



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

John Cage – Ein Künstler der Vielfalt

Der Versuch einer Synthese von Kunst und Leben

Verfasserin

Maria Tunner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Martha Handlos

Ich versichere,*

1. dass ich die Diplomarbeit/~~Dissertation~~ selbständig verfasst, andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
 - i. dass ich diese Diplomarbeit/~~Dissertation~~ bisher weder im Inland oder Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
 - ii. ~~dass ich diese Diplomarbeit/Dissertation schon an~~
vorgelegt habe.

2. dass die Version der Diplomarbeit/~~Dissertation~~, die ich meinem Betreuer zur Approbation vorgelegt habe inhaltlich ident ist mit jener Version, die ich im Prüfungsreferat eingereicht habe.

.....

Datum

.....

Unterschrift

*) nicht zutreffendes streichen

VORWORT

Seit meiner Kindheit begleitet mich die Musik. Sie hat im Laufe der Jahre einen wichtigen Stellenwert in meinem Leben eingenommen und ist für mich eine große Bereicherung geworden. Das Musizieren bietet mir immer wieder schöne Momente, Freude und Ausdrucksmöglichkeit.

In diesem Sinne möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich auf meinem musikalischen Weg begleitet haben. Durch meine Lehrer habe ich schon früh erfahren, was die aktive Beschäftigung mit der Musik bewirken kann und wie durch die Musik Emotionen und Gefühle transportiert werden können. Mit meinen Freunden erlebte ich auch viel Spaß beim gemeinsamen Musizieren.

Ich möchte besonders meiner Klavierlehrerin, Mag. Eugenia Radoslavova danken, durch die ich die Möglichkeit habe, moderne Klavierliteratur kennen zu lernen und aufzuführen. Mein Dank gilt auch meinem Violinlehrer Mag. Wladimir Kossjanenko, der mir die Wichtigkeit des Hörens und Fühlens in der Musik vermittelte.

Das Studium der Musikwissenschaften bot mir zusätzlich zum aktiven Musizieren viele Einblicke in die Welt der Musik und weckte mein Interesse für viele musikalische Bereiche. Vor allem entdeckte ich die Faszination, die von der Modernen Musik ausgeht.

Meinen Dank möchte ich an dieser Stelle meiner Diplomarbeitsbetreuerin, Frau Dr. Martha Handlos aussprechen, die mir mit ihren Anregungen, ihrem fachkundigen Rat und ihren sorgfältigen Korrekturen eine große Unterstützung war.

Weiters möchte ich mich bei meinen Eltern und meinen Verwandten bedanken, die mir während des Studiums mit Rat und Tat zur Seite standen und mich auf meinem musikalischen und beruflichen Weg immer unterstützt haben.

Schließlich gebührt all meinen Studienkolleginnen und Studienkollegen, die zu unersetzlichen Freundinnen und Freunden geworden sind ein großes Dankeschön. Durch sie wurde mein Studium zu einer unvergesslichen und wunderbaren Zeit.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	11
1. Der geographische Hintergrund – Die Musik Nordamerikas	16
2. BIOGRAPHIE.....	20
2.1. Kindheit, Jugend und erste Begegnung mit der Musik	20
2. 2. Erster Musikunterricht.....	22
2. 3. Europareise.....	26
2. 4. Rückkehr in die USA und weitere musikalische Ausbildung	28
2. 5. Neuorientierung.....	32
2. 6. Wohnorte.....	35
2. 7. Cages als Lehrer.....	37
2. 8. Kompositorische Entwicklung	38
3. Literatur und Aufnahmen:.....	50
4. John Cages LEBEN und SCHAFFEN aus verschiedenen Blickwinkeln.....	51
4. 1. John Cage als Pilzspezialist.....	51
4. 2. John Cage und die Sexualität	51
4. 3. John Cage aus dem Blickwinkel der Tradition	53
4. 4. Der Einfluss von Erik Satie auf John Cage	54
4. 5. John Cage als visueller Künstler	57

4. 6. John Cages Beziehung zu Marcel Duchamp.....	59
4. 7. John Cage als Poet und Literat.....	60
4. 8. John Cage – der Erfinder des Happenings	67
4. 9. John Cage und seine Bedeutung für die Entstehung des Fluxus.....	68
5. John Cage und die Philosophie des ZEN-BUDDHISMUS	70
5. 1. Erklärungen zum Zen-Buddhismus.....	72
5. 2. I Ging – Das Buch der Wandlungen	77
5. 3. John Cage und die Spiritualität	79
5. 4. Meister Eckhart	80
6. John Cages MUSIK.....	83
6. 1. Die frühe Phase des Komponierens – PERCUSSION MUSIC	83
6. 2. John Cages Klavierkompositionen.....	87
7. Das PRÄPARIERTE KLAVIER.....	89
7. 1. Definition	89
7. 2. Die Vorgeschichte	89
7. 3. Die Erfindung des präparierten Klaviers.....	90
7. 4. Neues Klangmaterial	91
7. 5. Die Präparation.....	92
7. 6. Kompositionen für Präpariertes Klavier.....	94
8. Die Emanzipation des GERÄUSCHES	99
9. ZUFALL, ALEATORIK und UNBESTIMMTHEIT.....	101

9. 1. Die Komposition mit Zufallsoperationen.....	102
9. 2. <i>Music of Changes</i> (1951)	103
9. 3. Die Unbestimmtheit	106
10. John Cage und DAVID TUDOR	108
10. 1. <i>Variations II</i> (1961).....	110
10. 2. David TUDORS Interpretation von <i>Variations II</i>	111
11. Musik der STILLE.....	115
11. 1. Die Komposition von Stille – 4'33''	116
12. John Cage – MERCE CUNNINGHAM und die künstlerische Bedeutung einer lebenslangen Partnerschaft.....	124
13. SCHLUSSWORT	131
14. ZUSAMMENFASSUNG	133
15. LITERATURVERZEICHNIS	134
LEBENS LAUF	141

EINLEITUNG

Kaum jemand wird bestreiten, dass John Cage zu den einflussreichsten und radikalsten Komponisten unserer Zeit zählt. Die Kontroversen und Diskussionen über sein Werk und seine Person werden wahrscheinlich nie zu einem Ende kommen. Während eines Zeitraums von über 50 Jahren wirkte John Cages Denken richtungweisend für die Entwicklung der modernen Musik und Kunst. Jahr für Jahr schlossen sich mehr Künstler seinen Ideen an. Seine Originalität lenkte die Aufmerksamkeit der Avantgarde immer wieder in unbekannte und unerforschte Gebiete. Cage selbst sah seine Position jedoch außerhalb des künstlerischen Kreises, er wollte sich nur mit dem beschäftigen, was für ihn noch unentdeckt war. Und so drang John Cage immer radikaler in neue Bereiche vor, als es viele andere Künstler je gewagt hätten.

John Cage in all seinen Facetten als Künstler zu beschreiben ist nicht einfach. Die Bezeichnung Musiker oder Komponist reicht dafür jedenfalls bei weitem nicht aus.

Cage war *enfant terrible*, Musiker, bildender Künstler, Poet, Zen-Buddhist, Erfinder, Lehrer, Philosoph, Performance-Künstler, Dramaturg, Pilzexperte und nicht zuletzt ein Bindeglied zwischen all diesen verschiedenen Sparten. Wie nur ganz wenige andere Künstler, Kurt Schwitters würde beispielsweise dazu zählen, kann man Cage als einen wirklichen „Polyartisten“ bezeichnen, der zu einzelnen, von einander unabhängigen Kunstsparten Beiträge lieferte: zu Musik, Theater, den verschiedensten Strömungen der modernen Kunst, von Fluxus bis Popart und multimedialer Performance, bis hin zu Tanz, experimenteller Literatur, Philosophie und Soziologie. Seine Gedanken lassen sich auf alle Kunstrichtungen – eigentlich auf das gesamte Leben – übertragen. Cage forderte schließlich auch die Verbindung von Kunst und Leben. Häufig wird Cage als Philosoph bezeichnet, da seine Ideen und seine Weltanschauung in weiten Kreisen mehr Interesse erregten als seine Kompositionen. Daran könnte es vermutlich auch liegen, dass, so grundlegend Cages Einfluss auf die künstlerische Entwicklung des 20. Jahrhunderts auch sein mag, seine Werke so selten rezipiert und aufgeführt wurden. Als Cage dadurch zu der Einsicht kam, nicht als einer der weltweit wichtigsten Komponisten anerkannt zu werden, beschrieb er sich als „*one of the leading philosophers and wits in twentieth-century music.*“¹ Viele seiner Kritiker, wie

¹ Zitiert nach: Pritchett, 1993, S. 1

beispielsweise der Komponist und Autor Kyle Gann bezeichnen Cage daher auch als „*music-philosopher*“².

Zweifelsohne ist Cages philosophische Haltung sehr wichtig und spielt eine maßgebliche Rolle in seiner Musik, man darf ihn jedoch nicht auf seine philosophische Tätigkeit reduzieren und dabei seine grundlegende Bedeutung als Komponist außer Acht lassen. Auch wenn Cage in letzter Konsequenz mehr den Zufall, als seine Person als Urheber seiner Kompositionen in den Vordergrund stellte, heißt das bei weitem nicht, dass seine Musik nicht geprägt ist von seiner Persönlichkeit und seiner individuellen Weltauffassung.

John Cages Leben und Schaffen stellt ein Gesamtkunstwerk dar. Jeder einzelne Aspekt seiner Persönlichkeit und seines Wirkens verdient Aufmerksamkeit und ist der Auseinandersetzung wert. Um Cage in seiner Rolle als Polyartist darzustellen und seinem Werk in einem gesamt-künstlerischen Sinne gerecht zu werden, möchte ich beispielhafte „Stationen“ aus seinem Leben und seinem Schaffen vorstellen. Durch die Auswahl verschiedener wichtiger Bereiche soll Cages Persönlichkeit sowie die Vielschichtigkeit seines künstlerischen Wirkens verdeutlicht werden.

Meine Arbeit ist daher nicht im Sinne einer durchgehenden Monographie aufgebaut. Vielmehr möchte ich versuchen, John Cage durch punktuelle Betrachtungen in seiner künstlerischen Vielseitigkeit vorzustellen. Ich habe dabei biographische Details, wichtige Ereignisse in seinem Leben, musikalische Schwerpunkte, künstlerische Partnerschaften, sowie seinen philosophischen Hintergrund beleuchtet.

Um die Vielfältigkeit in Cages Leben und Schaffen aufzuzeigen sind die einzelnen Bereiche bewusst gegensätzlich gewählt. Die Beschränkung auf gewisse „Stationen“ ist mir dabei nicht leicht gefallen, da Cages Werk umfassend ist und seine Ideen weitreichende Auswirkungen auf die gesamte Kunstwelt nach sich zogen. Besonders eindrucksvoll erscheint mir, dass Cages Leben, seine Gedanken und seine Werke nicht voneinander zu trennen sind. Seine Ideen, seien es persönliche, philosophische oder musikalische, hatten immer Einfluss auf sein ganzes Schaffen. Daraus ergab sich eine universelle Linie und ein Leitgedanke, den Cage zeitlebens verfolgte und dem er im Laufe seines Lebens immer konsequenter nachging. Cage verfolgte einen allgemein gültigen, gesamtheitlichen Ansatz, der sich nicht nur auf die Musik bezog, sondern vielmehr ein gesamtes Lebenskonzept darstellt. Nicht nur aufgrund dieser sich immer

² Pritchett, 1993, S. 1

weiterentwickelnden Kontinuität in seinem Denken und seinem Werk zählt John Cage zu einer der eindrucksvollsten Künstlerpersönlichkeiten in der Moderne des 20. Jahrhunderts.

In den ersten Kapiteln meiner Arbeit möchte ich John Cages Leben, und sein Umfeld skizzieren.

Besonders werde ich auf den Beginn seines kompositorischen Schaffens eingehen, wobei ich die „Erfindung“ des präparierten Klaviers detailliert beschreiben möchte.

Wichtig sind hierfür Erklärungen zu den Zufallsoperationen und zum Begriff der Unbestimmtheit. Einen besonderen Stellenwert in meiner Arbeit soll das Werk 4'33'' erhalten. Auch möchte ich auf Cages Bedeutung als visueller Künstler, Schriftsteller und „Erfinder“ des Happenings zu sprechen kommen. Einen weiteren Schwerpunkt werde ich auf John Cages philosophischen Hintergrund und den Zen-Buddhismus setzen. Schließlich möchte ich Cages Bedeutung für den modernen Tanz darstellen, sowie auf seine Verbindung mit Merce Cunningham eingehen.

Nicht nur mit Merce Cunningham, sondern auch mit vielen anderen bedeutenden Künstlern pflegte John Cage Freundschaften, aus welchen sich wichtige künstlerische Zusammenarbeiten ergaben. Er war jedoch nie länger Mitglied irgendeiner Institution oder Organisation, außer der *Merce Cunningham Dance Company*. Nur so konnte er frei seinen eigenen, sich ständig wandelnden Ideen nachgehen. In diesem Sinne war und bleibt Cage ein unvergleichbarer und einzigartiger Künstler. Diese Einzigartigkeit und Selbstständigkeit war ihm zeitlebens wichtig. „*Oh, yes, I'm devoted to the principle of originality*“, erklärte Cage einen seiner Leitgedanken und diese Originalität und den Erfindungsgeist kann man in jeder einzelnen seiner Ideen und in jedem seiner Werke nachvollziehen.³

John Cage ist im wahrsten Sinne des Wortes ein genialer Erfinder, als den ihn schon sein Lehrer Arnold Schönberg bezeichnete. Auf Cage geht die Entwicklung des präparierten Klaviers zurück. Er war auch verantwortlich für die, später als Happening bezeichnete, Aufführungspraxis, worauf in einem eigenen Kapitel eingegangen werden soll. Cage leistete einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung neuer Notationsformen, da er die traditionelle Notenschrift für seine Kompositionen als nicht mehr ausreichend empfand.

Cage revolutionierte den Musikbegriff grundlegend und hob die Verbannung der Geräusche aus der Musik auf. Er öffnete damit den Zugang zu völlig neuen Hör-Erfahrungen und veränderte die musikalische Wahrnehmung und den Konzertbetrieb von

³ Kostelanetz, 1993, S. 8

Grund auf. Mit Musik meinte Cage immer Klang (=Sound), der alles um ihn herum mit einschloss. Cage verglich Musik mit Lachen, das nichts Konkretes bedeuten müsse, sondern allein Freude vermittele. Musik bestünde seiner Meinung nach aus zwei Komponenten: Klang und Stille. Die Kombination dieser beiden Grundelemente der Musik machte Cages Meinung nach das Komponieren aus.⁴

Auch in seinem Leben verfolgte John Cage immer einen eigenständigen Weg. Er versuchte jegliche autoritäre Zwänge zu vermeiden und in keinsten Weise einem hierarchischen Denken zu unterliegen. Cage war durch und durch Anarchist. Niemals komponierte er ein Werk, das einen Dirigenten verlangte, oder einen Musiker, der als Solist besonders hervortrat. „*That’s a European question, you know, not an American question, this whole thing of hierarchy – of wanting to make the most the best. And it took us ages, relatively speaking, to get out of that European thing. Many people are now out*“.⁵

Seine Musik kann in diesem Sinne als anarchistisches Modell gesehen werden, das auf musikalischer Ebene funktioniert und das – seiner Meinung nach – auch auf die Gesellschaft übertragen werden könne.

Trotzdem war für John Cage die musikalische Tradition wichtig und er setzte sich grundlegend mit ihr auseinander. Als besonders bedeutende Vorläufer für Cages musikalisches Verständnis kann man Edgard Varèse und Charles Ives bezeichnen, deren kompositorische Ideen er weiterführte. Sie komponierten einerseits unabhängig von der gängigen Musiksprache beispielsweise eines Britten oder Copland, andererseits auch außerhalb des seriellen Denkens von Schönberg und Webern. Die serielle Technik sollte es ermöglichen, sämtliche Parameter eines einzelnen Tones präzise zu fixieren und zu bestimmen. Cage bemühte sich um das genaue Gegenteil. Sein Ziel war es, seinen Einfluss auf das Ergebnis des Erklings der Interpretationen möglichst gering zu halten. Cage versuchte in seiner Musik jegliche Intentionen und Vorlieben auszuschalten und er war derjenige, der die Unbestimmtheit, den Zufall und vor allem die Stille in den kompositorischen Prozess aufnahm.

Schließlich komponierte er mit 4’33’’ ein Stück, das zur Gänze aus Stille bestand und erschloss damit die letzte Möglichkeit musikalischen Experimentierens. Denn: „*You*

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>, 18.1.2010

⁵ Perloff, Junkerman, 1994, S. 1

cannot really do it again. One man's silence is, after Cage, much like another's. In fact, all silence, no matter how noisy, is now by Cage“, stellte Eric Salzman fest.⁶

Schon allein aufgrund dieser zahlreichen neuen Ideen, die Cage in seinen Kompositionen verwirklichte, kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass die Musikgeschichte der letzten 100 Jahre ohne John Cage anders verlaufen wäre.

⁶ Salzman, 1993, S. 6

1. Der geographische Hintergrund – Die Musik Nordamerikas

Im Folgenden möchte ich kurz die musikalische Situation Nordamerikas skizzieren, ein Umfeld das John Cage sicherlich nicht unwesentlich beeinflusst und geprägt hat.

Lange Zeit galten die Vereinigten Staaten von Amerika als das „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“. Schon allein aufgrund seiner Größe fand darin Musik unterschiedlichster Ausprägung, von ultrakonservativ bis zu extravagant einen Platz. Das Fehlen einer kontinuierlich gewachsenen, strukturierenden Musiktradition führte einerseits zu einer Offenheit für verschiedenste künstlerische Richtungen, andererseits aber hinkte die Entwicklung im kulturellen Sektor der Weltmachtstellung und den hegemonialen bzw. kolonialisierenden Bestrebungen der USA oftmals hinterher.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts bildeten sich fortlaufende Kompositionsstränge und kontinuierliche musikalische Strömungen.

Womöglich war aber genau das der Grund dafür, dass gerade in Amerika ab den 1950er Jahren viele Fragen in der Musik neu gestellt wurden. Die Musiker begannen die traditionelle Musikauffassung zu hinterfragen und versuchten neue Zugänge zu schaffen.

Die Folgen dieser kompositorischen Erneuerungen waren weitgreifend und revolutionierten den Musikbegriff von Grund auf.

Großteils unbeschwert von traditionellen Hintergründen entstanden die Kompositionen von John Cage, Steve Reich, Terry Riley oder La Monte Young und es wurde eine Entwicklung bis hin zur Performance – Bewegung ermöglicht, die den Kulturbetrieb in eine von Grund auf neue Richtung lenkte. Auch Cage war sich dieser inspirierenden Distanz zum musikalischen Zentrum Europa bewusst. Er erinnerte sich dazu an ein Gespräch: *„In Amsterdam sagte einmal ein holländischer Musiker zu mir: Für Sie in Amerika muss es sehr schwer sein, Musik zu schreiben, weil Sie von den Zentren der Tradition so weit entfernt sind. Worauf ich erwiderte: Für Sie in Europa muss es sehr schwer sein, Musik zu schreiben, weil Sie den Zentren der Traditionen so nahe sind.“*⁷

Schon allein durch die Lage der Vereinigten Staaten zwischen Europa und Asien trafen hier Musiker verschiedenster Kulturen und musikalischer Hintergründe aufeinander.

Gerade die Westküste, wo Cage aufwuchs, zeigte sich sehr offen für diverseste künstlerische Strömungen und vor allem auch für fernöstliche Traditionen. In Los Angeles begegnete Cage auch Arnold Schönberg, der im Jahr 1933 in die USA emigriert war.

⁷ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 382

Andererseits zeigte sich auch der europäisch beeinflusste Osten der USA, mit New York als intellektuellem Zentrum als bedeutend, insbesondere weil Cage an der New Yorker Columbia University bei D. T. Suzuki den Zen-Buddhismus studieren konnte. Die Auseinandersetzung mit dem Buddhismus und der fern-östlichen Denktradition brachte neue Einflüsse in die westliche Musikauffassung, wie gerade bei John Cage deutlich wird.

Die ungemein vielschichtige Musik Nordamerikas führte auf der europäischen Seite des Atlantiks oft zu Verwirrung und zu Vorurteilen. Sie ist geprägt von Gegensätzen: man findet den Jazz neben der Symphonik, Musicals und populäre Musik neben experimenteller Musik. Nach Europa dringt davon ein Gemisch, dem man mit pauschalen Urteilen und vorgefassten Meinungen gegenüber steht. So ist der Import von Unterhaltungs- bzw. leichter Musik aus den USA sehr ausgeprägt, von ernster Musik hört man jedoch relativ wenig. Das liegt wohl daran, dass diese beiden Bereiche in der amerikanischen Musik auch nicht so leicht voneinander zu trennen sind. Bei uns werden beispielsweise amerikanische Komponisten derselben Generation bei völlig unterschiedlichen Konzerten gespielt, John Cage bei speziellen Avantgarde-Aufführungen, Samuel Barber hingegen bei normalen Abonnementkonzerten.⁸

Der kulturelle Einfluss Amerikas betrifft in großem Maß unser tägliches Leben, man schaue zu Film, Fernsehen, Literatur und Wissenschaft. Auffälligerweise wird der Bereich der klassischen Musik davon verhältnismäßig ausgenommen, obwohl eigentlich gerade dadurch mehr über das amerikanische Lebensgefühl vermittelt werden hätte können.

Die Gründe liegen zunächst sicherlich in der musikalischen Ausbildung. Für amerikanische Komponisten galt es als selbstverständlich in Europa studiert und den europäisch – künstlerischen Geist aufgenommen zu haben. Nach ihrer Rückkehr in die Heimat blieben viele Musiker bis zu einem gewissen Grad diesem Denken verhaftet, selbst wenn sie versuchten sich davon zu lösen.

Zu einer neuen Phase in der amerikanischen Musik kam es, als politische Emigranten wie Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Bartok, Krenek oder Milhaud während des 2. Weltkriegs in die USA auswandern mussten. Dies führte zu deutlichen Veränderungen des amerikanischen Musiklebens, da jene Komponisten bald eine breite Anhängerschaft und großen Einfluss erlangten.⁹

Durch sie konnte es zu einer Verbindung der europäischen Tradition mit dem amerikanischen Umfeld kommen. Es entstand eine Musik der vielseitigen Schattierungen

⁸ Dibelius, 1998, S. 325

⁹ Dibelius, 1998, S. 326

und Ausprägungen. Man spürte zwar nicht mehr den uneingeschränkten Amerika-Optimismus, wie z.B. in Edgar Varèses (1883-1965) Werk *Amérique*, oder Ernest Blochs Symphonie *America*, jedoch wurde eine ungemaine Vielfalt und vor allem eine Unbefangenheit im Umgang mit dem musikalischen Material und den kompositorischen Methoden deutlich.¹⁰

Als besonders wichtige Erscheinung der amerikanischen Musik sollte sich ein Komponist herausstellen: Charles Ives (1874-1954). Er hatte Connecticut nie verlassen und all seine musikalischen Ideen schöpfte er aus seinem Umfeld, er verarbeitete alles: von Chorgesang, religiösen Hymnen und Ragtime, bis hin zur Volks- oder Paradenmusik. Ives war eigentlich Versicherungskaufmann und verfügte dadurch über ein gesichertes und gutes Einkommen. Vielleicht konnte er gerade deshalb völlig frei von allen Konventionen komponieren. In seinen Werken finden sich erstaunenswert viele Techniken, die in der darauf folgenden Zeit in der modernen Musik gang und gebe wurden, wie die Mehrschichtigkeit von Rhythmen und Tonalitäten, das Ausloten von Grenzbereichen in Dynamik und Klangfarbe, Dissonanzen, Cluster, Raumkompositionen und vieles mehr. Seine Werke wurden maßgebend für die weitere Entwicklung der amerikanischen Musik und waren nicht zuletzt auch ganz entscheidend für John Cage.

Ähnliche Wege beschritt unter anderen auch Henry Cowell (1897-1965). Er war maßgebend für die Entwicklung der Clustertechnik am Klavier und vertrat überdies auch die Meinung, man solle ein Klavier für Rhythmen und nicht nur für Tonhöhen konstruieren.¹¹

Als Cage im Jahr 1954 nach Donaueschingen kam, wo er seine Erfindung des präparierten Klaviers vorstellte, und 1958 als Dozent an den Darmstädter Ferienkursen teilnahm, lösten seine Musik und seine Auffassungen von Kunst und Leben Unverständnis und weitgreifende Skandale aus. Auch auf europäischer Seite wurde über den Zufall in der Komposition diskutiert und über dessen Integration in musikalische Werke nachgedacht. Für Cages Idee einer Verbindung von Kunst und Leben, die in der Musik als lebende Aktion verstehbar werden sollte, zeigte man aber kein Verständnis. Man tat ihn als Musik-Clown ab und kritisierte ihn scharf.¹² Trotzdem wurden Cages „anti-westliche“ Werke zunächst mehr in Europa aufgeführt als in ihrem Heimatland Amerika. Wahrscheinlich bot das, durch starke Kommerzialisierung geprägte Konzertleben der USA anfangs noch kaum

¹⁰ Dibelius, 1998, S. 327

¹¹ Dibelius, 1998, S. 328

¹² Stiebler, 1992, S. 17

Möglichkeiten für Aufführungen derart avantgardistischer Kompositionen. Doch schon bald konnten sich auch viele Interpreten dem progressiven Denken und den Erneuerungen des amerikanischen Musikbetriebs nicht mehr entziehen. Sie stellten sich den neuen Herausforderungen, wie es beispielsweise der Pianist David Tudor getan hatte und erarbeiteten mit den Komponisten gemeinsam neue Möglichkeiten der Interpretation und der Spieltechniken.

Für viele wichtige Ereignisse in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts war John Cage verantwortlich oder legte deren Grundlagen. Von Nordamerika gingen daher entscheidende Impulse für die Fortschritte in der Modernen Musik aus. Ohne die Arbeiten von John Cage wäre die Europäische Musik vielleicht nie zu ihrer heutigen Radikalität und Vielfältigkeit gelangt.

Nachdem durch die Zufallsoperationen die Unbestimmtheit in den Kompositionsprozess Eingang fand, wurde durch die Einbeziehung der Elektronik eine weitere Grenze überschritten, die dem Experimentellen schier unbegrenzten Raum schuf. Die Live-Elektronik bereicherte das Klangspektrum und die Darstellungsmöglichkeiten und wurde bald zu einem unerlässlichen kompositorischen Mittel. Mit Hilfe der technischen Geräte und der dadurch ermöglichten Klangmodulationen kam es zu völlig neuen Hörerfahrungen, die das Konzertwesen grundlegend veränderten. Musik war nicht mehr nur aus der distanzierten Ferne des Konzertpodiums zu genießen. Der Konzertbesucher wurde vielmehr zum bewussten Hören und zu einem aktiven Musikerlebnis angeregt.

Musik sollte nicht mehr rein artifiziell verstanden, sondern als ein Mittel zur Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt gesehen werden. So ist es nicht verwunderlich, dass Geräusche und Klänge der Natur in die Musik miteinbezogen wurden. Unter Zuhilfenahme von Synthesizer, Computer und Tonband wurden diese natürlichen Schallereignisse in neue musikalische Dimensionen geführt und boten unendliche Möglichkeiten zu kompositorischen Erweiterungen.

2. BIOGRAPHIE

2.1. Kindheit, Jugend und erste Begegnung mit der Musik

John Cage wurde am 5. September 1912 in Los Angeles als Sohn von Lucretia Harvey Cage und John Milton Cage geboren und auf den Namen **John Milton Cage, Junior** getauft. Bevor sich die Familie in Kalifornien niederließ, hatte sie schon in den verschiedensten Teilen der Staaten gelebt; ihre Wurzeln waren durch und durch amerikanisch.

John Cages Großvater, Reverend **Gustavus Adolphus Williamson Cage** hatte in Denver die erste *Methodist Episcopal Church* gegründet, wo er gegen die Mormonen predigte. Cage erinnerte sich an seinen Großvater als einen Mann von puritanischer Rechtschaffenheit, der sich vor jeder Art der Musik hütete und die Violine sogar als ein Instrument des Teufels bezeichnete.¹³ Aufgrund seiner Missionarstätigkeit wechselte die Familie häufig ihren Wohnort. Seine Großmutter väterlicherseits kannte John Cage nicht mehr, sie soll sehr rechthaberisch gewesen sein. Ihr Sohn John Cage Sr. galt als das schwarze Schaf in der Familie und es wird erzählt, dass er regelmäßig von zuhause davon lief.¹⁴

Als sein Vater eine neue Kirchenpianistin, namens **Lucretia (Crete) Harvey** anstellte, verliebte sich Cage Sr. in sie und schon bald heiratete das Paar. Ihr Versuch, Kinder zu bekommen stand anfangs unter keinem guten Stern. Bevor John Cage das Licht der Welt erblickte, kam ein Baby als Totgeburt zur Welt und ein weiteres Kind verstarb missgebildet nach zwei Wochen.

John Cages Sr. Leben war von seinem Glauben an den evangelischen Protestantismus geprägt. In dieser religiösen Erziehung wurzelte vielleicht auch Cages spätere pazifistische Haltung. Johns Mutter Crete hatte, obwohl sie nie das College besuchen konnte großes Interesse an Bildung. Sie gründete den „*Lincoln Study Club*“ in Detroit und wurde, als die Familie nach LA zurückkehrte, Redakteurin für die *Los Angeles Times*. Sie schrieb Gerichtsreportagen und später Gesellschaftskolumnen.

Außerdem betätigte sich Crete aktiv für Frauenvereine. Sie setzte sich für die Emanzipation der Frauen ein, besonders für jene, die, wie sie selbst, keinen Zugang zu

¹³ Revill, 1992, S. 29

¹⁴ Hines, 1994, S. 67

weiterer Schulbildung hatten. Gelegentlich verkörperte sie das Bild der „neuen Frau“, indem sie alles liegen und stehen ließ, um Haus und Familie angeblich für immer zu verlassen. Eine der markantesten Charaktereigenschaften von Crete war, dass sie sich ständig Sorgen machte und nie zufrieden oder glücklich war. John Cage erinnerte sich daran sehr gut: „*I was brought up to worry. I am very good at worrying.*“¹⁵

Im Gegensatz dazu stand John Cage Sr., der von Beruf Erfinder war und als fröhlicher, humorvoller und optimistischer Mensch galt. John Cage war davon überzeugt, dass von seinem Vater viele wichtige Erfindungen stammten, für die er nie gewürdigt wurde. Cage Sr. war unter anderem auf dem Gebiet der Radioentwicklung, der Auto – und Flugzeugmechanik tätig. Er erfand das erste Radio, das mit Wechselstrom betrieben werden konnte, arbeitete an verschiedensten Motoren und erfand einen Inhalationsapparat. In der Forschung war er auch Visionär. Er befasste sich mit dem Planetensystem und spekulierte über Raumfahrt ohne Treibstoff. Cage Sr. engagierte sich auch besonders für die Entwicklung der Unterwasserboote, die während der Zeit des ersten Weltkrieges eingesetzt wurden. Leider konnte das, nach seinen Plänen konzipierte, Unterseeboot aber nicht ganz perfektioniert werden. Dem Boot entwichen, an der Wasseroberfläche sichtbare, Luftblasen, wodurch es sofort lokalisierbar war. So ging die *Cage Submarine and Boat Company* Bankrott. Leider waren auch andere Erfindungen von Cage Sr. oft nicht allzu erfolgreich, gingen bei der ersten Inbetriebnahme zu Bruch oder waren kommerziell ein Flop. Er erntete daher wenig Dank und Anerkennung für seine Kreativität. Trotz der finanziellen Nöte, schaffte es Cage Sr. aber dennoch immer wieder Geld aufzutreiben und Leute zu überzeugen, in seine Erfindungen zu investieren. Die Eigenschaft der Überzeugungskraft sollte auch John Cage später sehr gut beherrschen. Cage zeigte sich vom Erfindungsgeist seines Vaters von klein auf sehr beeindruckt. Wahrscheinlich wurde schon zu dieser Zeit sein Streben nach Originalität und sein Sinn für das Anders-Sein geprägt. Durch die Erziehung seines Vaters lernte er früh, dass der Satz „*das kann ich nicht*“ einem nur zeige, was zu tun ist.¹⁶

An seine Volksschulzeit erinnerte sich Cage als eine sehr leidvolle Erfahrung. Er war ein Außenseiter und selbst die Lehrer meinten über ihn, dass er zu interessiert am Lesen war, er aber lieber mit seinen Klassenkameraden spielen und sich dadurch besser integrieren sollte. Cage bekam immer die besten Noten und stach durch Einfallsreichtum und

¹⁵ Zitiert nach: Hines, 1994, S. 70

¹⁶ Revill, 1992, S. 32

Lernbereitschaft heraus. Dadurch wurde er von seinen Mitschülern ausgegrenzt, geärgert und als Sonderling abgestempelt. Ablenkung von diesen schmerzvollen Erlebnissen fand John aber in vielen anderen Beschäftigungen, die ihm Freude bereiteten, wie beispielsweise seinen ausgedehnten Spaziergängen.

Nachdem die Familie für kurze Zeit in Kanada gelebt hatte, zog sie wieder nach Los Angeles, einer Stadt voller Abenteuer für den jungen John Cage. Er machte lange Wanderungen durch die Straßen und fand Gefallen an einer Gruppe von Zigeunern, an denen er auf seinem Schulweg täglich vorbei ging. Er war fasziniert von deren Musik und von ihrem bunten, theatralischen Auftreten.

2. 2. Erster Musikunterricht

Von klein auf übte Musik eine große Anziehungskraft auf John Cage aus. Schon vor seiner ersten Musikstunde war seine Begeisterung für Klänge und Töne offensichtlich: „*Ich erinnere mich als Kind alle Klänge geliebt zu haben, auch die nicht präparierten; ich mochte sie besonders in Mund, Wangen und Zunge (...).*“¹⁷ Die Musik, die in der Kirche gespielt wurde, gefiel ihm besonders gut und als er, erst fünfjährig, zu einem Symphoniekonzert mitgenommen wurde, lauschte er zwei Stunden lang regungslos der Musik.¹⁸

Auf John Cages erste Kontakte mit der Musik hatte vor allem seine Tante Marge wichtigen Einfluss, die jeden Sonntag in der Kirche sang und der John liebend gerne zuhörte. In der Familie mütterlicherseits gab es zwar einige Musiker, jedoch galten diese alle als verschrien und waren keineswegs erfolgreich. Cage beschrieb seine Familie allgemein als ziemlich unmusikalisch. Die Familienmitglieder versuchten John seinen Wunsch, Musiker zu werden daher eher auszureden, wahrscheinlich hauptsächlich aufgrund der finanziellen Unsicherheit, die sie mit diesem Beruf in Verbindung brachten.

Kurze Zeit spielte John Cage Geige, jedoch wollte er von Anfang an viel lieber Klavier üben.

Nachdem er es geschafft hatte, seine Eltern dazu zu überreden, kaufte die Familie schließlich ein Piano und John erhielt in der vierten Klasse Volksschule seinen ersten Klavierunterricht. Zunächst lernte Cage bei einem Lehrer in seiner Umgebung, bald aber

¹⁷ Cage, 1995, S. 128

¹⁸ Revill, 1992, S. 35

bei der Schwester seiner Mutter, seiner Tante Phoebe. Diese lernte ihm das Blattlesen, wodurch Cage der Zugang zu notierter Musik eröffnet wurde. Von Noten zu lesen interessierte den jungen John viel mehr als technische Übungen oder Tonleitern.

Tante Phoebe hatte eine große Vorliebe für die romantische Musik des 19. Jahrhunderts und war der Meinung, dass Mozart, Beethoven und Bach ihrem Schüler keinesfalls gefallen konnten. So entstand Cages große Liebe zu Edvard Grieg (1843-1907), lange spielte er nichts anderes und überlegte sogar, sein Leben ausschließlich dem Studium der Musik dieses Komponisten zu widmen. Über den Vorzug der Werke von Grieg meinte Cage folgendes: „*they did not seem to me to be too difficult and I loved them.*”¹⁹

In seinem „*Vortrag über Nichts*“ erinnerte sich Cage an seine ersten Erfahrungen mit der Musik: „*Ich mochte sie [die Klänge] besonders gern, wenn einer auf den anderen folgte. Eine Fingerübung für eine Hand war voll Schönheit. Später mochte ich allmählich alle Intervalle. (...) Von allen Intervallen mochte ich vielleicht diese Terzen am wenigsten. Durch die Musik von Grieg gewann ich eine besondere Vorliebe für die Quint. (...) Die Quint weckte nicht den Wunsch zu komponieren: sie weckte den Wunsch mein Leben dem Spielen der Werke von Grieg zu widmen.*“²⁰

Als Cage später Moderne Musik kennen lernte, sollte er seine Faszination für dissonante Intervalle, wie Septimen, Sekunden und Tritonus entdecken.²¹

Tante Phoebes Klavierunterricht gestaltete sich sehr ideenreich. Sie veranstaltete beispielsweise so genannte *Pianologe*, bei denen ihre Schüler in Kostümen vorspielten während sie selbst dazwischen Kurzgeschichten und Gedichte vorlas.²² Tante Phoebe war auch äußerst begabt im Nachahmen von Geräuschen und Klängen und sehr gut in der Improvisation.²³

Ab dem Jahr 1923 besuchte Cage die Los Angeles High School. Eine der dortigen Musiklehrerinnen namens Fannie Charles Dillon war von nun an seine neue Klavierlehrerin. Dillon wurde 1881 in Denver geboren und studierte in Berlin bei Hugo Kaun Komposition und bei Leopold Godowsky Klavier. Nach ihrer Rückkehr in die Staaten gab sie Privatunterricht in Los Angeles, unterrichtete Musik an der High School und hielt Kurse am Pomona College. Dillon schrieb über 118 Kompositionen. Interessant ist, dass sie sich

¹⁹ Zitiert nach: Pritchett, 1993, S. 6

²⁰ Cage, 1995, S. 16

²¹ Cage, 1995, S. 17

²² Revill, 1992, S. 37

²³ Hines, 1994, S. 75

gerne von Vogelrufen zu ihren Melodien inspirieren ließ, die sie in den Bergen hörte und nachher transkribierte.

Sie galt als eine Komponistin von durchaus experimenteller Neigung und einem unabhängigen Geist, der der künstlerischen Orientierung am europäischen Vorbild mit Kritik begegnete.²⁴

„*I wasn't very gifted on the piano*“, gab Cage nach seinen ersten Unterrichtsjahren zu und war überzeugt, dass er die schwierigen klassischen Werke, die ihm seine Lehrer vorspielten niemals würde lernen können.²⁵

Doch im Gegenteil: Cages Interpretationen der Stücke, die er spielte galten als sehr feinfühlig, gefühlsvoll und fließend. Er soll ein gutes Gespür für Klänge und Klangfarben gehabt haben und vor allem ein äußerst scharfes musikalisches Gehör. Andererseits waren ihm Melodien, Tonhöhen und strukturierende Harmonik nicht so wichtig. In späteren Aussagen schien Cage seine Musikalität oft herabzuspielen und mit seinen künstlerischen Fähigkeiten zu untertreiben.

„*Alles, was in der Musik mit der Tonhöhe zusammenhängt, entgeht mir. Ob ein Ton hoch oder tief ist, ist für mich wenig ausschlaggebend*“,²⁶ erklärte Cage.

