drei übereinandergelagerte Teile, sondern es passieren einfach drei Sachen, die dann zu einer werden“ (121, 135–137). Und schließlich gibt es eine ausführliche Diskussion von Feldmans graphischen Stücken in Happening IV (163–165), darunter „In Search of an Orchestration“, das gerade in Arbeit war.

Aber am meisten mag ich die Stellen, wo Cage und Feldman die Quellen ihrer Beziehung als Freunde und Komponisten darlegen. Das Thema, das sie wirklich vereint, ist das Primat des Klangs selbst anstatt irgendwelcher Vorstellungen über Klänge. Feldman fasst das (in Happening III, 133–135) in seiner wie üblich ruppigen Art zusammen:

Und so wechseln sie [Boulez und Stockhausen] den Klang ständig, weißt du, wie schmutzige Unterwäsche. Ich habe das immer für sehr verantwortungslos gehalten.

Cage erklärt sich im ersten Radio Happening (29–31), einer der schönsten Passagen der Happenings überhaupt, wo er eine spirituelle Haltung zum Klang beschreibt:

Nein, ich denke, es ist klar geworden, dass wir nicht nur mit unserem Denken, sondern mit unserem ganzen Dasein für Klang empfänglich sein können, und dass dieser Klang nicht die Vermittlung irgendwelcher tiefsinniger Gedanken darstellen muss. Sie können einfach Klang sein. Dieser Klang könnte also zum einen Ohr herein- und zum anderen wieder herausgehen – oder zum einen Ohr hereingehen, den Menschen durchdringen, den Menschen verwandeln, und dann vielleicht herausgehen, um den nächsten einzulassen (beide lachen).

Und schließlich gibt es diesen heiteren Austausch gegen Ende des letzten Happenings (203–205), wo wir die beiden Männer als hilfsbereite Kollegen erleben: in einer Diskussion über die Schnittmenge von neuer Kunst und Musik, die mögliche Projekte andeutet:

JC: Allan Kaprow ... kam mit Stoffen und allen möglichen Dingen – Objekten – im Hinblick auf Zeit, Aufführung in der Zeit. Ich meine, wir konnten etwas machen und uns dabei ganz ungezwungen verhalten.

MF: Ist dir so etwas jemals in den Sinn gekommen?

JC: Oh, ich glaube schon. Aber sicherlich nicht so wie dir (Feldman lacht). Es wäre großartig, wenn du so etwas machen würdest. Wunderbar! Lass mich wissen, wann die Aufführung ist (beide lachen). Wie schön!

MF: Wobei man sehr gut an einen strukturellen Aufbau denken könnte und sagen möchte, was von wo herunterhängt und wo ein Klang sein sollte ...

JC: Wunderschön.

MF ... anders als im konventionellen Raum, der uns zur Verfügung steht.

JC: Großartig.

MF: Und ich dachte darüber nach. Ich werde das niemals tun, aber ...

JC: Oh, bitte tu das doch (Feldman lacht).

MF: Na ja, wenn ich es täte, müsste ich jemanden haben, der mir dabei hilft. Du weißt, ich kann das nicht.

Die hier unerwartete Verletzlichkeit Feldmans (er ist offensichtlich nicht von seinen Fähigkeiten in diesem Bereich überzeugt) und Cages Beifallruferei und Ermutigung ist herrlich; aber ich wünsche, dass Cage mehr erreicht hätte, so dass wir erfahren hätten, was Feldman mit Klang im Raum getan hätte.

Nach den letzten Sendungen der Radio Happenings 1967 wurden die Bänder im WBAI abgelegt. Ann McMillan verließ die Station kurz danach. Sowohl Cage als auch Feldman verfolgten ihre individuelle Wege als Komponisten und Freunde, aber sie sind sich, soweit ich weiß, niemals wieder im Radio begegnet. Die Radio Happenings wurden vergessen, die Bänder nicht mehr angehört – bis sie mir zwanzig Jahre später in einem indischen Restaurant im East Village ausgehändigt wurden.

How I happened upon the Happenings

Was ich bisher erzählt habe, ist die öffentliche Geschichte der Radio Happenings. Für mich gibt es allerdings eine persönlichere Geschichte: die Geschichte, wie sie ans Licht kamen und gerettet wurden. All das geschah aufgrund einer Verzögerung und der schon vor dem Internet existierenden digital-sozialen Welt der Bulletin Board Services in New York City.

