

45 John Cage

»Ich bin hier, und es gibt nichts zu sagen. Wenn unter Ihnen die sind, die irgendwo hingelangen möchten, sollten sie gehen, jederzeit. Was wir brauchen ist Stille; aber was die Stille will ist, daß ich weiterrede« (Cage 1961, 6). So beginnt der Schönberg-Schüler John Cage (1912–1992) seine 1949 im New Yorker ›Club‹ gehaltene und zehn Jahre später im Druck publizierte *Lecture on nothing* und formuliert dabei zwei Prämissen seines Schaffens: Stille und Zufall (vgl. Patterson 2002). Er erhebt damit Faktoren zum Prinzip, die eine Ästhetik des Unvorhersehbaren und der Unbestimmtheit (für die er den Begriff der ›indeterminacy‹ entwickelte) prägen. Offensichtlich wird dies in dem am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall in Woodstock uraufgeführte 4'33", in dem die Werkklänge determiniert ist, der Inhalt jedoch allein vom Publikum geschaffen wird (vgl. Bormann 2005, 21–27): Der Pianist David Tudor führte durch Auf- bzw. Zuklappen des Klaviaturdeckels am Beginn und Ende der drei Sätze die einzige aktionale Handlung aus. Trotz der Stille der Musiker ist viel zu hören: Die sonst passiven Zuhörer/innen oder Betrachter/innen werden aktiv, indem sie selbst eine auditive Ebene durch Husten, Räuspern, Bewegung etc. produzieren. Diese Außen Geräusche machen jede Aufführung einzigartig.

Zu diesen mit der Unbestimmtheit operierenden Aspekten treten bei Cage Zufallsprinzipien auf. So differenziert er zwischen beiden, wenn er sagt:

»Bei Zufallsoperationen sind einem die Elemente des Bereichs, mit dem man es zu tun hat, mehr oder weniger bekannt, während ich bei der Methode der Unbestimmtheit das Gefühl habe (vielleicht mach ich mir ja auch etwas vor), daß ich mich außerhalb der Grenzen eines bekannten Universums befinde und mit Dingen zu tun habe, über die ich bislang gar nichts weiß« (Cage, zit. n. Kostelanetz 1989, 36).

Die Determinierung von Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe oder Instrumentation überließ Cage einem über Würfel ermittelten Zufallsprinzip, das er seit 1951 dem chinesischen *Buch der Wandlungen*, dem sog. *I Ging*, entnahm. So legt Cage bspw. die Länge der drei Sätze von 4'33" (1952) mit Hilfe des *I Ging* fest. Immer wieder betont er in seinen Schriften und Interviews, dass er in Auseinandersetzung mit östlicher Philosophie die Entscheidung getroffen habe, Zufallsverfahren zur Entstehung seiner Werke zu Hilfe zu nehmen (vgl. Nierhoff-Wielk 2012, 255).

Stille und Zufall als zwei wesentliche Prinzipien Cages führen auch dazu, dass Alltägliches in sein Werk integriert wird. Er knüpft damit an Ideen seines engen Freundes Marcel Duchamp (s. Kap. IV.A.48) an, der in seinen Ready-Mades und Multiples Alltagsgegenstände zu künstlerischen Objekten erklärte und sich somit von der/dem individuellen, kreativen Schöpfer/in abwandte (vgl. Mengden 1992; Schilling 1992); ähnlicher Überlegungen bediente sich auch Cage (vgl. Schädler 1992). Andererseits verfolgte Cage auf dem Gebiet der Musik das, was Jackson Pollock zeitgleich im Bereich der Malerei in den 1940er Jahren mit seinem sog. Action Painting erreichte: In der gestisch-expressiven Maltechnik wird die Leinwand von allen Seiten bemalt, beschüttet, betropft etc. und damit der Prozess des Malens gegenüber dem Endprodukt in den Vordergrund gerückt (vgl. Rausch 1999, 98–103). So spielt auch bei Cage das Prozessuale eine entscheidende Rolle, indem er Klänge und Geräusche einbezieht, die sich im Einzelnen der vorherigen Kontrolle entziehen.