Auch stand er der Tradition der Musikvermittlung und Musikerziehung kritisch gegenüber und sah keinen Sinn darin beispielsweise die tonale Musiktheorie zu unterrichten.²⁷

Zu einem sehr deprimierenden Ereignis für Cage kam es, als er im Chor der High School mitsingen wollte, das Vorsingen aber nicht bestand und ihm angeblich gesagt wurde, er habe keine Stimme. Zu dieser Zeit war Cage offensichtlich noch sehr unsicher. Erst als er älter wurde, erkannte er, dass er seine „Mängel“ überwinden konnte, indem er sie nutzte und auf seine Weise verarbeitete.²⁸

Schon während seiner Jugendzeit war Cages Bedürfnis nach künstlerischer und kreativer Betätigung sehr groß. Dies veranlasste ihn, der bei den Pfadfindern war, zur Radiostation KNX, die gerade eröffnet hatte, zu gehen und ihnen vorzuschlagen, ein Pfadfinder-Programm zu gestalten. Zuerst hatte er sein Glück schon in den Hollywood-Studios des Radios KFWB versucht, wo er jedoch sofort wieder heim geschickt wurde. KNX nahm die Idee begeistert auf, die Pfadfinder gaben zwar die Erlaubnis, untersagten aber ihre Unterstützung. Dank seiner ausgeprägten Überzeugungskraft schaffte Cage es trotzdem

²⁴ Revill, 1992, S. 41

²⁵ Zitiert nach: Hines, 1994, S. 75

²⁶ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 43

²⁷ Revill, 1992, S. 42

²⁸ Revill, 1992, S. 42

und veranstaltete von diesem Zeitpunkt an eine ein- bis zweistündige Radioshow, die sich bis ins Jahr 1926 sehr großer Beliebtheit erfreute.²⁹ In der Sendung musizierte Cage mit anderen Pfadfindern, spielte selbst oft Klavier und sprach über die Pfadfinderaktivitäten. Zudem ließ er Gäste aus der Kirche oder Synagoge zehnmündige Vorträge halten. Schließlich las John auch immer einige der Briefe vor, die zahlreich eintrafen, nachdem sich die Show etabliert hatte. Mit der Zeit übernahmen jedoch ältere Pfadfinder das Wort und die Radiosendung verlor an Qualität und wurde schließlich abgesetzt. Trotzdem war Cage der vollen Überzeugung, dass seine erste mediale Live-Produktion schlichtweg „*amazing*“ war.³⁰

Mit dem Wechsel in die High School, verbesserte sich John Cages soziale Situation, er wurde selbstsicherer und entspannter. Auch passte seine frühe intellektuelle Entwicklung nun besser zu seinem Alter und seinem Körper. Für seine Rede „*Other People Think*“, in der es um die Beziehung der Vereinigten Staaten zu Südamerika ging, gewann er den ersten Preis eines Schul-Wettbewerbes.³¹ Eine besondere Begabung entwickelte Cage in den Fächern Latein, Griechisch und Rhetorik. Er schloss mit dem besten Notendurchschnitt ab, der in der gesamten Schulgeschichte je verzeichnet wurde.³²

Im Schulbuch wurde John Cage so charakterisiert: „*Recreation: orating; Occupation: working; Mischief: studying; Aspiration: to earn a D.D or Ph.D.; Noted for: radical.*“³³

In jener Phase war die Theologie sehr wichtig für John Cage. Er wollte Priester der methodistischen Episkopalkirche werden und in die Fußstapfen seines Großvaters treten. Auch in seinem Freundeskreis wurden oftmals theologische Diskussionen geführt. Um sich auf seinen Beruf vorzubereiten vertiefte Cage seine Griechischkenntnisse, studierte das Neue Testament und ging sogar in den Hebräisch-Unterricht eines Rabbis. Dieses Interesse stieß aber vor allem bei seiner Familie auf Ablehnung, die ihn lieber zum Obstpflücken schicken wollten.³⁴ Für kurze Zeit spielte Cage mit dem Gedanken der neu gegründeten *Liberal Catholic Church* beizutreten, die auf theatralische Art Kulte der

²⁹ Hines, 1994, S. 76

³⁰ Hines, 1994, S. 77

³¹ Hines, 1994, S. 77

³² Hines, 1994, S. 78

³³ Hines, 1994, S. 78

³⁴ Revill, 1992, S. 45

westlichen und östlichen Tradition verband, ließ jedoch bald wieder von diesem Wunsch ab.³⁵

Als Cage im Alter von 16 Jahren die High School verließ und aufs Pomona College in Claremont, im Nord-Osten von LA wechselte, verschlechterten sich seine soziale Situation und seine schulischen Leistungen. Die generelle Atmosphäre der Schule galt als sehr schlecht, jährlich kam es zu mehreren Selbstmorden von Studenten.

Durch einen Freund, der begeisterter Beethoven Anhänger war und viele Schallplatten besaß, lernte Cage dessen Musik kennen.

Im Laufe der Zeit verlagerte sich Cages Interesse von der Religion hin zur Literatur. Vor allem begann er sich mit dem Werk von Gertrude Stein auseinander zu setzen. Er gewann den zweiten Preis eines Schreibwettbewerbs, verfasste sowohl Prosa, als auch Gedichte und wollte Schriftsteller werden.

Als John in der Bibliothek sah, wie hunderte Studenten für eine Prüfung ein und das selbe Buch lesen mussten, er selbst jedoch ein anderes, zufällig gewähltes Buch vorbereitete und die beste Note bekam, befand er das Lernsystem als vollkommen widersinnig. Daraufhin begann Cage nun Prüfungsfragen im Stil von Gertrude Stein zu beantworten. Er bekam dafür zuerst die beste Note, beim zweiten Versuch aber die schlechteste.³⁶ Dadurch kam er zu der Erkenntnis, dass diese schulische Ausbildung nicht mehr das Richtige für ihn sei und er überzeugte seine Eltern, das College nicht mehr weiter besuchen zu müssen.

Stattdessen sah Cage mehr Sinn darin, seinen intellektuellen Horizont zu erweitern und eine Europareise anzutreten. Im Frühling 1930 verließ er die USA und segelte nach Le Havre in Frankreich, von wo aus er den Zug nach Paris nahm.

2. 3. Europareise

Den ersten großen Eindruck in Paris erweckte in Cage die Architektur der Gotik und des Flamboyantstils. Er informierte sich darüber in den Bibliotheken und besuchte alle

³⁵ Reville, 1992, S. 46

³⁶ Hines, 1994, S. 78

wichtigen Kathedralen Frankreichs. Als er in Paris einen seiner ehemaligen Professoren des Colleges wieder traf, empfahl ihm jener doch nicht seine Zeit mit antiken Baustilen zu verschwenden, sondern sich lieber der modernen Architektur zuzuwenden.

Er stellte Cage einen modernen Architekten namens Erno Goldfinger vor. Dieser war mit vielen Surrealisten und Dadaisten befreundet, unter anderem auch mit Marcel Duchamp.

Als Goldfinger Cage jedoch fragte, ob er bereit wäre sein ganzes Leben der Architektur zu widmen, musste er verneinen. Er konnte und wollte sich zu diesem Zeitpunkt seines Lebens nicht auf einen künstlerischen Bereich beschränken.³⁷ In der folgenden Zeit wandte sich Cage der Malerei zu, studierte den Expressionismus, die gegenstandslose Malerei und zeichnete selbst sehr viel.

Langsam wurde jedoch immer klarer, dass Cages Hauptinteresse nach wie vor der Musik galt. Durch eine Empfehlung konnte er bei M. Lazare Lévy am Pariser Konservatorium Klavierunterricht nehmen. Dieser war sehr überrascht, als er merkte, dass sein Schüler keine Ahnung von Bach oder Mozart hatte und schenkte ihm Karten für ein gerade stattfindendes Bach-Festival. In Paris besuchte Cage auch seine ersten Konzerte mit moderner Musik, beispielsweise von dem Pianisten John Kirkpatrick, was großes Interesse in ihm weckte. Sofort kaufte er sich eine Reihe von Platten mit moderner Musik, worauf sich beispielsweise Werke von Hindemith und Stravinsky befanden. Außerdem hörte er Musik von Skrjabin, setzte sich aber auch intensiv mit den Inventionen von Bach auseinander und begann selbst so viel wie möglich zu spielen.³⁸ Seinen Unterricht gab er hingegen nach einigen Stunden wieder auf, da er merkte, dass er dabei seine pianistischen Techniken perfektionieren müsste, worin er aber keine Notwendigkeit sah.

Als Cage in die USA zurückkehren wollte, überzeugten ihn seine Eltern, noch für eine Weile in Europa zu bleiben um so viele Eindrücke wie nur irgendwie möglich zu sammeln. So besuchte John zahlreiche weitere europäische Städte, malte und schrieb Gedichte. Auf Mallorca hatte er endlich wieder Zugang zu einem Klavier und dort war es auch, wo seine erste Komposition entstand. Es war ein Stück, das sich an den mathematischen Strukturen Bachs orientierte, aber Cage meinte: „*it didn't sound like music to me*“³⁹ und um sein Gepäck leichter zu machen, behielt Cage keine dieser ersten Kompositionen.

In Sevilla kam es zu einem entscheidenden Erlebnis für Cage. Als er in der Stadt eine lebhafteste Straßenecke beobachtete, wo musiziert, getanzt und gesungen wurde, bemerkte er,

³⁷ Hines, 1994, S. 80

³⁸ Hines, 1994, S. 80

³⁹ Zitiert nach: Hines, 1994, S. 81

dass visuelle und hörbare Eindrücke zusammen aufgenommen und wahrgenommen werden konnten. Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse faszinierte ihn nachhaltig. Es war wie Theater, Konzert und Zirkus in einem. Von da an war Cage der Überzeugung, dass künstlerischer Ausdruck ohne technische Ausbildung und ohne Vorkenntnisse möglich sei und er keineswegs Komposition studieren müsse, um Musik zu schreiben.⁴⁰

2. 4. Rückkehr in die USA und weitere musikalische Ausbildung

Nach eineinhalb Jahren beendete Cage seine Europareise und kehrte wieder zu seinen Eltern nach Los Angeles zurück. Er komponierte nach wie vor und wandte dabei eine Methode an, bei der er zu literarischen Texten, vor allem experimenteller Lyrik, am Klavier improvisierte.

Sein Hauptinteresse galt nun Arnold Schönberg. Dieser war zu jener Zeit noch in Europa, von wo er aber aufgrund der Bedrohung durch die Nationalsozialisten bald darauf fliehen musste. Schönberg war in Amerika noch wenig bekannt und rezipiert. Der wichtigste Interpret seiner Werke in den USA war der amerikanische Pianist Richard Buhlig (1880-1952), der in Wien studiert hatte und danach an der *Juillard School* unterrichtete. Er führte zum ersten Mal Schönbergs *Drei Klavierstücke op. 11* in den USA auf. Um mehr über Schönberg zu erfahren, suchte Cage Buhlig auf. Dieser wies ihn zunächst ab, akzeptierte Cage aber schließlich doch als Schüler.⁴¹ Die erste Lektion, die der neue Lehrer ihm erteilte, galt der Zeit und deren grundlegenden Bedeutung, sowie der Wichtigkeit der Pünktlichkeit und der Arbeitsdisziplin, für welche Cage sein Leben lang berüchtigt bleiben sollte. „*Seither habe ich die Zeit immer als die wichtigste Dimension aller Musik betrachtet*“, erinnerte sich Cage. „*Buhlig war ein wunderbarer, kultivierter Mensch, er brachte mir viel bei.*“⁴² Die Kompositionen dieser Zeit waren streng kontrapunktisch und ganz im Stil von Schönberg. Buhlig hielt Cage dazu an, genau und methodisch zu arbeiten. „*Composition is putting sounds together in such a way that they fit, that is that they subserve an overall plan,*“⁴³ lehrte Buhlig seinen Schüler und hielt ihn dazu an, sich an genaue Strukturen zu halten.

⁴⁰ Hines, 1994, S. 81

⁴¹ Hines, 1994, S. 91

⁴² Zitiert nach: Revill, 1992, S. 57

⁴³ Zitiert nach: Pritchett, 1993, S. 7

Um neben seiner Beschäftigung mit der Musik Geld zu verdienen arbeitete Cage als Gärtner, Koch, Abwäscher und übernahm Recherchearbeiten in der Bibliothek. Zudem begann er, Vorträge über Musik und moderne Kunst für die Hausfrauen der Umgebung zu veranstalten, die sehr beliebt wurden und deren Qualität sich schnell herum sprach. Cage selbst lernte durch die Vorbereitung dieser Vorträge sehr viel.

Als seine Mutter ein Kunsthandwerksgeschäft eröffnete, in dem Künstler der Umgebung ihre Werke anbieten konnten, arbeitete Cage dort als Verkäufer. Hier lernte er auch seine zukünftige Frau kennen. Xenia Andreevna Kashevaroff war eine von sechs Töchtern eines russischen orthodoxen Priesters aus Alaska. Sie studierte Kunst am Reed College und wurde als „*talented, striking and volatile*“⁴⁴ beschrieben. Sie arbeitete in verschiedenen künstlerischen Bereichen, beispielsweise an Skulpturen und Collagen. Später machte sie eine Ausbildung zur Buchbinderin. Xenia interessierte sich sehr für Musik, Literatur und moderne Kunst und bewegte sich in denselben künstlerischen Kreisen in Los Angeles wie John Cage. Wichtige Persönlichkeiten dieser Kreise waren z.B. der in Wien geborene Architekt Rudolph Schindler mit seiner Ehefrau Pauline, bei denen Cage auch einige Zeit wohnte, der Literaturwissenschaftler und Kunstsammler Walter Arensberg oder die Kunsthändlerin Galka Scheyer.

Für Cage war die Begegnung mit Xenia Liebe auf den ersten Blick. Beim ersten Abendessen machte er ihr einen Heiratsantrag. Als Xenia nach einem Jahr Bedenkzeit zur Hochzeit einwilligte, vermählte sich das Paar am 7. Juni 1935 in Yuma.

In den Jahren 1933/34 komponierte Cage sehr viel. Buhlig empfahl ihm, seine *Klarinettensonate* (1933) an Henry Cowell zu schicken, der diese auch tatsächlich zur Aufführung brachte und ihm zudem anbot, bei ihm studieren zu können. Henry Cowell lehrte zu dieser Zeit in New York an der *New School of Social Research* moderne Harmonielehre, zeitgenössische Musik und Musik der Völker der Erde. Cage wurde sein Assistent und arbeitete intensiv mit ihm zusammen.

Die Werke, die in dieser Phase entstanden, sind rhythmisch höchst komplex, dissonant und in frei-atonaler kontrapunktischer Technik. Um das Material der Kompositionen zu strukturieren, wandte Cage 25-Tonreihen an. Cage sah dies nicht im Sinn der seriellen Methode, denn die Ordnung der Töne war frei. Wenn alle Töne gespielt waren, wurde eine neue Reihe angefangen, Tonwiederholungen und Überlappungen wurden so gut es ging vermieden. „*What I wrote, though it sounded organized, was not pleasant to listen to*“,

⁴⁴ Hines, 1994, S. 86

beschrieb Cage diese frühen Kompositionen.⁴⁵ Nach wie vor war Cage von Schönberg fasziniert und wollte nichts mehr, als bei ihm Unterricht nehmen.

Cowell empfahl ihm jedoch vorher bei Adolph Weiss in New York Unterricht zu nehmen, da Cages musikalische Ausbildung große Lücken aufwies. Weiss (1891-1970) war einer der ersten amerikanischen Schüler von Schönberg und versuchte diesen in den USA bekannt zu machen. Weiss war vor allem an Zahlensystemen und Zahlenreihen interessiert, die er in Noten transkribierte.⁴⁶ Ungefähr ein Jahr studierte Cage bei Weiss Harmonielehre. Danach ging Cage mit genügend Wissen und gestärktem Selbstvertrauen zurück an die Westküste um Unterricht bei Arnold Schönberg zu nehmen. Es hieß, dass es zu jener Zeit für junge Komponisten nur die Alternative zwischen zwei Lehrern gab, entweder Arnold Schönberg oder Igor Stravinsky. Auch Cowell bestätigte Cages Gefühl, dass einzig und allein Schönberg als Lehrer für ihn infrage kommen würde.⁴⁷

Und so studierte Cage Kontrapunkt bei Schönberg zuhause, wo dieser zum Unterricht oft kleine Gruppen von Studenten versammelte und belegte zudem alle seine Kurse an der *University of California, Los Angeles*.⁴⁸ Cage beschrieb ihn als einen ausgezeichneten, außergewöhnlichen und autoritären Lehrer. Er verehrte, achtete und verteidigte ihn: „*I was like a tiger in defense of Schoenberg*“.⁴⁹ Anfangs zeigte sich Cage sehr beeindruckt von Schönbergs Gedanken über die musikalische Struktur, die seiner Meinung nach durch die Tonalität hergestellt werde. „*Ich glaubte alles, was er sagte*“, erinnerte sich Cage, „*und vieles von dem, was er sagte, war ziemlich erschreckend.*“⁵⁰

Schon bald entschied sich Cage jedoch für andere kompositorische Wege.⁵¹ Als er seinem Lehrer erklärte, dass er für Harmonie scheinbar weniger Gefühl besäße und diese auch nicht für allzu wichtig halte, erwiderte Schönberg, dass er dadurch immer auf ein Hindernis stoßen werde.

„*In that case I would devote my life to beating my head against that wall,*“⁵² antwortete Cage daraufhin. In der Folge wurde für ihn das Zeitmaß als strukturelles Mittel immer wichtiger. Cage entwickelte kontinuierlich sein Gegenkonzept zu dem europäischen Harmonieverständnis, auf welchem die Zwölftonmusik beruht. Er bezeichnete dieses als

⁴⁵ Zitiert nach: Pritchett, 1993, S. 8

⁴⁶ Revill, 1992, S. 63

⁴⁷ Revill, 1992, S. 62

⁴⁸ Hines, 1994, S. 92

⁴⁹ Zitiert nach: Hines, 1994, S. 92

⁵⁰ Cage, 1984, S. 76

⁵¹ Hines, 1994, S. 92

⁵² Zitiert nach: Hines, 1994, S. 92

Anarchic Harmony.⁵³ Im Laufe seines Schaffens sollte Cage die Konzeption von Harmonie gänzlich aufheben und außer Kraft setzen.

In der folgenden Zeit komponierte Cage vor allem Werke für Schlagzeugensemble. Wichtiger Einfluss für deren Entstehung war Varèses Werk *Ionisation* (1931) für 13 Schlagzeuger, aber auch die Musik anderer Kulturen, beispielsweise der afrikanischen, javanesischen oder balinesischen Gamelanmusik.

Durch Galka Scheyer wurde Cage Oscar Fischinger vorgestellt, der abstrakte Filme mit Musikbegleitung drehte und Cage beauftragte, für ihn zu komponieren. „*Bei Fischinger war alles auf der Ebene angesiedelt, die man einfach als ‚spiritualistisch‘ bezeichnen könnte*“, beschrieb Cage den Künstler.⁵⁴ Was Fischinger ihm während der gemeinsamen Arbeit vermittelte, wurde zu einem entscheidenden Antrieb für Cage. „*Alles in der Welt hat seinen eigenen Geist, und dieser Geist wird hörbar, wenn man ihn in Schwingungen versetzt*“, erklärte ihm Fischinger.⁵⁵ Jedes Material besitze einen, ihm eigenen Geist, und einen damit verbundenen Klang. Der Geist eines Holzes unterscheide sich also beispielsweise von jenem eines Metalls. Dieser Gedanke war entscheidend für Cage: „*das brachte mich auf Trab, er setzte mich auf die Fährten der Erkundung der Welt um mich herum, die seither kein Ende gefunden hat,*“ erinnerte er sich.⁵⁶ Von diesem Moment an begann Cage, seine Umgebung auf schlagende und klopfende Weise zu erforschen und die entstehenden Klänge bewusst wahrzunehmen.

Als Cage im Jahr 1938 sein Studium bei Schönberg beendete, wurde ihm eine Anstellung als Komponist und Begleiter für Bonnie Bird's Tanzklasse an der *Cornish School* in Seattle angeboten. An der Schule belegten die Studenten ein übergreifendes künstlerisches Studium, das eine Ausbildung in verschiedenen Kunstrichtungen ermöglichen sollte und wo der Unterricht von Künstlern gestaltet wurde.

Cages Tätigkeit als Komponist für Tanzmusik wurde zu einer wichtigen Inspiration in dieser frühen Phase des Komponierens. Dadurch entstanden seine Schlagwerkstücke und nicht zuletzt kam es durch die Begleitung eines Tanzes zur Erfindung des präparierten Klaviers.

⁵³ Zitiert nach: Schädler und Zimmermann, 1992, S. 12

⁵⁴ Cage, 1984, S. 81

⁵⁵ Zitiert nach: Hines, 1994, S. 91

⁵⁶ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 71

Während dieser Zeit war Cage noch einem formgebundenen Denken verhaftet, was sich jedoch bis zum Ende der 40er Jahre ändern sollte. „*Es war mir klar, dass man Material, aber nicht Form organisieren kann*“, erinnerte sich Cage.⁵⁷

In seiner 1938 entstandenen Klavierkompositionen *Metamorphosis* (früherer Titel: *Piano Music op. 2*) verwendete Cage Reihen, die in statische Zellen unterteilt waren, als Grundlage, um zu wissen, mit welcher Note die Wiederholung einzelner Zellen anfangen könne. „*Was man hören kann, ist nicht die Reihe; aber die Reihe liegt dem zugrunde, was man hören kann*“, erklärte Cage seine Auffassung der Reihentechnik.⁵⁸

2. 5. Neuorientierung

Um 1950 begann Cage nicht mehr an seine bisherigen Vorstellung von musikalischer Organisation zu glauben. Nicht zuletzt aufgrund des Zen-Studiums, das Cage von diesem Zeitpunkt an intensiv betrieb, kam es in den folgenden Jahren zu entscheidenden Veränderungen in Cages Denken. Diese Entwicklung hatte selbstverständlich auch Auswirkungen auf seine Musik.

Aus dem Briefwechsel mit Pierre Boulez erfuhr Cage, dass dieser Diagramme zur genaueren Reihenbildung verwendete. Das brachte Cage auf die Idee, einzelne, ungeordnete Klänge oder Klanggruppen in Tabellen einzutragen und dadurch zu systematisieren. Diese Kompositionsmethode erwies sich als entscheidender Denkanstoß. Denn anstatt zur Strukturierung der Klangelemente, verwendete Cage die Tabellen zu deren Vermeidung. Entscheidungen, die sich nach seinen eigenen Vorlieben und ästhetischen Vorstellungen richteten, und damit zur Entstehung eines persönlichkeitsgebundenen Werkes führten, wollte Cage dadurch verhindern. „*Ich handle nicht in Absichten, ich befasse mich mit Klängen. Was für Klänge sind das? Ich mache sie grad so gut wenn ich ganz still sitze und nach Pilzen Ausschau halte*“, erklärte Cage.⁵⁹

Dies stellte den Beginn der Kompositionen mit Zufallsoperationen dar, für welche besonders das *I Ging*, das chinesische Buch der Wandlungen, maßgebend wurde.

Cage gab eine Zeit lang dem jungen Musiker Christian Wolff Kompositionsunterricht, seinem einzigen wirklichen Privatschüler. Cage meinte, dass er selbst mehr von seinem

⁵⁷ Cage, 1984, S. 31

⁵⁸ Cage, 1984, S. 31

⁵⁹ Cage, 1995, S. 157

Schüler gelernt habe, als er ihm beibringen konnte. Auch David Tudor und Morton Feldman schätzten den jungen Komponisten sehr. Wolff wurde häufiger Gast des Bozza-Hauses, in dem der Künstlerkreis um John Cage herum zu jener Zeit lebte. Von seinem Vater, dem Verleger Kurt Wolff, brachte Christian Wolff Cage oft neue Buchpublikationen mit, darunter eines Tages auch die neue Übersetzung des *I Ging* ins Englische. „*Von dem Augenblick an hat mich das I Ging nie verlassen*“, erinnerte sich Cage.⁶⁰ Nicht nur in seinen Kompositionen, sondern für sein gesamtes Leben sollte das Buch der Wandlungen von nun an eine grundlegende Rolle spielen.

1950 schrieb Cage die *Sixteen Dances for Soloist and Company of 3*, die von Merce Cunningham choreographiert wurden und die, ähnlich den *Sonatas and Interludes*, Themen und Motive aus der indischen Philosophie als Grundlage hatten. „*Mit den Sixteen Dances bin ich - zuversichtlich - in den Bereich des Zufalls eingetreten*“, erklärte Cage zu seinem ersten Werk mit Zufallsoperationen.⁶¹ Cunningham verfolgte in seinen Choreographien jener Zeit ähnliche Gedanken wie Cage. Er wollte Gefühle ausdrücken und Cage verfasste „expressive“ Musik dazu, obwohl er gleichzeitig mit dem Zufall arbeitete.

In Folge dieser Stücke komponierte Cage 1950/51 das *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, ein Werk für Klavier mit 53 präparierten Tönen, für welches er erstmals Zufallsoperationen nach dem *I Ging* verwendete. Das Konzert stellt eine Art Drama zwischen dem romantisch-expressiven Klavier und dem Orchester, das sich an orientalischen Prinzipien orientiert, dar, wobei es im letzten Satz zu einer Vereinigung des Gegensätzlichen kommt.⁶²

Sämtliche Parameter: Klang, Dauer, Tempo, Dynamik, und die Anzahl der Klangereignisse trug Cage in Tabellen ein. Sie wurden jeweils durch das *I Ging* bestimmt. Für jeden Parameter musste Cage drei Münzen sechsmal werfen, um ein Hexagramm zu bestimmen.

Die einzelnen Ergebnisse wurden daraufhin in weitere Tabellen eingetragen, die dann die eigentliche Partitur ergaben. Genauso wurde über das Verhältnis von Klang und Stille durch das Los entschieden.⁶³ Diese Vorgehensweise erforderte äußerst präzises Arbeiten und nahm viel Zeit in Anspruch.

⁶⁰ Cage, 1984, S. 40

⁶¹ Cage, 1984, S. 37

⁶² Cage, 1984, S. 37

⁶³ Kloser, 1998, S. 64

Nachdem die Komposition des *Concertos* beendet war, begann Cage mit dem Werk *Music of Changes*. Hierfür wurde die Zusammenarbeit mit dem Pianisten David Tudor entscheidend. Cage komponierte dieses Stück anhand der Unvollkommenheiten eines Blatt Papiers. Er verwendete dazu Transparentpapier, auf dem er mit Linien und Punkten die Unebenheiten markierte und dann die Klangereignisse einzeichnete. Indem er mehrere Blätter übereinander legte, konnte er die Ergebnisse multiplizieren und miteinander kombinieren. „*Jede Art Papier ist geeignet, Flecken darin zu sehen*“, entdeckte Cage.⁶⁴

Im Herbst 1954 begaben sich Cage und Tudor auf eine Tournee durch Europa. Cages Stück *Water Music* wurde bei den Donaueschinger Musikfesttagen aufgeführt und er beendete die Arbeit an *Music for Piano* für ein oder mehrere Klaviere.

Den Höhepunkt dieser kompositorischen Phase stellten die Werke *Imaginary Landscape No. 4 or March No. 2* (1951) und *Williams Mix* für Tonband dar. *Imaginary Landscape No. 4* ist ein vierminütiges Stück für 12 Radioapparate, 24 Ausführende und einen Dirigenten. Mit der Wahl der Radios legte Cage die „Instrumente“ zwar fest, jedoch sind die Klangresultate unvorhersehbar, da jede Aufführung von der willkürlich festgelegten Frequenz und dem Radioprogramm abhängt. „*Als ich Imaginary Landscape für zwölf Radios schrieb, geschah das nicht zum Zweck eines Schocks oder als Witz sondern eher um die Unvorhersehbarkeit zu steigern, die der Situation durch das Lösen mit Münzen bereits innewohnte*“, erklärte Cage.⁶⁵

Für das Werk *Williams Mix*, das Paul William gewidmet ist, legte Cage ein eigenes Archiv für Klangmaterialien an, auf das er in späteren Kompositionen zurückgriff. Cages Hauptinteresse während dieser Zeit lag darin, persönliche Vorlieben und Abneigungen auszuschalten, sowie individuelle ästhetische Anforderungen und Urteile durch die Verwendung des Zufalls gänzlich aus seinen Kompositionen zu verbannen.

Obwohl Cage durch die steigende Anerkennung der Medien mittlerweile bereits zu einiger Berühmtheit gelangt war, konnte er kein finanziell sorgenfreies Leben führen. Zudem stieß er seit seiner Beschäftigung mit den Zufallsoperationen immer häufiger auf Kritik und Unverständnis. Einige Kritiker, wie Peter Yates und Peggy Glanville – Hicks blieben ihm dennoch stets gewogen. Doch auch mit Komponistenkollegen entstanden Konflikte, wie mit seinem langjährigen Freund und Briefkorrespondenten Pierre Boulez oder Karlheinz

⁶⁴ Cage, 1995, S. 133

⁶⁵ Cage, 1995, S. 97

Stockhausen beispielsweise. Nach Stockhausens Meinung überschritt Cage bei weitem die Grenzen des Erlaubten. Er ziehe die Aufmerksamkeit des Publikums mehr durch seine Philosophie und seine Aktionen als durch sein musikalisches Schaffen auf sich, glaubte Stockhausen.⁶⁶

Im Sommer 1958 reiste Cage gemeinsam mit David Tudor nach Europa, wo Cage bei den Darmstädter Ferienkursen unterrichtete und seine drei Vorträge *Composition as Process* hielt. Dabei lernte Cage den jungen koreanischen Komponisten und Maler Nam June Paik kennen, der ebenfalls mit der Präparierung des Klaviers experimentierte. Paik widmete Cage sein Werk *Homage to John Cage*.

2. 6. Wohnorte

Schindler-Kommune:

In den frühen 30er Jahren lebte Cage in Rudolph Schindlers (geb. in Wien, 1887-1953) Kommune in der King's Road in Hollywood. Das Haus – Höhle, Zelt und Pavillon in einem – galt als ein wichtiges Zentrum für soziale, kulturelle und linkspolitische Aktivitäten zu jener Zeit. Cage lernte hier viele Künstler und vor allem einen freien und kreativen Geist kennen. In die Kommune zog Cage mit seinem damaligen Partner Don Sample ein. Nach einiger Zeit entwickelte sich eine Beziehung zu Schindlers Frau Pauline, mit welcher ihn zeitlebens eine enge Freundschaft verband. Gemeinsam mit ihr musizierte Cage sehr viel und Pauline schenkte seinen musikalischen Experimenten immer ein Ohr: „*There was always music going on*“ wenn die beiden zusammen waren, erinnerten sich die Mitbewohner der Schindler-Kommune.⁶⁷

Stony Point:

Die Gründung der Wohn-Gemeinschaft Stony Point ging auf das Ehepaar Paul und Vera Williams zurück. Paul war Student am Black Mountain College, sein Vater erfolgreicher und wohlhabender Erfinder. Gemeinsam mit einigen anderen Studenten entstand die Idee,

⁶⁶ Revill, 1992, 234

⁶⁷ Hines, 1994, S. 85

eine Community zu gründen. Williams entdeckte ein altes Bauernhaus in Stony Point, das eineinviertel Stunden von NY entfernt lag. Die Gruppe plante nun zusammen, wie sie das alte Haus umbauen wollte und zeichnete Pläne für neue Wohnungen. Man vereinbarte, dass jeder Bewohner der Community seinen Beitrag zu den Baukosten innerhalb eines Zeitraums von 30 Jahren an Williams zurückzahlen müsse.⁶⁸

Cage und seine Freunde, darunter Earl Brown, Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff wohnten zu jener Zeit im sogenannten Bozza-Haus an der Grand Street in New York.⁶⁹ (Diese Künstlergruppe bezeichnete man später auch als „*The New York School*“⁷⁰)

Da Cage und seine Freunde aus dem Bozza-Haus aufgrund von Renovierungsarbeiten sowieso ausziehen mussten, kam die Möglichkeit einer neuen Bleibe wie gelegen und Cage, Cunningham, Tudor und andere Künstler zogen nach Stony Point.

Die Bewohner von Stony Point, es waren ungefähr 15 Leute, wollten zwar nicht als reine Künstler – Kolonie bestehen, tatsächlich wohnten zunächst aber hauptsächlich Künstler dort. Mit der Zeit stieg die Anzahl der Bewohner an und nach Jahren veränderten sich auch die Gedanken der Gemeinschaft. Es zogen immer mehr Leute nach Stony Point, da das Land sehr billig und schön war. Cage kannte nun nicht einmal mehr alle. Er fühlte sich einerseits hinausgedrängt, andererseits wollte er doch dort bleiben. Was ihn vor allem irritierte, war, dass er zu einem „*nicht daheim lebenden Grundeigentümer*“⁷¹ geworden war, ein Zustand, den der Schriftsteller und Philosoph Henry David Thoreau sehr kritisierte.⁷²

In vielerlei Hinsicht entsprach das Wohnen in der Gemeinschaft den Ideen eines Lebens, wie H. D. Thoreau es sich vorgestellt hatte. Wenn man jedoch ein Leben am Land wählte, dadurch also Grund besitze, müsse man Thoreaus Meinung nach, dieses Land auch bestellen und ausnützen. Aufgrund seiner vielen Reisen konnte Cage seinen Pflichten als Grundbesitzer aber nicht nachkommen, was Thoreau verurteilte. Daher verließ Cage Stony Point und begnügte sich damit, während der Sommermonate ein Haus im Wald zu mieten. Cage genoss das Landleben sehr und vor allem seit seiner Liebe zum Pilzesammeln kam ihm das naturnahe Wohnen sehr zugute. Später zog er in ein altes Warenhaus mitten in Manhattan.

⁶⁸ Cage, 1984, S. 237

⁶⁹ Demmler, 1999, S. 128

⁷⁰ Demmler, 1999, S. 67

⁷¹ Cage, 1984, S. 236

⁷² Cage, 1984, S. 236

2. 7. Cages als Lehrer

Im Herbst des Jahres 1956 begann Cage Kurse an der *New School for Social Research* zu halten, die bis 1960 stattfinden sollten. Die wöchentlichen Kurse waren zunächst unter *Composition* aufgelistet, später wurde *Experimental* davor geschrieben. In der Beschreibung des Kurses hieß es: „*Experimental Music, a course in musical composition with technical, musicological, and philosophical aspects, open for those with or without previous training. (...) this course offers problems and solutions in the field of composition based on other components of sound: duration, timbre, amplitude and morphology; the course encourages inventiveness. (...)*”⁷³

„*Klang ist Klang. Um dies zu erkennen muss man Schluss machen mit dem Studium der Musik*“, erklärte Cage und verdeutlicht damit seine generelle Abneigung gegenüber pädagogischen Maßnahmen und Systemen.⁷⁴

Cages Unterricht stellte mehr einen Gedankenaustausch fern der traditionellen und autoritären Pädagogik dar. Er wollte seinen Studenten einen experimentellen Zugang zur Kunst im Allgemeinen anbieten. „*Es ergab sich, dass viele Leute gekommen sind, um bei mir zu studieren. Aber bei jedem hab ich versucht, herauszufinden, wer er war und was er tun könnte. Folglich bin meistens ich der Schüler*“, beschrieb Cage seine Lehrtätigkeit.⁷⁵

Cage war darauf bedacht, seine Rolle als Lehrer in den Hintergrund zu rücken. Cage versuchte seinen Schülern zu vermitteln, dass ihre Arbeiten wirklich realisierbar und ausführbar waren. Er orientierte sich dabei an der buddhistischen Auffassung von Lehr- und Lernsituation. Cage wollte seine Studenten dazu anregen, sich mit neuen Dingen zu beschäftigen und forderte sie zu Veränderungen auf. Viele sahen den Unterricht einfach als Bestätigung ihrer eigenen Ideen und fühlten danach eine große Freiheit. „*He thought us to be free*“, erinnerte sich Allan Kaprow.⁷⁶

Das fernöstliche Denken, die Arbeit mit dem Zufall und die Idee einer Kunst, die frei von Zu- und Abneigungen war, standen im Mittelpunkt von Cages Unterricht. Dadurch konnten Grenzen aufgelöst und der Zugang zu uneingeschränkter Kreativität und Experimentiermöglichkeit geschaffen werden. „*Wenn ich irgendetwas anvisierte, dann ist*

⁷³ Zitiert nach : Kloser, 1998, S. 72

⁷⁴ Cage, 1995, S. 142

⁷⁵ Cage, 1984, S. 98

⁷⁶ Zitiert nach: Kloser, 1998, S. 73

es das Fehlen eines Zieles (...)“, erklärte Cage seine Intention.⁷⁷ Er versuchte, seine Lehrtätigkeit auch so gering wie möglich zu halten und zog es eindeutig vor, nicht zu unterrichten: *„Ich habe so oft es ging versucht, Universitäten zu meiden“*, äußerte sich Cage dazu.⁷⁸ Über die Musikwissenschaft meinte Cage: *„Notenlesen ist eine Sache der Musikwissenschaft. Man kann keinen Trennungsstrich ziehen zwischen Noten und Klängen“*.⁷⁹

2. 8. Kompositorische Entwicklung

Während seiner Arbeit an den Schlagzeugkompositionen erkannte Cage, dass jede Trommel völlig verschieden von einer anderen sei. Jedes musikalische Ereignis ist einzigartig und kein Musikstück kann je zweimal auf genau dieselbe Art und Weise aufgeführt werden. Nicht einmal zwei Klaviere sind annähernd gleich, bemerkte Cage bei seinen Präparationen.

„Die Musik (die sogenannte) macht uns glauben, dass zwei Klaviere das gleiche sind. Es stimmt nicht“, stellte Cage fest.⁸⁰

Genau diese Einmaligkeit der Musik im Moment ihrer Darbietung wurde zu einem der zentralen Faktoren der modernen Musik. Interessant ist hier die Parallelität zur Malerei. Während der Verbreitung der Photographie entwickelte sich als Gegenpol die abstrakte Malerei bedeutend weiter. In der Musik schien die neue Möglichkeit der massenhaften Verbreitung durch die Musikkonserve, den Augenblick der Aufführung von Musik in ihrer Unwiederholbarkeit interessant zu machen.

Obwohl ja Cage selbst viel mit dem Magnetband arbeitete, wandte er sich strikt gegen die Aufnahme und Speicherung von Musik. Er kritisierte Schallplattenaufnahmen: *„das ist keine Musik, sie bietet keine musikalische Erfahrung“*,⁸¹ begründete er seine Ablehnung.

Auch diese Anschauung gründet in Cages Beziehung zum Zen-Buddhismus, in dem der augenblickliche Moment und die unmittelbare Erfahrung im Gegenwärtigen sehr betont werden. Wiederholbarkeit vermittelt das Gefühl, etwas zu besitzen und Musik ist in keinem Falle etwas, das einem gehören könne.⁸²

⁷⁷ Cage, 1984, S. 98

⁷⁸ Cage, 1984, S. 98

⁷⁹ Cage, 1995, S. 117

⁸⁰ Cage, 1995, S. 136

⁸¹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 253

⁸² Birdcage, 1972

1957 begann Cage mit der Arbeit an seinem umfangreichsten Werk, dem *Concert for Piano and Orchestra*, das im Jahr darauf von David Tudor uraufgeführt wurde.⁸³ Der Klavierpart besteht aus 64 Partiturseiten auf denen 84 verschiedene Kompositionstechniken angewandt wurden. Die Blätter können teilweise oder in ganz beliebiger Reihenfolge gespielt werden. Festgelegt war einzig und allein, dass es keine fixierten Elemente geben sollte, also keine sichtbare Struktur. Hier kam einer von Cages Leitgedanken zur Wirkung, nämlich die „*Nachahmung der Natur in ihrer Wirkungsweise*“, eine Formel, die er von dem indischen Historiker und Philosophen Ananda Coomaraswamy gelernt hatte.⁸⁴

Kunst habe die Aufgabe, die Natur nachzuahmen. Die Vielfalt und den Reichtum der Natur, wovon Cage während seiner Waldwanderungen so beeindruckt war, konnte er so darstellen.

Am 15. Mai 1958 fand in der NY Town Hall anlässlich des Jubiläums seiner 25-jährigen komponistischen Tätigkeit eine Retrospektive zu Ehren von John Cage statt. Neben dem Konzert wurde eine Ausstellung einiger seiner Partituren gezeigt, darunter z.B. *Water Music* oder *Haiku*. Die Ausstellung fand viel Anklang und Cage verkaufte sogar einige Seiten seiner Kompositionen. Auf dem Konzertprogramm standen unter anderem *Six Short Inventions*, *Imaginary Landscape No. I*, *Sonatas and Interludes* und das erstmals aufgeführte Werk *Music for Carillon*.⁸⁵ Das Konzert löste heftige Kontroversen aus, teilweise rief es Spott und Hohn hervor, teilweise Begeisterung und von vielen Kritikern großes Lob. „*Ich mag alle Kommentare, freundliche und feindselige*“, äußerte sich Cage schlicht.⁸⁶

In der folgenden Zeit begann sich Cage zunehmend für das Werk von Marshall McLuhan und Buckminster Fuller zu interessieren. Cage hielt deren Denken für ungemein wichtig. „*Es enthält einen absolut elementaren und fundamentalen Gedanken zum Überleben der menschlichen Rasse*“, war Cage von Fullers Werk überzeugt.⁸⁷

⁸³ Eisert, 1992, S. 313

⁸⁴ Revill, 1992, S. 119

⁸⁵ Revill, 1992, S. 259

⁸⁶ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 258

⁸⁷ Cage, 1984, S. 126

Buckminster Fullers Ideen von einem globalen Versorgungsnetz und dem „*Raumschiff Erde*“ schienen ihm sehr bedeutend. Auch McLuhans Weltauffassung im Sinne eines „*Weltdorfs*“ faszinierte Cage.⁸⁸

Weiters übte Henry David Thoreau einen entscheidenden Einfluss auf Cages Denken aus. Mit der Lektüre Thoreaus Werke beschäftigte Cage sich ab 1967. „*Beim Lesen von Thoreaus Journals entdeckte ich all die Ideen, die ich jemals hatte (...)*“, berichtete Cage.⁸⁹

In den 70ern begann sich Cage verstärkt mit Umwelt- sowie sozialen Problemen auseinander zu setzen. Der Versuch einer Verbesserung der Welt war ihm ein wichtiges Anliegen, obwohl er sich nie aktiv politisch engagierte und gegen Ende seines Lebens immer pessimistischer wurde. Was Cage bei den drei Denkern schätzte, war ihr Sinn für das Nützliche. „*Was ich will, ist eine praktische oder praktikable Anarchie*“, erklärte Cage, gab dabei aber der Musik nur wenig Chance für eine Revolution hilfreich zu sein.⁹⁰

Im Jahr 1965 lud der Komponist Alvin Lucier Cage zu einem Konzert ein, wo dieser *0'00''* und *Rozart Mix* aufführte. Danach folgte Luciers Komposition *Music for Solo Performer*, ein Stück, das zur so genannten Bio – Musik zählt. Gehirnströme von Lucier werden diesem durch Elektroden auf der Kopfhaut abgenommen und elektronisch verstärkt. Das Werk wurde übrigens bei Wien Modern 2008 aufgeführt.

