

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 118

Artikel: Jeder Tag ist ein guter Tag : John Cage in Darmstadt
Autor: Rebhahn, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927664>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jeder Tag ist ein guter Tag

John Cage in Darmstadt

Michael Rebhahn

Die Zahl der Abbildungen, auf denen John Cage lachend oder zumindest lächelnd zu sehen ist, dürfte in die Hunderte gehen. Ob am Schreibtisch, am Klavier, beim Kochen oder Pilzesammeln: Einen Anlass zur Heiterkeit scheint er stets gefunden zu haben. Als Cage im Jahr 1958, von Wolfgang Steinecke zu den Darmstädter Ferienkursen eingeladen, auf den Nachwuchs der europäischen Gegenwartsmusik traf, dürfte derlei ostentative Vergnügtheit nicht selten auf Befremden getroffen sein. In Darmstadt war man andere «Künstlerbilder» gewohnt: konzentriert bis entrückt, die Hand denkerisch an Stirn oder Wange, in konspirativen Runden zusammensitzend. Dann kam jener heitere Amerikaner und sprach von seltsamen Dingen: von Zufall und Unbestimmtheit, von «Tönen als Töne», von deren gegenseitiger Durchdringung und Nicht-Behinderung.

Dass er kam, war einem Zufall geschuldet: Hätte Pierre Boulez sein Auftragswerk für die Donaueschinger Musiktage 1958 – das Orchesterstück *Poésie pour pouvoir* – ein wenig zügiger fertiggestellt, wäre er statt Cage in Darmstadt gewesen, hätte sich vermutlich mit bedeutungsvoller Miene in besagte Runden eingereiht. Boulez indessen sagte ab – im Juli 1958, knapp einen Monat vor Kursbeginn. Nach Diskussionen mit Bruno Maderna und Luigi Nono fragte Steinecke kurzfristig John Cage an, der mit einem Telegramm vom 15. August 1958 seine Zusage mitteilte. Dass es ausgerechnet Boulez war, für den Cage als «Ersatz» antrat, darf als besondere Ironie gelten, war es doch zuvorderst der Kollege aus Paris, der die jüngsten ästhetischen Entwürfe Cages mit explizitem Unmut betrachtete. Seine anfängliche Begeisterung für Cages Ideen, die nicht zuletzt in dem zwischen 1949 und 1954 intensiv geführten Briefwechsel¹ dokumentiert ist, war inzwischen einem unverhohlenen Widerwillen gewichen.

1956 hatte Boulez in Darmstadt an einer Präsentation von David Tudor teilgenommen, in der der Pianist Cages *Music of Changes* analysierte. In einer anschließenden Unterhaltung mit Karlheinz Stockhausen machte Boulez seinem Ärger über die fortschreitende «Aleatorisierung» der Musik Luft: «[Ich] erzählte [...] Boulez vom *XI. Klavierstück*,² das ich kurz vorher

geschrieben hatte. Er war zunächst überrascht, wurde dann wütend und schimpfte, solchen Unsinn könne er nicht verstehen, ich hätte Angst, alles genau in der Notation festzulegen und wolle Verantwortung von mir fortschieben. Tudor lachte die ganze Zeit verschmitzt. [...] Als ich Anfang 1957 in Paris war und ihn [Boulez] fragte, warum er solche Artikel wie *Alea* [vgl. Anm. 4] schreiben müsse, wenn er Cage oder mir eins auswischen wolle und sagen möchte, wie man's besser macht, so könne er das ja direkt mitteilen. Er meinte: «Den Missbrauch will ich verhindern, so Leute wie Cage sind gefährlich.»»³

ANTI-KUNST?

Wie solche «Gefahren» abzuwenden seien, hatte Boulez in seinem Essay *Alea* dargelegt. Hier kritisiert er Cages Methode, den Zufall in die kompositorische Arbeit zu integrieren, als «Übernahme einer orientalisch getünchten Philosophie», die lediglich dazu diene, eine «grundlegende Schwäche der Kompositionstechnik zu verdecken».⁴ Indem jegliche kompositorische Verantwortung und Entscheidung aufgegeben wird, würden «alle Vorrechte und Rangordnungen, die das geschaffene Werk in sich birgt», abgeschafft.⁵ Das Resultat sei eine «Anti-Kunst», deren beruhigend-erheiternde Wirkung mit den Effekten des Haschischkonsums vergleichbar sei.⁶ Im Gegenzug fordert Boulez eine Aleatorik, die Zufall und traditionelles Komponieren versöhnt – das Prinzip des «gelenkten Zufalls», der sich in die determinierte Struktur des Werks eingliedert.⁷ Das musikalische Werk soll dadurch seine «logische Entwicklung» und «global gelenkte Richtung» bewahren und «eine Fahrbahn mit gesetztem Anfang und Ende» bleiben: «Wir haben dieses <Ende> des abendländischen Werkes, seinen geschlossenen Kreis respektiert, aber wir haben auch die Chance des orientalischen Werkes, den offenen Ablauf eingeführt.»⁸