1987 wohnte ich in Brooklyn, auf der Avenue H in Flatbush, an der Endstation der U-Bahnlinie 2. In den drei Jahren davor hatte ich über John Cages frühe Zufallskompositionen gearbeitet. Jetzt hatte ich ein Universitätsstipendium für meine Doktorarbeit bekommen, und ich hatte vor, sie in diesem Jahr abzuschließen. Aber wie wahrscheinlich alle Verfasser von Doktorarbeiten schob ich die Sache auf. Die Ablenkung, die ich suchte, war der Computer, den ich gekauft hatte, als ich mit der Arbeit anfang. Ich lernte verschiedene Programmiersprachen und brachte eine Unmenge Zeit auf, um mein System einzurichten.

Nachdem ich ein Modem angeschafft hatte, entdeckte ich eine neue Möglichkeit, meine Zeit am Computer zu verschwenden. Ich wählte mich in die lokalen Bulletin Board Systems (BBS) ein. Das waren die Vorläufer der heutigen sozialen Medien, Foren, wo Leute sich trafen und unterhielten. Genau wie heute gerieten sie in Streit über Politik, teilten ihre Obsessionen mit gleichgesinnten Leuten im Umkreis, unterhielten sich über ihre Arbeit und ihr Privatleben. Über den Computer war man praktisch mit einem virtuellen Wirtshaus oder einer Cocktail-Party verbunden. Das alles war noch vor der Internet-Zeit: Um mich einzuloggen, wählte ich mich direkt von meinem Modem ins BBS-Modem ein. Ich bekam eine Liste von BBS-Nummern in New York City und legte los.

Ein Forum bevorzugte ich besonders und verbrachte in den späten Achtzigern einen Großteil meiner Online-Zeit dort. Es wurde von einem Mann unterhalten, der die Software selbst geschrieben hatte, und mir gefiel sie vor allem deshalb, weil sie eine Baumstruktur für Nachrichten hatte, so dass man den Unterhaltungen leicht folgen konnte. Die verschiedensten Typen kreuzten dort auf, und von meinem Schreibtisch in Flatbush aus schloss ich Freundschaften mit Leuten aus der ganzen Stadt, die ich in meinem normalen Leben nie kennengelernt hätte. Einer davon war Jim Freund.

Jims Fachgebiet war Science-fiction, Fantasy und so weiter, aber er verfügte über ein breites Interessenspektrum und unterhielt sich mit jedermann über alles Mögliche. Er war freundlich und hilfsbereit und neigte nicht – wie viele andere – zu leerem Geschwätz. Seit 1974 bestritt er eine eigene Sendung im WBAI „Hour of the Wolf“.⁷

⁷ <http://www.hourwolf.com/toc.html>

Zur Zeit, als ich ihn kennenlernte, wurde sie samstags um sechs Uhr morgens ausgestrahlt. Er präsentierte Interviews mit Autoren, Lesungen und Musik.

Mitte der Achtzigerjahre hatte das WBAI-Management gewechselt, und in Jims Augen (und den Augen vieler langjähriger Mitarbeiter) nicht zum Besseren. Seine Sendezeit am Samstag früh war das Resultat einer Programmumstellung, und er war darüber gar nicht froh. Er meinte, dass das derzeitige Management überhaupt nicht begriffen hatte, was das WBAI wirklich war, und überhaupt keine Beziehung zu seiner Geschichte hatte. Als er eines Tages im Sender mehrere Spulentonbänder entdeckte, offenbar Sendungen mit John Cage, war er besorgt, dass sie als weitere Stücke entwerteten WBAI-Nachlasses einfach im Abfall landen würden. Also erzählte Jim mir von diesen Bändern und fragte mich, ob ich Interesse hätte, sie zu verwahren – nicht für immer, sondern nur, bis die Dinge sich am WBAI beruhigt hätten. Natürlich nahm ich das Angebot bereitwillig an.

Wir trafen uns in einem indischen Restaurant im East Village. Jim brachte eine große Einkaufstasche mit den fünf Originalbändern in ihren Schachteln mit und händigte sie mir buchstäblich unter dem Tisch des Restaurants aus.