Cages Ansehen stieg zunehmend und damit einhergehend auch der Umfang seiner Projekte. Daraus ergaben sich ungewohnte und neue Arbeitsbedingungen für ihn. „*Veränderte Funktionen des Komponisten, telefonieren und Geld aufreiben*“, notierte Cage über sein verändertes Komponistendasein.⁹¹

Immer häufiger wurde Cage mit Auszeichnungen und Preisen verschiedenster Art geehrt, wodurch ihm letztlich ein Leben ohne ständige finanzielle Nöte ermöglicht wurde.

Im Jahr darauf fand, vor einem Publikum von 5000 Besuchern, der erste *Musicircus* in Illinois statt. Dabei wurden gleichzeitig und unabhängig voneinander so viele musikalische Aktionen durchgeführt, wie es die Anzahl der Beteiligten und die Größe des Raumes zuließ.

Bei der Aufführung eines *Musicircus* gibt es keine detaillierten Vorgaben, sondern eine Vielzahl von Zentren, wobei der Zuschauer selbst entscheiden kann, worauf er sich konzentriert. Das Grundprinzip beruht auf der Flexibilität von Beziehungen. Die von Cage

⁸⁸ Reville, 1992, S. 280

⁸⁹ Cage, 1984, S. 21

⁹⁰ Cage, 1984, S. 53

⁹¹ Zitiert nach: Reville, 1992, S. 287

angestrebte gegenseitige Durchdringung verschiedener Elemente kann nur durch die Nicht-Behinderung der unterschiedlichen Bereiche entstehen. In letzter Vollkommenheit realisierte Cage dadurch seine Vorstellung eines Musik-Theater-Zirkus. „*You won't hear a thing, you will hear everything*“, versprach Cage.⁹²

Die 60er Jahre waren generell eine Zeit des Optimismus, des Fortschritts, des revolutionären Denkens und der Kühnheit. Nicht verwunderlich, dass Cage den scheinbar grenzenlosen Möglichkeiten der neuen Technologien begeistert gegenüberstand und mit größter Euphorie über die Verwendung der Elektronik sprach. Wahrscheinlich bewirkte auch die Tatsache, dass sein Vater Erfinder war, Cages Aufgeschlossenheit gegenüber der technologischen Entwicklung und dem Fortschritt. Durch die Elektronik konnte für ihn die Kraft des Körpers und des Geistes erweitert werden. Für den Menschen bislang unhörbare Geräusche konnten nun wahrnehmbar gemacht werden.

Im Jahr 1960 entstand Cages Komposition *Cartridge Music* für elektronisch verstärkte Objekte, oder verstärktes Klavier und Becken. Das Stück war für eine beliebige Anzahl von Spielern und Lautsprechern. In diesem Werk verwendete Cage Cartridges und Mikrophone, die an verschiedenen Objekten (Sesseln, Tischen usw.) befestigt wurden. Der Untertitel des Werks lautete *Music for amplified small sounds*, ein weiterer *Duett for cymbal*.⁹³

Die Bezeichnung „*small sounds*“ bezieht sich auf Klänge, die zu leise und fein sind, um mit freiem Ohr gehört zu werden und daher verstärkt werden müssen. Aus der Partitur, einer graphischen Notation auf Transparentpapier mit „Spielregeln“, entnehmen der/die Spieler Anweisungen, wie sie die eigentlich unhörbaren Klänge hörbar machen können. Zu jedem Tonabnehmer gehörte ein Verstärker, welcher von den Spielern geregelt werden soll.

Cage steigerte die Anzahl der Tonabnehmer und erzielte dadurch Klänge in Orchesterproportionen. Alle dabei entstehenden Klänge müssen akzeptiert werden, auch jene, die im Normalfall unerwünscht sind, wie beispielsweise Rückkoppelungen, Brummen, oder Heulen.⁹⁴

Cartridge Music stellt ein Werk aus der Phase von Cages Beschäftigung mit der Elektronik dar. Es verdeutlicht zudem seinen Hang zum Theatralischen. Die Liebe zur

⁹² <http://musiccircus.chicagocomposers.org/>

⁹³ Hilberg, 1996, S. 36

⁹⁴ Revill, 1992, S. 267

Inszenierung, in welcher der Humor oft eine wichtige Rolle spielt, kann man auch in anderen Werken wie beispielsweise im *Theater Piece* oder *Water Walk* nachvollziehen. Die Stücke beinhalten eine komische Handlung und sind darauf angelegt, Emotionen zu transzendieren.⁹⁵ Cage bezeichnete *Water Music* als ein „Zen-Kabarett“.⁹⁶

Im Bereich der Computerkompositionen gehörte der Musiker, Komponist und Chemiker Lejaren Hiller Jr. (1924-1994) zu einem der wichtigsten Pioniere. Seine viersätzigige *Iliac Suite* für Streichquartett war die erste Partitur die vollständig von Maschinen und Lochkarten generiert wurde. Cage und Hiller planten gemeinsam Computermusik zu erstellen und Hiller verschaffte Cage eine Stelle am *Center for Advanced Studies* an der University of Illinois. Nachdem sie das Werk *Atlas Borealis* gemeinsam realisiert hatten, begannen sie ihr zweites Projekt, namens *HPSCHD* für 1-7 elektrisch verstärkte Cembali und 1-51 Tonbänder. Da die Zufallsoperationen, die in dem Stück angewandt wurden, es erfordert hätte, 18 000 Mal eine Münze zu werfen, entwickelten Hiller und Cage eine Computersimulation des I Ging.

„Das I Ging erfreute sich seiner ‚Computerisierung‘ (eine Vermehrung der Vorteile) und empfahl Bescheidenheit, den Rückgriff auf uralte Weisheit“, erkannte Cage aus dem Orakel.⁹⁷ Wie gewohnt hielt er sich an die Weissagung und befand zudem nach der intensiven Beschäftigung mit der Elektronik, dass andere Komponisten deren Möglichkeiten schon zur Genüge ausgeschöpft hatten. So kehrte Cage wieder zu Experimenten und Innovationen an traditionellen akustischen Instrumenten zurück, da er – wie immer – lieber in noch unerforschten Gebieten arbeitete und experimentierte.

Im Jahr 1969 starb Lucretia Cage. Seit ihrem zweiten Schlaganfall wurde sie in einem Pflegeheim versorgt. John Cage verstreute ihre Asche, wie zuvor schon jene seines Vaters, der 1964 verstorben war, von einem Berg in der Nähe von Stony Point.

Schon seit längerem litt Cage unter Arthritis, wodurch er stark geschwollene Gelenke hatte und die Schmerzen oft nur mit bis zu einem Duzend Aspirin täglich ertragen konnte. Einzig und allein die alternative Medizin schien noch Sinn zu machen.⁹⁸ Cage suchte die Astrologin Julie Winter auf und bat sie um Hilfe. Auf Anraten von Yoko Ono wandte sich Cage daraufhin an die japanische Ärztin Shizuko Yamamoto, einer der führenden Shiatsu

⁹⁵ Revill, 1992, S. 267

⁹⁶ Revill, 1992, S. 267

⁹⁷ Cage, 1984, S. 16

⁹⁸ Revill, S. 346

– Meisterinnen. Diese verschrieb ihm eine streng Makrobiotische Diät. Durch diese Ernährung soll eine Balance zwischen dem *Yin* und *Yang* im Körper erreicht werden.⁹⁹ Bislang rauchte Cage drei Päckchen Zigaretten am Tag, trank gerne Alkohol und liebte ausgiebiges, deftiges und üppiges Essen. Diese radikale Umstellung seiner Lebensführung verhalf ihm dazu, innerhalb kürzester Zeit von seinen Schmerzen befreit zu sein, Gewicht zu reduzieren und sich wieder voller Energie zu fühlen.¹⁰⁰ Cage war so begeistert von der Makrobiotischen Diät, dass er sich selbst unterwegs und auf Tourneen seine Speisen immer selbst mitbrachte und kochte. Diese praktische Anwendung von der Ausgeglichenheit zwischen *Yin* und *Yang* ergänzte sich gut mit Cages ganzheitlichem, kosmologischem Denken und vor allem passte sie zum Zen-Buddhismus. „*Ich akzeptierte die Diät - man könnte sagen: - ästhetisch, bevor ich sie ernährungswissenschaftlich akzeptierte*“, erklärte Cage und meinte, dass seine neue Ernährung wenig Einfluss auf seine Musik hatte, da in sein Werk bereits die, dem allen zugrunde liegende Idee des Ganzheitlichen, eingegangen war.¹⁰¹ Die Makrobiotische Diät war wie der Zen-Buddhismus östlichen Ursprungs. Ihre Grundlage ist ebenfalls die Kosmologie, die zu dem Gleichgewicht zwischen *Yin* und *Yang* im Körper führen soll. Die dadurch erreichte Balance und die ganzheitliche Betrachtung des Körpers entsprachen Cages nicht-dualistischem Denken und seinem Wunsch, die Trennung zwischen Körper und Geist aufzuheben.¹⁰²

Die Werke, die in den 70er Jahren entstanden, waren zwar weniger radikal experimentell, dennoch aber ganz charakteristisch. 1974 begegnete Cage der Pianistin Grete Sultan. In Zusammenarbeit mit Sultan begann er anspruchsvolle Stücke für Soloklavier zu schreiben, die er in Bezugnahme auf das Buch *Atlas Australis, Études australes* nannte. Der Atlas beinhaltete Sternenkarten von Australien. Mit Hilfe des I Ging wählte Cage Sterne aus, die, in 4er Gruppen zusammengefasst, Töne bestimmten. Deren Höhe war genau determiniert, jedoch fehlten Takte oder rhythmische Angaben. Die Zeit war nur in Proportionen, gleich den Distanzen auf Landkarten, angegeben. Auch fehlten dynamische Vorgaben. In allen 32 Etüden sollten jedoch einzelne Töne während der Dauer der ganzen Komposition durchgehalten werden. Dazu muss man die Taste, beispielsweise durch ein

⁹⁹ Revill, S. 347

¹⁰⁰ Revill, S. 348

¹⁰¹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 350

¹⁰² Revill, S. 350

Gummistück fixieren. Andere Töne sollten, solange es dem Spieler möglich ist, ausgehalten werden.

Dadurch ergab sich ein ganz charakteristischer, sehr obertonreicher Klang.¹⁰³ Das Werk kann als eine Negation des kompositorischen Zusammenhangs beschrieben werden.¹⁰⁴ Die Klangereignisse stehen völlig unabhängig, gleich einzelner Sterne, für sich.

Überhaupt interessierte Cage sich zunehmend für schwierige Werke und verfasste Etüden, in denen er die Grenzen der instrumentalen Spielbarkeit auslotete und mit dem technisch Machbaren experimentierte. Auf Anregung des Violin-Virtuosen Paul Zukofsky begann Cage die Komposition *Cheap Imitation* für Solo Geige.

Kurz darauf folgten die anspruchsvollen *Freeman Études* für Violine. Die Zusammenarbeit von Cage und Zukofsky war sehr intensiv. Gemeinsam legten sie einen Katalog an, der alle Spieltechniken beinhaltet, die auf der Violine möglich waren.

„Es sind die schwierigsten Stücke, die ich je gespielt habe“, erklärte Zukofsky, „und doch sind sie äußerst violinfreundlich. Sie haben endlose Phrasierungsmöglichkeiten.“¹⁰⁵

Cage wandte hier wieder die traditionelle Notationsform an. Aufgrund der Verwendung des Zufalls unterscheiden sich diese Kompositionen aber dennoch ganz deutlich von den Werken anderer moderner Komponisten.

Cage konnte 16 Etüden vollenden, weitere 16 waren in Planung, konnten jedoch aufgrund ihrer zu hohen technischen Ansprüche nicht realisiert werden.

Ende der 70er Jahre schlug Merce Cunningham Cage vor, er möge sich doch nach so langer intensiver Arbeit zur Ruhe setzen und z.B. nach Südamerika auswandern. Cage dachte jedoch nicht daran.¹⁰⁶ Die beiden lebten nun mitten in New York im Dachgeschoss eines alten Kaufhauses. Es war das „lauteste“ Zuhause in dem Cage bisher wohnte und er war begeistert von den Straßengeräuschen und dem Lärmpegel des unablässigen Verkehrs. „Jetzt“, meinte Cage, „brauche ich kein Klavier mehr“.¹⁰⁷

1982 fanden anlässlich seines 70. Geburtstags weltweit Konzerte und Feiern zu Ehren von John Cage statt. Ein 14stündiges Konzert, das den Namen „*Wall to Wall Cage*“ trug, wurde für ihn in New York von befreundeten Künstlern organisiert. Seinen Erfolg, so kam Cage zum Schluss, habe er nun nicht seinem Werk, sondern seinem Alter zu verdanken.¹⁰⁸

¹⁰³ Kostelanetz, 1993, S. 9

¹⁰⁴ Böttinger, 2000, S. 26

¹⁰⁵ Zitiert nach: Reville, 1992, S. 353

¹⁰⁶ Reville, 1992, S. 358

¹⁰⁷ Zitiert nach: Reville, 1992, S. 357

¹⁰⁸ Eisert, 1992, S. 315

In den 80er Jahren entdeckte Cage neben seiner Pilzbegeisterung ein neues Interesse, nämlich jenes für Steine. „*Ich sammle Steine aus aller Welt für meinen Garten*“, erklärte Cage.¹⁰⁹ Er war so fasziniert von der Vielfältigkeit der Steine, dass er sie mit Kunstwerken verglich.

1983 entstand das Werk *Where R = Ryoanji*. Der Ryoanji Garten, der alle Ideale eines Zen Gartens verkörpert, wurde 1940 in Kyoto gebaut. Unter anderem stehen darin fünf große Steinblöcke. Für das Werk verwendete Cage Steine als Schablonen, um welche er mit Bleistift herummalte.

Ausgehend von diesem bildnerischen Werk, schrieb Cage Kompositionen für einzelne Instrumente, die er nach Gärten benannte. Die Klangereignisse sollten dabei mehr an Natur, als an Musik erinnern. Interessant ist, dass Cage in diesen Werken seit Jahrzehnten das erste Mal wieder eine Takteinteilung und ein exaktes Metrum verwendete, das Viertelnoten und Pausen angab. Er verlangsamte das Tempo jedoch dermaßen, dass man den Takt nicht mehr als solchen erkennt, sondern vielmehr gezwungen ist, die Geräusche um sich herum wahrzunehmen.

Bemerkenswert ist auch, dass sich Cages Einstellung gegenüber Harmonie grundlegend veränderte und er plötzlich an ihr Gefallen fand. „*Ich finde eine Harmonie, ich entdecke, dass alles harmonisch ist und dass überdies sogar Geräusche mit musikalischen Klängen harmonieren. Und das verschafft mir – ich kann nicht sagen wie – beinahe ebensoviel Vergnügen wie die makrobiotische Diät*“,¹¹⁰ stellte Cage erstaunt fest.

Weiterhin arbeitete Cage an Werken für metrisch organisiertes Schlagwerk. Mit *Haikai* entstand ein Stück für Gamelanorchester. Zudem spielte Cage ein Konzert mit dem Jazzmystiker Sun Ra.

Im Jahr 1982 organisierte Cage in Bremen mit 800 Schulkindern das Werk *A House Full of Music*. Die Musikhochschule Köln produzierte gemeinsam mit dem Westdeutschen Rundfunk eine 24stündige Sendung *NACHTCAGETAG*.

Mit *Thirty Pieces for String Quartet* entstand 1983 Cages zweites Werk für Streichquartett. Er widmete das Stück dem Kronos – Quartett, welches es in Darmstadt zur Uraufführung brachte. Die Komposition stellte wiederum Cages Individualitätsbestrebungen in seiner Musik dar. Die vier Quartettmusiker probten getrennt voneinander, jeder Partiturteil stand separat und selbstständig ohne Verbindung zu den anderen Parts. Während der Aufführung saßen die vier Interpreten im Raum verteilt.

¹⁰⁹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 372

¹¹⁰ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 379

Interessant ist, dass Cage sich seit Mitte der 70er Jahre wieder vielen Elementen zuwandte, die er in den 25 Jahren seines progressiven Weges zu überwinden versucht hatte. Cage interessierte sich zunehmend für Improvisation, für Harmonik und Periodizität.

Seit einigen Jahren schon arbeitete Cage an einer Reihe von Stücken, namens „*Music for ...*“, wobei der Titel einfach durch die Anzahl der Mitspielenden ergänzt wird. Das Material besteht aus zwei verschiedenen Kategorien: einerseits aus lange ausgehaltenen Einzeltönen, die beliebig wiederholt werden können, andererseits aus nicht wiederholten Tonsequenzen in verschiedenen Parametern. Die Klangereignisse stehen in Zeitklammern, innerhalb welcher der Musiker selbst entscheiden kann, wann er zu spielen beginnt und endet. Jeder Interpret soll sein eigenes Zentrum bilden, er kann irgendwo im Publikum sitzen und ist völlig selbstständig. Es gibt keine Proben vor der Aufführung.

Cage schaffte hier musikalischen Individualismus und kontrollierte Spontaneität, „*eine Musik, die erdbebensicher ist.*“¹¹¹

Zeit seines Lebens stand Cage der europäischen Tradition kritisch und distanziert gegenüber. Abgesehen von Mozarts *Don Giovanni* fand er wenig Gefallen am Kanon der klassischen Musik. Doch genau in den Bereich der Oper begab sich Cage in den 80er Jahren mit seinem Werk *Europerras I und II*, eine Komposition für die Frankfurter Oper auf Einladung von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Man könnte das Werk mit einer Collage vergleichen, die gleichzeitig aus der gesamten Operntradition und ihrer gänzlichen Aufhebung besteht.

Europerras setzt sich aus 24 einzelnen Szenen zusammen, die ohne Handlungsstrang oder einheitlichen Zusammenhang nebeneinander stehen. „*Alles ist getrennt, überhaupt alles von allem*“, so beschrieb seine Komposition.¹¹²

Das Orchester spielt Fragmente aus Opern. Cage selbst entwarf die Bühnenbilder und Kostüme. Auch hier wurde wieder einmal Cages Liebe zu Theater und Zirkus, und vor allem zur Gleichzeitigkeit von verschiedenen Aktivitäten deutlich. Die Koexistenz von Musik und Tanz, wurde dabei auf alle Elemente des Theaters übertragen.

In Folge wurden *Europerras III* und *IV* in Auftrag gegeben. *Europerras III* komponierte Cage mit durch Zufallsoperationen ausgewähltem Live – Gesang und Bühnengeschehen. Statt des Orchesters spielen zwei Pianisten und einige Musiker an alten Grammophonen. Die Besetzung für *Europerras IV* besteht schließlich nur mehr aus einer Sängerin, einem Grammophon und einer alten Tischlampe.

¹¹¹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 376

¹¹² Zitiert nach: Metzger, 2000, S. 73

Mitte der 70er Jahre reiste Cage intensiv, für einige Zeit hielt er sich auf Einladung von Ray Kass am Mountain Lake in den Appalachian Mountains auf. Dort versuchte er ein Experiment mit Wasserfarben, wofür er das I Ging, Steine, die er am Fluss fand, Maulbeerblätter und andere natürlichen Materialien verwendete. Cage zeichnete um die Steine herum, die, durch Zufall bestimmt, auf einem Raster lagen. So fertigte er 52 Aquarellbilder an, woraus in der Folge auch musikalische Notationen entstanden, wie *Renga* oder *Score and Twenty-three Parts*.¹¹³

Gleich wie bei anderen Werken seines späten Schaffens, stellte diese Arbeit die Erkundung eines neuen Bereiches dar. Cage integrierte sogar ein Mandala in eines seiner Bilder, also ein kreisförmiges, religiöses Symbol und Meditationsobjekt, von dem er in der Nacht zuvor geträumt hatte. Obwohl viele seiner Künstlerfreunde, Morton Feldman war beispielsweise begeisterter Anhänger der Psychoanalyse, Einflüsse aus Träumen ernst nahmen, stand Cage bislang solcher Freudscher Tendenzen eher ablehnend gegenüber.

Cage wurde zum Ehrenmitglied zahlreicher Gesellschaften ernannt und zum Ehrendoktor vieler Universitäten gewählt. In Harvard wurde er beispielsweise als Poetikprofessor eingeladen und er erweiterte seine, in der Gedichtsform Mesostichon verfasste Vortragsreihe *Composition in Retrospect*. Cage sprach in seinen Vorlesungen nicht über Poesie, sondern entwickelte sie während seines Unterrichts, was zu einer ganz neuen Erfahrung für die Studenten führte.

Dank seiner Ernährungsumstellung fühlte sich Cage nach wie vor kräftig und gesund. Trotz allem machten sich anfangs der 80er Jahre die Zeichen des Alters bemerkbar.¹¹⁴ Cage erlitt einen leichten Schlaganfall, brach sich den Arm und litt an verstärkter Arteriosklerose. Seit seiner Arthritis Erkrankung beklagte sich Cage oft über seinen Gesundheitszustand und war sich wohl bewusst, dass sich das Altern nicht mehr abwenden ließ. Dennoch war er wie gewohnt optimistisch: „*Ich glaube, wenn ich sterbe, werde ich bei bester Gesundheit sein.*

Ich habe mich über nichts zu beklagen. Ich habe Spaß gehabt, an allem“¹¹⁵, antwortete Cage auf die Frage nach Enttäuschungen in seinem Leben.

¹¹³ Revill, 1992, S. 378

¹¹⁴ Revill, 1992, S. 401

¹¹⁵ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 402

Er war sich bewusst, dass er die Entscheidung über Tod und Leben nicht in der Hand hatte. Selbst Zufallsoperationen könne er dabei nicht benutzen, meinte Cage scherzhaft. Er spürte dass er alles notwendige getan hatte.¹¹⁶ Daraus ergab sich eine Dankbarkeit für jeden weiteren Tag. Vor allem verstärkte sich sein Bedürfnis, alles aufzunehmen und sich all dem zu widmen, für das er sich noch interessierte. Er wollte die Zeit, die ihm blieb so gut wie nur möglich ausnützen, seinen zahlreichen Interessen nachgehen und seine Sammelleidenschaften befriedigen.

In den letzten zehn Jahren seines Lebens erfuhr Cage endlich wirklichen Ruhm und Anerkennung für sein künstlerisches Schaffen. Lange genug war er auf heftigste Kritik und Ablehnung gestoßen. Nun wurde er, sowohl in der Musik, als auch in der bildenden Kunst, zu einer der führenden Persönlichkeiten der Avantgarde und sogar zu einer Leitfigur der modernen amerikanischen Kultur stilisiert. Cage wurde gehört, aufgeführt und geehrt. Mit den wachsenden Einnahmen ergaben sich ungemein viele Möglichkeiten. Cage stand diesem Erfolg jedoch skeptisch gegenüber, zumal sich seine Arbeitsbedingungen dadurch wiederum stark veränderten. Er sah sich gezwungen ein gewisses Arbeitspensum zu erfüllen und Werke zu produzieren. Diesen Druck empfand Cage als sehr belastend und vor allem die Kreativität einschränkend. Er musste nach Möglichkeiten suchen, immer zeitsparender und effizienter zu arbeiten. Cage erkannte, dass er um seine Ideen zu entwickeln, Zeit und vor allem einen ruhigen Platz brauchte und versuchte mehr zuhause zu arbeiten.

Trotzdem reiste Cage so viel wie nie zuvor. Man kann schätzen, dass er sich im Jahr vor seinem Tod ungefähr alle 10 Tage in einer anderen Stadt oder einem anderen Land aufhielt. Ständig wurden Feiern zu seinen Ehren veranstaltet, Konzerte gegeben oder Ausstellungen organisiert. Sein ganzes Leben lang schon führte Cage, wie viele Künstler, ein unstetes Leben mit zahlreichen Reisen. „*Das einzig Beständige ist meine Arbeit, die ich in meiner Aktentasche mit mir trage; und ich kann fast in jeder Umgebung arbeiten*“,¹¹⁷ Fast an keinem Ort kam Cage je zur Ruhe: „*This next year I'll be at the University of Cincinnati; but I won't even be there. While I'm there, I'll be going elsewhere.*“¹¹⁸

¹¹⁶ Reville, 1992, S. 402

¹¹⁷ Cage, 1984, 1976

¹¹⁸ Zitiert nach: Perloff, 1994, S. 2

In seinen letzten Vorlesungen und Vorträgen kam Cage noch einmal auf seine politischen Ansichten und auf seine soziale Position zu sprechen. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens ist Cages Einstellung immer pessimistischer geworden. „*Die Geschäfte der Welt werden von Dummheit geleitet, was gebraucht wird, ist etwas Intelligenz, die allerdings nur spärlich zu finden ist*“, äußerte sich Cage.¹¹⁹ Er sah die Welt zunehmend unter „*der Kontrolle eben der Dinge, von denen uns die Künste befreien möchten*“. Im Laufe der Zeit hatte Cage die Hoffnung auf eine Verbesserung der Welt beinahe aufgegeben. Und schließlich musste Cage sich eingestehen, dass die Musik darauf wenig Einfluss hat.¹²⁰

Am 12. August 1992 starb John Cage in NY an einem Schlaganfall.

¹¹⁹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 410

¹²⁰ Revill, 1992, S. 410

3. Literatur und Aufnahmen:

Nicht zuletzt aufgrund John Cages Vielseitigkeit als Künstler und seines Einflusses auf viele Kunstgattungen, ist die Literatur über ihn sehr umfangreich. Man findet Arbeiten zu allen Bereichen, in denen Cage tätig war, bzw. die mit seinem Denken in Verbindung stehen.

Meist sind Cages eigene Aussagen jedoch aufschlussreicher als die Erklärungen und Analysen seiner Interpreten und Kritiker. Schließlich existieren ja von Cage selbst viele Schriften, Gedichte und veröffentlichte Vorträge.

Sehr interessant und informativ sind außerdem die Interviews mit John Cage. Er war dafür berühmt, auf Fragen immer eine passende und intelligente Antwort zu finden.

Am bekanntesten wurden Cages Gespräche mit Richard Kostelanetz, Autor und Verleger zahlreicher Werke von und über John Cage. Sie erschienen unter dem Titel *Conversing with Cage* (1988). Diese Zusammenstellung von Interviews über eine Zeitspanne von über drei Jahren beweisen, dass Cage immer wieder neue Ansätze, Ideen und aufschlussreiche Aussagen einbrachte, selbst über bereits viel diskutierte Stücke wie 4'33'' entdeckt man immer wieder Neues.¹²¹

Ebenso wichtige Beiträge lieferte auf europäischer Seite der französische Kritiker Daniel Charles. Cage selbst beschrieb ihn als denjenigen, der seine Musik am besten verstand.

Natürlich sind viele von Cages Werken von diversen Interpreten eingespielt worden. Im Sinne Cages muss man diesen Aufnahmen aber kritisch gegenüber stehen. Jede Live-Performance habe mehr Qualität als eine noch so perfekte einmalige Einspielung. Cage selbst lehnte jede Aufzeichnung von Musik ab und gerade seine Werke leben in der Einmaligkeit der Aufführung und von der Nichtfixiertheit und Einzigartigkeit der Wahrnehmung im Moment. Cage interessierte sich nicht für die Einspielungen seiner Werke, geschweige denn stellte er Vergleiche oder Urteile zwischen besseren oder schlechteren Aufführungen an.

¹²¹ Kostelanetz, 1993, S. 297

4. John Cages LEBEN und SCHAFFEN aus verschiedenen Blickwinkeln:

4. 1. John Cage als Pilzspezialist:

In der Zeit der frühen 50er Jahre, als Cage aus der Stadt weg in eine Kommune am Land zog, lernte Cage Guy Nearing kennen. Nearing war ein großer Pilzspezialist und leitete Cage beim Studium der Pilze an. In der folgenden Zeit beschäftigte sich Cage intensiv mit Pilzen, lernte und las alles über Pilze und entwickelte sich zu einem regelrechten Pilzfanatiker. Das Pilzsammeln wurde zu seiner größten Leidenschaft. Der Aufenthalt im Wald bot ihm auch einen guten Anlass, ein wenig Abstand vom Leben in der Kommune zu erlangen. Auch in musikalischer Hinsicht erschien Cage die Beschäftigung mit Pilzen sehr wichtig, da er sie als Gegengewicht und als nötigen Ausgleich zu seiner Arbeit mit den Zufallsoperationen sah. Die Kenntnis über Pilze sowie deren Zubereitung stellt ja etwas ganz und gar nicht Zufälliges dar und setzt sehr konkretes Wissen voraus. Gelegentlich hatte Cage dennoch unter starken Pilzvergiftungen zu leiden.

Durch die Pilze begann Cage auch Suzukis Lehre des Zen-Buddhismus besser zu verstehen, der davon ausging, dass ein Leben nach dem Zen nicht in der Stadt möglich sei, sondern nur in einer natürlichen Umgebung. *„Jeder ist er selbst. Jeder Pilz ist, was er ist – sein eigenes Zentrum. Es ist nutzlos vorzugeben, Pilze zu kennen“*, wurde sich Cage klar.¹²² Daher blieb das Pilzsammeln auch immer interessant. *„Es ist ebenso aufregend wie das erste Mal!“*, schwärmte Cage.¹²³ Cage war überzeugt davon, dass sich Pilze ihrer Klassifikation widersetzen. Trotzdem erlangte Cage mit der Zeit ein enormes Wissen über Pilze und Flechten. Er gewann sogar einmal ein italienisches Fernsehquizspiel über Pilze. Mit dem Preisgeld, das er bei dem Quiz gewann, konnte endlich ein Bus für die Cunningham Dance Company angeschafft werden. Mit Freunden gründete Cage die *New York Mykological Society*, die erste Pilzgesellschaft New Yorks. Cage besaß zudem die beste Privat-Bibliothek der USA zum Thema Pilze. Später übergab er seine Pilz-Bibliothek der Universität von Kalifornien.

4. 2. John Cage und die Sexualität:

¹²² Cage, 1984, S. 237

¹²³ Cage, 1984, S. 232

Man kann annehmen, dass John Cage homo- bzw. bisexuell war. Zu seiner Homosexualität existieren jedoch keinerlei Äußerungen von ihm persönlich. Zu seinen Lebzeiten wurde nie öffentlich darüber gesprochen. Erst in David Revills Biographie, die kurz nach Cages Tod erschien, wurde über Cages sexuelle Orientierung geschrieben. Cages Ehe zu Xenia wurde nach einigen Jahren wieder geschieden. Cages Beziehungen zu Don Sample, sowie zu Lou Harrison waren sehr eng und mit Merce Cunningham verband ihn eine Partnerschaft, die bis an sein Lebensende hielt. Im Jahr 1954 lernten Cage und Feldman bei einer Party den Maler Jasper Johns kennen, der soeben seine Arbeit *Construction with Toy Piano* fertig gestellt hatte. Kurz davor trafen sich Johns und Rauschenberg und wurden bald Partner. Cage und Cunningham waren mit den Beiden oft zusammen, gingen gemeinsam aus und unterhielten einen regen Gedanken- und Ideenaustausch. Die Vier gehörten einem großen und engen Freundeskreis mit vielen homosexuellen Künstlern an, unter ihnen war beispielsweise auch der Regisseur und Produzent Emile de Antonio, dem Cage gelegentlich Pilze verkaufte.¹²⁴

Cage lebte in einer Zeit, in der sich viele Homosexuelle, gerade in künstlerischen Kreisen, „outeten“. Daher ist es ein wenig verwunderlich, dass Cage sich nie dazu äußerte. „*Love makes us blind to seeing and hearing*“, erklärte Cage.¹²⁵ Kostelanetz nimmt an, dass die Sexualität für Cage und seine Gruppe, im Unterschied zu anderen Künstlern und Musikern dieser Zeit, generell wenig Bedeutung hatte. Seine homosexuellen Freunde waren alle in nicht-musikalischen Bereichen tätig. Ihre sexuelle Neigung hatte keinen Einfluss auf ihren künstlerischen Stil. Und Cage selbst belegte, dass Sex keinen Rolle in seiner Kunst und seinem Denken spielt, wenn er schrieb: „*Once I'm doing something serious, I do not think about sex.*“¹²⁶ Durch seine Beschäftigung mit der Sexualität der Pilze entwickelte Cage die Idee, dass unsere Vorstellung von weiblich und männlich eine allzu große Vereinfachung eines tatsächlich komplexen menschlichen Zustands darstellt. Cage war der Meinung, dass es heutzutage aufgrund der höheren Lebenserwartung natürlich sei, die Partner zu wechseln, wobei man nicht aufhören müsse einander zu lieben, sondern nur flexibler werden sollte.¹²⁷

¹²⁴ Revill, 1992, S. 247

¹²⁵ Zitiert nach: Perloff, Junkerman, 1994, S. 6

¹²⁶ Zitiert nach: Perloff, Junkerman, 1994, S. 6

¹²⁷ Cage, 1984, S. 293

4. 3. John Cage aus dem Blickwinkel der Tradition:

Einmal fragte Cage einen Historiker, wie eigentlich Geschichte geschrieben wird. Dieser antwortete ihm: „*You have to invent it*“.¹²⁸

Obwohl man von einem derart progressiven, avantgardistischen Künstler wie Cage das Gegenteil annehmen könnte, spielte Tradition für ihn eine bedeutende Rolle. Cage machte kein Geheimnis daraus, dass ihn Werke anderer Künstler zu eigenen Arbeiten inspirierten: beispielsweise bewegte ihn Rauschenbergs Serie von weißen Gemälden zu seiner Komposition 4'33'' und Morton Feldmans graphische Musik führte ihn zur *Music of Changes*. Schönbergs Harmoniestrukturen beeinflussten Cages rhythmische Techniken und in seinen Mesostichons bezog sich Cage auf Marshall McLuhan.

Die Frage, ob Cage mehr durch die europäische oder durch die amerikanische Tradition geprägt wurde, ist nicht so leicht zu beantworten. Sicherlich waren die Einflüsse beider Kontinente wichtig. Dazu kamen als entscheidender Teil die ostasiatische Religion und Philosophie, auf deren Tradition Cage sein gesamtes Denken stützte.

Wie sah Cage selbst seine Persönlichkeit und die Position seiner Werke in Hinblick auf die Tradition?

Cage fasste den Traditionsbegriff anders auf als viele moderne Künstler, die sich eher davon zu distanzieren versuchten. In seiner Kunst ging es Cage nie darum, etwas zu verändern um sich dadurch von seinen Vorgängern zu unterscheiden. Er wollte sich nicht zwanghaft von der Tradition abheben, um seine eigene Identität zu kreieren und zu definieren. In dieser Hinsicht entsprach sein Denken sicherlich mehr der östlichen Philosophie, denn er sah die Vergangenheit genauso als Teil der Gegenwart an und nicht als etwas, das man überwinden müsse. Cage akzeptierte damit das gleichzeitige Bestehen und die gegenseitige Befruchtung vieler Traditionen zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten.

Cages Verständnis von Tradition beruhte zu einem großen Teil auf dem Denken von Ralph Waldo Emerson, der sich in seinem Text „*The American Scholar*“ (1837) mit der Vergangenheit auseinandersetzte. Er sah in Künstlern „*the mind of the past*“.¹²⁹ Unsere Vorgänger stellten für Emerson eine Quelle der Wahrheiten dar. Auch Cage sah das ähnlich und verwendete immer wieder Zitate von einflussreichen Denkern, z.B. von Ralph Waldo Emerson, Henry Thoreau, Buckminster Fuller oder Marshall McLuhan.

¹²⁸ Pasler, 1994, S. 125

¹²⁹ <http://emerson.classicauthors.net/AmericanScholarThe/AmericanScholarThe4.html>

Kurz vor seinem Tod im Jahr 1992, vollendete Cage seinen Text „*composition in retrospect*“, der sein Denken seit seinem Buch *Silence* dokumentierte. Er stellt nicht nur eine Zusammenfassung und Vollendung seines Werks dar, sondern ist gleichsam eine Einführung und eine Einladung sich mit seiner Arbeit zu beschäftigen. In dem Kapitel des Buches, „*Themes and Variation*“, schreibt Cage über seine Freunde und Künstler, die er bewunderte, beispielsweise Jasper Johns, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp oder Erik Satie.

Gleich wie Emerson, glaubte Cage daran, dass man als Künstler eine Aufgabe zu erfüllen hat, nämlich „*to cheer, to raise and to guide men*“.¹³⁰

Diese Auffassung fügte sich auch gut zu den Denkweisen, die Cage in seinem Elternhaus gelernt hatte. Das waren einerseits ein Gefühl für soziale Verantwortung von seiner Mutter, andererseits der erfinderische Geist seines Vaters. Beides brachte Cage in seinen Werken zum Ausdruck, in denen er sich, ohne die Tradition zu verleugnen, bis ans Äußerste der Progressivität wagte.

4. 4. Der Einfluss von Erik Satie auf John Cage

Die Bedeutung Erik Saties für John Cage ist nicht zu unterschätzen. „*It's not a question of Satie's relevance, he's indispensable*“, schrieb Cage über den Einfluss Saties.¹³¹ Cage lernte die Musik Saties durch Virgil Thomson kennen, der ihm Noten aus Paris mitgebracht hatte.

Angeregt durch die Futuristen seines Umfeldes, hatte Satie begonnen, sich mit Geräuschen in der Musik auseinander zu setzen. Sein Ballett *Parade* hatte er mit Alltagsgeräuschen komponiert. Satie war für Cage aber weniger als Komponist von Geräusch- oder Zufallsmusik ausschlaggebend. Seine Bedeutung lag für Cage vor allem in seinem experimentellen, konzeptuellen Zugang zur Musik und seiner gattungsübergreifenden Kunstauffassung.

1945 begann Cage mit einem Arrangement des ersten Satzes von Saties *Socrate* für zwei Klaviere zu einem Ballett von Cunningham. Aufgrund von urheberrechtlichen Problemen durfte Cages Arrangement aber nicht aufgeführt werden, woraufhin Cage das Original unter Verwendung des I Ging - Orakels kopierte. Cage entwickelte dafür eine eigene

¹³⁰ Pasler, 1994, S. 139

¹³¹ Zitiert nach: Nyman, 1993, S. 66

Kompositionsmethode und ein Notationssystem. Daraus entstand 1969 das dreisätzige Werk *Cheap Imitation* für Soloklavier, das Cunningham zu seinem Tanz *Second Hand* verwendete. Der Stil der Melodieführung, die Ruhe und die Harmonie, die Modalität und die Statik des Stückes erinnern an frühe Werke Cages und lassen deutliche Bezüge zu Saties Musik erkennen.

Diese Satie-Imitation, bzw. Transkription entstand aufgrund seiner Verehrung für Satie und für Cunningham. Die Umstände für die Entstehung der Komposition hingen daher nicht von Cage selbst ab, wodurch das Werk in einem deutlichen Kontrast zu seinen Werken der Unbestimmtheit stand. Man könnte von einem Umweg sprechen, der Cage wieder in Richtung traditioneller Musikformen brachte. „*Es war, weil ich ihn verehere (...) Es liegt nicht an seiner Musik, sondern in seinen Worten*“, begründete Cage seine Komposition.¹³²

In diesem Werk verwendete Cage seit langem wieder einmal die traditionelle Notenschrift. Andererseits aber entfernte sich Cage hier von einer festgelegten Struktur. „*Bei Cheap Imitation gibt es weder Höhepunkte, noch Harmonie oder Kontrapunkt*“, meinte Cage. „*Seine (Saties) Musik reflektiert genau meine ästhetische Theorie. Es gibt nicht einen dieser Energieausbrüche oder Höhepunkte, die wir gewöhnlich mit Beethoven in Verbindung bringen*“, beschrieb Cage Saties Musik.¹³³

In der Aufgabe der strukturellen Ordnung in seinen Kompositionen sah Cage die Möglichkeit einer Auflösung der Unterscheidung zwischen Kunst und Leben. „*An individual can hear sounds as music (enjoy living) whether or not he is at a concert*“, erklärte Cage.¹³⁴ Insofern ist das Stück nicht etwa ein Rückgriff auf alte Kompositionsweisen, sondern steht sehr wohl in der Folge einer kontinuierlichen Entwicklung seiner Ideen innerhalb der letzten Jahre.

Obwohl Satie niemals über Stille geschrieben hatte, bezogen sich doch seine Musik und seine Ästhetik darauf. „*Ich habe niemals eine Note geschrieben, die nicht sinnvoll gewesen wäre*“, erklärte Satie, was soviel heißt wie, er habe nie eine Note zuviel komponiert.¹³⁵

Das Konzept des Werkes „*Musique d'Ameublement*“ sollte die Trennung zwischen Geräusch und Stille aufheben und reine Stille als nicht existent enttarnen. Sowohl der

¹³² Cage, 1984, S. 231

¹³³ Cage, 1984, S. 232

¹³⁴ Zitiert nach: Nyman, 1993, S. 69

¹³⁵ Zitiert nach: De Visscher, 1992, S. 74

Stille, als auch dem Geräusch sollte man nicht bewusst zuhören, beide sind nur Hintergrund, aber immer existent, egal ob wir darauf achten oder nicht. Saties „Ausstattungsmusik“ wurde damit zu einem Vorläufer von 4'33''.