Boulez' nachdrückliches «Wir haben» wirkt hier allerdings weniger wie die Bekräftigung einer ästhetischen Aufge-

schlossenheit, sondern vielmehr als Emphase des dominanten Schöpfersubjekts, wie Helga de la Motte-Haber mutmasst: «All die dirigierten und determinierten Zufälle, die in Europa eine Rolle spielten, haben mit der Preisgabe der Kategorie des Subjekts nichts zu tun, eher meint man, der Anspruch des Subjekts wäre am Ende der fünfziger Jahre so gross geworden, dass auch der Zufall beherrscht werden sollte.»⁹ Insoweit markiert Boulez' Kritik sinnfällig das Ausmass der Provokation, die von Cages kompositorischer Ästhetik ausging, indem sie drastisch durch die Negation all dessen charakterisiert ist, was im Verständnis der europäischen Avantgarde der Nachkriegszeit – selbst im Kreis der Apologeten der «offenen Form» – unveräusserlich zur Aura des abendländischen Kunstwerks gehörte. Vor diesem Hintergrund musste Cages Entwurf sakri-legisch erscheinen, wie Heinz-Klaus Metzger feststellt: «Dass die Aufführung des Cageschen Werks ein Vorgang ist, den wesentlich Zufälle konstituieren [...], dass die Notationen selber, die dergestalt durch die Aufführung keineswegs in eine ihnen etwa entsprechende sinnliche Erscheinung, in die Kommunikation des von ihnen Bedeuteten, verwandelt werden, schon Ergebnisse von Zufallsoperationen in der Technik des blossen Schreibens und nicht durchaus Prägungen des komponierenden Subjekts sind, schlägt jedem europäisch tradierten Begriff von Kunst ins Gesicht.»¹⁰

POST CAGEI ADVENTUM

Bei den Darmstädter Ferienkursen des Jahres 1958 wurde der womöglich entscheidendste «Schlag» geführt. *Composition as Process*¹¹ war der Titel der dreiteiligen Performance-Lecture, mit der der lächelnde Amerikaner letztlich auch den Konventionen der Darstellungsform «Vortrag» eine Absage erteilte. Die ersten beiden Abschnitte – *Changes* und *Indeterminacy* – waren noch recht klassisch gehalten: Cage beschrieb darin seine eigene kompositorische Entwicklung, erläuterte seinen Weg zu Zufallsprinzipien und diskutierte die Begriffe «structure», «method» und «material». Weniger Darmstadt-konform waren dagegen seine Referenzen an Autoren, die dem adornistisch bewegten Publikum nicht sonderlich präsent gewesen sein dürften: der hinduistische Mystiker Ramakrishna, die altchinesischen Philosophen Lao-Tse und Zhuang Zhou sowie der Zen-Gelehrte Daisetsu Teitaro Suzuki, bei dem Cage Anfang der fünfziger Jahre an der Columbia University studiert hatte. An dieser Stelle mögen die ersten Spekulationen darüber aufgekomen sein, weshalb Mr. Cage so dauerfröhlich durchs Leben geht. Spätestens aber als er seinen letzten Vortrag – *Communication* – mit der altjapanischen Sentenz «Nichi nichu kore ko nichu» («Jeder Tag ist ein guter Tag») eröffnete und im Folgenden, statt Antworten zu erteilen, bloss Fragen stellte und überdies mit dem smarten Paradoxon aufwartete, dass er sage, was er nicht zu sagen habe,¹² schien die Sache klar: Dieser John Cage muss entweder ein Erleuchteter oder ein Revolutionär sein – oder vielleicht doch bloss ein Blender?

Wie auch immer: Sein Auftritt hatte Folgen. Die Begriffe «Aleatorik» und «Indetermination» wurden zu gewichtigen



1958 an den Darmstädter Ferienkursen: David Tudor und John Cage (am Flügel).