Cage kann als Protagonist einer Abwendung von traditionelleren Musikformen und einer Hinwendung zu aktional geprägten Arbeiten verstanden werden. Es verwundert daher nicht, dass er Generationen von Aktionskünstler/innen inspiriert hat: 1952 veranstaltete er am Black Mountain College in North Carolina das *untitled Event*, bei dem Künstler/innen verschiedener Gattungen zusammengeführt wurden und entlang einer von Cage nach dem Zufallsprinzip ausgearbeiteten Partitur simultan auftraten (beteiligt waren u. a. Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, M. C. Richards, Charles Olson und David Tudor). Cage erinnerte sich rückblickend an die zentralen und dezentralen Aktionen, in dem in vier Dreiecke gegliederten Zuschauerraum (vgl. Herzogenerath/Nierhoff-Wielk 2012, 137–138); Werke unterschiedlicher Kunstgattungen und alltägliche Handlungen trafen im Realraum eines Environments aufeinander und rissen damit nicht nur räumlich die Grenze zwischen Zuschauer/innen und Darstellenden ein, sondern auch zeitlich und inhaltlich.

Forschung

Die umfangreiche Literaturlage umfasst auch Untersuchungen zur Frage der Einflüsse auf und von Cage, z. B. im von David Nicholls 2002 herausgegebenen Band *The Cambridge Companion to John Cage* sowie im von Ulrich Bischoff herausgegebenen Ausstel-

lungskatalog *Kunst als Grenzbeschreibung* von 1991. Der Ausstellungskatalog *The Anarchy of Silence* (Plasencia/Robinson 2009) beschäftigt sich mit der Fokussierung auf Cages Bedeutung für die Kunst vorrangig der 1950er und 1960er Jahre, ebenso wie die 1999 erschienene Dissertation von Ulrike Rausch *Grenzgänge zwischen experimenteller Musik und Bildender Kunst*. Den gezielten Blick auf die gegenseitige Beeinflussung von Cage und Beuys richtet Jürgen Geisenberger (vgl. Geisenberger 1999, 30–42) in seiner Publikation *Joseph Beuys und die Musik* und in einer Gegenüberstellung der künstlerischen Intentionen Ernst Flammer 1984 in seinem Aufsatz »Happening und Environment in Kunst und Musik« (vgl. Flammer 1984, 192–206). Eingehend mit der Musik bei Beuys, d. h. mit seinen Kontakten zu anderen Komponisten genauso wie mit der auditiven Seite der Aktionen, setzt sich Mario Kramer in seiner Dissertation *Klang & Skulptur* von 1995 auseinander (s. Kap. II.16).

Beuys und Cage

Auf die Frage des Kunst- und Wirtschaftsjournalisten Willi Bongards, welche zeitgenössischen Komponisten Beuys bevorzuge, antwortet dieser: »Ich mache selbst Musik« (Beuys, zit. n. Geisenberger 1999, 29). Seine Musik beruht maßgeblich auf der Produktion von Geräuschen, damit schließt sie an die Überlegungen Cages an. Zu einer engen Zusammenarbeit wie bspw. mit Nam June Paik kam es mit Cage nie (s. Kap. IV.A.49). Auch persönliche Begegnungen blieben selten; alle drei werden bei einer der Initialveranstaltungen von Fluxus, dem »FESTUM FLUXORUM FLUXUS. Musik und Antimusik. Das instrumentale Theater« an der Düsseldorfer Kunstakademie 1963, als Mitwirkende auf dem Plakat angeführt. Der Kontakt zwischen Cage und Beuys intensivierte sich v. a. in den 1980er Jahren, wie in zahlreichen gegenseitig gewidmeten Arbeiten zu sehen ist; für beide sind der Komponist Erik Satie, der Schriftsteller James Joyce (s. Kap. IV.A.44) und Marcel Duchamp wichtige Bezugspersonen (vgl. Stein 2012, 169–170) (s. Kap. IV.A.48).