Cage setzte sich als einer der Ersten dafür ein, dass Erik Satie in den USA bekannt und aufgeführt wurde. 1948 veranstaltete Cage ein Satie Festival mit 25 Konzerten am Black Mountain College, wo er auch seinen Vortrag „*Defence of Satie*“ hielt, worin er sich dafür aussprach, dass in der zeitgenössischen Komposition lediglich der Parameter der Struktur festgelegt werden sollte, alle übrigen hingegen frei wählbar sein sollen. Cages Vortrag löste einen Skandal aus.

Nur in Saties Musik sah Cage eine Erneuerung des Strukturbegriffs, da er sich nach Zeitlängen orientierte. Satie legte zuerst die Phrasenlängen fest, bevor er sie mit Tönen füllte, eine Methode, die Cage übernehmen sollte. Es ist nicht erstaunlich, dass Cages Kompositionen der 40er Jahre, in der Zeit der intensiven Beschäftigung mit Satie, viele Ähnlichkeiten zu ihm aufweisen.

Auch Saties Ästhetik bezüglich Film und Theater ist jener von Cage nahe. Über seine Werke meinte Cage, Satie komponiere: „*time that's just time, which will let sounds be just sounds*“.¹³⁶

Trotz der vielen gemeinsamen Ansätze, beispielsweise die Notwendigkeit Umweltgeräusche in die Musik einzubeziehen, wie in Saties *Musique d'Ameublement*, gibt es entscheidende Unterschiede zwischen den beiden Komponisten: Während für Satie die Musik ein Teil der Geräusche der Umgebung war, waren für Cage diese Umweltgeräusche Teil seiner Komposition.

Cage brachte auch erstmals Saties Werk *Vexation* im New Yorker *Pocket Theater* zur Uraufführung. In 18 Stunden und 40 Minuten wurden die 840 *Da Capos* des Werkes gespielt. „*Sie waren auf alles gefasst, nur nicht auf den außerordentlichen Eindruck, den diese repetitive Musik hinterließ*“, erinnerte sich Cage an die Reaktion nach der Aufführung.¹³⁷

„*Sogar heute kann ich von Satie nicht genug gekommen. Ebenso wenig wie von den Pilzen*“, meinte Cage.¹³⁸

¹³⁶ Zitiert nach : Nyman, 1993, S. 69

¹³⁷ Cage, 1984, S. 46

¹³⁸ Cage, 1984, S. 232

4. 5. John Cage als visueller Künstler

„John Cage has been using his eyes as well as his ears for forty-five years of work, and it is his audience (...) which now finds itself able to see and hear more clearly“, schreibt Anne d’Harnoncourt in ihrem Aufsatz „We Have Eyes as Well as Ears...“¹³⁹.

Dies drückt sehr gut aus, dass Cage bei Weitem nicht nur an Kompositionen, also hörbarer Musik interessiert war, sondern mit seinen Werken alle Sinne, nicht nur den Hörsinn ansprechen wollte. „Wir haben mehr als nur Ohren“, erklärte Cage.¹⁴⁰ Diese Ansicht ist nicht sehr erstaunlich, zumal Cage so vielseitig interessiert war und zunächst ja Maler werden wollte.

Cage war von der Wichtigkeit des Dialoges zwischen den Künsten überzeugt. Je unterschiedlicher die Kunstformen wären, desto nützlicher sei dieser Dialog, meinte Cage.¹⁴¹

„What was it that made me choose music rather than painting? Just because they said nicer things about my music than about my painting? But I don’t have absolute pitch. I can’t keep a tune. In fact, I have no talent for music.“¹⁴²

Erst durch den Einfluss von Arnold Schönberg entschloss sich Cage, sein Leben ganz der Musik zu widmen. Er ließ jedoch die Malerei nie aus dem Auge. In den 30er Jahren war es die abstrakte Malerei von Mondrian, die Cage besonders faszinierte, später zitierte er oft Paul Klee. Bildende Künstler, die Cage regelmäßig in seinen Vorträgen und Schriften erwähnte waren unter anderen Richard Lippold, Mark Tobey, Morris Graves, Robert Rauschenberg, Jasper Johns und natürlich Marcel Duchamp. Ähnlich wie Duchamp in seiner Kunst auch kompositorische Prozesse verwendete, „borgte“ sich Cage Bilder und Methoden aus der Malerei für seine Musik aus. Seine Tätigkeit in der bildenden Kunst hatte natürlich auch Einfluss auf sein musikalisches Schaffen.

Schon immer waren Partituren nicht nur im musikalischen Sinn, sondern auch auf der visuellen Ebene interessant. Viele zeitgenössische Komponisten entwickelten die graphische Notation entscheidend weiter und experimentierten mit Formen und Möglichkeiten der Notenschrift. Daraus entstanden oft Werke, die eher visueller Kunst, als musikalischen Kompositionen glichen. Für die *Foundation for Contemporary*

¹³⁹ D’Harnoncourt, 1993, S. 319

¹⁴⁰ Cage, 1984, S. 202

¹⁴¹ D’Harnoncourt, 1993, S. 322

¹⁴² Zitiert nach : Maren, 1993, S. 275

Performance Art sammelte Cage Partituren zeitgenössischer Komponisten und veröffentlichte sie in dem 1969 erschienenen Band *Notations*. Cage eigene Partituren gelten als Werke exzellenter Kaligraphie. Viele seiner Werke beinhalten handgeschriebene Erklärungen oder Instruktionen, die als visuelle Poesie gesehen werden können.

Um 1944 fertigte Cage *Chess Pieces* an. Das Werk sollte bei einer Ausstellung, die sich um Duchamps Interesse am Schachspiel drehte, gezeigt werden.

1952 entstand das Werk *Seven Haiku*. Dessen spezielles Format und Layout spielen für die Musik keine Rolle, sondern zeugen von Cages Sinn für visuellen Stil und Effekt.

Zwei Jahre darauf, 1954, entstand, während Cage seine Füllfeder putzte, mehr zufällig ein Bild, von dem der Komponist Earl Brown behauptete, es ähnele stark jenen von Jackson Pollock. Gerade durch die vielen engen Freundschaften zu visuellen Künstlern wurde Cage immer wieder angeregt, sich bildnerisch zu betätigen.

Im Jahr 1958 fand in der New Yorker *Stable Galerie* im Rahmen einer 25-Jahres Jubiläumsfeier die erste Ausstellung von Cages Partituren, zusammen mit einem Konzert statt. Eine Kritik in der New York Times darüber lautete: „*Each page has a calligraphic beauty quite apart from its function as a musical composition.*“¹⁴³

Trotzdem dauerte es relativ lange, nämlich bis in die späten 70er Jahre, bevor Cage auch als bildender Künstler bekannt und anerkannt wurde. Zu jenem Zeitpunkt begann er dann auch vermehrt visuelle Kunstwerke zu produzieren. Hauptsächlich arbeitete er dabei mit Radierungen, Kupferstichen, Drucken, aber auch mit der Aquarelltechnik. Ebenso fertigte Cage selbst Kostüme und Bühnenbilder an, wie beispielsweise für *Europas I&II*.

Seit 1978 arbeitete Cage regelmäßig bei der *Crown Point Press*, für die er Radierungen anfertigte. Die Erfahrungen mit den verschiedenen künstlerischen Techniken brachten ihn auch auf musikalische Ideen. Während der Anfertigung der Drucke und Radierungen *On the Surface* erkannte Cage, dass die horizontalen Linien in der Musik der Vertikale in der Malerei entsprachen, Zeit anstelle von Raum also.¹⁴⁴ Das Werk besteht aus Kupferplatten, auf welchen Cage Kratzer und Linien einzeichnete. Über deren Anordnung, Größe und Form ließ er das I Ging entscheiden.

Auch die Anordnung seine Texte und das Format seiner Vorträge spiegeln Cages Hang zu ungewöhnlicher Typographie wider. Durch verschiedene Schriftarten deutete Cage Veränderung der Stimmung oder des Klanges an.

¹⁴³ Kostelanetz, 1993, S. 324

¹⁴⁴ Cage, 1992, S. 28

4. 6. John Cages Beziehung zu Marcel DUCHAMP

Im Kreise seiner Freunde hatte Cage bereits einige Male Marcel Duchamp getroffen. Im Winter 1965 intensivierte sich der Kontakt zu ihm. Cage bewunderte den Künstler sehr. Nicht nur aufgrund ihres gemeinsamen Interesses für den Zufall, suchte Cage Duchamps Gesellschaft. Da dieser ein begeisterter Schachspieler war, bat Cage ihn um Schachunterricht.

Bei keinem anderen Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts spielten Experiment und Zufall eine derart entscheidende Rolle. Mit seinen Werken bewegte sich Duchamp durch die verschiedenen Kunstgattungen, so auch der Musik. Im Jahr 1913 entwarf er *Erratum musical*, eine dreistimmige Partitur, die dadurch entstand, dass Duchamp auf Papierschnipseln Noten schrieb, diese in einem Hut durcheinander mischte und dann daraus zog. Der Text zu dem Stück basiert auf dem englischen Wort „*to print*“. Bereits für Duchamp stand der zufällige Kompositionsprozess, der Vorgang des Zustandekommens eines Werkes im Mittelpunkt und somit vor dem Ergebnis der konkreten Aufführung.¹⁴⁵

Duchamp war der Meinung, dass erst der Betrachter mit seiner Interpretation das Kunstwerk vollende, eine Auffassung, die sowohl Cage als auch Cunningham vertraten.

Beide Künstler, Duchamp und Cage sahen im Zufall ein geeignetes Mittel, ihre Ideen umzusetzen. Trotzdem gab es Differenzen. „*Der Unterschied zwischen Marcel und mir ist der, dass er immer die Bedeutung der Netzhaut des Auges für die Kunst verneint hat, während ich auf die sinnliche Komponente des Klanges und die Aktivität des Hörens großen Wert lege*“,¹⁴⁶ erklärte Cage. Und auch Duchamp bestätigte seinem Freund gegenüber: „*Your Chance is not the same as my chance*“.¹⁴⁷

„*Man könnte sagen, dass er das Gegenteil von dem sagte, was ich sagte. Und doch fühle ich mich so sehr in Übereinstimmung mit allem, was er tat, dass ich die Vorstellung entwickelte, dass in der Musik immer das Gegenteil von dem richtig ist, was in der bildenden Kunst richtig ist*“, erklärte Cage seine Beziehung zu Duchamp, die zu einer engen Freundschaft wuchs.¹⁴⁸

„*I became in my way a duchamp unto my self*“, beschrieb Cage den Einfluss Duchamps auf ihn.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Kloser, 1998, S. 55

¹⁴⁶ Zitiert nach: Kloser, 1998, S. 65

¹⁴⁷ Zitiert nach: Harnoncourt, 1993, S. 321

¹⁴⁸ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 290

¹⁴⁹ Zitiert nach: Perloff, 1994, S. 100

Als Duchamp im Jahr 1969 verstarb, sollten befreundete Künstler Werke als Hommage für ihn zusammenstellen. „*I don't want to say anything about Marcel*“, erklärte Cage.¹⁵⁰ Daraus entstand das Werk *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, mit welchem Cage schließlich auch als bildender Künstler anerkannt wurde. Die Skulptur besteht aus einer Glaskonstruktion, die sich aus 8 Plexigrammen zusammensetzt. Diese Plexigramme sind 8 Plexiglasscheiben, auf denen Worte, die zuvor durch das I Ging aus einem Wörterbuch ausgewählt wurden, mit Siebdruck aufgemalt sind.

Anhand seiner Verbindung zu Marcel Duchamp lässt sich gut verdeutlichen, wie eng John Cages Beziehung zur Malerei und zur visuellen Kunst war.

4. 7. John Cage als Poet und Literat

Nicht nur zur visuellen Kunst, sondern auch zur Literatur und Lyrik hatte Cage einen starken Bezug. Angeregt durch seine Begeisterung für die Werke Gertrude Steins wollte Cage zur Zeit des Colleges Schriftsteller werden. Trotz seiner Entscheidung, der Musik sein Leben zu widmen, blieb Cage zeitlebens literarisch tätig. Er beeinflusste damit die moderne Poesie, verfasste zahlreiche Texte, Vorträge, Essays und schrieb vor allem Gedichte in Form von Mesosticha.

Für Cage war die Poesie deshalb so wichtig, weil sie ihm erlaubte, in die Welt des Wortes musikalische Elemente, wie Zeit und Klang einfließen zu lassen. Es ist allgemein bekannt, dass gedichtete Texte einen geeigneten Weg darstellen, Information, auch wenn sie schwierig und trocken ist, zu vermitteln. Dies lässt sich in vielen Traditionen nachvollziehen. Die *Sutras* und *Shastras* in Indien sind beispielsweise in Gedichtsform verfasst und man muss nur an all unsere lehrreichen Kinderreime denken, die sich so gut in unser Gedächtnis eingepägt haben.

Die meisten von John Cages Texten wurden in der *Wesleyan Collection* veröffentlicht, viele aber auch in Sammelbänden, Magazinen, Ausstellungskatalogen oder Plattenbroschüren.

Cage schrieb nicht nur viel über seine eigene Musik, sondern auch über jene von Komponistenkollegen, sowie über die Werke vieler anderer Künstler, Philosophen und

¹⁵⁰ Zitiert nach: Perloff, 1994, S. 106

Denker. Cages Texte sind äußerst aufschlussreich. Sie geben Auskunft über seine Kompositionen und liefern interessante Informationen über sein Leben und Denken.

Cages literarische Werke sind in fein komponierter Prosa verfasst. Sie zeugen von einem großen Geschick im Erzählen von Geschichten und einem guten Gespür für Textaufbau.

Beim Schreiben wandte Cage dieselben Verfahren wie beim Komponieren an und ging dabei auf gleiche Weise vor. Auch in seiner Textproduktion ließ er den Zufall durch das I Ging entscheiden. Ähnlich den autonomen Klangereignissen seiner Kompositionen steht in Cages Poesie jede Zeile als Fragment und gleichzeitig als Ganzes da. Jede Zeile für sich ist ein selbstständiger und ganzer Teil, der nicht in Beziehung zu dem Vorhergegangenen oder zu dem Nachfolgenden steht.

In den 50er und 60er Jahren entstand eine Reihe von Texten für einen Solosprecher, die Cage *Lectures* nannte, darunter z.B. *45'*. Dieser Text orientierte sich an der rhythmischen Struktur der Komposition *34'46.776'' for Two Pianists*. Auch in seiner Literatur sind die präzise zeitliche Organisation und die genaue Gliederung sehr wichtig. Für jede Zeile stehen dem Sprecher exakt zwei Sekunden zur Verfügung, was die kürzest mögliche Lesedauer war. „*Not all the text can be read comfortably even at this speed, but one can still try*“, erklärte Cage zu der Art, wie diese Texte zu lesen seien.¹⁵¹

Dass sein erstes, 1961 erschienenes Buch den Titel *Silence* trägt, ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, wie wichtig die Beschäftigung mit der Stille für Cage war.

Es besteht aus einer Zusammenstellung von kurzen Vorträgen und Essays, deren Anordnung jedoch von den Herausgebern gemacht wurde. Cage bezeichnete das Buch daher als das Ergebnis seiner Idee, Geschichten hier und dort auszustreuen.

Die Texte halten sich genau an die laufende Zeit, die während des mündlichen Vortrages vergeht. Das Buch schafft die Aufhebung der Trennung zwischen der musikalischen Komposition und dem kritischen und theoretischen Schreiben darüber. *Silence* galt als ein „Underground Best Seller“. Als ein paar Jahre nach dem Erscheinen noch eine Paperbackversion herausgebracht wurde, stieg der Absatz des Werkes sogar noch.

Die Texte handeln von sehr unterschiedlichen Themen: Man findet persönliche Anekdoten, Erklärungen zu seinen kompositorischen Methoden, Anmerkungen über zeitgenössische Musik, Parameter, Beschreibungen anderer moderner Komponisten, Geschichten des Zen-Buddhismus, Bemerkungen über Institutionen, Technik, menschliche

¹⁵¹ Zitiert nach: Zitiert nach: Mac Low, 1993, S. 285

Natur usw. Außerdem beschreibt Cage während des Vortrags oftmals dessen Aufbau, wie er beginnt, wie er sich entwickelt, wohin er führt und wie er endet. Es stellt sich dabei heraus, dass das Ganze eigentlich zu gar nichts führt. „*Mehr und mehr habe ich das Gefühl, dass wir nirgendwo hingelangen*“, wiederholte Cage immer wieder.¹⁵²

Einige Jahre nach *Silence* erschien ein weiteres Werk: *A Year from Monday* (1967), das hauptsächlich die Essays enthielt, die Cage seit *Silence* verfasst hatte. Hier schrieb er vor allem über Themen, wie man die Welt verbessern könne, über visuelle Künstler wie Marcel Duchamp, Jasper Johns oder Joan Miró, Pilze, persönliche Erinnerungen, Erlebnisse von ihm und Freunden sowie Zen Geschichten. Cage schrieb nicht viel über Musik, es ging ihm mehr um den didaktischen Inhalt, indem er zu sozialen und anarchischen Aktivitäten anregte. Das Buch spiegelte Cages Wunsch nach Gemeinschaft und friedlichem Zusammenleben wider.

„*The reason I am less and less interested in music is not only that I find environmental sounds and noises more useful aesthetically than the sounds produced by the world's musical cultures, but that, when you get right down to it, a composer is simply someone who tells other people what to do. I find this an unattractive way of getting things done.*“¹⁵³ Viel wichtiger war es für Cage, eine soziale Aufgabe zu erfüllen. Er orientierte sich dabei an Norman O. Brown, der sich eine Gesellschaft wünschte: „*that works so well that we can run wild in it.*“¹⁵⁴

Auch in dem Buch *A Year from Monday* ordnete Cage seine Texte und Aussagen auf unkonventionelle und ungeordnete Weise auf den Seiten an und verwendete alle möglichen Schriftarten.

Im Jahr 1977 wurde *Pour les oiseaux. Entretien avec Daniel Charles* (dt.: Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles) in Paris veröffentlicht. In dem Buch wurden die vielen Gespräche zusammengefasst, die Cage mit Charles auf den Wunsch des Verlegers Pierre Belfonds hin innerhalb mehrerer Jahre geführt hatten. Den Titel, ein Wortspiel mit seinem Namen, hatte Cage selbst gewählt und erklärte dazu: „*Nein. Ich bin für die Vögel, nicht für die Käfige (=cages), in die sie von manchen Leuten gesteckt werden.*“¹⁵⁵ Das aus Tonbandaufnahmen entstandene Werk war mehr eine Collage, als eine wörtliche Transkription der Interviews. In Daniel Charles fand Cage einen

¹⁵² Cage, 1995, S. 22

¹⁵³ Zitiert nach: Maren, 1993, S. 276

¹⁵⁴ Zitiert nach: Maren, 1993, S. 276

¹⁵⁵ Cage, 1984, S. 10

anspruchsvollen Gesprächspartner, Musiker, Philosophen, Professor und einen der besten Kenner seiner Kompositionen. Cage akzeptierte daher auch alle seine Einschübe, Bemerkungen und Umformulierungen und fand großen Gefallen an dem durch diesen Arbeitsprozess entstandenen Buch. Es stellte auch gewissermaßen eine Verteidigung gegen die Anschuldigungen und Kritiken, die auf europäischer Seite, gerade aus Frankreich gegen Cage gerichtet wurden, dar. Zudem überzeugte die Endfassung des Buches Cage dadurch, dass es beim Lesen den Eindruck vermittelt, fragend, und daher immer lebendig zu bleiben, was für Cage ein sehr wichtiger Aspekt war.¹⁵⁶

In den 50er Jahren war es sehr beliebt, Musik und Literatur zu verbinden. Oft wurde Jazz gemeinsam mit einer Lesung von Poesie aufgeführt. Dabei ging es vor allem darum, dass Musiker und Sprecher in eine Art Dialog, z.B. Frage – Antwort traten und aufeinander eingingen. Es liegt nahe, dass Cage eine Verbindung zwischen seiner Musik und seiner Literatur anstrebte. Doch auch hier ging Cage seinen eigenen Weg. Bei ihm blieb jeder Interpret vollkommen selbstständig, wusste oft gar nicht, was der Mitspieler aufzuführen gedachte.

Ein gutes Beispiel für ein, aus der Kombination zwischen Komposition und Literatur entstandenes Werk ist *Indeterminacy* (1959). Mit *Indeterminacy* kann auch eine interessante Verbindung zum Hörspiel hergestellt werden. Zu jener Zeit entwickelte sich in Deutschland gerade das so genannte *Neue Hörspiel*, in dem das Sprechen mit Geräuschen und Musik verbunden wurde, was zu völlig neuen akustischen Erfahrungen führte.

Cages Werk *Indeterminacy* setzte sich aus zwei, unabhängig von einander bestehenden, Teilen zusammen. Einerseits wurden 90 Kurzgeschichten innerhalb je einer Minute vorgetragen, wobei die längeren schneller, die kurzen langsamer gelesen werden mussten. In einem anderen Raum spielte David Tudor Ausschnitte aus dem *Concert for Piano and Orchestra*. Ab und zu schaltete er auch ein Tonband ein, auf dem Cages Komposition *Fontana Mix* aufgenommen war. „*Tudor was free to make any continuity of his choice. There was no rehearsal beforehand involving both the reading and the music, for in all my recent music there are parts but no score.*“¹⁵⁷

Die Kurzgeschichten, die Cage wählte kann man in verschiedene Gruppen gliedern, die jeweils unterschiedliche Themen behandeln, sei es den Buddhismus, seinen Unterricht bei Schönberg, oder seine Natur- und Pilzliebe. Sie handeln auch von seinem Leben als

¹⁵⁶ Cage, 1984, S. 314

¹⁵⁷ Zitiert nach: Kostelanetz, 1996, S. 79

Musiker und von seinen Tourneen. Alle seine Geschichten enden mit einer positiven Wendung, was Cages optimistischer Grundhaltung entspricht.

Viele dieser Kurzgeschichten finden sich in *A Year from Monday* und *Silence*. Cage stellte sich vor, dass die Texte gelesen werden sollten, wie man eine Zeitung lesen würde. Man liest sie beiläufig, springt von einem Text zum anderen und hört nebenbei auch auf die Geräusche um sich herum.

Genau diese „Unstetigkeit“ und Flexibilität waren es, die Cage auch in seiner Musik erreichen wollte. Er beabsichtigte die Auflösung der Hierarchien, sodass nichts mehr gezwungenermaßen Anfang oder Ende war. „*My intention in putting the stories together in an unplanned way was to suggest that all thing-stories, incidental sounds from the environment (...)*“, erklärte Cage.¹⁵⁸

Bei der Aufführung von *Indeterminacy* gab es keinen festgelegten Beginn und Ablauf. Cage und Tudor hatten beide eine Stoppuhr, sie begannen wann sie wollten, spielten bis ihre Zeit abgelaufen war und kamen ungefähr gemeinsam zu einem Ende. Die Gleichzeitigkeit bei völliger Unabhängigkeit der beiden Spieler entwickelte sich zu einem Hauptcharakteristikum in Cages Werken.

Mit einer bestimmten Gedichtform begann Cage seit Beginn der 70er Jahre intensiv zu arbeiten: nämlich mit dem Mesostichon. Ein Mesostichon (*griech.* In der Mitte, Zeile) ist ein Vers oder ein Gedicht, bei dem eine, in der Versmitte stehende, senkrechte Buchstabenreihe wieder einen Satz oder ein Wort ergibt. Die ersten Mesosticha, die für ein Konzert bestimmt waren, trugen den Titel *Sixty-Two Mesostics*.

Maßgebend für die Entstehung der Mesostichons war Cages große Liebe zu Zen-Sprüchen und vor allem sein Interesse für japanische Gedichtsformen, wie dem *Haiku* und dem *Renga*, die seine eigene Poesie beeinflussten. Das traditionelle *Haiku* besteht aus drei Teilen, zu je fünf – sieben – fünf Silben und ist damit die kürzeste Gedichtsform der Welt. *Renga* ist ein traditionelles japanisches Kettengedicht, dessen Aufbau dem *Haiku* ähnelt. In seinen Mesosticha orientierte sich Cage oft an der Form dieser Gedichte. In der Einleitung zu seinem mesostischen Renga-Text *Themes & Variations* sowie in seinen Anmerkungen zu *Mushrooms et Variations* gab Cage Erklärungen zu *Renga* und *Haiku*. Daraus wird verständlich, warum Cage soviel Gefallen an diesen Gedichtsformen fand: „(...) *Ein Haiku hat im Japanischen keine feste Bedeutung. Seine Wörter sind nicht*

¹⁵⁸ Zitiert nach: Kostelanetz, 1996, S. 81

syntaktisch definiert. (...) Jeder versucht, die verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten seiner eigenen Zeile von der vorhergehenden Zeile so fern wie möglich zu halten. Dies ist zweifellos ein Versuch, die Köpfe der Poeten, der Hörer oder Leser für andere Beziehungen als die üblicherweise wahrgenommenen zu öffnen. (...) Dass verschiedene Poeten am Ranga schreiben, führt dazu, dass er frei ist vom Ich des Einzelnen. (...)“¹⁵⁹
All das erinnert sehr an Cages Intentionen in seiner Musik.

Cage entwickelte spezielle Verfahren, um aus epischen Texten Mesosticha zu gewinnen. Es entstand dabei eine Methode, die auf alle literarischen Vorlagen übertragen werden konnte. Diese Technik wandte Cage z.B. in *ROARATORIO, an Irish Circus on Finnegans Wake* für Sprecher, irische Musiker und 62-Spur Tonband an. Cage komponierte das Werk im Jahr 1979 im Auftrag des WDR. Die Redaktion leitete damals Klaus Schöning, der viele Sendungen und Hörspiele über und mit Musikern produzierte.

Seit den frühen 40er Jahren beschäftigte sich Cage auch mit dem Radio. Seine ersten Hörspiele hatten starken Performance – Charakter. Durch Cages Medienkompositionen fanden Geräte Eingang in den Konzertsaal, die sonst lediglich im privaten Rahmen in Verwendung waren, wie z.B. Radio, Fernseher, Film- oder Diaprojektoren.¹⁶⁰

Durch die Cunningham Dance Company kannte Cage einen jungen Toningenieur namens John Fullemann, der seit 1976 Tonberater der Gruppe war und in NY Aufnahmestudios baute. Mit ihm begann Cage nun eine Zusammenarbeit. Cage hatte sich nämlich überlegt, eine Tonbandcollage anzufertigen und an allen Orten, die James Joyce in seinem Werk erwähnt hatte, Umweltgeräusche aufzunehmen. Die Verarbeitung des Materials geschah am IRCAM in Paris. Cage selbst las dazu den Text. Das dadurch entstandene Werk *Roaratorio* wurde ein großer Erfolg. Erst nach der Fertigstellung des Stückes schrieb Cage die Partitur dazu.

Diese ist vielmehr eine Anleitung zu jenem Verfahren, das Cage bei *Finnegans Wake* anwandte, nämlich jeden beliebigen Buchtext in ein Musikstück zu verwandeln. Diese Anleitung, Bücher in Musik umzuwandeln, ist mit - , - *Circus on-* betitelt. “*Any book [could be translated] into a performance without actors, a performance which is both literary and musical or one or the other*”, beschrieb Cage seine Partitur *Circus on*.¹⁶¹

¹⁵⁹ Schöning, 2000, S. 147

¹⁶⁰ Zitiert nach: Schäfermeyer, 2000, S. 153

¹⁶¹ <http://www.johncage.info/workscage/circuson.html>

Nächstes Projekt war das Werk: *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*. Es ist ein Monolog für eine Live-Aufführung, der in Folge eines imaginären Dialogs mit Satie, den Cage 1958 verfasst hatte, entstand.

„Ich halte diese Vorträge nicht, um die Leute zu überraschen, sondern aus poetischer Notwendigkeit“, erklärte Cage.¹⁶² Seine Vorträge wirkten in ihrer Form oft ungewöhnlich, da Cage sie analog zu seinen Kompositionsprinzipien anfertigte. Er verwendete ähnliche rhythmische Strukturen, wie in seinen damaligen Kompositionen. Anhand des Vortrags *Lecture on Nothing* lässt sich das gut verdeutlichen: Der Text wird quer über die Seite gelesen und ist in vier Kolonnen geschrieben. Die Abstände sind dem natürlichen Rubato, das während des Vorlesens entsteht angepasst. Jede Zeile besteht aus vier Takten, je zwölf Zeilen bilden eine Einheit. Nach 48 Takten ist ein Abschnitt beendet. Es entsteht dadurch eine orale Literatur, die beim Lesen aufs Sprechen verweist und sich an der Stimme und dem mündlichen Vortrag orientiert. Auf die Frage, ob das noch Musik sei, antwortete Cage: „Sie müssen es nicht Musik nennen, wenn es Sie verletzt“.¹⁶³

Cages Ziel war es, seine Inhalte so gut wie möglich für das Publikum verständlich zu machen. Cage selbst war immer der beste Interpret seiner literarischen Werke. Seine Geschichten und Vorträge lebten durch Cages unverkennbare Stimme.

Auch das Studium des Zen-Buddhismus wirkte sich auf Cages literarische Tätigkeit aus. Bei der Diskussion, die anschließend an *Lecture on Nothing* abgehalten wurde, gab Cage ausschließlich sechs vorher vorbereitete Antworten auf die gestellten Fragen. „Das war eine der Auswirkungen meiner Beschäftigung mit Zen“, erklärte Cage.¹⁶⁴

In seinen Texten verdeutlichte Cage, dass er immer weniger am Komponieren selbst interessiert war, als vielmehr an dem Versuch einer Verbesserung der Welt und der Gesellschaft. Obwohl ihm gleichzeitig vermutlich bewusst war, dass er in diesem Vorhaben wohl scheitern würde.

Obwohl sich Cage intensiv mit Sprache und der Literatur im Allgemeinen auseinandergesetzt hat, wird der Komponist im Zusammenhang mit der modernen Literaturgeschichte so gut wie nie erwähnt. Selbst von der *Publications of Modern Languages Association* wurde Cages literarisches Schaffen bislang ignoriert.¹⁶⁵ „Beim Schreiben meiner ‚literarischen‘ Texte verwende ich die gleichen Kompositionsmittel wie

¹⁶² Cage, 1995, S. 159

¹⁶³ Schöning, 2000, S. 150

¹⁶⁴ Cage, 1995, S. 159

¹⁶⁵ Kostelanetz, 1996, S. 82

in meiner Musik. Deshalb gibt es keine großen Verbindungen zwischen den Schriftstellern und mir“, erklärte Cage in diesem Zusammenhang.¹⁶⁶

Vielleicht war Cage deshalb mit vielen Malern sehr eng befreundet, nicht jedoch mit Dichtern oder Schriftstellern.

4. 8. John Cage – der Erfinder des Happenings

Als einer der ersten Künstler seiner Zeit setzte sich John Cage für eine stärkere Zusammenarbeit der verschiedenen Kunstrichtungen ein. Ihm war stets der Dialog zwischen den einzelnen Kunstformen wichtig. Cage ging damit den Schritt, weg vom rein musikalischen Schaffen, in Richtung der Integration verschiedener Kunstsparten im Sinne einer Verbindung von Kunst und Lebenswelt.

Gemeinsam mit Merce Cunningham und Robert Rauschenberg organisierte Cage am Black Mountain College das erste so genannte „Happening“, das mit *Untitled Event* benannt wurde. Jeder Mitwirkende erhielt Anweisungen (*scores*), auf welchen die jeweiligen Handlungen mit Vermerken wie „Aktion“, „Inaktivität“ oder „Stille“ festgelegt waren.¹⁶⁷ Dies war auch schon die gesamte Vorbereitung, die tatsächliche Ausführung der Handlungen war jedem Künstler selbst überlassen.

Das Publikum saß in vier dreieckigen Bereichen um einen Mittelpunkt herum, was zur Auflösung des traditionellen Bühnen-Publikum-Raumes führte. Das Geschehen spielte sich dadurch mitten unter den Zusehern ab. An der Decke über dem Publikum hingen Rauschenbergs *Weißer Bilder*. Cage stand auf einer Leiter, von der aus er Texte über Musik, Zen-Buddhismus und von Meister Eckhart vorlas. Weiters führte er eine seiner Kompositionen für Radio auf. Währenddessen spielte David Tudor auf einem präparierten Klavier und Rauschenberg ließ alte Grammophonplatten ablaufen. Danach goss Tudor Wasser von einem Topf in einen anderen, dazu wurden Gedichte rezitiert, Cunningham tanzte, Rauschenberg projizierte Filme, Jay Watt spielte auf exotischen Instrumenten und ganz in weiß gekleidete Kellner servierten Café. Zwischen den Handlungen bestand keinerlei kausale Beziehung oder Abhängigkeit. Die Ebenen von Klang und visuellen Eindrücken wurden übereinander gelagert und die Ereignisse konnten nicht mehr in einer Abfolge betrachtet werden.

¹⁶⁶ Cage, 1984, S. 56

¹⁶⁷ Kloser, 1995, S. 66

Ziel des Ganzen war es, ein Aufeinanderprallen von Klängen, Bildern und Bewegungen hervorzurufen, wobei keine Handlung durch eine andere kontrolliert wurde. Jedes Ereignis war vollkommen autonom, jede Aktivität konnte sich für sich selbst entfalten und war keiner Hierarchie unterworfen.

Solche Aktionen führte Cage von nun an häufig auf, was nicht zuletzt auch seiner Vorliebe für Dramaturgie und Performance entgegenkam.

4. 9. John Cage und seine Bedeutung für die Entstehung des Fluxus

Durch seine Verwendung von Zufallsoperationen, seine Erneuerung und Erweiterung des Musikbegriffs und seine Auseinandersetzung mit fernöstlichen Philosophien, zählt John Cage zu den wichtigsten Vertretern der Zufallskunst. Viele Künstler, die als Vertreter und Träger des so genannten Fluxus gelten, waren Schüler seiner Kurse (um 1958).

Dazu zählen zum Beispiel Jackson Mac Low, George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Toshi Ichiyangi, Scott Hyde und Richard Maxfield.

Viele seiner Schüler waren keine Musiker, sondern Dichter, Maler, Kunsthistoriker oder auch Chemiker. Dadurch verbanden sie ihre spezifischen Arbeitsmethoden mit den Ideen aus Cages Kursen. Aus dem Kreis seiner Schüler bildete sich die *New York Audiovisual Group*, die experimentelle, spartenübergreifende Stücke performativen Charakters in Caféhäusern aufführte. An diesen Happenings nahmen, neben Cage, Christian Wolff, La Monte Young und viele andere wichtige Happeningkünstler teil. Yoko Onos Loft in NY war ein bekannter Treffpunkt dieser Szene. Auch die Galerie von George Maciunas, der mit seiner Konzertreihe *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* den Begriff Fluxus initiiert und geprägt hatte, war ein bedeutender Aufführungsort für die Arbeiten der Fluxuskünstler.¹⁶⁸ Es folgte das *Festum Fluxorum, Musik und Anti-Musik* in Düsseldorf, an dem beispielsweise auch Joseph Beuys und Nam June Paik teilnahmen.

Maciunas wollte den Fluxus zu einer echten Bewegung formieren, die einzelnen Künstler sahen sich jedoch vielmehr durch ihre gemeinsame Auffassung von Kunst, ihre geistige Haltung und nicht zuletzt aufgrund ihrer langjährigen Freundschaften, als durch Prinzipien oder Definitionen verbunden. „Das Wichtigste an Fluxus ist, dass niemand weiß, was es

¹⁶⁸ Kloser, 1998, S. 2

ist. Es soll wenigstens etwas geben, das die Experten nicht verstehen. Ich sehe Fluxus, wo ich auch hingeh“, erklärte George Brecht.¹⁶⁹

Viele Künstler führten Cages Ideen weiter und bauten sie in ihrer jeweiligen Kunstsparte aus. Jackson Mac Low wandte Zufalloperationen in der konkreten Poesie an. Allan Kaprow entwickelte Cages Happening-Idee weiter. George Brecht fertigte Partituren an, die aus kurzen Texten bestanden, wie beispielsweise *Time-Table Music* (1959). Dabei sollten die Ausführenden am Bahnhof Geräusche machen, deren zeitliche Abfolge sich an den Zugfahrzeiten orientierte, ohne dass irgendwie bemerkbar wurde, dass sie gerade eine Musikperformance ausführten. Jedes Ereignis könnte somit gerade Teil einer musikalischen Aufführung sein. Dieser Gedanke entspricht Cages Ästhetik von 4'33''.

¹⁶⁹ Zitiert nach: Kloser, 1998, S. 5

5. John Cage und die Philosophie des ZEN-BUDDHISMUS

„*nichi nichi kore ko nichi*“ – Jeder Tag ist ein schöner Tag (japanisches Sprichwort)

„*Warum schreibe ich Musik?*“

„*Um den Sinn nüchtern und dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen*“, lautet die, in Indien traditionelle Antwort darauf.¹⁷⁰

Das Leben und Werk von John Cage sind mit der Philosophie des Zen-Buddhismus untrennbar verbunden. Die Kenntnis des fernöstlichen Denkens bietet einen Schlüssel zum Verständnis von Cages Musik, seines Denkens und seiner Weltanschauung.

Schon in den 30er Jahren wurde deutlich, dass sich Cage der östlichen Denkweise sehr nahe fühlte. Bereits an der Cornish School besuchte er Vorträge über Buddhismus.

Zwischen 1946 und 1947 begann Cage sich intensiv mit dem fern-östlichen Denken zu beschäftigen. Er las die wichtige Literatur zum Zen-Buddhismus und traf Allan Watts, den Autor des Buches *Spirit of Zen*, in dessen Freundeskreis Cage bald aufgenommen wurde.

Den entscheidenden Auslöser für seine Hinwendung zu Zen lieferte die Lehre von Daisetz T. Suzuki. Zunächst suchte Cage nur nach Wegen einer Sinngebung seines Lebens. Aufgrund einer persönlich schwierigen Phase, bemühte sich Cage, neue Orientierungsmöglichkeiten zu finden. Durch Suzuki veränderte sich jedoch sein geistiges und emotionales Dasein komplett. Ähnlich der Wichtigkeit Schönbergs auf musikalischer Ebene, kann der Einfluss von Suzuki auf die geistige Entwicklung von Cage gesehen werden. Der Zen-Buddhismus erlangte für Cage existenzielle Bedeutung. Er ließ ihn „erwachsen werden“ und fungierte für ihn auch als eine Art „Psychoanalyse“.¹⁷¹

Ab wann genau Cage Suzukis Kurse besuchte ist nicht ganz klar. Sicher ist, dass Cage während des Jahres 1952 seine Vorlesungen belegte und wahrscheinlich über einen Zeitraum von drei Jahre bei ihm studierte.

Daisetz Teitaro Suzuki wurde 1869 in der Nähe von Tokio geboren. Nach dem Tod seiner Eltern besuchte er die Kaiserliche Universität in Tokio und studierte die Zen Lehre. Von einem Verleger wurde er als Übersetzer angestellt, er übertrug beispielsweise Werke des Lao-tse ins Englische. Suzuki reiste nach Europa und Amerika und beschäftigte sich

¹⁷⁰ Cage, 1995, S. 89

¹⁷¹ Revill, 1992, S. 142

immer mehr damit, Menschen den Zen-Buddhismus näher zu bringen. Dabei versuchte er die Lehre des Zen mit dem westlichen Denken in Verbindung zu setzen, was ihm Skepsis von Seiten der traditionellen Zen-Buddhisten einbrachte. Aufgrund dieser Tätigkeiten wurde Suzuki zu einem der wichtigsten kulturellen Vermittler zwischen Fernost und West.¹⁷²

Suzuki verfasste über 50 Bücher in Japanisch und Englisch und war überzeugt, dass durch die Lehre des Zen wieder mehr Ruhe und Spiritualität in das moderne Leben gebracht werden könne.

Seit den 40er Jahren hielt er Vorlesungen an der Columbia University und anderen Universitäten in den Vereinigten Staaten. Sein Unterricht galt als außergewöhnlich, er wollte sich weder auf Religion noch auf Philosophie festlegen. Er sprach nie laut und meist nach einem Manuskript. Oft schliefen seine Hörer irgendwann ein. „*Man fragte sich oft, ob man überhaupt etwas gelernt oder verstanden habe*“¹⁷³, erinnerte sich Cage, denn das Verständnis dessen, was Suzuki vortrug, kam erst später, oder gar nicht. „*(...) ich fand seine Vorlesungen sehr gut*“, urteilte Cage.¹⁷⁴

In seinen Vorträgen nahm der Gegensatz von Lärm und Stille eine wichtige Rolle ein, wodurch Cages Interesse für diesen Aspekt noch weiter angeregt wurde. Auch wenn auf der Straße gerade furchtbarer Lärm war, ließ Suzuki die Fenster des Hörsaals weit offen und sprach um keine Dezibel lauter. Er verdeutlichte damit, dass Stille und Geräusch zusammengehören, dass es zu keiner Aufhebung des Einen durch das Andere kommt, sondern dass die beiden Pole sich durchdringen.