Foto: Ludwig Pit. © IMD

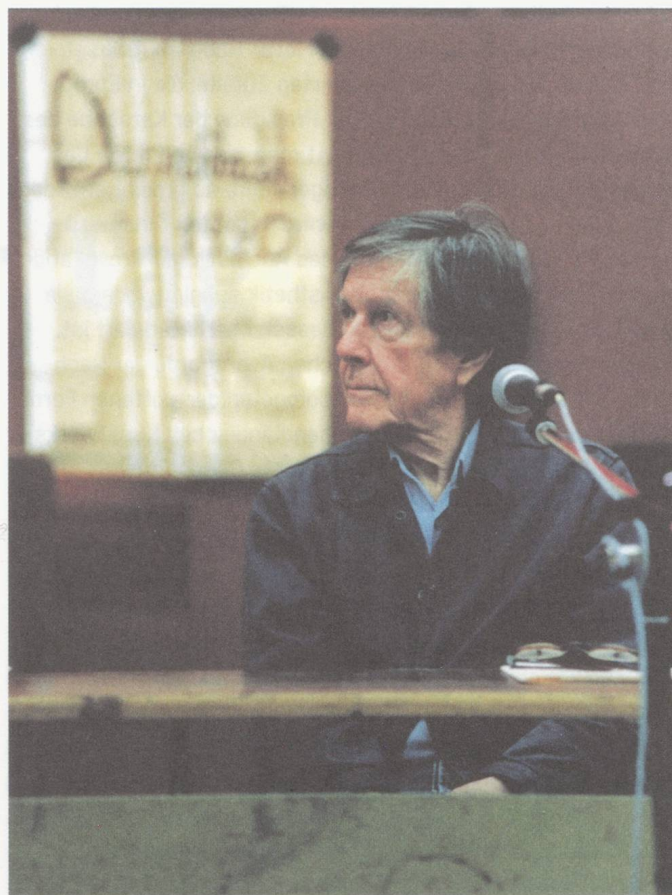
Diskurstermini, der Übergang vom «Werk» zum «Prozess» weithin diskutiert, und während die Glaubensfrage pro oder contra Cage zuvor nur im kleinen Kreis gestellt wurde, begann an diesem Punkt eine Rezeptionsgeschichte, die in der Neuen Musik beispiellos sein dürfte: Ein ästhetisches Konzept wurde zur Ideologie überhöht, die entweder bedenkenlos anzunehmen oder kategorisch abzulehnen sei. Während die einen Cages «Anarcho-Mystizismus»¹³ als philosophisch getünchtes Kunstgewerbe ohne sonderliche Relevanz abtaten, wurde er von anderen zum Heilsbringer ausersehen, dessen Exegeten sich darin gefielen, ahnungsvoll heraufzubeschwören, dass nunmehr alles auseinanderbreche, «was einst als Musik begriffen ward»,¹⁴ dass letztlich nicht weniger zu tun sei, als eine Zeitrechnung *post Cagei adventum* auszurufen. – Von der Gelassenheit, die Cage lächelnd vorexerziert hatte, keine Spur.

John Cage – der Anti-Künstler, der Anti-Europäer, der scho-nungslose «Unterterminator» sämtlicher Grundlagen des okzidentalen Musikbegriffs. Boulez hatte in *Alea* vorgelegt, Nono folgte wenig später: In seinem 1959 in Darmstadt gehaltenen Vortrag *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute* heisst es – kaum verklausuliert – in Richtung Cage: «Man kann aus allem ein Dekor machen, und es gibt das ganz einfache Mittel, einer Kultur Elemente zu entnehmen und sie, ihres ursprünglichen Sinnes beraubt, ohne jede Beziehung in eine andere Kultur zu stellen. [...] Es ist kein funktioneller Unterschied zwischen einer hohlen indischen Beschwörtrommel, die in einem europäischen Haushalt als Mülleimer

dient, und den Orientalismen, derer sich die abendländische Kultur bedient, um ihr ästhetizistisches Materialgebastel attraktiver zu machen.»¹⁵