Die künstlerische Beziehung zu Cage findet sich in Beuys' Werk auf verschiedene Weise: So zeigt *Der Lehrer von John Cage* (1959) eine zeichnerische Auseinandersetzung (vgl. Geisenberger 1999, 35–36); das sog. *Orwell-Blatt* (1984) – ein Multiple (vgl. Schellmann 1997, Nr. 500) – ist eine Gemeinschaftsarbeit, da Beuys die obere Hälfte des Offset-Druckes und Cage die untere gestaltete (vgl. ebd., 36–37). Neben derarti-

gen bildnerischen Auseinandersetzungen mit Cage sind die Bezüge in Aktionen und Installationen Beuys' weitaus häufiger zu finden (vgl. ebd., 37): Beuys präparierte – ähnlich wie Cage in *Bacchanale* (1938) – in seinen Aktionen Klaviere und Flügel, z. B. in *Kukei, akopee – Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* (1964) (vgl. Schneede 1994, 20–29). Er geht dabei jedoch radikaler vor, so bspw., wenn er in seiner *Piano-Aktion* (1963) (vgl. ebd., 20–29) das Objekt zerstört (vgl. ebd., 42–56) oder in *Infiltration homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* (1966) den Flügel in Filz einpackt (vgl. ebd., 112–115). Letzteres knüpft an Cages Ideen zur Stille an und überführt damit zugleich die auditive in eine visuelle Ebene. Beuys' Klangskulpturen visualisieren einen nach innen gerichteten Klang, den Beuys auch als Seelenton bezeichnet (vgl. Kramer 1995, 9), bei dem Stille genauso wahrgenommen werden soll wie Geräusche.

Werke

Der Lehrer von John Cage, 1959

Infiltration homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind (Aktion), 1966

Kukei, akopee – Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken, 1964

Orwell-Blatt (m. John Cage), 1984

Piano-Aktion, 1963

Literatur

Bischoff, Ulrich (Hg.): *Kunst als Grenzbeschreibung. John*

Cage und die Moderne. Ausst. Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München. Düsseldorf/München 1991.

Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*. München 2005.

Cage, John: *Lecture on nothing* [1959]. In: Ders. (Hg.):

Silence. Lectures and writings by John Cage. Middletown 1961, 6–35.

Flammer, Ernst Helmuth: *Happening und Environment in Kunst und Musik. Zur Problematik des Zufalls bei Joseph Beuys und John Cage*. In: Frank Neidhart Steigerwald (Hg.): *Martin Gosebruch zu Ehren. Festschrift anlässlich seines 65. Geburtstages am 20. Juni 1984*. München 1984, 192–206.

Geisenberger, Jürgen: *Joseph Beuys und die Musik*. Marburg 1999.

Herzogenrath, Wulf/Nierhoff-Wielk, Barbara (Hg.): »John Cage und ...« *Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*. Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin/Museum der Moderne, Salzburg. Köln 2012.

Holeczek, Bernhard/Mengden, Lida von (Hg.): *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Heidelberg 1992.

Kostelanetz, Richard (Hg.): *John Cage im Gespräch*. Zu

- Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. Köln 1989.
- Kramer, Mario: Klang & Skulptur. Der musikalische Aspekt im Werk von Joseph Beuys. Darmstadt 1995.
- Mengden, Lida von: Amusement, Ambiguität und Agnostik. Zu Marcel Duchamps ›Trois stoppages étalons‹. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.): Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Heidelberg 1992, 27–31.
- Nicholls, David (Hg.): The Cambridge Companion to John Cage. Cambridge 2002.
- Nierhoff-Wielk, Barbara: »A purposeful purposelessness«. Zufall in der Kunst von John Cage. In: Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.): »John Cage und ...« Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen. Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin/Museum der Moderne, Salzburg. Köln 2012, 254–270.
- Patterson, David W.: Words and writings. In: David Nicholls (Hg.): The Cambridge Companion to John Cage. Cambridge 2002, 85–99.
- Plasencia, Clara/Robinson, Julia (Hg.): The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art. Ausst. Kat. Museu d'Art Contemporani, Barcelona/Henie Onstad Art Centre, Høvikodden. Barcelona 2009.
- Rausch, Ulrike: Grenzgänge. Musik und Bildende Kunst im New York Anfang der 1950er Jahre. Saarbrücken 1999.
- Schädler, Stefan: John Cage und der Zufall in der Musik. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.): Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Heidelberg 1992, 65–74.
- Schellmann, Jörg (Hg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965–1986. München 1997.
- Schilling, Jürgen: »Ihr Zufall ist nicht der gleiche wie mein Zufall...«. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.): Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Heidelberg 1992, 33–44.
- Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Ostfildern-Ruit 1994.
- Stein, Detlef: John Cage und Joseph Beuys – more than just a personal thing. In: Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.): »John Cage und ...« Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen. Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin/Museum der Moderne, Salzburg. Köln 2012, 164–175.

Alexandra Vinzenz