„*Kein Ton darf den anderen oder eine Stille abschirmen oder gar verhindern. Das gleiche gilt auch für die Stille: sie darf sich weder einer anderen Stille noch auch einem Ton widersetzen*“,¹⁷⁵ war auch Cage der Meinung.

Als es bei Cage zum Gefühl des Verständnisses dessen kam, was Suzuki vortrug, sprach er begeistert über seine Lehre und versuchte auch den Menschen seiner Umgebung den Zen-Buddhismus näher zu bringen. Jasper Johns erinnerte sich, dass Cage oft mitten im Gespräch anfing, philosophische Erklärungen über Zen einzuwerfen. Einige seiner früheren Bekannten kamen mit dem Wandel seines Denkens nicht zurecht, andere wiederum waren davon fasziniert. Cage war sicherlich nicht der einzige Künstler, der sich zu jener Zeit der fernöstlichen Philosophie zuwandte. Viele entdeckten durch den

¹⁷² Revill, 1992, S. 139

¹⁷³ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 141

¹⁷⁴ Cage, 1984, S. 107

¹⁷⁵ Zitiert nach: Kloser, 1998, S. 61

Buddhismus neue künstlerische Wege und fanden in jenem Denken einen weitaus besseren philosophischen Hintergrund für ihr Schaffen als in der westlichen Tradition.

Suzuki empfahl seinen Studenten, das *Chuang-tse* zu lesen. Cage äußerte große Bewunderung für den Text des Philosophen Chuang-tse, der der bedeutendste Taoist des 4. Jahrhunderts v. Chr. war. Cage las es immer wieder und arbeitete sehr viel damit.

5. 1. Erklärungen zum Zen-Buddhismus

Der Zen-Buddhismus entstand circa im 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung in China als eine Strömung des *Mahayana*-Buddhismus. Mit Beginn des 12. Jahrhunderts kam er nach Japan und erhielt in der Form des Zen eine neue Ausprägung. Im Gegensatz zum traditionellen Buddhismus steht im Zen der praktische, direkte und lebensnahe Weg im Vordergrund, durch welchen man in der alltäglichen Wirklichkeit zur Erleuchtung kommen kann. Zen bietet keine Lehre im eigentlichen Sinn. Vielmehr muss er im Leben unmittelbar erfahren werden und äußert sich im gegenwärtigen Handeln. „*In jedem Augenblick zeigt sich alles, was passiert. Alles ist im Vordergrund präsent*“, erklärte Cage.¹⁷⁶

Das *Da* oder *Sein* repräsentiert die untrennbare Einheit von Leben und Sterben. Es ist selbst der Ort der Erkenntnis der unermesslichen Wahrheit. Das *Da* existiert nur im Hier und Jetzt und zeigt sich in der Ganzheit des Lebens und Sterbens. Die Sterblichkeit gehört im Zen-Buddhismus genauso zum Dasein, denn das Leben entsteht aus dem Nirgendwo und vergeht auch wieder nirgendwohin.¹⁷⁷ Zen ist der vereinigte Weg des Denkens und Handelns. Jede Weisheit muss ins Leben integriert werden, ansonsten ist sie nutzlos.

Die Komprimiertheit der Zen-Worte lässt dem Rezipienten Raum für freie Interpretation. Wichtig ist die unmittelbare Verbindung der Zen-Worte mit dem konkreten Leben jedes Individuums.¹⁷⁸ Zen beruht daher auf Empirismus, ebenso wie auf Pragmatismus.

Der Zen-Buddhismus geht von einem nicht-dualistischen Denken aus. Die Frage nach Gut und Böse, Erfolg – Misserfolg, Schön oder Hässlich muss also nicht mehr gestellt werden. Wir können dadurch unser Handeln urteilsfrei akzeptieren und bemerken, dass es eigentlich keine Fehler und Irrtümer gibt. In diesem Sinne meinte Cage, könne alles als

¹⁷⁶ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 143

¹⁷⁷ Hashi, 2004, S. 19

¹⁷⁸ Hashi, 2004, S. 54

ästhetisch betrachtet werden. Die Einteilung in Kunst und Nicht-Kunst wäre damit aufgehoben, alles wäre danach Kunst. „*Und frag nicht hab ich recht oder mach ich was falsch*“, zitierte Cage in einem seiner Vorträge.¹⁷⁹ Aufgrund dieser Untrennbarkeit von richtig und falsch verwendete Cage beispielsweise auch keinen Radiergummi während des Komponierens und ließ sich daher keine Möglichkeit zur Korrektur.

Das direkte Wahrnehmen erfordert die Aufgabe von Vorlieben und Abneigungen. Jedes Ding der Welt stellt uns die Frage: „*was bringt dich auf den Gedanken, dass du mich nicht mögen könntest?*“, erklärte Cage.¹⁸⁰ In der Praxis des Zen sollte man etwas, wenn es eine Minute langweilig ist, zwei Minuten aushalten, und wenn es dann immer noch langweilig ist, vier Minuten, am Ende wird man entdecken, dass es interessant ist. Daher meinte Cage, dass man Augen und Ohren öffnen und das Leben jeden Tag als so vollkommen sehen solle, wie er ist.¹⁸¹ Cage versuchte Erfahrungen von Gefühlen, Vorlieben und Abneigungen gleichgültig werden zu lassen.

Obwohl in der Lehre des Zen-Buddhismus die spontane Erfahrung zentral ist, die sich gegen jede Form der Intellektualisierung stellt, ist Disziplin zur Erreichung der Erleuchtung notwendig. Cage galt als äußerst disziplinierter Mensch. „*Wenn der Geist diszipliniert ist, geht das Herz rasch von Angst zu Liebe über*“, zitierte Cage einen Satz von Meister Eckhart.¹⁸²

„*Alles was wir tun, tun wir ohne Vorsatz. Die höchste Absicht ist, überhaupt keine Absicht zu haben.*“¹⁸³ Diese Aussage wurde zu einem der wichtigsten Lebensprinzipien von John Cage. Ausschlaggebend dafür war die Einsicht, die Cage in Suzukis Kursen erlangte, dass wir uns eigentlich schon immer am Ziel befinden und uns ständig mit ihm verändern. Das was wir tun ist leben, wir bewegen uns daher nicht auf ein Ziel zu. Der Nutzen der Kunst besteht darin, uns für diese Einsicht die Augen zu öffnen.¹⁸⁴ Auch dies wurde zu einem entscheidenden Gesichtspunkt in Cages Schaffen.

Die Beschäftigung mit der Zen-Philosophie verändert das Leben an sich nicht. „*Jetzt, da ich erleuchtet bin, fühle ich mich genauso elend wie zuvor*“, besagt der Schlusssatz eines

¹⁷⁹ Cage, 1995, S. 88

¹⁸⁰ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 151

¹⁸¹ Revill, 1992, S. 151

¹⁸² Zitiert nach: Revill, 1992, S. 153

¹⁸³ Cage, 1995, S. 85

¹⁸⁴ Kloser, 1998, S. 65

Buches von Suzuki.¹⁸⁵ Er erklärte, dass es praktisch keinen Unterschied zwischen dem Leben vor dem Zen-Studium und demjenigen danach gebe, außer dass „*die Füße ein wenig vom Boden abgehoben sind*“.¹⁸⁶

Für Cage wurde die Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus vermutlich zu der wichtigsten Grundlage seines Schaffens. Ab dem Zeitpunkt der Auseinandersetzung mit Zen entwickelte er seine Gedanken in jene Richtung, für die er berühmt geworden ist. Seine gesamten ästhetischen Auffassungen wurden von der Lehre des Zen-Buddhismus geprägt: sei es die Unpersönlichkeit des Schaffensprozesses, sein Schönheitsverständnis oder die Funktion, die Kunst für Cage ausübte. Das Studium des Zen-Buddhismus stärkte Cages Gedankenansätze und festigte sein musikalisches Bestreben.

Cage kritisierte die Auffassung von Schönheit und Kunst unserer westlichen Gesellschaft. Wir sind gewohnt, alles in einer Dualität zu sehen, entweder ist etwas schön oder hässlich. Die Kunst wird dabei abgehoben von der alltäglichen Lebenswelt. „*Die Kunst wird vom Leben getrennt*“, beklagte sich Cage.¹⁸⁷ Sie wird stilisiert und soll die Realität transformieren bzw. verbessern. Cage meinte, dass er auf solch eine Kunst lieber verzichten würde. „*Ich kann mir eine Welt ohne Kunst vorstellen und sie wäre nicht einmal ein schlechter Ort*“.¹⁸⁸ In diesem Zusammenhang übte Cage Kritik an den Gesetzen der Harmonielehre und der hierarchischen Betrachtung von Klängen. Der größte Fehler unserer westlichen Musikauffassung sei Cages Meinung nach die Trennung der Kunst vom Leben. Wir würden die Kunst studieren, aber auf das Leben vergessen, mit dem diese verbunden werden müsse. Laut der chinesischen Philosophie sind Kunst und Leben nicht von einander zu trennen, sondern existieren nur in ihrer gegenseitigen Durchdringung.

Aus diesen Gründen ging Cage sehr selten zu Konzerten. Er hörte auch praktisch nie Musik, hatte nicht einmal ein Radio oder einen Schallplattenspieler. Dazu äußerte sich Cage folgendermaßen: „*Der Plattenspieler ist ein Ding, - kein Musikinstrument. Ein Ding führt zu anderen Dingen, ein Musikinstrument hingegen führt zu nichts.*“¹⁸⁹

„*Sich vorzustellen, man besitze irgendein Musikstück heißt das worauf es ankommt verfehlen*“¹⁹⁰, erklärte Cage. Pop- oder Rockmusik gefielen ihm nicht und gegenüber dem Jazz entwickelte er eine große Abneigung. „*Ich liebe Klänge, und ich liebe sie tatsächlich*

¹⁸⁵ Reville, 1992, S. 154

¹⁸⁶ Reville, 1992, S. 154

¹⁸⁷ Zitiert nach: Reville, 1992, S. 157

¹⁸⁸ Zitiert nach: Reville, 1992, S. 156

¹⁸⁹ Cage, 1995, S. 33

¹⁹⁰ Cage, 1995, S. 34

mehr als das, was wir ihnen angetan haben“, äußerte sich Cage darüber und auf die Frage ob sein Interesse an Musik abgenommen habe, antwortete er: *„Nein, an Musik bin ich immer weniger interessiert gewesen.“*¹⁹¹

Lange war Cage darum bemüht gewesen, alles Persönliche aus seiner Musik zu verbannen. In seinem Denken, das sich daraus entwickelte, ließ er dem Personalismus jedoch dennoch Platz: Kunst sollte zwar nicht Mittel zum Selbstaussdruck, aber Möglichkeit zur Selbstveränderung sein. Cage wollte niemals Meisterwerke schreiben. Begriffe wie Stil oder Inspiration gab es für ihn nicht.

„In meinem Werk gibt es keine innere Bedeutung. Mein Werk und die Klänge, die ich benutze, existieren ausschließlich um ihrer selbst Willen. Es ist sehr schwer einem einzelnen Klang irgendeine Bedeutung zu geben“, meinte Cage und oftmals wiederholte er: *„Ich habe nichts zu sagen und ebendas sage ich und das ist die Poesie die ich brauche.“*¹⁹²

Aus dieser Auffassung heraus ist gut nachvollziehbar, dass Cage die von der traditionellen Musik bisher ausgeschlossenen Geräusche genauso in seine Musik aufnahm. Verkehrslärm oder Umweltgeräusche des Alltags faszinierten Cage immer mehr, er fand sie schlichtweg schön.

Die Ablehnung von Gesetzmäßigkeiten und Kausalitäten, einem Grundmerkmal des Zen-Buddhismus, führte zu Cages Arbeit mit dem Unbestimmten. Zen akzeptiert alle Ereignisse, er lässt sie wachsen, ohne genaues Wissen darüber, wie das Ergebnis aussehen würde. Nur wenn all die rationalen Überlegungen und Forderungen außer Acht gelassen werden, ist eine wahre und reine Erkenntnis möglich. Die Erleuchtung entsteht durch die Loslösung des, an kausalen Verbindungen hängenden Denkens und des damit verbundenen Scheitern des Verstandes. Zen bietet als Übung dafür beispielsweise die so genannten *Koans* an. Dies sind Rätsel, die ein Zen-Meister seinem Schüler aufgibt, zu welchen es aber keine Lösung gibt. Der Schüler muss lernen, die Dinge so zu akzeptieren, wie sie sind. Suzuki beschrieb die *koans* folgendermaßen: *„The koan is an iron wall standing in the way and threatening to overcome one’s every intellectual effort to pass,“*¹⁹³ *Koans* zeigen auf, dass die Realität nicht beschrieben werden kann, sondern erlebt werden muss und dass das Verständnis dieser nichts mit unserer Logik und unserem Intellekt zu tun hat.

¹⁹¹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 158

¹⁹² Zitiert nach: Revill, 1992, S. 159

¹⁹³ Zitiert nach: Junkerman, 1994, S. 51

Auf ganz ähnliche Weise konfrontierte Cage durch seine Werke das Publikum mit der Zufälligkeit und einer, positiv besetzten, Sinnlosigkeit des Lebens.¹⁹⁴ Wir als Hörer befinden uns plötzlich in einer völlig neuen Situation, in welcher wir keine gewohnten Sicht- und Hörweisen mehr anwenden können. Cage forderte damit zu einer Erneuerung überkommener Denkweisen und automatisierter Funktionen auf. Damit weisen Cages musikalische Ideen auch gesellschaftliche Relevanz auf.

Cage erzählte einmal seinem Lehrer Suzuki, dass er den Zen-Buddhismus mit seinen musikalischen Arbeiten verband. Darauf hin antwortete dieser, dass er weder von Musik etwas verstehe, noch über Kunst irgendetwas sagen könne.¹⁹⁵ Diese Antwort stand im Sinne des Zens, nämlich eine Lehre ohne einen Lehrer nach unserem Verständnis zu sein. Cage beharrte darauf, dass Zen nicht für seine Musik verantwortlich sei. Er wollte in seiner Musik jede Form der Kategorisierung, der Werturteile und der Erklärungen vermeiden. Sein Prinzip der Integration von Kunst in das alltägliche Leben existierte schon vor dem Zen-Studium, wurde von diesem aber gefestigt und weiterentwickelt. Zen bedeutet ein Leben in ständigen Wandlungen, Veränderungen und einer daraus folgenden Ungewissheit und Nicht-Fixiertheit. Das führt die Kunst weg von ihrer Bedeutung als Mittel zur reinen Selbstdarstellung und ruft eine Sichtweise hervor, die eine Verbindung zwischen Kunst und Leben schaffen kann. *„Früher war man gewohnt, Kunst als etwas zu begreifen, das besser organisiert war als das Leben, etwas, wohin man sich von dem Leben flüchten konnte. Der Wandel, der in diesem Jahrhundert stattgefunden hat, ist jedoch derart, dass Kunst keine Flucht, sondern eher eine Einführung in das Leben bedeutet“*, erläuterte Cage dazu im Gespräch mit Richard Kostelanetz.¹⁹⁶

Die östlichen Philosophien und Religionen beruhen auf einer Gerichtetheit nach Innen. Dazu wird die Meditation, die im Zen-Buddhismus *Zazen* = Sitzmeditation genannt wird, praktiziert. Auch andere Aktivitäten, wie beispielsweise Yoga oder Bogenschießen sollen helfen, die Konzentration nach Innen zu richten.

„Ich habe nie im Schneidersitz meditiert, weil ich genug gesessen habe und auch jetzt noch sitze“, erklärte Cage seine Art der Meditation.¹⁹⁷ Cage suchte nach einer eigenen Form, seinen Geist für das Ganze zu öffnen und fand zur Unbestimmtheit und zu

¹⁹⁴ Kloser, 1998, S. 66

¹⁹⁵ Revill, 1992, S. 163

¹⁹⁶ Zitiert nach: Kloser, 1998, S. 66

¹⁹⁷ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 203

Zufallsoperationen in der Musik. Diese Disziplin wurde zu seinem Weg, den er von nun an in allen seinen Aktivitäten anwandte. Cage stellte sich damit gegen ein, vom rationalen Denken und der Logik geprägtes, westliches Weltbild und orientierte sich vielmehr an einem unbestimmten, sich im ständigen Wandel befindenden Universum, wie es vom Zen-Buddhismus verstanden wird. Er vertrat eine antiintellektuelle Haltung gegenüber der Welt, indem er sich gegen fixierte Definitionen und für ein Hinnehmen aller Dinge, wie sie sind, aussprach.

Seine Musik spiegelt diese Einstellung wider. Sie bietet Möglichkeiten an, wird von Zufall bestimmt und ist in ihrem Resultat oftmals unbestimmt. Die Klangereignisse sind frei von Intentionen und persönlichen Vorlieben. Die Hierarchien zwischen Tönen, Stille und Geräuschen sind aufgehoben, die Anweisungen an den Interpreten bis aufs Äußerste reduziert.

Die Wahrnehmung der Klänge wird jedem einzelnen Hörer selbst überlassen. Er selbst ist dafür verantwortlich, was er hört, sei es die Klangereignisse, die Umweltgeräusche um ihn herum, oder einfach alles zusammen. *„Ich habe beschlossen, dass meine Aufgabe darin besteht, die Persönlichkeit zu öffnen; ich möchte auch das Werk öffnen, um verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zuzulassen“*, beschrieb Cage seine Intention.¹⁹⁸

Die Ort- und Zeitgebundenheit eines Konzertes wird somit aufgehoben; Musik kann immer und überall stattfinden.

5. 2. I Ging – Das Buch der Wandlungen

Das I Ging ist das älteste Weisheitsbuch Chinas und eine der wichtigsten Schriften der Weltliteratur. Seine Anfänge gehen ins mythische Altertum zurück und fast alles der über 3000 Jahre alten Geschichte Chinas beruht zumindest teilweise darauf. Es ist ein Orakelbuch, das in 64 Hexagrammen versucht, die Welt zu beschreiben. Es enthält die gesamte Kosmologie und die philosophische Weltsicht des alten China. Das I Ging gilt als Grundlage für alle Philosophen Chinas. Das Orakelbuch zählt zu den klassischen Werken des Konfuzianismus, sowie des Taoismus. Aber auch für die Naturwissenschaft und für Chinas Staatskunst war es bedeutend.

Aus den Hexagrammen soll sich eine vollständige Beschreibung der Welt ergeben. Das I Ging betont den ständigen Wandel der Welt und die damit verbundene Veränderbarkeit

¹⁹⁸ Cage, 1984, S. 62

und Wandelbarkeit des Lebens. Alles auf der Welt Existierende unterliegt dem Gesetz der steten Wandlungen.

Den Kern des I Ging bilden symbolische Zeichen, die jeweils aus zwei Strichen zusammengesetzt sind:

Erstens: den acht Trigrammen. Diese bestehen immer aus drei durchgezogenen Linien (Yang) und drei durchbrochenen Linien (Yin). Zwei hoch drei ergeben somit acht Möglichkeiten. Zwei Trigramme ergeben eines der 64 Hexagramme. Die acht Zeichen werden als Bilder dessen aufgefasst, was im Himmel und auf der Erde vor sich geht. Dabei glaubt man an den ständigen Übergang des Einen in das Andere, gleich wie auf der Welt ein dauernder Übergang der Erscheinungen ineinander stattfindet.¹⁹⁹

Das Hexagramm kann folglich als Spannung zwischen den beiden Trigrammen beschrieben werden. Die Zeichen sind also nicht Abbilder, sondern zeigen Bewegungstendenzen. Die Spannung zwischen den beiden Komponenten bedeutet eine Wandlung, die mit der eigenen Situation in Verbindung gebracht werden kann.

Der zweite Teil des Buches besteht aus den Kommentaren zu den Hexagrammen.

„Als ich anfing mit Münzen zu losen, dachte ich manchmal: hoffentlich ergibt sich dies & das. Die Erde entgeht nicht dem Himmel,“ schrieb Cage über den Anfang seiner Beschäftigung mit dem Orakel.²⁰⁰

Durch die Auseinandersetzung mit dem I Ging erkannte Cage, dass sich alles Bestehende ständig verändert. Das, was wir als kontinuierlich und unwandelbar ansehen, ist die ständige Verwandlung. Dies wird schon anhand des Wortes „I“ deutlich, welches nämlich einerseits soviel bedeutet wie „Wandlung“, andererseits aber auch das „Feste“ und „Zuverlässige“ bezeichnet.²⁰¹

In der westlichen Welt unterliegen wir starren Vorstellungen von Veränderungen. Unser Leben besteht aus dem Entstehen, dem Verwandeln und dem darauf folgenden Verschwinden. Kommen und Gehen gehören zusammen, was die Musik im Grunde sehr gut auszudrücken vermag.

„Ich akzeptiere und habe immer alles akzeptiert, was mir das I Ging offenbart hat.“²⁰²

¹⁹⁹ Wilhelm, 2007, S. 15

²⁰⁰ Cage, 1995, S. 99-100

²⁰¹ Kloser, 1998, S. 64

²⁰² Cage, 1984, S. 107

Cage lernte, jedes Ergebnis des I Ging in seinen Kompositionen zu akzeptieren. Die Hinnahme der Weissagungen ist der erste wichtigste Lehrsatz des Orakelbuches. Wenn man den Zufall einsetzen will, muss man das Resultat akzeptieren.

Im I Ging fand Cage sein ideales Werkzeug, gleich wie er im Zufall eine geeignete Methode gefunden hatte. Cage erklärte zwar immer wieder, dass der Zweck des I Ging für ihn jenen eines Zufallsgenerators erfüllte. Vermutlich war jedoch das Buch der Wandlungen mit seiner grundlegenden Bedeutung für die chinesische Philosophie sehr stark mit Cages gesamtem Gedankengut und seiner generellen Weltanschauung verbunden.

Mit Hilfe des I Ging konnte Cage seiner Vorstellung einer Musik der befreiten Klänge nachkommen. Entscheidend ist vor allem, dass durch das I Ging die völlige Gleichstellung von Klang und Stille legitimiert wird. Töne (ungerade Zahlen) und Stille (gerade Zahlen) besetzen gleich viele Plätze in den Tabellen, aus denen ausgewählt wird. Laut dem I Ging entspricht die Stille dem Yin und der Klang dem Yang.²⁰³

5. 3. John Cage und die Spiritualität:

„Das Ziel der Musik liegt darin, den Geist zu reinigen und zu beruhigen und ihn dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen.“²⁰⁴ – Gita Sarabhai

Das 12. und 13. Jahrhundert stellte eine Blütezeit der Theologie dar. Während dieser Zeit entstanden viele der großen Kathedralen, sowie wichtige theologisch – philosophische Lehren und Schriften, wie beispielsweise die „*Summa theologiae*“ von Thomas von Aquin. Einerseits wurde die Scholastik begründet, andererseits entstanden auch mystische, von der inneren, persönlichen Ausrichtung auf Gott geprägte Strömungen.²⁰⁵

Die Mystik ist eine Ausprägung der Weltreligionen, die durch Versenkungsmethoden, wie Meditation, lange Gebete, Konzentration, Fasten, Ekstase (z.B. durch Tanz) die direkte Verbindung und Vereinigung mit Gott sucht (*Unio mystica*). Da die Mystiker weniger Wert auf die äußeren Formen und Dogmen ihrer Religion legen, kommt es zur gegenseitigen Beeinflussung der Mystiker aus verschiedenen Konfessionen.

²⁰³ Kloser, 1998, S. 64

²⁰⁴ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 117

²⁰⁵ Lexikon der Religionen, 2002, S. 25

Die christliche Mystik geht davon aus, dass Christus im Gläubigen selbst geistig geboren werden müsse. Der Glaubende solle durch die Meditation am Leben und am Leid Jesu teilhaben und so die Erlösung erfahren. Zu den Hauptträgern der Mystik zählen die Dominikanermönche. Wichtige Vertreter der Mystik sind beispielsweise Bernhard von Clairvaux, Hildegard von Bingen oder der für John Cage so bedeutende Meister Eckhart.²⁰⁶

5. 4. Meister Eckhart

Eckhart wurde um 1260 in Hochheim bei Gotha geboren und starb 1328 in Avignon. Über genauere Daten seines Lebens ist sehr wenig bekannt. Als Eckhart von Hochheim stammte er aus einem ritterlichen Geschlecht. Er trat schon früh dem Dominikanerkloster in Erfurt bei. Später studierte er in Straßburg und Köln. Er wurde Prior des Klosters und übernahm bald darauf einen Lehrauftrag in Paris, wo er Magister wurde. Dadurch entstand sein Name Meister Eckhart. Er wurde unter anderem Generalvikar für Böhmen, übernahm die Leitung der ordenseigenen Hochschule in Straßburg und lehrte an der Universität von Köln. Seine Hinterlassenschaft war sehr umfangreich, bestehend aus zahlreichen lateinischen, aber auch deutschen Schriften und Traktaten.²⁰⁷ Ab 1290 entstanden Handschriften der über 200 Predigten von Meister Eckhart.²⁰⁸

Zentral in seiner Lehre waren die „Entwerdung“ durch Abkehr vom Eigennutz und das Streben nach der *Unio mystica*, der Vereinigung mit der Seele Gottes.

Der durch sein eigenständiges Denken hervorgerufene Konflikt mit der offiziellen Kirche prägte Eckharts Leben entscheidend. Zunächst wurden seine Anhänger verfolgt, schließlich klagte ihn der Erzbischof von Köln selbst beim Papst wegen seiner ketzerischen Lehre an. Meister Eckhart verteidigte sich daraufhin vor Papst Johannes XXII in Avignon, der ihn posthum verurteilte und eine Bulle erließ, in der er 28 seiner Lehrsätze als ketzerischer Natur verdammt. Obwohl Meister Eckhart lange keine wirkliche Achtung erfahren hatte, darf man seinen Einfluss für das mystische Philosophieren nicht unterschätzen.

Beim mystischen Philosophieren geht es immer um die Erfahrung an sich, um den „wirklichen Weg“ und um die Erscheinungen, die man erfährt. Meister Eckhart sah den

²⁰⁶ Lexikon der Religionen, 2002, S. 200

²⁰⁷ Weischedel, 2008, S. 99

²⁰⁸ Lexikon der Religionen, 2002, S. 25

ersten Schritt dafür im Abschiednehmen und in der Abgeschiedenheit, um sich frei und leer zu machen. Dieser Weg muss praktisch vollzogen werden, im inneren sowie im alltäglichen Dasein. Wenn man die Freiheit von der Gebundenheit an die Welt erlangt hat, kann man die Wahrheiten erfahren, die jeder Mensch schon wesentlich in sich trägt.

Der zweite Schritt liegt danach im Abschied von sich selbst, in der Selbstaufgabe. Der Mensch muss seinen Neigungen, seinen Wünschen und seinem Willen entsagen und von sich selbst loslassen. „*Der Mensch muss sich selbst gelassen haben und darin ganz gelassen worden sein*“, lautete ein Grundsatz Meister Eckharts.²⁰⁹ Hierauf bezog sich Cage mit dem Bestreben, seine Person und seine Emotionen in seinen Werken in den Hintergrund zu stellen.

Die Abgeschiedenheit und das Loslassen führen schließlich zur Nichtigkeit, zum bloßen Nichts, wodurch jedoch dem „*Innersten oder Grund der Seele die Möglichkeit gegeben wird, zum Vorschein zu kommen*“.²¹⁰ Auf diesem Seelengrund kann Gott in Erscheinung treten. Gott ist das Sein an sich und „*alle Dinge sind Gott selbst*“.²¹¹

„*Die Kunst erweckt religiöse Gefühle*“,²¹² war Cage überzeugt. Er glaubte, dass der religiöse Antrieb seit jeher der traditionelle Grund für das Komponieren war, der in der abendländischen Musikgeschichte nur in den Hintergrund gerückt ist.

Der Glauben an die spirituelle Funktion der Musik wurde zu einer der wichtigsten Grundlagen für Cages kompositorisches Schaffen und verhalf ihm zu neuer Klarheit und Orientierung beim Komponieren. Lange Zeit suchte Cage nach einem Ziel, einer neuen Richtung in seinem beruflichen, wie auch privaten Leben. Obwohl er spürte, schon den richtigen Weg zu gehen, fehlte ihm eine Sinnggebung des Ganzen. Den richtigen Weg fand Cage in seiner Hinwendung zum spirituellen Denken und zum Zen-Buddhismus.

Cage studierte die verschiedenen Lehren und Denker der fernöstlichen Philosophie. Er beschäftigte sich mit der Lektüre des naturwissenschaftlich ausgebildeten Ananda Coomaraswamy, eines Philosophen und spirituellen Lehrers, dessen Vorträge Cage an der *Brooklyn Academy of Music* hörte. Durch Coomaraswamy wurde Cage klar, dass das östliche Denken einem Menschen aus dem Westen genauso zugänglich sein könnte und dass die Trennung der Kulturen nur in unseren Köpfen existierte. In Coomaraswamys

²⁰⁹ Zitiert nach: Weischedel, 2008, S. 101

²¹⁰ Weischedel, 2008, 102

²¹¹ Weischedel, 2008, S. 104

²¹² Zitiert nach: Revill, 1992, S. 118

Werk *The Transformation of Nature in Art* werden unter anderen hinduistische Kunsttheorien behandelt.

Wichtig für John Cage war auch die Verbindung zu Gita Sarabhai, einer Inderin, die in New York Musik studierte. Cage unterrichtete sie in Kontrapunkt und zeitgenössischer Musik, während sie ihm die indische Musik, deren Traditionen und das indische Denken erklärte. Sarabhai war es auch, die Cage empfahl, die Predigten von Ramakrishna zu lesen. Sein besonderes Interesse galt aber dem Werk von Meister Eckhart. Immer wieder zitierte er Aussprüche von ihm und er versuchte sich stets an das zu halten, was er bei Meister Eckhart erfahren hatte. Meister Eckhart faszinierte ihn vielleicht gerade deshalb so, weil er bei ihm die Verbindung von Religion und Spiritualität am klarsten erkannte. Cage äußerte sich nämlich kritisch gegenüber denjenigen religiösen Auffassungen, die er dem Christentum mit seinen festen Traditionen zuordnete. Hingegen sah er die Spiritualität im fernöstlichen Denken. Die mystische Spiritualität von Meister Eckhart schaffte für ihn eine Versöhnung der beiden Elemente.

Die Gedanken von Meister Eckhart ähneln sehr der östlichen Denktradition. Cage stellte sogar die Vermutung an, dass Eckhart durch die Vermittlung arabischer Philosophen Denkweisen aus dem Orient erfahren hatte.²¹³ „*Als ich seinerzeit Meister Eckhart gelesen habe, entdeckte ich Gedanken, die meines Erachtens vollkommen analog zu den Gedanken standen, die ich aus meiner orientalischen Lektüre gezogen hatte*“, äußerte sich Cage erstaunt.²¹⁴

Interessant ist, dass auch Suzuki in seinen Vorträgen sehr oft auf Meister Eckhart Bezug nahm. „*Er sprach häufig von ihm und zitierte ihn oft in seinen Schriften*“, erinnerte sich Cage.²¹⁵ Vielleicht wollte er damit seinen westlichen Hörern das Denken des Zen-Buddhismus leichter verständlich machen. Auch Cage war der Meinung, Meister Eckharts Lehre sei viel mehr dem Zen-Buddhismus zuzuordnen, als dem christlichen Denken, vor allem aufgrund seiner Auffassung der Begriffe Gottheit und Seelengrund. Oftmals bezog sich Cage in seinen Texten und Vorträgen auf Meister Eckharts Lehre. Er zitierte immer wieder aus Eckharts Schriften und verwendete dabei dessen Ausdrücke auf Deutsch, wie beispielsweise den Begriff *Grund*.

²¹³ Cage, 1984, S. 122

²¹⁴ Cage, 1984, S. 122

²¹⁵ Cage, 1984, S. 122

6. John Cages MUSIK

6. 1. Die frühe Phase des Komponierens – PERCUSSION MUSIC

In den ersten zwei Jahrzehnten seines kompositorischen Schaffens widmete sich Cage hauptsächlich der Musik für Schlaginstrumente. Er schrieb Stücke für alle möglichen Schlagwerkkonstellationen, von Solowerken bis hin zu Kompositionen für großes Percussionensemble, einerseits für traditionelle Schlaginstrumente, andererseits auch für Kombinationen mit Live-Elektronik. Zudem komponierte Cage zahlreiche Klaviersolowerke.

Von Anfang an sah Cage seine Aufgabe als Komponist in der Erforschung neuer Klänge, neuer Instrumente und der damit verbundenen Erfindung neuer Spieltechniken und Kompositionsmethoden. Sehr aufschlussreich erörterte er dies in seinem 1942 entstandenen Artikel *For More New Sounds*.²¹⁶ Cage zeigte sich von allem Klingenden fasziniert, besonders von den Geräuschen, deren Tonhöhen nur vage erkennbar sind und die sich somit tonhöhengebundenen Ordnungen entziehen.

In diesem Text definierte Cage Musik folgendermaßen: „*Music is time passing*“²¹⁷, und demzufolge: „*Sound is time made audible*“.²¹⁸ Zeit war für Cage die wichtigste Grundlage für Musik und für unser Dasein überhaupt. „*Zeit ist das, worin wir und Klänge vorkommen. Ob früh oder spät: darin.*“²¹⁹

Die Zeit, die in der Musik durch die Form des Rhythmus zur Äußerung kommt, ist jener Parameter, der alle anderen definiert und gliedert. Rhythmus ist daher der fundamentalste aller Parameter.

Die Kompositionen, die während des Zeitraums zwischen 1939 und 1952 entstanden, beruhen alle auf einem ähnlichen rhythmischen Prinzip. Cage beschrieb dieses folgendermaßen: „*a rhythmic structure based on duration, not of notes, but of spaces of time*“.²²⁰ Er orientierte sich demnach vornehmlich an den Zeitlängen, um seine Kompositionen zu strukturieren, und nicht an der Melodieführung oder den verwendeten Tonreihen.

²¹⁶ Pritchett, 1993, S. 11

²¹⁷ Zitiert nach: Smith, 1993, S. 33

²¹⁸ Zitiert nach: Smith, 1993, S. 34

²¹⁹ Cage, 1995, S. 74

²²⁰ Zitiert nach: Smith, 1993, S. 36

Als Ursprung für diesen Zugang zur rhythmischen Struktur lassen sich drei Hauptfaktoren aufzählen:

Erstens: Cages Studium bei Henry Cowell und seine Beschäftigung mit den rhythmischen Prinzipien fernöstlicher Musik, wie dem indischen *tala* beispielsweise. Der Einfluss seines damaligen Lehrers war überaus entscheidend, nicht zuletzt weil auch Cowell zu jener Zeit vor allem Musik für Schlagwerk komponierte: Allein im Jahr 1933 bot er 15 Werke für Percussionensemble zur Publikation an.²²¹

Zweitens: Cages Zusammenarbeit mit Tänzern und seine Anstellung als Begleiter von Bonnie Birds Tanzklasse. Cage komponierte Stücke für die Tänzer und beschrieb die Vorgangsweise dabei folgendermaßen: „*She [Bird] gives them [composers] indication of the time elements involved and they complete the music to their satisfaction away from her*“.²²² Die Tänzer gaben Cage, nachdem sie ihre Choreographien vollständig ausgearbeitet hatten, die genauen Taktangaben ihres Tanzes und Cages Aufgabe war es, Musik zu diesen Zeitlängen schreiben. Er richtete sich also ganz nach dem vorbereiteten Konzept des Tanzes. Die zweite Möglichkeit bestand, wie im Ballett aus dem umgekehrten Vorgang, wo sich die Arbeit auf der Bühne nach einer fertigen Komposition richtet.

Beide Wege entsprachen bald nicht mehr Cages künstlerischer Auffassung und in der Zusammenarbeit mit Merce Cunningham sollte er schon bald die völlige Unabhängigkeit von Musik und Tanz erreichen. Auch Cowell unterrichtete in solchen Tanzklassen. Die rein rhythmusbetonte Percussionmusik war als Tanzbegleitung gang und gebe und bot Cage einen ausschlaggebenden Grund, solche zu komponieren. Es ist verständlich, dass es für Cage in gewisser Weise auch befriedigender gewesen sein musste, Musik zu schreiben, die wirklich gebraucht und aufgeführt wurde, nachdem die Darbietungen anderer früher Werke, wie beispielsweise die *Sonate für Klarinette* im Jahr 1933, relativ erfolglos blieben.

Drittens: Cages Studium der musikalischen Analyse und des Kontrapunktes bei Arnold Schönberg. Dabei wurde ihm die strukturierende Funktion der Tonalität vermittelt, womit Cage jedoch für seine Kompositionen wenig anfangen konnte. Daher suchte er nach einer strukturellen Methode, die auf Schlaginstrumente anwendbar war, was ihn zur Organisation der Zeit und des Rhythmus führte.

²²¹ Pritchett, 1993, S. 12

²²² Zitiert nach: Smith, 1993, S. 38

Die folgenden Werke für Schlagwerkorchester notierte Cage ohne fixierte Instrumental-Angaben. Dadurch ließ Cage die Möglichkeiten unbegrenzt, sämtliche Geräuschquellen benutzen zu können.

Aus der Erkenntnis heraus, dass jedes Material einen bestimmten „Geist“ besitze, entstanden zwei Kompositionen, die zunächst sicherlich mehr einem Experiment, als einer konkreten kompositorischen Idee entsprangen. Es waren dies das *Quartet* (1935) und das *Trio* (1936). Ersteres ist für Schlagzeugquartett in frei gewählter Besetzung geschrieben. Es gibt keinerlei Angaben bezüglich der Tonhöhen, nur die Anschläge und die damit verbundenen Zeitangaben

sind fixiert. Zur Notation verwendete Cage unterschiedlich lange Zeitklammern, in welchen die Klangereignisse stattfinden können. Dem Interpreten wird die genaue Ausführung freigelassen, die Klangereignisse müssen nur innerhalb der Zeitdauern gespielt werden.²²³

„*I had no idea what it would sound like, not even what instruments would be used to play it...when we were tired of these sounds, we invaded the kitchen and used pots and pans*“, beschrieb Cage seine Arbeitsweise.²²⁴

Diese ersten Kompositionen von Percussion Music wurden demzufolge durch rhythmische Zellen organisiert. Diese, auf Rhythmus basierende Notationsform kam ohne definierte Tonhöhen und ohne exakte dynamische und klangfarbliche Werte und Angaben aus.

Für Cage basierte die gesamte musikalische Struktur auf den Beziehungen zwischen verschiedenen Zeitlängen, Phrasenlängen oder den Längen größerer Abschnitte eines Werkes. Kompositionen und Performances stellten für Cage Organisationen von Zeitstrukturen dar. Die Arbeit mit Rhythmus- und Zeitstrukturen wurde für Cage die zentrale Kompositionstechnik. Cage begründete das damit, dass man die Stille, den notwendigen Partner des Tones, nur durch ihre Dauer definieren kann. Das bedeutet, dass die Dauer als der fundamentalste der vier musikalischen Parameter (Tonhöhe, Lautstärke, Tonfarbe, Dauer) angesehen werden muss.

Die meisten seiner Werke, die in den ersten zwei Jahrzehnten seiner kompositorischen Tätigkeit entstanden sind, weisen eine ähnliche rhythmische Organisation auf. Cage nannte diese Struktur, die er um 1938 an der *Cornish School* entwickelte, Mikro-Makrostruktur.²²⁵ Er sprach dabei von einer Rhythmik, die auf zwei Ebenen strukturiert ist. Einerseits wird

²²³ Kloser, 1998, S. 60

²²⁴ Zitiert nach: Pritchett, 1993, S. 12

²²⁵ Pritchett, 1993, S. 14

die Komposition in große Abschnitte gegliedert, andererseits werden diese Abschnitte wiederum in dieselbe Anzahl von kleineren Teilen untergliedert. Cage schrieb sozusagen Hülsen, „leere Zeitstrukturen“, die auf dem Notenpapier ein Gerüst aus Takten bildeten, in welche sich jede Art von Klängen, oder Geräuschen einfügen ließen. Diese strikt vorgefertigte Struktur befreite Cage und verhalf ihm, seine musikalische Kreativität auszuleben. Mit Hilfe kompositorischer Kalkulation konnte Cage Expressives, Improvisatorisches oder frei Erfundenes einbeziehen. Er schaffte dadurch auf der einen Seite ein präzises Konzept, das auf der anderen Seite dennoch Platz für Offenheit und Flexibilität ließ und das letztendlich bestens geeignet war, Zufälliges in sich aufzunehmen. Cage beschrieb diese Technik als seine Antwort auf Schönbergs strukturelle Harmonik.²²⁶

Lou Harrison bezeichnete diese mikro-makro Organisation auch als „*square root formula*“.²²⁷ Die Makrostruktur ist eine Vergrößerung der Mikrostruktur, oder umgekehrt, die Mikrostruktur eine Verkleinerung der Makrostruktur.

In der, 1939 entstandenen Komposition *Imaginary Landscape No. 1* ist eine solche Behandlung des Rhythmus erstmals deutlich nachvollziehbar. Das Werk ist in vier Teile gegliedert, die durch unterschiedliches Material strukturiert sind. Jede dieser vier Sektionen wird wiederum in vier Phrasen geteilt.