Nachdem ich die Bänder bekommen hatte, war ich über ihren Zustand sehr besorgt. Waren sie zu sehr angegriffen, um gefahrlos abgespielt werden zu können? Im Rückblick sehe ich ein, dass meine Befürchtungen unbegründet waren: Spulentonbänder sind außergewöhnlich robust, und diese Bänder waren erst zwanzig Jahre alt. Aber damals hatte ich schreckliche Bilder vor Augen, wie die Tonbänder liefen und ihre Magnetschicht sich in einer Staubwolke auflöste. Ich stellte Nachforschungen über die Lagerung von Tonbändern an. So konnte ich mich beruhigen, und schließlich nahm ich all meinen Mut zusammen und beschloss, sie abzuspielden.

Ich nutzte dazu das Tonstudio am Brooklyn College Center für Computermusik (BC-CCM). Ich lebte mit der Komponistin Frances White zusammen, die damals dort arbeitete und bei Charles Dodge studierte. Ich war oft mit Frances im Studio, erfuhr dort einiges über Computerprogrammierung und lernte Komponisten kennen. Einer von ihnen war Curtis Bahn, der damals der technische Leiter am BC-CCM war. Ich half ihm bei der Systemadministration und arbeitete auch mit Komponisten zusammen, teilweise unterstützt durch ein NEA [National Endowment for the Arts] Stipendium, mit dessen Hilfe das Center den öffentlichen Zugang zu seinen Geräten ermöglichen konnte.

Ich hielt es für das Beste, die Bänder zuerst zu digitalisieren und dann Kopien vom digitalen Master anzufertigen. Auf diese Weise brauchte ich die Spulentonbänder nur einmal abzuspielen und brauchte sie nicht weiter zu gefährden. Damals wurden Betamax-Kassetten verwendet, um Tonaufnahmen digital zu speichern.

Ich hatte überhaupt keine Ahnung, was auf den Bändern war. Auf den Aufklebern standen die Bezeichnungen der Sendungen (zum Beispiel „Radio Happening I“), der Aufnahmetag, Ann McMillans Name, und kaum mehr. Ich wusste nicht, ob es sich um eine gemeinsame Aufführung handelte und ob noch andere Leute dabei gewesen sind. Am Anfang des ersten Bands war eine Frauenstimme (vermutlich McMillan) zu hören, die den Inhalt der Sendung beschrieb (diese Einführung ist aus den Fassungen, die zur Zeit im Internet kursieren, herausgeschnitten worden):

John Cage und Morton Feldman: Radio Happening One. Morton Feldman, Komponist, Reisender, und John Cage, Komponist, Autor des Buchs „Silence“ und Pilz-Experte, unterhalten sich über Störungen [im Leben], den Künstler und die Ausbildung.

Es gab einen kritischen Moment, als das Band an dieser Stelle riss: Das Klebeband hatte seine Haftung verloren. Ich ersetzte es, und das Band lief ohne Zwischenfall weiter (in den Bändern gab es keine weiteren Schnitte, was heißt, dass die Sendungen unbearbeitet waren).

Im Lauf der nächsten viereinhalb Stunden hörte ich – und alle anderen, die an diesem Tag ins Studio kamen – John Cage und Morton Feldman bei der Unterhaltung zu. Das Format war überraschend: ohne Musik! Charles Dodge fand sie sehr kultiviert. David Arzouman, ein Komponist, der damals am Center arbeitete, fühlte sich, als ob er in ein Wohnzimmer eingeladen wäre, wo Cage und Feldman einfach miteinander plauderten. Wir alle reagierten so, wie andere seitdem auch, bemerkten die langen Pausen in der Unterhaltung, die offensichtliche Ungezwungenheit, mit der die beiden miteinander umgingen, und das Gefühl, sehr persönlichen Gesprächen zuzuhören.