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass eine Angst in Darmstadt umging: die Angst vor der Aushöhlung einer sorgsam gepflegten Werkästhetik und mithin die Furcht vor der «Verüberflüssigung» ihrer Statthalter. Mit seiner Darmstädter Lecture *Composition as Process* hatte Cage nolens volens Fundamente ins Wanken gebracht. Heinz-Klaus Metzger, der den Vortrag damals ins Deutsche übersetzt hat, resümiert später: «Was Cage 1958 in Darmstadt geboten hat, war Theorie – ob er das hätte so nennen wollen oder nicht. Die Abschaffung des traditionellen Musikdenkens ist unter dem Eindruck dieser Vorlesungen so zwingend gewesen und ging so in die Tiefe, wie es eine musikalische Aufführung oder eine Partitur gar nicht gekonnt hätte. Das Denken war sicherlich stärker als die Wirkung der Musik. Die Wirkungsmacht der Theorie geht darüber hinaus, vor allem diese Kraft der Abschaffung, die im Werk, wenn es vorgeführt wird, gar nicht so real ist wie im Kopf, wenn sie verbalisiert wird.»¹⁶ Und Hans G Helms, ebenfalls an der Übersetzung beteiligt, führt die Sprengkraft von Cages Auftritt in erster Linie auf die (sehn- süchtig erwartete) Durchtrennung eines Gordischen Knotens namens *Serialismus* zurück: «Was man nicht vergessen darf, ist, dass sich unter den Künstlern auch die allgemeine Wahrnehmung der damals gegenwärtigen Geschichte radikal zu verändern begann. Das setzt sich dann beispielsweise in der Fluxusbewegung, bei den Neuen Wilden und so weiter fort. Nam June Paik ist ein Musterbeispiel dafür. Cage dürfte derjenige gewesen sein, der durch diese drei Vorträge den Anstoss dazu gegeben hat, dass andere den Mut fanden, etwas zu tun, was sie im Kopf schon lange bewegte, was sie aber nicht zu realisieren gewagt hatten.»¹⁷

Als Cage im Jahr 1990 die Darmstädter Ferienkurse zum zweiten Mal besuchte, waren die Schlachten um die musikalische Freiheit geschlagen. Vier Jahrzehnte nach seiner «Ankunft» in Europa hatte sich die Lage dann doch entspannt. Die Versuche, ihn partout als Scharlatan zu entlarven, hatten sich



John Cage an den Darmstädter Ferienkursen 1990. Foto: Manfred Melzer, © IMD

weitgehend erschöpft, der Platz im «Kanon» der Neuen Musik wurde ihm längst zugedacht. Cage musste nicht länger für Aufruhr sorgen. Stattdessen besuchte er den *Block Beuys* im Hessischen Landesmuseum, liess sich dort mit dem *Fettstuhl* ablichten und hinterliess der Nachwelt ein bemerkenswertes Statement: «Endlich schreibe ich schöne Musik, sie wird immer harmonischer. Ich liebe das Leben und bleibe Optimist.»¹⁸ – Jeder Tag ist ein guter Tag.

- 1 Pierre Boulez/John Cage, *Correspondance et documents*, édité par Jean-Jacques Nattiez, nouvelle édition, revue par Robert Pienkowski, Mainz: Schott 2002 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 1).
- 2 Im *Klavierstück XI* (1956) verwendet Stockhausen ebenfalls aleatorische Strukturen.
- 3 Karlheinz Stockhausen, *Vieldeutige Form* (1960), zit. nach: *Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1999 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 190.
- 4 Pierre Boulez, *Alea* (1957), in: ders., *Werkstatt-Texte*, Berlin: Propyläen-Verlag 1972, S. 100–113, 100.
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. ebd., S. 102.
- 7 Vgl. ebd., S. 100.
- 8 Ebd., S. 110.
- 9 Helga de la Motte-Haber, *Aus der Neuen Welt. Die Rezeption der amerikanischen Musik in Europa*, in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Laaber: Laaber 1987, S. 122.
- 10 Heinz-Klaus Metzger, *John Cage oder Die freigelassene Musik* (1958), in:

Musik-Konzepte, Sonderband *John Cage*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1978, S. 10.

- 11 Vgl. John Cage, *Composition as Process* (1958), in: ders., *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press 1961, S. 18ff.
- 12 «I have nothing to say, and I am saying it.» Ebd., S. 51.
- 13 Konrad Boehmer, *Über Edgard Varèse*, in: *Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961–1991*, hrsg. von Burkhardt Söll, Köln: Dumont 1993, S. 167.
- 14 Heinz-Klaus Metzger, *John Cage oder Die freigelassene Musik*, S. 12 (vgl. Anm. 10).
- 15 Luigi Nono, *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Heft 3, Mainz: Schott 1960, S. 45f.
- 16 Heinz-Klaus Metzger, zit. nach: *Bauhaus, Brennpunkt, Drehscheibe. 40 Radiogeschichten der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*, Teil 18: *John Cage in Darmstadt*, Sendung von Stefan Fricke, hr2-kultur, 24. Januar 2012.
- 17 Hans G Helms, ebd.
- 18 Vgl. Rita Latocha, 1990: *Erinnerungen an John Cage*, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hrsg. von Rudolf Stephan, Lothar Knessl u.a., Stuttgart: Daco Verlag 1996, S. 255.