Bei der Analyse von Cages Werken stößt man immer wieder auf die Technik der Mikro-Makrostruktur. In all diesen Stücken wird deutlich, dass Cage Zeit verwendete, um sie mit Klängen zu füllen. Die Zeitstruktur war also nicht nur die Nebenerscheinung einer musikalischen Phrasierung, Entwicklung oder Melodieführung, sondern war deren Grundlage. Cage zeigte damit auf, dass sich jede Art von Klang, und natürlich auch von Geräusch, egal wie ungewöhnlich es erscheinen möge, in Zeitstrukturen organisieren ließe und damit zu einem musikalischen Werk werden könne.

Cage verwendete diese mikro-makro Technik in fast allen seinen Konzerten und nützte sie in allen möglichen Zeitlängen, Proportionen und Zeitverhältnissen. Cage stellte jedoch niemals den Anspruch auf die Einzigartigkeit dieser rhythmischen Struktur und meinte, dass wahrscheinlich auch andere Ordnungen oder Organisationsformen möglich wären.

Um seine Schlagwerkkompositionen aufführen zu können, organisierte Cage ein Percussionensemble an der Cornish School, das hauptsächlich aus dortigen Tanzstudenten bestand. Die Verbindung von Tanz und Musik war sehr erwünscht, da rhythmisches Gespür für Tänzer unerlässlich war.

²²⁶ Henck, 2005, S. 6

²²⁷ Smith, 1993, S. 35

Die erste öffentliche Aufführung des Ensembles fand im Jahr 1939 statt und bald darauf tourte das Orchester bereits durch Amerika. Im Sommer 1943 gab die Gruppe ihr Debüt im New Yorker *Museum of Modern Art*, was die Aufmerksamkeit der Presse auf sich zog und Cage zu einem regelmäßig diskutierten Künstler in Musikjournalen wie z. B. dem *Modern Music* machte. Cage „besetzte“ mit seinen Aktivitäten praktisch deren gesamten Bereich für Percussion Music. Eine wichtige Tätigkeit war auch, dass sich Cage darum kümmerte, Notenmaterial für sein Ensemble zu organisieren. Er motivierte andere Komponisten zu Schlagwerkstücken bzw. sammelte schon vorhandene Kompositionen und brachte sie teilweise auch erstmals zur Aufführung. So begann auch eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Lou Harrison, der ähnliche Ziele verfolgte. Weiters entwickelte Cage die Idee, ein *Center of Experimental Music* zu etablieren, wo seine Arbeiten an Percussionkompositionen und das Experimentieren mit neu entwickelten Instrumenten fortgesetzt werden sollten.²²⁸ Leider ließ sich dieses Projekt nie finanzieren.

6. 2. John Cages Klavierkompositionen

Seit dem Beginn seiner Beschäftigung mit Musik war das Klavier John Cages Lieblingsinstrument. Seine ersten Kompositionen waren für Klavier und es blieb immer sein erstes und wichtigstes Instrument. Selbst in der Zeit, in welcher Cage mit elektronischen Geräten und Klangerzeugern arbeitete, blieb das Klavier das zentrale Instrument. Trotzdem meinte Cage, dass man seine Werke eigentlich auf jedem anderen Instrument ebenso gut aufführen könnte. Übrigens bevorzugte auch Eric Satie das Klavier. Die Reihe seiner Klavierwerke ist umfassend und verdeutlicht gut Cages kompositorischen Weg bis hin zu den *Sonatas and Interludes*, seinem *opus magnum* für präpariertes Klavier. Alle diese Kompositionen, man könnte sie als „Meditationen über das Klavier“ bezeichnen, zeugen von Cages sensiblen und gefühlsvollen Umgang mit dem Klavier. Sie bieten eine Vielzahl von Antworten auf die Frage, die Cage dabei gedacht haben könnte: *„How might this instrument, so emblematic of music of the 19th century, be of interest to us now, here, well into the 20th?“*²²⁹

Es ist unbestritten, dass die Erfindung des präparierten Klaviers zu einer von Cages wichtigsten Errungenschaften wurde. Darüber hinaus sollte man aber die Kompositionen

²²⁸ Pritchett, 1993, S. 11

²²⁹ Kuhn, o.J., S.1

für Klavier, die vor der Erfindung der Präparation entstanden, nicht unbeachtet lassen. Die Werke der 30er und 40er Jahre verdienen gleichsam Aufmerksamkeit, markieren sie nicht am deutlichsten Cages späteren kompositorischen Weg.

In seinen ersten Klavierstücken verwendete Cage den konventionellen Klang des Klaviers, ohne Verfremdungen und bediente sich der traditionellen Notationsform. Diese Werke für Klavier bestanden aus einfachen Motiven, die wiederholt wurden. Schon zu jener Zeit war Cage viel mehr an den rhythmischen Strukturen, als an dem harmonischen Aufbau seiner Werke interessiert. Bereits in den frühen Kompositionen zeigte sich, dass Cage durch die Verwendung spezieller rhythmischer Motive und ungewöhnlicher Tonalitäten einen ganz individuellen Stil entwickelte. Der Kritiker Virgil Thomson schrieb 1945 über John Cage, dass dieser das rhythmische Element, jenen Parameter, der von Schönberg am wenigsten behandelt wurde, wie kein anderer lebender Komponist weiterentwickelt hatte. Die Klavierstücke zeichnen sich durch Sparsamkeit der Mittel, Klarheit der Konstruktion und durch ihre Transparenz aus. Sie sind ausdrucksstark, kraftvoll und zeugen von hohem künstlerischem Selbstbewusstsein. Klanglich sind sie zwar traditionell, im Ausdruck und Aufbau ist jedoch viel Neues zu finden. Es sind keine Kompositionen, um pianistische Virtuosität zu zeigen. Die Werke vermitteln vielmehr eine starke Innerlichkeit, Ruhe und Besinnung. Die Komplexität wird durch eine große Ereignisdichte ausgedrückt.²³⁰

Einige Werke dieser Zeit:

1943: *Tossed As It Is Untroubled*

1944: *The Perilous Night*

1944: *Root of an Unfocus*

1944: *Prelude for Meditation*

1946/48: *The Sonatas and Interludes for Prepared Piano*

1947: *Music for Marcel Duchamp*

1948: *Dreams*: für Cunningham komponiert.

1948: *Suite for Toy Piano*

²³⁰ Henck, 2005, S. 4

7. Das PRÄPARIERTE KLAVIER

7. 1. Definition

Das präparierte Klavier besteht aus einem herkömmlichen Flügel, zwischen dessen Saiten man verschiedene Gegenstände aus unterschiedlichen Materialien platziert. Das Ergebnis sind Klänge, die mit jenen eines Schlagwerkensembles vergleichbar sind, nur dass sie von einem einzigen Musiker gespielt werden können und natürlich viel leiser sind. Durch die Präparation können ungewöhnliche, geräuschhafte Klänge hergestellt werden und der Interpret hat weniger Kontrolle über den exakten Klang des Klaviertons, den er produziert.

7. 2. Die Vorgeschichte:

Im Jahr 1937, ein Jahr vor der Erfindung des präparierten Klaviers, hielt Cage einen Vortrag für die *Seattle arts society*. Der Titel der Rede lautete „*The Future of Music: Credo*“. Hier legte Cage einen seiner zentralsten Standpunkte dar: der Begriff Musik scheine sich unserem Verständnis nach auf Musik der vergangenen Jahrhunderte und auf die damals vervollkommneten Instrumente zu beziehen. Die meisten Komponisten unserer Zeit hielten an der Imitation der Musik der vergangenen Zeit fest, ohne die neuen Gegebenheiten zu überdenken und zu berücksichtigen. „*Selbst die Erfinder elektronischer Musikanlagen taten nichts weiter, als diese „musikalischen“ Instrumente zu imitieren*“, warf Cage auch den modernen Komponisten vor.²³¹ Alle neuen Erfindungen begannen Cages Meinung nach wiederum mit Kopien des schon Vorhandenen. Statt des Begriffs Musik schlug Cage daher eine neue, unbelastete Definition vor, nämlich einfach nur: *Organisation von Klang*. „*Musik kann, wie ich es betrachte, in der Tat von Instrumenten und dem Begriff der Tonhöhe getrennt werden*“, erklärte Cage seine Auffassung.²³²

Cage forderte eine Gleichberechtigung der Klänge, in der keine Unterscheidung zwischen musikalischen Tönen und Geräuschen vorgenommen werden sollte. Cage orientierte sich dabei an dem Prinzip seines Lehrers Arnold Schönberg, dessen Dodekaphonie zu einer

²³¹ Cage, 1984, S. 83

²³² Cage, 1984, S. 136

Gleichwertigkeit der zwölf Töne innerhalb der Oktav geführt hatte. Cage setzte sich nun für die Gleichstellung aller Klänge ein, ohne hierarchische Ordnungen oder harmonische Klassifikationen und vor allem ohne Einteilung in musikalische Klänge und nicht-musikalische Geräusche. Die Schlaginstrumente, für welche Cage zu dieser Zeit vor allem komponierte, waren die idealen Instrumente, um dieses Vorhaben umzusetzen.

Die Erfindung des präparierten Klaviers erschien daraufhin als das perfekte Ergebnis Cages Bestrebung nach einer Neuorientierung der zeitgenössischen Musik, einer Aktualisierung des Musikbegriffs und in der Akzeptanz aller erzeugbaren, klanglichen Möglichkeiten.

7. 3. Die Erfindung des präparierten Klaviers

In den 30er Jahren hatte John Cage eine Anstellung an der Cornish School of Seattle als Klavierbegleiter der Tanzklassen inne. Unterrichtet wurde Moderner Tanz von Bonnie Bird, die mit Martha Graham zusammengearbeitet hatte. Eine der Studentinnen der Klasse namens Syvilla Fort bat Cage, eine Begleitung zu einem *Bacchanale* zu schreiben, welches sie einige Tage später aufführen sollte. Zu jener Zeit komponierte Cage entweder mit Tonreihen für klassische Instrumente oder er schrieb Stücke für Percussionensembles. Es stellte sich jedoch heraus, dass in dem Theater der Cornish School zu wenig Platz für ein gesamtes Schlagzeugensemble war und nur ein Klavier zur Verfügung stand. Cage war also mit dem Problem konfrontiert eine afrikanisch klingende Percussion Music für ein traditionelles Klavier zu schreiben und natürlich fand selbst der erfindungsreiche Cage keine afrikanisch anmutende Zwölftonreihe.

*„I spent a day or so conscientiously trying to find an African 12-tone row. I had no luck. I decided that what was wrong was not me but the piano. I decided to change it.“*²³³

Cage war nicht der erste, der auf die Idee kam, den traditionellen Klang des Klaviers zu verändern. Zunächst war mit den Klängen experimentiert worden, die zwischen den zwölf temperierten Tönen lagen. Charles Ives komponierte ein Stück für zwei Klaviere, deren Stimmung um einen Viertelton differenzierte. Vor allem durch seinen Lehrer Henry Cowell sah sich Cage dazu ermutigt, Klangveränderungen vorzunehmen. Cowell führte wichtige Experimente mit dem Klavierklang durch und nahm als einer der Ersten Präparationen des Klaviers vor. Cowell spielte das Klavier nicht auf der Tastatur, sondern,

²³³ Zitiert nach: Charles, 1993, S. 46

wie beispielsweise bei *The Banshee*, stand er hinten, am offenen Flügel und spielte mit Händen und Fingernägeln direkt auf den Saiten des Klaviers, wobei ein Keil das Pedal fixierte, oder jemand anders es betätigte. Diese Vorgangsweise beeindruckte Cage, der seinem Lehrer dabei öfters assistierte, sehr: „*I had often heard him play a grand piano changing its sound by plucking and muting the strings with fingers and hands.*“²³⁴

Auch schon Maurice Ravel hatte in seinem Werk „*L'enfant et les sortilèges*“ den Klang des Klaviers durch Papier in den Klaviersaiten verändert.

Durch seine Vorgänger bestärkt, wagte sich auch John Cage an eine Präparation des Klaviers heran.

Zunächst versuchte es Cage mit einem Kuchenteller, den er in den Klavierkorpus legte. Dieser veränderte zwar schlagartig den Klang, bewegte sich aber klarerweise durch die Vibrationen im Inneren des Flügels zu stark und hüpfte hin und her. Als nächstes probierte Cage Nägel aus, die jedoch zwischen den Saiten hindurch rutschten. Schließlich fand er zu den Schrauben und Bolzen, die anstandslos in ihren Positionen zwischen den Saiten verharrten und in der Folge zu den wichtigsten Präparationsmaterialien seiner Werke für präpariertes Klavier wurden. Cage war von dem Klangergebnis seines Versuches sofort begeistert und komponierte innerhalb kürzester Zeit *Bacchanale*. „*Ich schrieb die Bacchanale schnell und mit der Aufregung, die durch dauerndes Entdecken verursacht wurde*“, erinnerte sich Cage.²³⁵

Die Struktur des Stückes richtete sich nach dem Tanz. „*Ich habe ein Metronom und ein Chronometer genommen und Syvilla Fort nach dem Rhythmus des Tanzes gefragt; nach dem Messen des Taktes konnte ich die Musik schreiben*“, erklärte Cage.²³⁶

7. 4. Neues Klangmaterial

Zu jener Zeit, *Bacchanale* entstand im Jahr 1938, war bereits vieles über die physikalischen Eigenschaften des Klanges bekannt. Es war klar, dass der spezielle Klavierklang nicht aufgrund eines bestimmten Charakteristikums zustande kommt, sondern das Ergebnis vieler Komponenten ist. Die besondere Klangfarbe entsteht beispielsweise aufgrund der feinen Intonationsunterschiede der drei Klaviersaiten, die jeweils zu einer Tonhöhe gehören. Cage öffnete ganz bewusst seine Ohren für die

²³⁴ Zitiert nach: Charles, 1993, S. 47

²³⁵ Cage, 1972, S. 1

²³⁶ Cage, 1984, S. 33

Wahrnehmung dieser besonders klanglichen Eigenschaften und nützte die Gegebenheiten des Klaviers, um zu neuen Klängen zu gelangen. Anfangs war Cage fasziniert davon, neues Klangmaterial zu entdecken, wiederholen zu können und die gefundenen Klänge sozusagen „besitzen“ zu können. Bald jedoch wurde ihm klar, dass er niemals zwei gleiche Ausführungen würde hören können. Weder sei es möglich, dass zwei Pianisten die Präparationen am Klavier hundertprozentig gleich anbringen würden, noch gäbe es zwei Klaviere, die exakt nach denselben Maßen gebaut seien. Selbst Klaviere derselben Marke und desselben Modells seien nicht identisch. Die Präparationsangaben müssten, um hundertprozentig dasselbe Klangergebnis zu liefern, jedes Mal neu nachgemessen und dem Klavier angepasst werden.

Aus dieser Erfahrung heraus entwickelte Cage die Einstellung, dass man nichts auf dieser Welt wirklich besitzen könne. Viel wichtiger war ihm die Freude an den Dingen und dem Leben in der Qualität und im Charakter jedes Augenblicks, in der Art, wie sie sind und dem Genuss ihrer Einzigartigkeit und Ungezwungenheit.

„Das präparierte Klavier, Eindrücke, die ich durch die Arbeiten befreundeter Künstler erhielt, das Studium des Zen Buddhismus, das Herumwandern in Feld und Wald auf der Suche nach Pilzen, all dies ließ mich Gefallen finden an den Dingen wie sie vorkommen, wie sie sich ereignen, statt wie sie besessen, behalten oder erzwungen werden“, erklärte John Cage.²³⁷

7. 5. Die Präparation

Die wichtigste Regel für das Anbringen der Präparation am Klavier ist, dass man keinen Gegenstand mit Gewalt zwischen den Saiten zu fixieren versucht. So wird dem Instrument kein Schaden zugefügt. Die höhere Spannung der Saiten, die durch die Präparation erzeugt wird, darf auch auf keinen Fall zu einer größeren Veränderung der Stimmung des Instruments führen, als beispielsweise durch den gewöhnlichen Wechsel der Luftfeuchtigkeit entsteht. Wichtig ist jedenfalls, dass das Material weit genug entfernt vom Bereich, der von den Hämmern geschlagen wird, angebracht wird, sodass die Gegenstände durch die Vibrationen nicht das Klavierinnere berühren.

Natürlich kommt es je nach Beschaffenheit des angebrachten Materials zu Veränderungen der Klangfarbe und der Tonhöhe. Die entstehenden Nuancen sind vielfältig und lassen sich

²³⁷ Cage, 1972, S. 1

besser hören, als durch Worte beschreiben. Je nach Härte und Masse des Materials lassen sich die unterschiedlichsten Timbres erzeugen.

Am häufigsten verwendet Cage zur Präparation:

- Schrauben (in allen Größen und Formen)
- Bolzen
- Münzen (Penny und Dime)
- Holz (verschiedene Holzarten- und härten)
- Cages Mutter brachte ihn auf die Idee, dass durch die Verwendung von natürlichen Gegenständen ein noch besserer Effekt erzielt werden könnte.²³⁸
- Stoffe
- Plastik
- Gummi

Auch über die Präparation lässt Cage oft den Zufall entscheiden. Er teilt dabei das Material in Kategorien ein.²³⁹

P = Plastik, Knochen, Glas

M = Metall

S = Stoff, Fasern, Gummi

H = Holz, Papier

X = anderes Material

Obwohl das präparierte Klavier zu einem Mythos stilisiert wurde, haben sich erstaunlicherweise wenige Musikkritiker wirklich die Mühe gemacht, die Bedeutung der Präparation und die verschiedenen Materialien klar und detailliert zu erfassen. Der größte Unterschied zu anderen Arten von modifizierten Klavieren besteht darin, dass bei Cage eine festgelegte Präparation im Klavier angebracht und meist während des Spiels nicht mehr verändert wird. Die Präparation ist daher keine Erweiterung, sondern stellt vielmehr eine wirkliche Veränderung des Instruments dar, da sie während der gesamten Spiel- oder Aufführungsdauer konstant bleibt.

Durch die Entwicklung der Elektronik kam es schlagartig zu großen Veränderungen. Die Möglichkeiten zur Klangveränderung schienen grenzenlos geworden zu sein. Mikrophone

²³⁸ Cage, 1984, S. 33

²³⁹ Cage, 1995, S. 84

konnten am und im Klavier angebracht werden, die die Klangvibrationen in elektrische Schwingungen umwandeln, welche mithilfe von Filtern, Modulatoren und ähnlichen Geräten verändert wurden.

7. 6. Kompositionen für Präpariertes Klavier

In den Jahren zwischen 1938 und 1951 komponierte Cage 16 Werke für präpariertes Klavier. Die Berühmtesten sind *Book of Music* und *Sonatas and Interludes*. Es sind diese Stücke auch die wichtigsten Kompositionen aus der Zeit vor Cages Hinwendung zum Zufall. Diese zwei Kompositionen können nicht nur exemplarisch für Cages eigene frühe Interessen gesehen werden, sie repräsentieren darüber hinaus auch die Anfänge einer gesamten Bewegung in der amerikanischen Musik während der 30er und 40er Jahre. Diese lässt sich durch drei Hauptmerkmale beschreiben: erstens durch kompositorische Organisation mithilfe von Zahlensystemen, zweitens durch die Dominanz von perkussiven Instrumenten (Edgar Varèse, Amadeo Roldán, Henry Cowell, Carlos Chávez) und drittens durch den starken Einfluss fernöstlicher Musik und durch großes Interesse an der Volksmusik verschiedener Kulturen.²⁴⁰

Kalifornien entwickelte sich dabei zu einem wichtigen Zentrum dieser Musikrichtung und viele Künstler lebten zu jener Zeit an der Westküste. „*They try anything in California and Cage is like that*“, stellte Aaron Copland fest.²⁴¹ Hier wurden auch zahlreiche Schlagwerkorchester gegründet, die die neu komponierten Werke zur Aufführung brachten. So entstanden Kompositionen, deren Wurzeln zwar in der westlichen Musikauffassung verankert waren, aber dennoch eine konträre Position gegenüber dieser Tradition einnahmen: nicht nur in technischen Belangen, sondern auch hinsichtlich der inhaltlichen und emotionalen Ebene.²⁴²

A Book of Music für 2 präparierte Klaviere (1944)

Cage schrieb dieses Werk für das Pianisten-Duo Robert Fizdale und Arthur Gold. Die Komposition beinhaltet sehr virtuose Elemente und dauert über 30 Minuten. Der

²⁴⁰ Salzman, 1993, S. 55

²⁴¹ Zitiert nach: Hines, 1994, S. 67

²⁴² Salzman, 1993, S. 56

Rhythmus ist durch die Technik der Mikro-Makrostruktur organisiert, wobei es 31 Abschnitte gibt, die wiederum jeweils in 31 Takte unterteilt sind. Dies gilt jedoch nur für ein bestimmtes Tempo. Ändert sich dieses, ändert sich auch die Taktanzahl, was beweist, dass wirkliche Zeitdauern und nicht reine Zahlenverhältnisse die Grundlagen des Stückes sind. Das Werk ist in traditioneller Notenschrift notiert, wobei die Angaben zur Präparation sehr detailliert ausgearbeitet sind. Beide Klaviere werden an denselben Stellen, jedoch mit unterschiedlichen Materialien präpariert. „*Das Fehlen von Harmonie in meiner Musik lässt die Zuhörer oft an östliche Musik denken*“, stellte Cage fest.²⁴³ Darum wurde *A Book of Music* während des Krieges vom Informationssendedienst als „Indonesisches Supplement Nr. 1“ verwendet. Wenn nichts Wichtiges zu senden war, wurde Cages Musik eingespielt, in der Hoffnung damit zu zeigen, dass Amerika dem Osten wohlgesinnt war.²⁴⁴

The Sonatas and Interludes for Prepared Piano (Februar 1946/ März 1948)

Diese Komposition wurde zu Cages berühmtestem Werk für präpariertes Klavier, was wohl nicht nur an seiner Länge, sondern vor allem an seiner Vollständigkeit liegt. Es stellt eine Schlüsselposition in Cages Schaffen dar und steht am Rand einer kompositorischen Umbruchsphase am Ende der 40er Jahre. Mit dieser Komposition erlangte Cage größere Berühmtheit. Er gewann nicht nur den Preis des *National Institutes of Arts and Letters* und eine *Guggenheim Fellowship*, sondern wurde auch endlich als Komponist anerkannt.

Cages eigenen Angaben nach geht die Entstehung des Werkes auf die Lektüre von Ananda Coomaraswamys Text „*The Transformation of Nature in Art: The Dance of Shiva*“ zurück.²⁴⁵ Der Komposition liegen daher Grundanschauungen der indischen Philosophie zugrunde. Die *Sonatas and Interludes* stellen einen Versuch dar, die „*immerwährenden Empfindungen der indischen Traditionen in Musik auszudrücken: das Heroische, das Erotische, das Wunderbare, das Fröhliche, Kummer, Furcht, Zorn, Abscheu und deren gemeinsame Tendenz hin zur Ruhe.*“²⁴⁶ Diese neun Grundemotionen, mit der Ruhe als zentraler Emotion, stellen einen wichtigen Teil der hinduistischen Lehre dar, mit welcher sich Cage, sogar noch vor seiner Hinwendung zum Zen-Buddhismus beschäftigte. Die

²⁴³ Cage, 1992, S. 213

²⁴⁴ Cage, 1992, S. 213

²⁴⁵ Lichtenfeld, 1992, S. 210

²⁴⁶ Lichtenfeld, 1992, S. 210

Ruhe wird dabei als „farblos“ beschrieben. Sie ist, was für Cage besonders entscheidend ist, völlig frei von Neigung und Abneigung.²⁴⁷

Durch die Komposition der *Sonatas and Interludes* versuchte Cage diese permanenten Emotionen ausdrücken und deren Tendenz hin zur Ruhe verdeutlichen. Wie in den meisten seiner Werke, gab Cage in der Partitur keinerlei Hinweise oder Vermerke an, wie sich diese Programmatik genau äußere. Man kann annehmen, dass jedes einzelne Stück eine Emotion darstellen sollte. Dies würde auch einer Regel der indischen Ästhetik entsprechen, der zufolge jedes künstlerische Werk einer bestimmten Emotion unterstellt sein müsse, die sozusagen als Leitmotiv fungiere.²⁴⁸ Jeder Hörer kann selbst versuchen, den Teilen einen emotionalen Gehalt zuzuordnen. Die letzten vier Stücke lassen wohl auf Ruhe schließen.

In seinem Vortrag *A Composer's Confessions* erklärte Cage die Grundidee des Aufbaus der *Sonatas and Interludes*. Dieser lag eine Aussage von Edwin Denby zugrunde, welche besagte, dass ein kurzes Stück genauso viele Inhalte transportieren könne, wie ein langes.²⁴⁹ Das bewog Cage zu der Komposition von 20 kurzen Stücken.²⁵⁰ Denby war Poet, Schriftsteller und einer der wichtigsten Kritiker des modernen Tanzes, der unter anderem Tanzkolumnen für das Magazin *Modern Music* verfasste.²⁵¹

Die *Sonatas and Interludes* bestehen aus einem Zyklus von 20 Stücken. Die gesamte Aufführungsdauer beträgt ungefähr 70 Minuten. Es ist damit eines von Cages umfangreichsten und technisch anspruchsvollsten Werken.

Die Komposition ist systematisch angelegt und beinhaltet eine Vielzahl von unterschiedlichen Ausdrucksmodellen, Klangerscheinungen und Bewegungscharakteren. Dadurch stellte Cage eine Verbindung zu verschiedenen Traditionen älterer Musik her. Die kompositorischen Anlagen des Werkes rufen Assoziationen zu historischen Modellen hervor, wie etwa zu Bachs *Wohltemperiertem Klavier* oder Chopins *24 Préludes*.²⁵²

Der Zyklus ist aus 16 *Sonatas* und 4 *Interludes* aufgebaut. Auffallend ist, dass Cage dieses Werk genau strukturiert und die *Sonatas und Interludes* symmetrisch anordnet.

²⁴⁷ Kloser, 1998, S. 61

²⁴⁸ Pritchett, 1993, S. 30

²⁴⁹ Pritchett, 1993, S. 29

²⁵⁰ Pritchett, 1993, S. 29

²⁵¹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Edwin_Denby_\(poet\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Edwin_Denby_(poet)), 29. Juli 2009

²⁵² Lichtenfeld, 1992, S. 209

Man findet eine AABB Form der rhythmischen Struktur in den ersten acht, der zwölften und den letzten vier Sonatas, wobei die Proportionen variiert werden. In den ersten Interludes erscheinen keine Wiederholungen. Die Sonatas neun bis elf bestehen aus einem Prelude, einem Interlude und einem Postlude. Trotz dieser genauen Ordnung der 20 Sätze hat man das Gefühl, dass die verschiedenen Teile auch in einer ganz anderen Reihenfolge gespielt werden könnten.

Cage legte dem Werk präzise Angaben, wie das Klavier zu präparieren sei, bei. Die Einzelheiten der Präparationsvorschriften, die Materialien, die Fixierungen usw. sind exakt ausgearbeitet. Am Anfang der Partitur befindet sich dafür eine Tabelle, die Cage ausführlich kommentiert hat. Unter anderem heißt es hier: *„Dies ist die ‚Tabelle der Präparationen‘ für Sonatas and Interludes (...) die verwendeten Gegenstände wie auch ihre Position wurden auf experimentellem Weg gefunden. Ihre Auswahl beruht eher auf persönlichem Geschmack als auf errechneten Relationen. In den meisten Fällen ging die Präparation der Komposition voraus (...)“*.²⁵³

Im Januar des Jahres 1949 wurde das Werk in der New Yorker Carnegie Hall von dem Pianisten Maro Ajemian zur Aufführung gebracht, wodurch Cage erstmals Ruhm, der nun auch an finanziellen Erfolg gekoppelt war, erfuhr.

Das präparierte Klavier zählt zweifellos zu den wichtigsten und bahnbrechendsten Erfindungen und Erneuerungen in der modernen Musik. Cage verwandelte das traditionelle Klavier in ein Ein-Mann Percussionensemble. *„Man kann wirklich eine unbegrenzte Anzahl von Dingen in ein Klavier legen, wenn man eine ‚explodierende‘ Klaviatur zur Verfügung hat“*, schwärmte Cage.²⁵⁴

Mit dem präparierten Klavier schuf Cage eine Musik, die weit entfernt von lauter Schlagzeugmusik war, sondern sehr zart und sanft klang und die feinen Nuancen und Timbres der verschiedenen Schlaginstrumente zum Ausdruck brachte.²⁵⁵

Es muss hervorgehoben werden, dass Cages Einfluss auf die Entwicklung der Neuen Musik vor allem auf seinen Kompositionen aus dieser Zeit beruht. Mit diesen Werken

²⁵³ Zitiert nach: Lichtenfeld, 1992, S. 209

²⁵⁴ Cage, 1984, S. 33

²⁵⁵ Salzman, 1993, S. 3

schaffte es Cage, einen Bogen von der europäischen Avantgarde bis hin zu der amerikanischen zeitgenössischen Musik, der Minimal Music eines Philipp Glass, Steve Reich oder La Monte Young zu ziehen, die auf der Wiederholung und Variierung einfacher Patterns beruht.

Interessant ist, dass diese Werke, so ungewöhnlich und neu sie auch waren, relativ schnell akzeptiert wurden und deren repetitive und perkussive Stilistik von anderen Musikrichtungen, wie beispielsweise dem Rock aufgegriffen wurde.

8. Die Emanzipation des GERÄUSCHES:

Seit jeher waren Geräusch und Musik strikt von einander getrennt. Schon in der Frühzeit der Geschichte wurde Klang immer als etwas Besonderes, Göttliches verstanden. Daraus entstand unsere Auffassung von Musik als etwas, vom alltäglichen Leben Abgehobenes. Aus diesem Grund wurden der musikalische Ton und das Geräusch konsequent voneinander getrennt. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts lebten die Menschen, relativ gesehen, in „Stille“. Dieser Zustand veränderte sich mit der Entwicklung der technischen Maschinen im Zeitalter der Industrialisierung, die alle Arten von Geräuschen produzierten. Im Jahr 1913 veröffentlichte der italienische futuristische Maler und Komponist Luigi Russolo (1885-1947) sein Werk *„L'arte dei rumori“* (Die Kunst der Geräusche), worin er sich mit der Behandlung des Geräuschs in der Musik auseinandersetzte. In dem Manifest plädierte Russolo für die Notwendigkeit einer Erweiterung des Klangspektrums. *„Die beschränkte Anzahl der Töne der Orchesterinstrumente von heute muss durch die unendliche Vielfalt der Lärmgeräusche ersetzt werden, die durch geeignete Mechanismen reproduziert werden“*, beschrieb Russolo sein Bestreben.²⁵⁶ Er entwickelte auch den *intonarumori*, ein spezielles Gerät zur Geräuscherzeugung.²⁵⁷ Dieses Gerät wurde aber gleich einem Instrument verwendet, das heißt die Freiheit des erzeugten Lärms war letztlich begrenzt. Dennoch revolutionierten Russolos Forderungen den damaligen Zugang zu den akustischen Phänomenen der Umgebung.

Auch Komponisten begannen, auf der Suche nach neuen Klangmaterialien, nun zögerlich die Geräusche zu entdecken. Sie stießen jedoch unweigerlich auf das Problem, dass im Vergleich zu den zwölf Tönen der skalierten und temperierten Stimmung, bei Geräuschen nicht einmal die Grundeigenschaften bestimmbar waren. Traditionelle Töne konnten durch sämtliche normierten Instrumente des Orchesters erzeugt werden. Geräusche wurden bisher aber lediglich von Schlagzeuginstrumenten und einzelnen, selbstgebauten Klangerzeugern produziert. In den 50er Jahren änderte sich durch den Fortschritt der Technik das Instrumentarium jedoch grundlegend. Vor allem die Entwicklung des Tonbandes als Materialspeicher führte zu zahlreichen neuen Möglichkeiten. Auch die Erfindung des Synthesizers war bahnbrechend: Klänge konnten nun modifiziert und Geräusche künstlich erschaffen werden. Der Gebrauch dieses neuen Instrumentariums

²⁵⁶ Zitiert nach: Kloser, 1998, S. 56

²⁵⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Luigi_Russolo, 2. August, 2009

erforderte natürlich entsprechend neue Kompositionsprinzipien und herkömmliche Orchester mussten neue Spieltechniken entwickeln, um dem erweiterten Klangspektrum gerecht werden zu können.

Der Einbezug des unvorhersehbaren und undefinierbaren Geräusches und des chaotischen Lärms ist grundlegend für die Entstehung einer Musik der Zufälligkeit.

Zweifellos hat John Cage bezüglich der Akzeptanz des Geräusches als kompositorisches Material Pionierarbeit geleistet. Cages Werke gehören zu den frühesten und bedeutendsten Geräuschkompositionen und waren ausschlaggebend für den Kompositionsstil der folgenden Generationen.

Seine Vorstellungen trug Cage im Jahr 1937 in dem Text: „*Die Zukunft der Musik – Credo*“ vor. Hier forderte er beispielsweise einen Apparat, der alle „*beliebig hörbaren Klänge*“ herstellen könne. In all seinen Kompositionen versuchte Cage sein Ziel einer „*all-sound music*“ zu erreichen.²⁵⁸

²⁵⁸ Pritchett, 1993, S. 13

9. ZUFALL, ALEATORIK und UNBESTIMMTHEIT

Sowohl die europäische, als auch die amerikanische Avantgarde verfolgte in der Zeit der 50er Jahre die Bestrebung, den Zufall in die Musik einzubeziehen. Ihre Wege äußerten sich aber völlig gegensätzlich. Die Organisation der einzelnen Parameterwerte wurde in der seriellen Musik durch die Reihen gegliedert. Die europäischen Serialisten wollten damit weder kompositorische Entscheidungen dem Interpreten überlassen, noch dem wirklich „Unvorhersagbaren“ Platz machen. Die Aleatorik, wie sie von Boulez, Stockhausen und anderen europäischen Komponisten verstanden wurde, bedeutete vielmehr, Möglichkeiten zu finden, den Zufall durch präzise Determination in den Griff zu bekommen, ohne auf offene und variable Formen zu verzichten.²⁵⁹ In vielen Kompositionen wandte Cage zwar ähnliche Verfahren an wie die frühen Serialisten, die Fixierung der Parameter war für Cage aber definitiv keine Lösung. Cage strebte vielmehr ein „befreites Total aller Klänge“ an, eine chaotische Fülle aller vorstellbaren Klangereignisse, die sich aus der Summe aller klanglich Wahrnehmbaren zusammensetzt. Auf der Suche nach seinen Parameterwerten wandte Cage daher den Zufall an.

Dieses Klangtotal ist Ziel und Ausgangspunkt seiner nicht-determinierten Kompositionen.²⁶⁰ Für Cage entstand das Aus – der – Hand – Geben von kompositorischen Belangen daher nicht aus einer Weiterführung des aleatorischen Gedankens, sondern war vielmehr eine Konsequenz seiner Beschäftigung mit dem fernöstlichen Denken. Der Zen-Buddhismus relativiert den Willens- und Subjektbegriff und schafft dadurch Raum für die Unbestimmtheit, durch welche die Komposition erst zum Leben erweckt wird. Hierin liegt der wesentliche Unterschied zur Vorgangsweise der europäischen Avantgarde. Solange die Klänge den Gefühlen und dem Willen des Komponisten unterliegen, stellen sie nur den Menschen selber dar, nicht den Klang an sich. Cages Ziel war es, die Klänge zu befreien, sie intentionslos hervorzubringen, ohne ihnen eine Richtung, eine Bedeutung oder einen Zusammenhang zu geben. Dies sei, Cages Meinung nach, die Aufgabe des Komponisten und des Interpreten. Der Hörer müsse diese Klänge dann ebenfalls ohne Intention und Erwartungshaltung wahrnehmen.²⁶¹

²⁵⁹ Hilberg, 1996, S. 10

²⁶⁰ Böttinger, 2000, S. 14

²⁶¹ Hilberg, 1996, S. 11

Im Moment der Aufführung geht die Unbestimmtheit in Bestimmtheit über, wenn die einzelnen Parameter, das Instrumentarium und die Zeitabschnitte festgelegt werden. Die Notation stellt potenziell das gesamte Spektrum der klingenden Ereignisse dar. Der Musikkritiker und Musiktheoretiker Heinz-Klaus Metzger geht soweit zu sagen, dass bei genügend Willkür und Zufall, die Partitur von Cages *Variations II* Beethovens 5. Symphonie genauso darstellt wie etwa einen Verkehrsunfall.²⁶²

Durch die Unbestimmtheit erlangt der Interpret einen Freiheitsgrad, durch den sämtliche Klänge legitimiert werden. Der Pianist David Tudor war davon fasziniert und meinte: „*There is a paragraph in Busoni which speaks of notation as an evil separating musicians from music, and I feel everyone should know that is true*“.²⁶³

9. 1. Die Komposition mit Zufallsoperationen

John Cage gilt als der erste Künstler, dessen Kompositionen auf dem Zufall gründeten. Er war jedoch nicht der erste Komponist, der den Zufall als Methode verwendete. Bereits bei Bach, Mozart und Haydn finden sich Zufallsstücke, bei denen das Werfen von Würfeln aber mehr zur kombinatorischen Belustigung diente. Hier wurde der Zufall vor allem zur Unterhaltung eingesetzt. Später wurde der Zufall von verschiedenen Strömungen der modernen Kunst, wie beispielsweise von den Dadaisten eingesetzt.

Betrachtet man also die Vergangenheit, stellt die Verwendung des Zufalls in künstlerischen Prozessen keineswegs eine große Neuigkeit dar. Trotzdem waren und bleiben Cages Zufallsoperationen einzigartig und unterscheiden sich von allen bisherigen Arbeiten. Cages Verwendung des Zufalls war untrennbar mit seiner Persönlichkeit verbunden und stand im Kontext seines ganzen Lebens, Denkens und seines Werkes. Für ihn endete die Arbeit mit dem Zufall nicht in einer Sackgasse, wie bei anderen Künstlern, sondern gab seinen Werken erst ihre wahre Richtung. Durch die Arbeit mit dem Zufall konnte Cage für alle Klänge und Geräusche der Umwelt gleichermaßen offen werden, vor allem auch für diejenigen, von denen er dachte sie nicht zu mögen.

In beinahe jedem künstlerischen Prozess finden persönlichen Entscheidungen statt. Selbst im „*action painting*“ oder im „*automatic writing*“ lässt der Künstler sein

²⁶² Hilberg, 1996, S. 13

²⁶³ Zitiert nach: Hilberg, 1996, 14

Unterbewusstsein entscheiden. Im Sinne des Zen-Buddhismus wird die Trennung zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten jedoch aufgehoben. D. T. Suzuki verwendet den Begriff *Unconscious* als Synonym für *No-mind*, was nicht mehr individuell, sondern universell verstehbar ist.²⁶⁴

In Hinblick auf seine Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus könnte man sagen, dass der Zufall für Cage das perfekte Mittel war, um seine philosophische Haltung auch in seinen Kompositionen zu verdeutlichen. Cage selbst beschrieb seine Arbeitsweise als einen Prozess des Fragestellens. Die Antworten auf seine Fragen ließ er sich meist durch das I Ging Orakel, oder ähnliche Zufallsoperationen geben.²⁶⁵

Die Loslösung vom Ich-Bewusstsein wird im Buddhismus durch die Meditation erreicht. Cage suchte nach Möglichkeiten, um auch in der Komposition seinen Geist dem Ganzen zu öffnen und persönliche Entscheidungen sowie individuelle Vorlieben aufheben zu können.

„Durch das Werfen von Münzen zur Festlegung der Facetten meiner Musik fessele ich mein Ich, so dass die Musik weitgehend von mir selbst frei bleibt“, erklärte Cage seine Intention.²⁶⁶

Der Zufall stellt sich über den individuellen Geschmack und führt zu einem Belassen der Dinge in ihrer Eigenart, ohne ihnen den persönlichen Willen aufzudrängen. „I welcome whatever happens next“, schloss Cage seinen Vortrag *Composition in Retrospect*.²⁶⁷

9. 2. Music of Changes (1951)

Das Werk besteht aus vier Teilen, die alle im Jahr 1951 in New York komponiert wurden und David Tudor gewidmet sind. Gemeinsam mit *Imaginary Landscape No. 4* stellte es einen Wendepunkt in Cages Schaffen dar, der zu einer Radikalisierung seiner musikalischen Techniken und einer grundlegenden Erneuerung seines künstlerischen Selbstverständnisses führte.²⁶⁸ Durch die Einführung der Zufallsoperationen in den Kompositionsprozess wurde das Stück zu einem der wichtigsten Schlüsselwerke des letzten Jahrhunderts. Seit der *Music of Changes* ist die Verwendung des Zufalls zu einer

²⁶⁴ Mac Low, 1993, S. 291

²⁶⁵ Revill, 1992, S. 201

²⁶⁶ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 203

²⁶⁷ Zitiert nach: Henck, 1992, S. 214

²⁶⁸ Henck, 1992, S. 213

Disziplin erhoben worden, die Cage in aller Vielfalt auszuführen und mit kompositorischen Regeln zu verbinden wusste.