Während der Digitalisierung der Bänder machte ich gleichzeitig eine Kassettenkopie für mich. Danach zog ich weitere Kopien vom digitalen Masterband, darunter eine für John Cage (Feldman war im Jahr zuvor gestorben, und ich hatte keinen Kontakt zum Feldman Estate, an den ich die Bänder hätte schicken können.) Laura Kuhn arbeitete damals für Cage und transkribierte die Sendungen. Diese Typoskripte und die Kopien der Kassetten, die ich Cage gegeben hatte, sind dann überall verbreitet worden. Die Lücke von fünfzehn Sekunden in Radio Happenings V kam durch einen Fehler zustande, den ich während der digitalen Übertragung dieser Sendung gemacht habe. Darum ist er in jeder mir bekannten Wiedergabe dieses Gesprächs wiederaufgetaucht, außer auf meiner Kassettenkopie, die ich direkt vom Spulentonband kopiert hatte.

1988 zog ich aus Brooklyn weg. Frances White und ich heirateten und zogen nach Princeton, wo sie weiterstudieren wollte. Ich ließ die Originalbänder der Radio Happenings am BC-CCM zurück, in dessen Archiv sie unter der Obhut von Curtis Bahn bleiben sollten.

Mitte der Neunzigerjahre, nach Cages Tod, erzählte ich Brian Brandt (Mode Records) von den Bändern, und er äußerte Interesse, sie als Teil seiner John Cage Edition auf CD zu veröffentlichen. Wir wussten, dass er das nicht ohne Genehmigung der Rundfunkstation tun konnte. Er bemühte sich darum und verhandelte die Lizenzbedingungen mit der Pacifica Foundation. Leider konnte er die Lizenz nicht zu finanziell tragbaren Bedingungen erhalten. Gewöhnlich erteilte Pacifica Lizenzen für kurze Hörstücke, nicht für mehrere Stunden, und wollte diese Normen wohl auch nicht heraufsetzen. Modes CD-Pläne waren also gescheitert.

Um mit Pacifica überhaupt verhandeln zu können, war es notwendig, ihnen mitzuteilen, dass die Bänder noch existierten. Natürlich verlangten sie die zurück. Curtis brachte die Bänder von Brooklyn zu uns nach Princeton, und Pacifica ließ sie von UPS abholen und an ihren Hauptsitz in Berkeley, Kalifornien zustellen.

Danach war meine Rolle in der Geschichte der Radio Happenings beendet. Ich habe diese Erfahrung immer als ein seltenes musikologisches Abenteuer empfunden, eine schöne Anekdote, die ich immer erzählen konnte. Ich bin froh, sie hier gedruckt zu sehen. Vor allem bin ich dankbar dafür, dass ich an der Rettung dieser einzigartigen und wertvollen Sendungen beteiligt sein durfte.

Quellen

Bei der Recherche der Radio-Happenings-Geschichte war mir das Internet-Archiv der Folio-Ausgaben von Pacifica Radio Archives eine große Hilfe: <https://archive.org/details/pacifica>. Informationen über Ann McMillan konnte ich dem Begleitheft ihrer Platten bei Folkways Records entnehmen: Gateway Summer Sound (1979) and Whale-wail, In Peace, En Paix (1986).

Meine Quelle für Cages Tätigkeit in den Jahren 1966 und 1967 ist die Chronologie in Paul van Emmeriks „A Cage Documentary“ (unveröffentlichte Doktorarbeit, Universität Amsterdam). Das Strawinsky-Konzert wurde von Howard Klein in der New York Times besprochen: „Music: Stravinsky's Own“, 16. Juli 1966, 15. Bei Feldman habe ich mich auf Sebastian Clarens „A Feldman Chronology“, übersetzt in Chris Villars „Morton Feldman Says“ (London: Hyphen Press, 2006, 255–275) gestützt.

Es ist bemerkenswert, wie selbstverständlich elektronische Dokumentation heute für uns ist. Aber Mitte bis Ende der Achtzigerjahre lagen die Dinge noch ganz anders. Ich habe keine Emails oder irgendeine andere digitale Dokumentation meiner Email-Wechsel mit Jim Freund und anderen. So ist diese Geschichte fast gänzlich aus meiner Erinnerung erzählt, und deshalb mag sie teilweise etwas verworren sein.

Curtis Bahn hat mir von diesem NEA-Stipendium erzählt, durch das, was ich nicht wusste, meine Arbeit dort unterstützt worden ist.

Diesen von Gisela Gronemeyer aus dem Englischen übersetzten Artikel hat der Autor im Dezember 2015 als vierteiligen Blog auf seine Homepage (<http://www.rosewhitemusic.com>) gestellt.