Über den Zufall in der Musik schrieb Cage folgendes: „*Es ist solchermaßen möglich, eine musikalische Komposition zu machen, deren Zusammenhang frei ist von individuellem Geschmack und Erinnerung (Psychologie) und gleichermaßen von Literatur und ‚Traditionen‘ der Künste*“.²⁶⁹

Der Titel des Zyklus *Music of Changes*, also *Musik der Wandlungen* stellt einen eindeutigen Bezug zum I Ging, dem chinesischen Buch der *Wandlungen* her.

Wie auch in anderen seiner Kompositionen legte Cage zunächst Tabellen für Tempo, Lautstärke, Klänge, Pausen, Überlagerungen und Dauern an. Der Zufall, hier wurde Münzwurf angewandt, entschied über die Verknüpfung der Materialien. Die Ergebnisse wurden dann präzise in ein Taktschema notiert. Dadurch kam es im Endeffekt zu einer genauen Festlegung der Parameter; der Zufall spielte nur im Kompositionsprozess eine Rolle, der Interpret hat sich an eine exakte Notation zu halten. Daher erwies sich die Diagrammtechnik (von *Music of Changes* bis zu *Williams Mix*) als problematisch, da durch den Zufall nur zwischen vorher festgesetzten Materialien entschieden werden konnte. Nur durch gelegentliche Unspielbarkeiten an manchen Stellen werden die Zufallsoperationen sichtbar. Die Lösung solch eines technischen Problems ist dem Spieler überlassen. Zu dem Klangmaterial der Komposition treten noch Geräusche hinzu, wie das Zuschlagen des Klavierdeckels oder hörbares Pedalniedertreten.

Um Zufallsoperationen im Kompositionsprozess anzuwenden, bedurfte es langer Suche nach geeigneten Methoden und Nutzungen. Das Hauptproblem stellte der große Zeitaufwand dar. Das Erstellen eines I Ging – Orakels dauerte sehr lange, die Zuhilfenahme eines Computers war noch nicht aktuell. Neben dem I Ging verwendete Cage auch das magische Quadrat, das Tarot, Sternkarten, die Unregelmäßigkeiten und Unebenheiten auf dem Papier, oder das Mischen von Spielkarten und das Falten von Papier.

All diese Verfahren sollten ein musikalisches Ergebnis frei von individuellen Ansprüchen gewährleisten. Ziel war es, zu einem unerwarteten, spontanen Musikerlebnis zu kommen, durch das jedoch die Hörgewohnheiten, sowie die musikalischen Bedürfnisse und Wünsche des Hörers aufgezeigt werden konnten. Durch die Unvorhersehbarkeit des Klangereignisses wurde die Wahrnehmung des Zuhörers geschärft und ein Bewusstsein für

²⁶⁹ Zitiert nach: Henck, 1992, S. 214

Hörerwartungen geschaffen, die sich nicht an gewohnten Ordnungen und Hierarchien orientieren sollten.

Schon allein aufgrund der Komplexität des Begriffes Zufall, kann die Arbeit mit Zufallsoperationen zu Problemen und Missverständnissen führen.

Die Technik der Zufallsoperation rückt in den Mittelpunkt des Interesses, das eigentliche musikalische Klangergebnis verliert dadurch aber an Bedeutung. Doch auch wenn man das Konzept seiner Methode versteht, wird man Cages Weg nicht wirklich nachvollziehen können. Seine Anwendung des Zufalls sollte nämlich keine Spuren hinterlassen. Cages Ziel ist es, Klänge hervorbringen, die lediglich um ihrer selbst willen bestehen.

Auch Cages eigene Aussagen über seine Zufallsoperationen wirken manchmal kontrovers: Was heißt es genau, Vorlieben und Abneigungen aufzugeben? Sollen diese gar nicht mehr existieren, oder darf ihnen nur keine Beachtung mehr geschenkt werden?

Cage äußerte sich dazu folgendermaßen: *„Ich bin bereit Gefühle zu haben, aber ohne ihr Sklave zu sein. Das Problem ist nicht, nicht zu wollen, sondern hinsichtlich des eigenen Willens frei zu sein.“*²⁷⁰

Eine ähnliche Problematik wirft auch Cages Verwendung und seine Definition von Begriffen auf.

Lehnt Cage Begriffe, Beschreibungen und Strukturen völlig ab, oder will er nur nicht von ihnen beherrscht werden? *„Ich behalte nur soviel Organisation bei, wie fürs Überleben nützlich ist“*, meinte er dazu.²⁷¹ Bei manchen Tätigkeiten sei eine gewisse Organisation nötig, beispielsweise beim Schachspielen und beim Pilzsammeln.

Zu Beginn seiner Arbeit mit den Zufallsoperationen bemerkte Cage, dass er auf bestimmte Ergebnisse hoffte. Er erkannte jedoch, dass er diese Wünsche ausschalten musste. Überhaupt versuchte Cage seine ästhetischen Auffassungen und in der Folge seine Kompositionsmethoden immer wieder zu überdenken und neue Ansätze zu verfolgen. Vor allem die Zeit des Zen-Studiums zwischen 1948 und 1953 bewirkte eine rasche Veränderungen und eine entscheidende Entwicklungen in Cages Arbeit und seinem Denken. Letztendlich gab er nicht einmal mehr vor, ob das Klavier zu präparieren sei, sondern überließ alle Entscheidungen dem Interpreten.

Durch den Interpreten ging der Zufall in Unbestimmtheit über.

²⁷⁰ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 205

²⁷¹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 207

9. 3. Die Unbestimmtheit

Der Begriff *Unbestimmtheit* = INDETERMINACY korreliert oft mit dem Begriff *Zufall* = CHANCE. Er deckt sich jedoch nicht direkt mit ihm.

Bei den Zufallsoperationen legt der Komponist jene Kategorien fest, deren Werte durch den Zufall bestimmt und damit ein für alle mal determiniert werden. Unbestimmtheit hingegen bedeutet, dass die Parameter überhaupt offen gelassen werden bzw. der Entscheidung des Interpreten unterliegen. Das exakte Klangergebnis kann folglich vor der Aufführung nicht vorher gesagt werden, ist bei jeder Darbietung einzigartig und immer von vielen Faktoren abhängig. In seinem Vortrag *Indeterminacy* beschrieb Cage genau die Formen und Ebenen der Unbestimmtheit. (Es ist dies einer von drei Vorträgen, die Cage im September 1958 in Darmstadt hielt.²⁷²)

Die zur Freistellung möglichen Parameter sind:

- Structure
- Method
- Form
- Material (frequency, duration, amplitude, timbre)

Diesen fügte Cage noch einen fünften Parameter hinzu, nämlich *morphology*, was soviel wie „Hüllkurve“ bedeutet. Dieser Begriff beschreibt den Einschwingvorgang des Klanges, wie er verläuft und wie er endet.²⁷³ Da sich der Klang in der Zeit verändert, ist die Verwendung des Wortes „Hüllkurve“ passender als jenes der „Klangfarbe“. „Hüllkurve“ beschreibt weniger die Obertonstruktur des Klanges in einer stationären Phase, als vielmehr das Einschwingen und Ausschwingen des Schalls.

Aus der Komposition mit Unbestimmtheit ergibt sich eine deutliche Veränderung der Funktion des Interpreten. Er ist längst nicht mehr der reine, den Angaben des Komponisten folgende Ausführende oder Nachschöpfer, sondern leistet einen eigenständigen Beitrag zum Werk. Durch den Interpreten erlangt die Unbestimmtheit im Moment der Aufführung eine konkrete Form. Der Ausführende wird daher zum Mitschaffenden und Mitgestalter und muss selbst grundlegende Entscheidungen treffen. Mitunter wird der Interpret sogar

²⁷² Hilberg, 1996, S. 37

²⁷³ Hilberg, 1996, S. 9

wichtiger als der Komponist selbst, der mit seinem Einfluss auf das Werk stark in den Hintergrund tritt.

10. John Cage und DAVID TUDOR

“And then the most important one was David Tudor” – John Cage²⁷⁴

Die Bedeutung des Pianisten David Tudor für John Cage ist wohl kaum zu überschätzen. Er war der erste Interpret, der sich systematisch der zeitgenössischen Musik gewidmet hat. Lange Zeit war er der einzige, der im Stande war, die komplexen Partituren experimenteller Kompositionen zu realisieren. Sein Engagement war ausschlaggebend dafür, dass zahlreiche moderne Komponisten, wie beispielsweise Wolff, Feldman, Brown, aber auch Stockhausen oder Boulez zu jener Zeit überhaupt rezipiert werden konnten. Tudor war für zahlreiche Uraufführungen der Neuen Musik verantwortlich. *„Wir komponierten das alles und dachten, David Tudor könnte es aufführen. Wir wussten, dass er fähig wäre, all das auszuführen, was wir ihm zutrauten, und dass er getreu das spielen würde, was jedes Stück erforderte“*, verdeutlichte Cage Tudors Wichtigkeit.²⁷⁵

David Tudor begann seine musikalische Laufbahn als Organist. Schon bald bewies er dabei außerordentliche Fähigkeiten. Mit dreizehn Jahren schon hatte er die gesamte Literatur, die je für die Orgel komponiert wurde gespielt. Da er auch die klassische Klaviermusik innerhalb kürzester Zeit „durchgespielt“ hatte, begann er sich auf der Suche nach neuem Notenmaterial den zeitgenössischen Kompositionen zu widmen.

Im Herbst des Jahres 1949 kamen Cage und Cunningham von einer längeren Europareise nach Amerika zurück. Cage hatte bei dieser Gelegenheit Pierre Boulez getroffen, woraus sich eine Freundschaft und ein intensiver Briefkontakt entwickelten. Die Verbindung zwischen Cage und Boulez stellte eine wichtige Vermittlung zwischen der amerikanischen und der europäischen modernen Musik dar. Cage brachte einige Partituren von Boulez, darunter seine 2. *Klaversonate* mit in die USA, und versuchte die Komposition dort zu verlegen. Um sie aufführen zu lassen wandte sich Cage mit der Partitur an den Pianisten William Masselos, der schon einige seiner eigenen Werke, sowie Musik von Charles Ives gespielt hatte. Im Endeffekt war es jedoch David Tudor, der die Sonate zur Aufführung brachte.

Cage lernte Tudor über die Tänzerin Jean Erdman, die auch mit Merce Cunningham befreundet war, kennen. Tudor war zu jener Zeit Erdmans Klavierbegleiter.

²⁷⁴ Zitiert nach: Holzaepfel, 1992, S. 43

²⁷⁵ Cage, 1984, S. 148

Die Tänzerin trat gemeinsam mit Cunningham in einem Konzert auf, bei dem auch das Stück *Ophelia* gespielt wurde. Dies ist die erste, dokumentarisch belegte Interpretation David Tudors eines von Cages Werken.

Obwohl auch Masselos noch an Boulez Sonate arbeitete, machte sich Tudor sofort daran, das Werk zu studieren und erlernte es innerhalb von drei Monaten. *„Tudor hat sich spontan der Arbeit an der Sonate gewidmet, er wollte sie verstehen und spielen (...) er hat französisch gelernt, um deine Aufsätze lesen zu können (...) Er ist ein außergewöhnlicher Mensch, und beim Konzert (...) hatte ich das Gefühl der Exaltation (...)“*, schrieb Cage begeistert in einem Brief an Boulez²⁷⁶ und berichtete über die Aufführung des Werkes: *„Natürlich gab er eine ausgezeichnete Vorstellung“*.²⁷⁷

Da Cage älter war und zu einem großen Bekanntenkreis vieler Künstler gehörte, wurde er sozusagen Tudors „Manager“. Er veranstaltete mit ihm gemeinsam zahlreiche Konzerte, organisierte Tourneen und Reisen. Im Jahr 1958 hielt David Tudor auch einige Kurse im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse. *„Ich glaube nicht, dass man uns in Europa sehr ernst nahm“*, erinnerte sich Cage daran.²⁷⁸

Was Tudor neben seinen pianistischen Fähigkeiten besonders auszeichnete war, dass er sich selbst aktiv am kompositorischen Prozess beteiligte. Tudor komponierte später auch selbst. Tudor war so etwas wie ein Prüfstein für viele Kompositionen. Cage beschrieb das folgendermaßen: *„Seit 1952 habe ich in allen Werken zu erreichen versucht, was David Tudor interessant und spannend erschienen wäre. Was immer in den von mir hergestellten Werken geglückt ist, wurde im Verhältnis zu ihm beschlossen.“*²⁷⁹ Einige seiner Werke schrieb Cage nicht für einen beliebigen Interpreten, sondern für Tudor, auch wenn dieser letztlich die Kompositionen vielleicht gar nicht selbst aufführte, sondern irgendein anderer Pianist sie spielte.

In Tudors Interpretation von Zufallskompositionen leistete er mehr, als selbst von vielen Komponisten für möglich gehalten wurde. Er wurde den neuen Anforderungen an den Interpreten einerseits durch seine technische Virtuosität gerecht, andererseits stellte er sich den Problemen, die die neue Musik aufwarf. Er brachte seine eigenen Ideen und seine Kreativität bei der Interpretation ein und löste so viele „Rätsel“, die die Notation der zeitgenössischen Musik mit sich brachte.

²⁷⁶ Zitiert nach: Holzaepfel, 1992, S. 46

²⁷⁷ Cage, 1984, S. 148

²⁷⁸ Cage, 1984, S. 149

²⁷⁹ Zitiert nach: Hilberg, 1996, S. 14

Bei der Aufführung eines Werkes ging es Tudor nicht darum, die Partitur frei und spontan umzusetzen. Vielmehr fertigte er genau berechnete Umwandlungstabellen an, um präzise Ergebnisse zu erhalten, die er daraufhin in konventionelle Notenschrift übertrug und zur Realisierung des Werkes verwendete. Auf diese Weise musste Tudor zunächst die Komposition auf seine Art selbstständig konzipieren bevor, er daraufhin nach neuen Techniken zur Realisation und zur Spielbarkeit des Stückes suchen konnte.

„Und seine außergewöhnliche Virtuosität, und seine Befähigung und Präzision, mit der er immer alle Arten technischer Probleme löste...Ja, er faszinierte mich. Aber was ihn zu dem machte, der er für mich ist, ist sein Geist, seine Persönlichkeit (...)“, beschrieb Cage David Tudors Fähigkeiten.²⁸⁰

In seiner Arbeitsweise wirkte Tudor wie eine Art unabhängiger Vermittler zwischen dem Komponisten und dem Publikum. „Es gab nie irgendein Gespräch. Man ging davon aus, dass er alles konnte. Und wenn man ihn hörte, hatte man die Bestätigung dafür“, erinnerte sich Cage an die Zusammenarbeit mit Tudor.²⁸¹ Jeder kümmerte sich um seine Angelegenheiten. Diese Vorgehensweise bestätigte Cages Auffassung, dass Komponieren, Ausführen und Zuhören unabhängige Handlungen seien.

10. 1. Variations II (1961)

Im Jahr 1961 entstand die Komposition *Variations II* für eine beliebige Anzahl von Spielern mit beliebigen klangerzeugenden Mitteln. Das Werk verdeutlicht sehr gut die starken Veränderungen des traditionellen Musikbetriebs und des Musikschaффens, die zu jener Zeit vor sich gingen. Außerdem stellt das Stück ein ideales Beispiel für die Genialität und den Erfindungsreichtum dar, den David Tudor in seinen Interpretationen an den Tag legte.

1958 begann Cage mit der *Variations* – Reihe, die mit *Variations VIII* im Jahr 1978 beendet wurde. In der *Variations* – Reihe spielt zwar auch der Zufall, viel mehr jedoch die Unbestimmtheit eine zentrale Rolle. Der Interpret muss zunächst Entscheidungen über musikalische Sachverhalte treffen. Die Dauer und das Instrumentarium werden durch den Ausführenden erst festgelegt. Das Werk ist graphisch notiert. Es besteht aus elf transparenten Folien, sechs davon mit geraden Linien, fünf mit einem Punkt. *Variations II*

²⁸⁰ Cage, 1984, S. 222

²⁸¹ Zitiert nach: Holzaepfel, 1992, S. 43

gehört wie auch andere Stücke aus dieser Zeit zu den so genannten „Folienkompositionen“.²⁸²

Die Folien können beliebig, beispielsweise durch einen Wurf, angeordnet werden. Von jedem Punkt wird dann eine Lotrechte auf jede Linie gezogen, wodurch sich 30 Strecken verschiedener Länge ergeben. Diese stellen in der Folge das Maß der sechs musikalischen Parameter (Tonhöhe, Dynamik, Klangfarbe, Dauer, Art des Ereignisses und Einsatzabstand) dar. Jeder Punkt stellt ein Klangereignis dar, jede Linie repräsentiert einen musikalischen Parameter.

10. 2. David TUDORS Interpretation von *Variations II*

David Tudor brachte das Werk in zahlreichen Konzerten zur Aufführung, wobei er das Instrumentarium immer wieder veränderte. Es wurde daher auch nie vollständig dokumentiert. Im Juli 1967 spielte Tudor das Stück in New York für CBS ein und entwickelte dafür sein so genanntes „elektrifiziertes Klavier“.

Das „elektrifizierte Klavier“:

David Tudor beteiligte sich maßgebend an den Experimenten und Modifikationen, die Cage am Klavier durchführte.

Seit der Entstehung des Klaviers wurde das Instrument laufend weiterentwickelt. Die Geschichte der so genannten „modifizierten Klaviere“ begann mit Eingriffen in die Klaviere, die einen tatsächlich abweichenden Gebrauch des traditionellen Instruments darstellten.

Ab wann genau man von solchen Modifikationen sprechen kann, bleibt fraglich. Charles Ives nahm modifizierende Eingriffe vor, indem er Holzleisten im Klavier montierte, um seine Cluster spielen zu können. Auch Henry Cowell modifizierte das Klavier und sprach von diesem als „*percussion piano*“. Er spielte dabei im Inneren des Klaviers mit Klöppeln und Plektren und legte Gegenstände, wie z.B. ein Stopfen in den Korpus. Auch andere Komponisten veränderten das Klavier und entwarfen Cage-ähnliche Präparationen, wie beispielsweise Nam June Paik.

Während der 40er Jahre entstand so eine ganze Reihe von modifizierten Klavieren, durch welche geräuschhafte Klänge produziert werden konnten.

²⁸² Hilberg, 1996, S. 36

Aber nicht nur mit der Instrumentalakustik wurde experimentiert, sondern auch mit den neuen technischen Möglichkeiten. Was die Modifikation des „elektrifizierten Klaviers“ von David Tudor ausmachte, ist die Einbeziehung der Elektronik. Da es aus mehreren Komponenten besteht, kann das „elektrifizierte Klavier“ (*amplified piano*) als eigenständiges Instrumentarium, nicht nur als verstärktes Klavier betrachtet werden. Instrumentarium bedeutet, dass ein Klangerzeuger aus einer Vielzahl von variablen und heterogenen Elementen besteht, die alle einen bestimmten Zweck verfolgen.²⁸³

Bei David Tudors Interpretation von *Variations II* fanden sämtliche Aktionen im Inneren des Flügels statt, wobei das rechte Pedal ständig aufgehoben war. Durch die Tonabnehmer, das waren Mikrophone, Kontaktmikrophone und *Cartridges* (= Phono-Tonabnehmer), wurde die Schwingungsenergie des Klaviers in elektronische Signale umgewandelt. Die Kontaktmikrophone wurden im Klavier angebracht, wobei zwei davon auf so genannten „*curb – scraper*“ montiert waren. „*Curb – scraper*“ sind Geräte, die sich am Kotflügel des Autos befinden und Kratzgeräusche auslösen, wenn man dem Randstein zu nahe kommt.

Bei den *Cartridges* handelt es sich um Schallplatten – Tonabnehmer, bei denen statt der Abtastnadel ein anderes Objekt eingesetzt wurde, z.B. ein Draht, ein Pfeifenreiniger oder ein Zahnstocher. Mit diesen präparierten *Cartridges* wurde auf, sowie zwischen den Saiten gespielt. Um verschiedene Spieltechniken wie Schlagen, Streichen, Kratzen oder Schaben erzeugen zu können, wurden zusätzlich auch andere Gegenstände, wie beispielsweise ein Schlägel, der aus der Spitze einer Krücke hergestellt war, benützt. Außerdem wurden Lineale zwischen die tiefen Saiten geklemmt. Ansonsten wurden aber keine Präparationen der Saiten vorgenommen.

Die Platteneinspielung von *Variation II* fand in einer Kirche statt, wo sehr lange Nachhallzeiten herrschten, eine wichtige Voraussetzung um ein Feedback erzeugen zu können. Da bei der Aufnahme in der Kirche nur zwei Kanäle verfügbar waren, jedoch eine Vierkanal-Produktion gewünscht war, wurden die zwei fehlenden Kanäle durch Überlagerung der zwei schon existenten erzeugt. Cage befürwortete dieses „Overdubbing“, da es im Sinne des, von ihm gewünschten „*for any number of players*“ stand.²⁸⁴

²⁸³ Hilberg, 1996, S. 20

²⁸⁴ Hilberg, 1996, S. 22

Die beste Umgebung für solch eine Aufnahme wäre sicherlich im Freien, da in einem Raum die Rückkoppelung oft entweder zu stark oder schwach ist. Tudor erinnerte sich an eine ideale Aufführung, die 1980 in Rom unter freiem Himmel stattgefunden hatte.²⁸⁵

Tudor ermittelte „seine“ Variante der Partitur durch Zufall, angeblich durch das Werfen der Folien auf eine Fläche. Aufgrund der Verwendung des elektrifizierten Klaviers ergaben sich schon bestimmte musikalische Voraussetzungen. Während des Arbeitsprozesses stellte sich heraus, dass es nicht möglich war, Parameter einer kontinuierlichen Klangskala zu unterwerfen. Daher reduzierte Tudor die Werte auf zwei Grundzustände, nämlich einfach oder komplex. Das heißt, es gab beispielsweise Klänge, mit einer sehr einfachen oder einer komplexen Obertonstruktur. Durch diese Methode dauerte es oft lange, bis die Klänge ihren gewünschten Zustand erreicht hatten.

Die Gesamtlänge des Stückes betrug meist zwischen 25 und 29 Minuten. Da sich die gewünschten Parameter des Klanges erst während des Erklingens einstellten, kann man behaupten, dass Tudors Interpretation auf fortschreitenden Prozessen beruht. Dadurch war seine Arbeit nicht mit der Erstellung der Partitur beendet, sondern ergab sich immer erst während der Aufführung, die dadurch von Mal zu Mal variierte.

Mit seinem Interpretationskonzept wurde David Tudor, wie so oft, Cages ästhetischen Vorstellungen sehr gerecht. Die Forderung, die Cage an experimentelle Musik stellte, gründete auf der Unvorhersehbarkeit der Klangereignisse. In diesem Fall überraschte das Klangergebnis nicht nur Cage selbst, sondern auch David Tudor, da er mit dem „elektrifizierten Klavier“ ein Instrumentarium erfunden hatte, dessen Eigendynamik zwar eingrenzbar, aber nie gänzlich vorausbestimmbar war. Durch die enorme Anzahl der Möglichkeiten lag die Schwierigkeit für den Interpreten darin, die Freiheiten mit den Möglichkeiten der Interpretation und des Instrumentariums in Beziehung zu setzen und daraus ein geeignetes Resultat zu erzielen.

Tudor gelang mit seiner Interpretation der *Variations II* die Umsetzung einer offenen Form mit einem live-elektronischen Instrumentarium. Er erfüllte damit auf perfekte Weise die Forderung, dass „*neue Materialien neue, eigene Formprinzipien verlangen*“.²⁸⁶

Mit der Anlage dieses Werkes erwies sich Cage als ein genialer Konzeptualist. Durch seine Kompositionen definierte er die Begriffe „*sound*“ und „*silence*“ neu und räumte vor allem dem Geräusch einen bislang nicht existenten Stellenwert ein. Tudors elektrifiziertes

²⁸⁵ Hilberg, 1996, S. 32

²⁸⁶ Hilberg, 1996, S. 27

Klavier machte es möglich, über eine große Anzahl von Geräuschen zu verfügen, trotzdem aber ein Instrumentarium mit charakteristischem Klang zu spielen.

11. Musik der STILLE

Von Anfang an nahmen Stille und Ruhe einen zentralen Stellenwert in Cages Musik ein. Cage war davon überzeugt, dass man sein Werk am besten durch den Begriff *Silence* beschreiben könne. „*I had an inclination towards silence that you can discern in very early pieces written in the 1030s. One of my early teachers always complained that I had no sooner started than I stopped*“, erinnerte sich Cage an den Beginn seiner musikalischen Arbeit.²⁸⁷

Ausschlaggebend für die Kompositionen mit Stille war Cages Erlebnis in einem schalltoten, echofreien Raum. Cage erwartete, in diesem Raum rein gar nichts zu hören. Er bemerkte jedoch sofort zwei Geräusche. „*Zwei Klänge: einer hoch, einer tief*“.²⁸⁸ Später wurde ihm erklärt, dass diese beiden Klänge einerseits sein eigener Puls und andererseits das Geräusch des Blutstroms im Körper waren.

Obwohl Cage eine Aufhebung des dualistischen Denkens forderte und an gegenseitige Durchdringung glaubte, hielt er zunächst doch an einer Trennung zwischen Klang und Stille fest. Durch seine Erfahrung im schalleeren Raum erkannte er, dass auch diese Unterteilung nur vom Kopf ausgehe.

Vielmehr geht es bei jedem Klang um die Unterscheidung zwischen Intention und Nichtintention, zwischen Absicht versus Unabsicht. Stille ist so gesehen nur das Fehlen einer Absicht und eines Vorsatzes. „*Stille ist nicht Akustik. Sie ist ein Wandel des Geistes. Eine Kehrtwendung. Ihr habe ich meine Musik gewidmet*“, erklärte Cage.²⁸⁹

Ähnlich wie beim Zufall war Cages Beschäftigung mit der Stille eine Richtung, die in ihrer Tendenz schon länger vorhanden war, sich nun aber konkret in seinen Kompositionen manifestierte. Entscheidend für seine Kompositionen mit Stille war, abgesehen von der Erfahrung im schalltoten Raum, einerseits wiederum die Beschäftigung mit der östlichen Philosophie, andererseits Cages erfinderische Freude an gewagten musikalischen Experimenten und sein Drang, bis ans Äußerste zu gehen.

Bedeutend war auch der Einfluss des Künstlers Robert Rauschenberg, der eine Reihe von schwarzen Bildern, und danach eine Serie gänzlich weißer Gemälde malte. Cage sah die Arbeiten von Rauschenberg erstmals am *Black Mountain College* im Sommer 1952 und sie inspirierten ihn zu seiner Komposition 4'33''. Rauschenberg begründete seine Arbeit

²⁸⁷ Zitiert nach : De Visscher, 1993, S. 117

²⁸⁸ Cage, 1995, S. 109

²⁸⁹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 219

damit, dass eine weiße Leinwand nie leer sei, denn man könne auf ihr Staub, Schatten, Spiegelungen, Reflexionen usw. ausmachen. Dies war für Rauschenberg der Beweis, dass so etwas wie eine reinweiße Leinwand gar nicht existierte. Selbst wenn der Künstler keinerlei Einfluss darauf nahm, drang Leben in das weiße Gemälde. Cage bezeichnete Rauschenbergs Bilder einmal als „*Flughäfen für Lichter, für Schatten und Staubteilchen*“.²⁹⁰ Auch für den Kunstkritiker Calvin Tomkins waren die Bilder keineswegs passiv, er sah sie vielmehr als hypersensible Werke, als Spiegel der Luft an.

11. 1. Die Komposition von Stille – 4’33’’

Die Komposition 4’33’’ zählt zu den wichtigsten Werken von John Cage. Sie wurde zu seinem berühmtesten Stück, das die heftigsten Diskussionen provozierte.

Obwohl sich Cage sonst Urteilen über seine Kompositionen enthielt, bezeichnete er 4’33’’ als so etwas wie sein Lieblingsstück, das er selbst über all seine anderen Kompositionen stellte. „*Mein wichtigstes Stück ist mein stummes Stück*“, äußerte sich Cage und erklärte die Bedeutung des Werkes folgendermaßen: „*es vergeht kein Tag, an dem ich nicht von diesem Stück Gebrauch mache in meinem Leben und meinem Werk. Ich denke immer daran bevor ich das nächste Stück schreibe.*“²⁹¹

Nicht nur innerhalb von Cages Schaffen stellt das Stück einen Höhepunkt dar, es ist auch ein Meilenstein in der gesamten Entwicklung der modernen Musik des 20. Jahrhunderts.

4’33’’ kann als das Ergebnis von Cages jahrelangem Versuch angesehen werden, Musik und Spiritualität in seinen Werken zu verbinden und auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Die Bedeutung des Stückes wird durch den Prozess, der zu seiner Entstehung geführt hat, verstehbar. Das Werk steht am Ende einer Entwicklung, in welcher Cage die Begriffe Klang und Stille grundlegend erneuerte.

In 4’33’’ verschmelzen Stille und Geräusch zu ein und demselben. Es muss nicht mehr zwischen den beiden Polen unterschieden werden. Grundsätzlich kann nun jeder Klang als Musik aufgefasst werden und es stellt sich mehr die Frage, welcher Klang, oder welches Geräusch nun vom Komponisten beabsichtigt ist und welches nicht. Als Beispiel könnte man das Husten der Leute während einer Konzertpause anführen: „*Das ist das, was*

²⁹⁰ Zitiert nach: Klotz, 1999, S. 50

²⁹¹ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 223

andere Leute „Stille“ nennen. Ich kann Klänge und Stillen austauschen“, erklärte Cage seine Auffassung von Stille. Stille sei seiner Meinung nach gleichzeitig immer auch Geräusch und in diesem Sinne gar nicht wirklich existent.²⁹²

Vorläufer zu Werken, die gänzlich aus Stille bestehen finden sich besonders in der Literatur. Die Symbolisten erforschten die Grenzen der Sprache und kamen dadurch zur Stille. Die Dadaisten waren bestrebt, die Absurdität der Bedeutungen der Worte aufzuzeigen und verwendeten in ihrer Poetik nur mehr Laute und Stille. „Fisches Nachtgesang“ von Christian Morgenstern ist ein stummes Gedicht, das lediglich aus Länge- und Kürzezeichen besteht. Nur über den Weg der Stille konnte die Begrenztheit von Sprache oder Musik aufgezeigt werden. Für Webern, dessen Werk vom Motiv der Stille durchzogen ist, bedeutete Stille das, was nicht durch die Sprache der Musik ausgedrückt werden konnte.²⁹³ Auch von Satie stammten wichtige Inspirationen zur Musik der Stille. „Ich beabsichtige, wie Satie oder Webern vorzugehen: Struktur entweder mit Klängen oder mit Stillen zu verdeutlichen“, sagte Cage.²⁹⁴

Schon lange vor der tatsächlichen Komposition eines gänzlich stillen Stückes, machte sich Cage Gedanken über die Stille und über musikalische Werke ohne Klang

Im Jahr 1948 sprach er über die Idee in seinem Vortrag *A Composer's Confessions*, den er am *Vassar College* hielt. Cage beschrieb darin neue Gedanken und Wege, unter anderem seinen Wunsch nach einem Stück völliger Stille: „*It will be 3 or 4 ½ minutes long, those being the standard lengths of 'canned' music and its title will be Silent Prayer*“, äußerte sich Cage.²⁹⁵ Aus den Reaktionen darauf merkte er, wie unverständlich solch ein stilles Stück, aus der Sichtweise der europäischen Tradition und Musikgeschichte heraus verstanden, wirken würde.

„*Ich wollte das Ganze nicht als etwas Leichtes oder gar Scherz hinstellen, nicht einmal vor mir selbst. Es war mir völliger Ernst damit, und ich wollte damit leben können*“,²⁹⁶ beschrieb Cage seine Gedanken vor der Komposition des Werkes.

Als Vorläufer zu *4'33''* kann das, später mit *Water Music* benannte Werk, das 1952 für einen Pianisten entstand, angesehen werden. Es wurde von David Tudor sowohl am *Black Mountain College*, als auch in *Woodstock* aufgeführt, immer unter dem Titel des

²⁹² Cage, 1984, S. 35

²⁹³ De Visscher, 1992, S. 76

²⁹⁴ Cage, 1984, S. 34

²⁹⁵ Zitiert nach : De Visscher, 1993, S. 118

²⁹⁶ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 220

jeweiligen Aufführungsortes und des Datums. Die Umgebung und deren Geräusche stellten jeweils den Ausgangspunkt für die Komposition und die Performance dar.

Ausschlaggebend dafür, dass Cage den „Mut“ aufbrachte ein stummes Stück zu schreiben, waren die weißen Leinwände von Robert Rauschenberg. Der Eindruck dieser Gemälde schien ihm die „Erlaubnis“ für diese Komposition zu geben. Auch in anderem Kontext sprach Cage davon, die Erlaubnis von jemandem oder durch etwas zu erhalten, eine bestimmte Richtung zu gehen oder einen neuen Schritt zu wagen.²⁹⁷ Henry Cowell gab ihm beispielsweise die Erlaubnis „den Bereich der Musik zu betreten“.²⁹⁸ In seinem Vortrag „On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work“, erklärte Cage: „the white paintings came first; my silent piece came later“.²⁹⁹

Grundlegend war zudem, dass Cage die Struktur in Form von Zeitlängen, über alle anderen Parameter der Musik stellte. Dies begründete er damit, dass Stille, als das Gegenteil von Klang, nur durch ihre Länge bestimmbar sei. Cage schloss sich damit Satie an, der seine Kompositionen auf Zeitlängen und nicht auf Tonhöhen und Harmonien basieren ließ. „There can be no right making of music that does not structure itself from the very roots of sound and silence – length of time“, erklärte Cage in seinem Vortrag „Defense of Satie“.³⁰⁰ Erst die Stille schuf den Platz für die Klänge.

In 4'33'' verwirklichte Cage den letzten Schritt in die Absichtslosigkeit und Nichtdualität. Er bekannte sich damit zur radikalsten aller möglichen Positionen. Mit dem Stück schaffte es Cage einerseits, die Verbindung zwischen Geräusch und Stille herzustellen, andererseits auch gleichzeitig aufzulösen und in Einklang zu bringen. Dies erreichte er durch die Loslösung von dem Wunsch nach Selbstdarstellung, eine Vorstellung, die Cage durch sein Studium des Zen-Buddhismus erlernte.

Die Beschäftigung mit der Stille wurde dadurch auch in philosophischer Hinsicht begründbar. Stille bedeutet im fernöstlichen Denken nicht die Beschäftigung mit dem inneren Ich, sondern im Gegenteil, eine Öffnung gegenüber der Wirklichkeit der Welt, dem klanglichen „Sein in der Welt“.³⁰¹ Auf der Ebene der Musik spiegelt die Stille diese angestrebte Leere, aber gleichzeitige Offenheit der Seele, wider. Im buddhistischen Verständnis ist jedes Element von seinem Gegenteil durchdrungen. In der fernöstlichen Philosophie passiert kein Geschehen in Unabhängigkeit, sondern immer in Bezug auf das

²⁹⁷ Reville, 1992, S. 221

²⁹⁸ Reville, 1992, S. 221

²⁹⁹ Zitiert nach : De Visscher, 1993, S. 131

³⁰⁰ Zitiert nach : De Visscher, 1993, S. 119

³⁰¹ De Visscher, 1992, S. 76

gesamtheitliche Ganze. Die potenzielle Leere ist in alle Richtungen offen, aus ihr kann alles entstehen. Im Buddhismus wird sie mit „*Sunyata*“ bezeichnet. Daraus entsteht die Gleichwertigkeit von Ton und Stille. Stille ist immer auch Klang und umgekehrt. Jeder Klang entsteht aus einer Stille und vergeht wieder in sie. „*Each Something is a Nothing and each Nothing is a Something*“, drückt diese gegenseitige Durchdrungenheit sehr gut aus.³⁰²

Bis zur Ästhetik von John Cage war man beim Hören von Musik mit Stille nur in Form von Pausen konfrontiert.

„*Die Pausen sind der Kern aller großen Kompositionen. In ihnen nimmt das Gestalt an, was dem Komponisten nicht mehr möglich ist, in Töne umzusetzen. Erst in den Pausen kommt das Werk in den Köpfen des Publikums zum Klingen. Wenn du die Bedeutung der Pause nicht erfasst, wirst du nie ein guter Musiker,*“ beschrieb Konstantin Wecker die Wichtigkeit der Pausen in der Musik.³⁰³

Pausen wurden bislang nur als gewollte Effekte in der Komposition eingesetzt. Im Normalfall musste Musik immer klingen und ständig voller Töne sein. Die Stille, die Cage mit 4'33'' komponierte, unterschied sich von allen Pausen, die in der Geschichte der Musik je geschrieben wurden. Cage schrieb Nichts in Form von Stille, das frei von Intentionen war; und trotzdem stark mit der Persönlichkeit des Interpreten und vor allem mit der Identität des Komponisten John Cage verbunden war.

Durch seine Erfahrung im schalltoten Raum erkannte Cage, dass es Stille als Gegensatz zum Klingenden gar nicht gab. Er definierte Stille daher neu, nämlich als jene ziellosen Klänge, die keiner musikalischen Intention unterlagen. Cage nannte diese Klänge „*ambient sounds*“.³⁰⁴

Mit 4'33'' öffnete Cage den Raum der Musik für alle Klänge der Welt und machte unsere Umwelt zu einem musikalischen Werk. Damit gelang es ihm, seinen Anspruch an die Kunst, sie solle eine Imitation der Natur darstellen, zu erfüllen.

Gleich den anderen Werken dieser Zeit komponierte Cage 4'33'' mit Hilfe von Zufallsoperationen. Mit der ersten Operation wollte er über Klang oder Stille entscheiden. Das Werfen einer Münze ergab nur gerade Zahlen. Der Zufall entschied also, dass gar keine Töne vorkommen konnten. Die rhythmische Struktur organisierte Cage durch *I Ging*

³⁰² De Visscher, 1993, S. 121

³⁰³ Wecker, 2006, S. 37

³⁰⁴ Hilberg, 1996, S. 12

– Operationen, indem er verschieden lange Zeitspannen eruierte, die er dann zusammensetzte. Cage beschrieb den Vorgang wie das Zusammenkleben von verschieden langen, stillen Zeitportionen. „*I built up each movement by means of short silences put together it seems idiotic but that’s what I did*“, erklärte Cage in einem Vortrag.³⁰⁵

Später meinte Cage humorvoll, es könne sein, dass ihm beim Zusammenzählen der Zeiten ein Fehler unterlaufen sei. Tatsache ist, dass das Stück meist länger als 4’33’’ dauert, was an den Pausen zwischen den Sätzen liegen mag.

Die Instrumentationsangabe für 4’33’’ lautete „*for any instruments or combination of instruments*“.³⁰⁶

Das Stück 4’33’’ gliedert sich in drei Sätze:

I. Satz: 33’’ *Tacet*

II. Satz: 2’23’’ *Tacet*

III. Satz: 1’20’’ *Tacet*

In den verschiedenen Publikationen der veröffentlichten Partituren von 4’33’’ stößt man immer wieder auf unterschiedliche Längen der einzelnen Sätze. 4’33’’ betrug die Gesamtlänge der Uraufführung, das Stück kann aber auch in anderen Längen gespielt werden. Auch der Titel könnte variiert werden. Bisläng hat sich jedoch 4’33’’ durchgesetzt.

Während des „Spielens“ sollte die Partitur mitgelesen werden. Daher muss der Interpret auch umblättern und genau dem Verlauf folgen. Hier bemerkt man wieder einmal Cages Hang zur theatralischen Aktion während der Aufführung seiner Stücke, zumal man zwischen den einzelnen Sätzen auch noch den Klavierdeckel öffnen und wieder schließen sollte.

„*Cage ist ziemlich gut darin, Aufführungen aufzuführen*“, erkannte der Komponist Conlon Nancarrow.³⁰⁷

Es ist jedoch offensichtlich, dass Cage mit einer völlig ernsten Absicht hinter der Musik steht, die aufgeführt wird.

³⁰⁵ Zitiert nach: De Visscher, 1993, S. 126

³⁰⁶ Schmidt, 2008, S. 18

³⁰⁷ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 297

Die Partitur von 4'33'' bestand aus dem Klaviersystem, dem Notenschlüssel und den Takten. Anstatt der Taktarten notierte Cage die Korrelation von Tempo, Zeitabschnitt und Strecke, also eine Art Zeit – Raum Notation. Cage schrieb keine Pausen, und natürlich keine Noten.

Die Tempoangabe für die Viertelnote lautete: 60 M.M. (gleich wie bei dem Werk *Music of Changes*).

In einer zweiten Version des Werkes verwendete Cage keine Partitur mehr, sondern notierte nur mehr eine Stimme, die mit „*tacet*“ überschrieben war.

Cage stellte dafür verallgemeinerte Zeitraster her. Beliebige Aktivitäten sollten innerhalb bestimmter Zeitangaben ausgeführt werden, es war dabei ganz egal welche. Auch der Begründer des Fluxus, George Maciunas, verfasste ähnliche Partituren.

Interessant und vielleicht weniger bekannt ist, dass es von 4'33'' mehrere Fassungen gibt. Doch was heißt es überhaupt im Fall eines stillen Stückes, von Fassungen zu sprechen? Normalerweise unterscheiden sich verschiedene Fassungen durch Besonderheiten und Varianten in der Aufzeichnung der Musik. Fassungen können Weiterentwicklungen oder Ableitungen der ersten Version sein. Diese sind oft sehr komplex und entstehen über einen längeren Zeitraum, wie es auch bei 4'33'' der Fall ist.

„*Das Stück begann (...) ein Leben mit unvorhersehbaren Wendungen*“, beschrieb David Tudor den Weg der Wandlungen von 4'33''.³⁰⁸

Die Uraufführung des Werkes 4'33'' fand in einem Konzert von David Tudor statt, das er am 29. August 1952 in der *Maverick Concert Hall* in Woodstock gab. Es war ein Abend mit hochkomplexer avantgardistischer Musik, der völlig unerwarteterweise mit einer Komposition der Stille beendet wurde. Man hörte den Wind und den Regen von draußen und das Gemurmel des Publikums. Anschließend an die Aufführung folgten heftige Diskussionen. Die Zuhörer waren zwar darauf vorbereitet gewesen, ungewohnte, neue Musik zu hören und vielleicht schockiert zu werden, dies versetzte einen großen Teil des Publikums jedoch in Bestürzung und völliges Unverständnis. Mit 4'33'' hatte Cage eine neue Richtung in der Modernen Musik eingeschlagen, die zu heftigen Kontroversen führte. Für manche wurde das Werk zum kulturellen Wahrzeichen der Zeit und zur Schlüsselkomposition des Jahrhunderts, wie der Musiker John McLure es ausdrückte.³⁰⁹

Am 14. April 1954 führte David Tudor 4'33'' zum ersten Mal in New York, in der *Carl Fischer Concert Hall*, auf. Die Satzlängen entsprachen jenen der Uraufführung. Diesmal

³⁰⁸ Zitiert nach: Schmidt, 2008, S. 12

³⁰⁹ Reville, 1992, S. 222

nahm auch die Presse von dieser ungewöhnlichen Komposition Kenntnis und urteilte größtenteils positiv darüber.

Am 16. Januar 2004 wurde 4'33'' auf *BBC Radio 3* durch den Rundfunk gesendet. Es wurde dabei zum ersten Mal von einem Orchester gespielt. Während der Ausstrahlung mussten Techniker das Notfallsystem der Rundfunkstation ausschalten, das im Fall von Stille, also einer Störung der Radioausstrahlung, automatisch Mitteilungen an die Hörer sendet. Die Aufführung wurde vom Publikum diesmal enthusiastisch aufgenommen.³¹⁰

Alle Werke, die Cage nach 4'33'' komponiert hat, sind unter der Berücksichtigung seines stillen Stückes entstanden. Die Klänge standen immer in Bezug zur Stille und waren mehr ein Echo von dieser. Wie bereits beschrieben, war es eine Stille, die gleichzeitig immer voll von Musik und Aktivität war.

Die Definition von Musikhören hat sich mit 4'33'' schlagartig verändert. Jeder Mensch wird gleichzeitig zum Hörer und zum Komponisten. Cage war der Meinung, dass man am besten in einem Zustand der mentalen Leere hören könne. Dadurch würde man frei und könne erkennen, dass es möglich sei, alles um sich herum gleichzeitig wahrzunehmen und jedes natürliche Geräusch als Teil von Musik zu hören.³¹¹

In diesem Sinne kann man schließlich behaupten, dass 4'33'' nicht nur eine Komposition, sondern ein Experiment darstellt, das jederzeit und überall stattfinden kann und in dem jeder persönlich seine Beziehung zur Umwelt erleben und erforschen kann.

Im Jahr 1962 folgte der Komposition 4'33'' eine Nummer zwei, nämlich 0'00''. Der genaue Titel bzw. Untertitel lautete: 0'00'' – 4'33'' (No. 2) und bezog sich auf Christian Wolff's „*zero time*“.

Es ist ein Solostück, das von irgendjemandem auf irgendeine Weise auszuführen ist und mit welchem Cage die musikalische Handlung auf Null herabsetzte. Die Zeiteinteilung ist frei von jeglicher Determination. Die Zeitdauern werden nur durch die Länge der Handlungen bestimmt.

Cage schrieb dieses Stück in Tokio, wo er während einer Konzerttournee mit David Tudor seinem Zen-Lehrer Suzuki wieder begegnete. Cage führte das Werk auch sogleich auf und widmete es Yoko Ono und ihrem Mann Toshi Ishiyanagi.

„10.25.62 *The first performance was the writing of this manuscript*“, beschrieb Cage die Uraufführung von 0'00''.³¹²

³¹⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/4'33''>, 18. August, 2009

³¹¹ Birdcage, 1972

³¹² Zitier nach: Böttinger, 2000, S. 23

Obwohl 0'00'' wie ein Stück der völligen Unbestimmtheit und Undeterminiertheit wirkt, stellte Cage hier die Disziplin deutlich in den Vordergrund. Die einzige Anweisung an den Interpreten lautet nämlich: „*Perform a disciplined action*“.³¹³ Cage meinte also nicht: mach was du willst, sondern: führe eine disziplinierte Handlung aus. Das ist ein interessanter Punkt, denn einerseits ließ Cage alles frei und gab jede Kontrolle auf, andererseits war ihm die disziplinierte Haltung des Interpreten wichtig. Das verdeutlicht, dass Cage trotz aller Freiheiten komplexe Ansprüche an den Spieler stellte, die eine Einvernehmlichkeit zwischen Interpret und Komponist verlangten.³¹⁴

Cage bezeichnete 0'00'' als eine sehr direkte Darstellung des Alltäglichen. Cage führte das Stück immer wieder auf, wobei es vor allem darauf ankam, dass keine der Aufführungen einer anderen glich. „*Wir könnten uns ganz einfach entschließen, ein Glas Wasser zu trinken*“, erklärte Cage in seiner *Lecture on Nothing* eine Variante einer disziplinierten Handlung.³¹⁵

Eigentlich stellt der Titel des Stückes mit einer Nullzeit einen Widerspruch zu jeder Form einer Handlung dar, da mit dieser ja sofort eine Zeit beschrieben werden würde. Cage löste hier vielmehr die Handlung aus der zeitlichen Struktur heraus, gleich wie er die Autonomie der Klänge bewirkte, indem er sie von der Musik befreite.

0'00'' wird so zu jedem Moment, wird jederzeit aufführbar und jederzeit aufgeführt.³¹⁶

Als dritter Teil des Stückes 4'33'' kann nach 0'00'' das im Jahr 1968 entstandene Werk *Reunion* angesehen werden. Dabei sollte ein Spiel, beispielsweise Schach stattfinden, wobei je nach Stellung der Spielfiguren unterschiedliche Klangsysteme ausgelöst werden.³¹⁷

Cage selbst entwickelte die Idee von 4'33'', also Umweltgeräusche als Musik erklingen zu lassen, weiter. Er stellte dazu beispielsweise ein Klavier mitten auf den Harvard Square in Cambridge und spielte dort 4'33''. Schließlich hielt er nur mehr ein Mikrofon an einen, durch Zufall bestimmten Ort, um dort die Geräusche wahrzunehmen.

³¹³ Zitiert nach: Kloser, 1998, S. 68

³¹⁴ Kloser, 1998, S. 61

³¹⁵ Zitiert nach: Reville, 1992, S. 274

³¹⁶ Kloser, 1998, S. 68

³¹⁷ Reville, 1992, S. 301

12. John Cage – MERCE CUNNINGHAM und die künstlerische Bedeutung einer lebenslangen Partnerschaft

*“My work - or at least what I attempt to do - is to take each person for what they are” – Merce Cunningham*³¹⁸

Merce Cunningham wurde am 16. April 1919 in Centralia, einer kleinen Stadt in Washington geboren. Sein Vater war Rechtsanwalt, die Mutter bereiste die Welt.

Von klein auf war Merce dafür bekannt, wie eine Gazelle über Hindernisse springen zu können. Das große Interesse für Tanz muss sich aber mehr zufällig entwickelt haben. Zunächst wollte Cunningham Schauspieler werden. Die künstlerischen Ambitionen des Sohnes wurden von den Eltern weder besonders gefördert, noch zu unterbinden versucht, das Tanztalent war jedenfalls bald offensichtlich.

Im Alter von 11 Jahren nahm Merce Unterricht im Steptanz bei Maud Barret, die in Centralia eine Tanzschule leitete. Mit Maud Barrets Tochter trat Merce bei verschiedenen Veranstaltungen in Kalifornien und als Zwischenprogramm bei Stummfilmen auf.

Nachdem er die Schulausbildung beendet hatte, ging Cunningham auf das *Cornish College of the Arts* in Seattle, wo er zunächst Schauspielunterricht nahm, später jedoch zum Tanz wechselte.

„Ich bin kein Tänzer geworden, ich habe schon immer getanzt“, erklärte Cunningham.³¹⁹

Die Leiterin seiner Tanzklasse war Bonnie Bird, die selbst eine ehemalige Schülerin der bedeutenden Martha Graham (1904 bis 1991) war. Die US-amerikanische Tänzerin und Tanz-Pädagogin gilt als die maßgebende Erneuerin des Modernen Tanzes und wird als eine der wichtigsten Choreographinnen des 20. Jahrhunderts angesehen. Graham ließ die Bewegungen des Tanzes nicht mehr standardisierten Abläufen unterordnen, sondern sie vielmehr von Emotion und Gefühl kontrollieren. Sie wollte durch den Tanz Körper und Geist zu einer Einheit verbinden. *„Dance is the hidden language of the soul“*, meinte Graham.³²⁰

³¹⁸ www.merce.org, 23. April 2009

³¹⁹ Zitiert nach: Ploebst, 2009

³²⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham

Sie interessierte sich außerdem sehr für die Geschichte der amerikanischen Indianer und für Mythologie, was sich in ihrem Tanz widerspiegelte.³²¹

Graham steht damit in historischer Nachfolge von Isadora Duncan, die als Vorreiterin neue Formen und Gedanken in den Tanz einbrachte. Sie lehnte die strikten Konventionen des klassischen Balletts, mit seinen streng fixierten Bewegungen und Positionen, ab. Dafür etablierte sie einen Tanz, der sich nicht nur an der Balletttradition orientierte, sondern auch an den Choreographien des Jazzdance, des Vaudeville Tanzes, des Volkstanzes oder anderen Formen des sozialen Tanzes.³²² Sowohl Duncan, als auch Graham und die Tänzer ihrer Schulen tanzten noch auf traditionellen Bühnen und zu tonaler Musik.

Im Jahr 1935 begann John Cage seine Tätigkeit als Pianist und Korrepetitor am *Cornish College* und wurde musikalischer Betreuer der dortigen Tanzgruppe, an welcher auch Cunningham teilnahm. So kam es zur ersten Begegnung der späteren Lebens- und Arbeitspartner. Cage forderte die Tanzschüler auf, zu versuchen, selbst Musik zu ihren Choreographien zu schreiben. Er ermutigte sie auch selbst zu musizieren. Viele der Schüler spielten daher in dem Schlagzeugensemble, das Cage gegründet hatte.

Im Jahr 1939 brach Cunningham seine Ausbildung am College ab und ging nach New York, wo er für sechs Jahre ein Engagement als Solist in der *Martha Graham Dance Company* annahm. 1926 hatte Graham in Manhattan die *Martha Graham School of Contemporary Dance* gegründet und bereits im Jahr darauf hatte Cunningham begonnen, in New York klassischen Tanz an der *School of American Ballet* zu studieren.

Nachdem sie sich für eine Weile aus den Augen verloren hatten, begann nach dem Wiedersehen in den 40er Jahren die kontinuierliche Zusammenarbeit von Cunningham und Cage, der in Zukunft sein ständiger Begleiter, Partner und musikalischer Leiter bleiben sollte. Die Zeit der 40er und frühen 50er Jahre war die intensivste Phase ihrer gemeinsamen Arbeit. Cunningham fing damit an, Choreographien zu Musik von Cage zu entwickeln. Andererseits entstanden während dieser Jahre Cages Kompositionen, die er explizit für Tanz und im speziellen für Merce Cunningham schrieb.

Am 5. April 1944 kam es in New York zum ersten Solo-Auftritt von Merce Cunningham mit John Cage. Dieses erste gemeinsame Projekt war ein Programm mit sechs Tänzen zu Musik von John Cage. Tanz und Musik wurden analog zueinander komponiert. Die rhythmischen Strukturen, die Cage als Basis seiner Werke für das präparierte Klavier verwendete, stellten die Grundlage für Cunninghams Tanz dar.

³²¹ Revill, 1995, S. 90

³²² Kostelanetz, 1996, S. 25

Die Gruppe, mit dabei waren unter anderen auch die Tänzerinnen Jean Erdman und Valerie Bettis, entwarf von den Programmzetteln bis zum Bühnenbild alles selbst.

1948 traten sowohl Cage als auch Cunningham Dozentenlehrstellen am *Black Mountain College* in South Carolina an.

Sixteen Dances for Soloist and Company of Three wurde am 21. Jänner 1951 uraufgeführt. Es war die erste Komposition bzw. Choreographie, die Cage und Cunningham gleichzeitig, aber doch unabhängig voneinander, mit Zufallsoperationen erarbeiteten. Das Werk stellte Cages letzte „Ballettkomposition“ dar.

Im Sommer des Jahres 1953 gründete Cunningham die *Merce-Cunningham Dance Company*, für welche Cage und David Tudor die Musik schrieben. In ihrer Anfangszeit tourte die Gruppe mit einem alten VW-Bus durch die Staaten und legte dabei oft für einen einzigen Auftritt tausende Kilometer zurück. Die physischen und psychischen Anstrengungen müssen enorm gewesen sein, die Gruppe in ihrer ersten Zusammenstellung löste sich auch auf. Cunningham erinnerte sich daran, dass Cage während dieser Zeit ein einziges Energiebündel war, er fuhr den Bus, suchte Plätze zum Essen, unterhielt die Gruppe, suchte nach Material für die Aufführungen und entwarf deren Konzepte. Leider ist über die frühe Zusammenarbeit der beiden Künstler wenig aufgezeichnet oder berichtet worden. Sowohl Cage als auch Cunningham – in getrennten, oder gemeinsamen Aufführungen – wurden in der Anfangsphase ihrer Tätigkeit keineswegs lobend kritisiert. Sie mussten sich mit wenigen Auftritten, die mit großen Strapazen und wenig Anerkennung verbunden waren, zufrieden geben.

Ein wichtiger Partner von Cage und Cunningham war der Maler, Grafiker und Objektkünstler Robert Rauschenberg (1925-2008). Rauschenberg entwarf die Bühnenbilder für die *Dance Company*. Er stellte auch die Kostüme und die Requisiten zusammen. Oft musste er als Material damit Vorlieb nehmen, was er am Abend der Aufführung vor Ort fand. Jeden Abend entwarf er daher eine neue Dekoration. Leider waren die Bühnen oftmals so gut „aufgeräumt“, dass Rauschenberg mit ganz wenigen Gegenständen auskommen musste. Er erarbeitete aber auch Choreographien und beteiligte sich als aktives Mitglied des Ensembles bei den Aufführungen.

Auch Jasper Johns war eine Zeit lang künstlerischer Berater der Company.

Im Laufe der Jahre erlangte die *Dance Company* immer mehr Erfolg und absolvierte zahlreiche Auftritte in ganz Amerika. 1964 begab sich die *Cunningham Dance Company* auf eine sechsmonatige Tournee, mit über 70 Engagements in Thailand, Japan, Indien und

Europa. Die Reise endete zwar mit hoher Verschuldung, jedoch mit stark gestiegenem Ansehen der Gruppe.

Die künstlerischen Ideen, die Cunningham und Cage verfolgten, waren sehr übereinstimmend. Cunningham verwendete im Tanz ähnliche Methoden wie Cage in der Komposition. Auch er orientierte sich am chinesischen Buch der Wandlungen und ließ das Orakel bei der Wahl seiner Choreographien entscheiden.³²³

Trotzdem war für Cunningham im Tanz die Struktur immer bedeutender als für Cage, der vor keiner Radikalisierung zurückschreckte. Man könnte sagen, dass sich Cunningham mehr in der Tradition einer Reihe von Tänzern und Choreographen sah, an deren Ende er nach vielfachen Veränderungen, Umbrüchen und Erneuerungen nun stand.³²⁴

Durch Cages Einfluss wurden Cunninghams Choreographien zunehmend flexibler. „*Wir teilten Strukturen miteinander*“, erinnerte sich Cage an seinen Partner.³²⁵

In seinen Choreographien stand jede tänzerische Bewegung für sich, sie konnte jeder anderen folgen und sämtliche Kombinationen waren erlaubt. Durch Cunninghams Arbeit mit Zufallsoperationen, entdeckte er Bewegungen, die er sonst nicht gefunden hätte und merkte auch, wo die Grenzen des menschlichen Körpers lagen. Da Cunningham an die physischen Möglichkeiten des Tänzers gebunden war, konnte er weniger frei agieren als Cage in der Musik. Trotzdem versuchte er die Grenzen der physischen Möglichkeiten auszuloten und für die Bühne zu aktivieren. Cunningham sah den Körper als utopischen Akteur. Ziel seiner choreographischen Bestrebungen war es, dessen Möglichkeiten so gut es ging auszunutzen und an die Grenzen des körperlich Machbaren zu gehen.³²⁶

Cunningham schrieb alle beweglichen Körperteile und all ihre möglichen Bewegungen auf und kombinierte sie durch das Werfen eines Würfels. Monatelang versuchte er selbst all diese Varianten aus um schließlich festzustellen, dass einige Kombinationen physisch einfach nicht realisierbar waren.

In seinen Choreographien überarbeitete Cunningham die verschiedenen Dimensionen des Tanzes, einerseits natürlich die Funktion der Bewegungen, andererseits aber auch die Artikulation der Zeit und die Verwendung des Raumes. Zunächst vermied er es, mit der Gestik seines Tanzes etwas auszudrücken oder zu erzählen. Cunningham spielte niemals Charaktere, er verkörperte immer nur sich selbst. Er wollte mit seinem Tanz keine Geschichten erzählen, oder etwas über psychologische Beziehungen ausdrücken. „*The*

³²³ www.merce.org, 23. April 2009

³²⁴ Hilger, 2000, S. 33

³²⁵ Cage, 1984, S. 50

³²⁶ Ploebst, 27. Juli 2009

subject matter of his dance is the dance itself.”³²⁷ Durch die Aufgabe der erzählerischen Komponente im Tanz löste sich Cunningham von Martha Grahams Tanzauffassung und entwickelte seine individuelle Körpersprache.

Das von Cunningham verwendete Material bestand aus selbstständigen Teilen, die erst bei der Aufführung zusammengefügt wurden. Interessant ist auch, dass seine Choreographien so angelegt waren, dass sie von allen Seiten aus betrachtet werden konnten. Selbst im modernen Tanz gibt es üblicherweise eine Vorder- und Hinteransicht oder einen zentralen Punkt. Cunninghams Performances wurden daher oftmals außerhalb klassischer Bühnen aufgeführt, wie in Schulen, in Museen oder im Freien etwa.

Aufgrund dieser Nicht-Existenz eines Zentrums und des Fehlens deutlich erkennbarer Höhepunkte, wird Cunninghams Tanz immer wieder in Zusammenhang mit dem Dadaismus, sowie dem Zen-Buddhismus gebracht.

Die Struktur des Tanzes ist aber bei weitem nicht formlos, sie ist organisch, wie etwas in der Natur. Durch die Struktur sollte kein Zwang entstehen, sie sollte sich vielmehr frei entwickeln können.

Trotzdem sind die Choreographien präzise vorbestimmt. Es gibt keine Improvisation, die Tänzer wissen bevor sie die Bühne betreten exakt, was sie tun werden.

Sowohl Cage als auch Cunningham versuchten sich von den, ihnen aufgezwungen Grenzen und Hindernissen zu befreien und diese zu überwinden. Bei Cage war es sein angeblich fehlendes Gefühl für Harmonie; bei Cunningham seine geringe Körpergröße, er konnte nur springen, nicht aber sich strecken. Diese Umstände veranlassten wohl beide Künstler, trotzdem gerade in diesen Bereichen die Möglichkeiten bis an ihre Grenzen auszuloten.

Jeder von ihnen experimentierte mit dem ihm zur Verfügung stehenden Material:

Für Cage war es das gesamte Spektrum des Klanges, der Sprache und der Bilder. Für Cunningham waren es die menschliche Bewegung, der theatralische Ausdruck, die unsynchronen und trennenden Bewegungen der einzelnen Körperteile und deren Verbindung zu einer gesamtheitlichen Choreographie.

Der entscheidende Neuanatz in der Zusammenarbeit der beiden Künstler war die komplett getrennte Behandlung und Entstehung der beiden Zeitkünste Tanz und Musik. Die Tänzer hörten bei der Aufführung zum ersten Mal die Musik, zu der sie tanzten. Cage und Cunningham trennten damit zwei bislang immer verbundene Elemente. Zur Einheit und Verbindung wurden die Nichtübereinstimmung und die Selbstständigkeit. Die einzige

³²⁷ www.merce.org/about.html, 23. April 2009

Beziehung zwischen Tanz und Musik lag in der Gleichzeitigkeit der Aufführung. Der Anfang und das Ende der Performance stimmten überein. Was dazwischen geschah, war frei. Die Musik stellte sozusagen das Gerüst, den zeitlichen Rahmen, in dem der Tanz stattfand, dar.

Die Basis der Gemeinsamkeit von Tanz und Musik lag in der Lossagung von konventionellen Erwartungen an hör- oder sehbaren Aktionen.

Tanz definiert sich über Bewegung, und mit Musik verbindet man Klang. Doch Cage und Cunningham gingen vom Gegenteil aus, nämlich von Bewegungslosigkeit und Stille. Diese beiden „Grundelemente“ sind sozusagen vor allen tatsächlich wahrnehmbaren Ereignissen da.³²⁸

Ihre Ideen und Aufführungen unterschieden sich nicht nur vom Stil aller anderen Künstler, sondern brachen im wahrsten Sinne des Wortes auch alle Regeln der Kunst. Cage und Cunningham stellten sich radikal gegen das ästhetische Denken, das in den Nachkriegsjahren vorherrschend war, und vertraten gänzliche neue Positionen.³²⁹

Ihre Performances zeigten keine wahrnehmbaren Entwicklungen und keine definitiven Höhepunkte. Sie bestanden hauptsächlich aus einzelnen Teilen, die alle gleichwertig waren. Dadurch wurden die Hierarchien aufgelöst und es gab keinen Fokus mehr. Der isolierte Klang sowie die einzelne Bewegung waren den beiden Künstlern wichtiger als strukturelle und melodische Zusammenhänge.

Cunningham bezeichnete Cage als den wichtigsten Einfluss für die Entwicklung seines Tanzes und begründete das mit: „*because of his ideas about the possibilities of sound and time and the separate identities of music and dance.*“³³⁰

Im Jahr 2005 wurde Cunningham mit dem *Praemium Imperiale* - Preis ausgezeichnet, eine Ehrung in der Kunstwelt, die vergleichbar mit dem Nobelpreis ist.³³¹

Merce Cunningham verstarb in der Nacht auf den 27. Juli 2009 im Alter von 90 Jahren in seinem Haus in New York.

Gleich wie Cage blieb Cunningham bis zu seinem Tod aktiv. Er unterrichtete jeden Tag, entwarf Choreographien und setzte sich für die Einbeziehung der technischen Möglichkeiten in den Tanz ein. Er erarbeitete dabei PC-Programme, namens *Life-Form*,

³²⁸ Hilger, 2000, S. 71

³²⁹ Kostelanetz, 1996, S. 27

³³⁰ Zitiert nach: Kostelanetz, 1996, S. 26

³³¹ [Wikipedia.org/wiki/MerceCunningham](https://de.wikipedia.org/wiki/Merce_Cunningham), 20. April. 2009

mit welchen man durch computeranimierte Personen Choreographien erproben konnte. Er entwickelte damit Performances, bei welchen die Tänzer mit dem Computer in Beziehung treten und auf technisch generierte Reize reagieren müssen.

Bis ins hohe Alter tanzte der zunehmend von Arthritis gezeichnete Cunningham, was auf das Publikum teilweise befremdlich wirkte. Er stützte sich dabei auf einer kleinen Ballettstange ab, was seinen charismatischen, leidenschaftlichen Ausdruck und seine feinen Bewegungsabläufe keineswegs minderte.

Die Kollaboration von John Cage und Merce Cunningham zählt zu einer der wichtigsten, längsten und intensivsten Künstlerverbindungen in der Geschichte der Modernen Kunst.

13. SCHLUSSWORT

Schon zu seinen Lebzeiten war John Cage überzeugt davon, dass sein musikalisches Schaffen ihn weit über seinem Tod hinaus überdauern würde. „*Bevor ich sterbe, werde ich ein Testament hinterlassen, denn wenn man etwas getan haben will, ist Sentimentalität wirkungsvoll*“, äußerte sich Cage.³³² Obwohl er bis etwa zu seinem fünfzigsten Lebensjahr ständig mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt hatte, erfuhr er am Ende seines Lebens doch noch Erfolg und Anerkennung für sein Schaffen. Cage meinte, dass es für Ruhm nie zu spät sei, solange man noch lebe.

Es interessierte ihn wenig, was mit seinem künstlerischen Nachlass geschehen würde. Cage trennte sein Leben von jenem seiner Musik, da diese unabhängig von seiner Person fortbestehen müsse. Zu Lebzeiten war ihm, wie im Zen-Buddhismus gelehrt wird, das Hier und Jetzt am allerwichtigsten.

Er wollte das tun, was in seiner Macht stand und sich Ziele stecken, die er erreichen konnte.

Zeit seines Lebens verfolgte Cage die Kompositionsarbeit junger Künstler. Er hatte zwar weder CD-Spieler noch Radio zuhause, besuchte jedoch regelmäßig Konzerte Neuer Musik.

Dabei stellte Cage fest, dass die zeitgenössische Musik immer vielschichtiger, vielseitiger und vielgestaltiger wurde. Es gab immer mehr Menschen die komponierten und daher immer mehr Kompositionsweisen, worauf nicht zuletzt sein eigenes Werk einen großen Einfluss hatte. „*Die Geschichte wird ein Zyklus von Wandlungen sein*“, glaubte Cage.³³³

Cages Schaffen stellt im wahrsten Sinne des Wortes ein Lebenswerk und ein Gesamtkunstwerk dar. „*Es ist nicht wesentlich, Künstler zu sein. Die Leute können Klempner oder Straßenfeger sein, wenn sie ihre Arbeit wie ihr Leben verrichten*“, meinte Cage.³³⁴ Er sprach damit eines seiner wichtigsten Lebensprinzipien an, nämlich die Verbindung seines künstlerischen Schaffens mit seinem gesamten Leben, seiner philosophischen Weltauffassung und seinen sozialen sowie politischen Ansichten. Jede seiner musikalischen Ideen suchte Cage geistig zu untermauern und in sein Leben zu integrieren. Cage arbeitete mit größter Disziplin und Hingabe und schaffte es immer,

³³² Cage, 1995, S. 149

³³³ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 411

³³⁴ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 413

Schwächen oder Probleme in Stärken und Möglichkeiten umzuwandeln, denn: „*Es ist nicht sinnlos zu tun, was wir tun,*“ stellte Cage am Ende seines Lebens fest.³³⁵

Und in der Tat:

Mit seinen Werken und seinem Denken prägte John Cage die Musikgeschichtsentwicklung wie kaum ein anderer Künstler. Cage wurde zu einer der einflussreichsten Leitfiguren für die Komponisten seiner Folgegenerationen.

Meine Arbeit soll John Cages wegweisende Funktion in der Musik und der Kunst belegen. Ich möchte besonders herausstreichen, dass Cages gesamtes Leben ein Kunstwerk darstellte und dass sein Schaffen auf verschiedene Kunstrichtungen großen Einfluss hatte. Der weite Wirkungsradius seines Werkes ist nicht zuletzt eines der bedeutendsten Merkmale des Schaffens von John Cage. Er schuf die Verbindung zwischen der Lebens- und der Kunstwelt und veränderte diese durch seine Gedanken nachhaltig.

Die Beschäftigung mit John Cage war für mich sowohl künstlerisch, als auch persönlich sehr wichtig. Die Auseinandersetzung mit dem Künstler bereicherte mich in vielerlei Hinsicht. Meine Hörgewohnheiten und meine Auffassung von Klang, Stille und Geräusch haben sich seither grundlegend geändert. Ich kann Stille genießen und mir ist bewusst, dass jedes Klangereignis aus Stille entsteht und wieder in Stille vergeht. Dadurch kann man Klänge viel sensibler wahrnehmen. Bei Klängen sind sowohl harmonische, als auch geräuschhafte gemeint, denn Cage hebt diese Differenzierung auf und macht alles um uns herum zu musikalischen Ereignissen.

³³⁵ Zitiert nach: Revill, 1992, S. 413

14. ZUSAMMENFASSUNG

Mit seinem kompositorischen Schaffen prägte John Cage die Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts wie kaum ein anderer Künstler. Durch sein radikales Denken und seine richtungweisenden Ideen wurde Cage zu einer der einflussreichsten Leitfiguren für die Komponisten seiner Folgegenerationen, aber auch zu einem der umstrittensten Komponisten unserer Zeit.

Mit seiner Originalität lenkte Cage die Aufmerksamkeit der Avantgarde immer wieder in unbekannte und unerforschte Gebiete der Klangwelt. Besonders seine „Erfindung“ des präparierten Klaviers erlangte große Berühmtheit.

John Cage war ein Polyartist, sein Leben ein Gesamtkunstwerk. Neben seiner umfangreichen kompositorischen Tätigkeit arbeitete er in den Bereichen der visuellen Kunst, der Literatur und Poesie, des Tanzes, der performativen Kunst, der Philosophie und der Soziologie. Seine Gedanken lassen sich auf alle Kunstrichtungen – eigentlich auf das gesamte Leben – übertragen und schaffen die Verbindung von Kunst – und Lebenswelt.

Die Grundlage seines nichtdualistischen, universellen Lebenskonzepts fand John Cage im Zen-Buddhismus. Der buddhistische Glaube spiegelt sich auch in Cages ästhetischen Vorstellungen wider.

In seinen Werken löste Cage einerseits die Trennung von Ton und Stille, andererseits jene von musikalischem Klang und Geräusch auf.

John Cage revolutionierte damit grundlegend unser traditionelles Musikverständnis sowie unsere Hörgewohnheiten und ließ alles um uns herum zu einem musikalischen Ereignis werden.

In dieser Arbeit wurden neben John Cages Biographie beispielhafte Stationen aus seinem Leben und seinem Werk beschrieben. Durch diese punktuelle Betrachtung wurde versucht, Cage in seiner Vielseitigkeit als Künstler darzustellen und ihm im Sinne eines Gesamtkünstlers gerecht zu werden, dessen Leben und Kunst eine untrennbare Einheit bilden.

15. LITERATURVERZEICHNIS

Böttinger 2000:

BÖTTINGER, Peter: „Vom Außen und Innen der Klänge“, in: Musik-Konzepte Sonderband: John Cage II, hsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, edition text + kritik, München, Mai 2000

Cage, 1984:

CAGE, John: „Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles“, Merve Verlag, Berlin, 1984

Cage, 1992:

CAGE, John: „Eine autobiographische Skizze“, in: John Cage, Anarchic harmony, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste '92, Alte Oper Frankfurt

Cage, 1995:

CAGE, John: „Silence“, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995, aus dem amerikanischen von Ernst Jandl

Cage, 1996:

CAGE, John: Musicage. John Cage muses on words, art and music. John Cage in conversation with Joan Retallack, Joan Retallack (Editor), Wesleyan University Press, University Press of New England, Hanover, 1996

CAGE, John: „Anarchic Harmony“, Hsg: Stefan Schädler, Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste '92, Alte Oper Frankfurt

Charles, 1993:

CHARLES, Daniel: „About John Cage's 'Prepared Piano'“ (1990), in: Writings about John Cage, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Demmler, 1999:

DEMMLER, Martin: „Komponisten des 20. Jahrhunderts“, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1999

De Visscher 1992:

DE VISSCHER, Eric: „Die Künstlergruppe ‚Les Incohérents‘ und die Vorgeschichte zu 4’33’’“, in: John Cage, Anarchic harmony, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste ’92, Alte Oper Frankfurt

De Visscher, 1993:

DE VISSCHER, Eric: “There’s no such a thing as silence... John Cage’s Poetics of Silence”, in: Writings about John Cage, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

D’Harnoncourt, 1993:

D’HARNONCOURT, Anne: “We have Eyes as well as Ears...” (1982), in: Writings about John Cage, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Dibelius, 1998:

DIBELIUS, Ulrich: „Moderne Musik nach 1945“, Piper Verlag, München, 1998

Eisert, 1992:

EISERT, Christian: „John Cage – Zeittafel“, in: John Cage, Anarchic harmony, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste ’92, Alte Oper Frankfurt

Harenberg, 2002:

HARENBERG. Lexikon der Religionen, Harenberg Verlag, Dortmund, 2002

Henck, 1992:

HENCK, Herbert: „Music of Changes“, in: John Cage, Anarchic harmony, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste ’92, Alte Oper Frankfurt

Henck, 2005:

HENCK, Herbert: „In einer Nussschale“, Booklet der CD: John Cage - Early Piano Music, Herbert Henck, ECM Records, 2005

Hilberg, 1996:

HILBERG, Frank: David Tudors Konzept des „Elektrifizierten Klaviers“ und seine Interpretation von John Cages „Variations II“, in: *fragmen*: Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik, Heft 13, PFAU-Verlag, Saarbrücken, 1996

Hilger, 2000:

HILGER, Silke: „Cage und Cunningham“, in: Musik-Konzepte Sonderband: John Cage II, hsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, edition text + kritik, München, Mai 2000

Hines, 1994:

HINES, Thomas S.: “Then not yet ‘Cage’”: The Los Angeles Years, 1912-1938, in John Cage: *Composed in America*, hsg. von Marjorie Perloff und Charles Junkerman, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

Holzaepfel, 1992:

HOLZAEPFEL, John: „Der Tudor Faktor“, in: John Cage, *Anarchic harmony*, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste '92, Alte Oper Frankfurt

Kloser, 1998:

KLOSER, Peter: „Zufall und Fluxus. Die Cage-Klasse“, Diplomarbeit in Philosophie an der Uni Wien, April 1998

KOSTELANETZ, Richard (Editor): *Writings about John Cage*, The University of Michigan Press, 1993

Kostelanetz, 1993:

KOSTELANETZ, Richard: “John Cage’s longest and Best Poem” (1990), in: *Writings about John Cage*, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Kostelanetz, 1996:

KOSTELANETZ, Richard: *John Cage (ex)plain(ed)*, Schirmer Books, Simon & Schuster Macmillan, New York, 1996

Lichtenfeld, 1992:

LICHTENFELD, Monika: „Sonatas and Interludes“, in: John Cage, *Anarchic harmony*, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste '92, Alte Oper Frankfurt

Mac Low, 1993:

MAC LOW, Jackson: “Something about the Writings of John Cage” (1991), in: *Writings about John Cage*, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Maren, 1993:

MAREN, Roger:” A Year from Monday” (1968), in *Writings about John Cage*, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Metzger, 2000:

METZGER, Heinz-Klaus: „Europas Oper. Notizen zu John Cages *Europas 1 & 2*“, in: *Musik-Konzepte Sonderband: John Cage II*, hsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, edition text + kritik, München, Mai 2000

Musik-Konzepte Sonderband: John Cage II, Hrsg.: Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, edition text + kritik, München, Mai 2000

Nyman, 1993:

NYMAN, Michael: “Cage and Satie” (1973), in *Writings about John Cage*, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Pasler, 1994:

PASLER, Jann: “Inventing a Tradition: Cage’s ‘Composition in Retrospect’”, in: *John Cage: Composed in America*, hsg. von Marjorie Perloff und Charles Junkerman, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

PERLOFF, Marjorie, JUNKERMAN, Charles (Editors): *John Cage: Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

Perloff, Junkerman, 1994:

PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles: "Introduction", in: John Cage: Composed in America, hsg. von Marjorie Perloff und Charles Junkerman, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

Perloff, 1994:

PERLOFF, Marjorie: "'A Duchamp unto myself': 'Writing through' Marcel", in: John Cage: Composed in America, hsg. von Marjorie Perloff und Charles Junkerman, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

Ploebst 2009:

PLOEBST, Helmut: „Merce Cunningham ist tot“, Der Standard, 27. Juli 2009

Revill, 1992:

REVILL, David: Tosende Stille. Eine John-Cage Biographie, List Verlag, München – Leipzig, 1992; dt. Ausgabe: 1995, übersetzt von Hanns Thenhors-Esch

Salzman, 1993:

SALZMAN, Eric: "Imaginary Landscaper" (1982), in Writings about John Cage, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Schädler und Zimmermann, 1992:

SCHÄDLER, Stefan; ZIMMERMANN, Walter: „Bemerkungen zur Sache“, in: John Cage, Anarchic harmony, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste '92, Alte Oper Frankfurt

Schäfermeyer, 2000:

SCHÄFERMEYER, Michael: „Zur Hörspielarbeit John Cages“, in: Musik-Konzepte Sonderband: John Cage II, hsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, edition text + kritik, München, Mai 2000

Schmidt, 2008:

SCHMIDT, Dörte: „It's important that you read the score as you're performing it". Die Fassung von Cages 4'33" aus Philologischer Sicht, in: Transkription und Fassung in der

Musik des 20. Jahrhunderts, Hg.: G. Buschmeier, U. Konrad, A. Riethmüller, Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Mainz, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008

Schöning, 2000:

SCHÖNING, Klaus: „ALPHABET et Variationes“, in: Musik-Konzepte Sonderband: John Cage II, hsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, edition text + kritik, München, Mai 2000

Smith, 1993:

SMITH, Stuart Saunders: „The Early Percussion Music of John Cage“ (1978), in: Writings about John Cage, hsg. von Richard Kostelanetz, The University of Michigan Press, 1993

Stiebler 1992:

STIEBLER, Ernstalbrecht: „Ostwestdenken“, in: John Cage, Anarchic harmony, hsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Schott, Frankfurt Feste '92, Alte Oper Frankfurt

Weischedel, 2008

WEISCHEDEL, Wilhelm: Die philosophische Hintertreppe. Die großen Philosophen in Alltag und Denken, dtv, München, 2008 (37. Auflage)

Wilhelm, 2007:

„I Ging. Das Buch der Wandlungen“, aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von Richard WILHELM, Anaconda Verlag, Köln, 2007

Noten:

Cage, 1972:

CAGE, John: "Wie es zur Präparierung des Klaviers kam", Vorwort zu:

John Cage – Prepared Piano Music, Volume 1, 1940-47, Edition Peters, No. 67886a

Kuhn, o.J.:

KUHN, Laura: Vorwort zu: John Cage – Piano Works 1935-48, Edition Peters, No. 67830

John Cage – Works for Piano, Prepared Piano and Toy Piano. Volume 4, 1933-52, hsg. von Margaret Leng Tan, Edition Peters, No. 68030

Filme:

(Vorgeführt bei den „Televisionen. Neue Musik im Fernsehen“, Wien Modern, 2009)

Birdcage, 1972: Birdcage. „70'20.958" for a Composer“, Deutschland, SWR, 1972

Musik im technischen Zeitalter, Folge 7: John Cage, Deutschland, SFB/RBB, 1963

John Cage, Deutschland, NDR, 1966

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Maria Tunner

Geboren am 5. 11. 1986 in Klosterneuburg, NÖ

maria@tunner.at

Schulische und universitäre Ausbildung:

1997-2005: Gymnasium Klosterneuburg mit Französisch ab der 3. Klasse

Juni 2005: Matura mit gutem Erfolg

September 2005:

Hauptfachstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien

(Wahlfächer am Institut für Kulturmanagement, sowie in Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik, den Cultural Studies, an der Theaterwissenschaft und am Juridicum)

September 2007-Februar 2008:

Erasmus - Auslandssemester an der Université Francois Rabelais (Departement de Musicologie) in Tours, Frankreich

Seit Oktober 2009:

Masterlehrgang für „Musikvermittlung – Musik im Kontext“ an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz

Lehrgang für „Elementare Musikpädagogik“ an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien

Musikalische Ausbildung:

Seit 1991: Klavier, Jazzklavier und Theorielehre an der Musikschule Klosterneuburg

Seit 1995: Violinunterricht an der Musikschule Klosterneuburg

2009: Certificate of Percussion Artist (Afro percussion)

Chor –, Kammermusik- und Orchesterprojekte

Sprachkenntnisse:

Englisch in Wort und Schrift (Cambridge Certificate)

Französisch in Wort und Schrift

Italienisch: Grundkenntnisse, Verständnis

(Latein)

Bisherige Berufserfahrung:

Klavierunterricht für Kinder und Erwachsene

Früherziehungsprogramm „Musik erleben!“

Mitarbeit bei der Sommeroper Klosterneuburg

Freie Mitarbeiterin im Archiv des Musikvereins Wien

Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Alban Berg Stiftung Wien