

Eric de Visscher

Fragmente einer Geschichte der Stille

Wenig bekannte Konzepte zwischen Marinetti und Cage

1 Th. Clifton, *The Poetics of Musical Silence*, in: *Musical Quarterly*. LXII-2, April 1976, 163. ↑

2 Russolo, *Arte dei Rumori* – Ich zitiere aus der französischen Übersetzung, Lousanne: *L'Age d'Homme*, 1975, 58. ↑

3 Folk, *La Musique d'après-demain. Conte Futuriste*, in: L. Russolo, op. cit., 10. ↑

4 F. T. Marinetti, P. Mosna, *La Radia – Manifeste Futuriste*, (1933), in: *Interference*, Paris 1982. ↑

5 F. Busoni, Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, (1911), engl. Übers. Th. Baker, New York: Dover, 1962, 89. ↑

6 A. Souris, *Conditions de la Musique el autre écrits*, (1945), Bruxelles: Editions de

Es hat den Anschein, daß der wirkliche »diabolus in musica« in der westlichen Musik nicht der verrufene Tritonus ist, sondern die Pause oder allgemeiner, die Stille. Anders als der Tritonus war die Stille nicht verboten, aber ihre Existenz wurde auf eine ganz bestimmte Position und – hauptsächlich metrisch, dramatisch oder rhetorisch – Funktion eingeengt. Wenn man die Geschichte der westlichen Musik betrachtet, findet man immer wie der Spuren von Stille – und sogar wichtige: in Haydn's Streichquartett op. 33 zum Beispiel oder in Beethovens Klaviersonate op. 31; und auch einige Musiktheoretiker haben sich mit dem Thema befaßt: von Aristides Quintilianus im 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung über den Heiligen Augustinus zu Franco von Köln; von den Theoretikern der Figurenlehre bis zu Riemanns »Musikalischer Dynamik und Agogik« (1884). Aber selbst bei diesen Beispielen wurde Stille immer als etwas unbedeutenderes als der Klang verstanden, sie war ihm untergeordnet.

Sehr viel anders ist dagegen der Stellenwert von Stille im orientalischen Denken und in der orientalischen Musik: in Indien, aber mehr noch in der fernöstlichen Kunst; wird Stille als etwas Ursprüngliches aufgefaßt, als das, was den Klang erst ermöglicht. Stille ist eine Form des Nichts, definiert sowohl durch Leere (sunyata) als auch durch Reinheit (amalicitta). Leere bezeichnet auch die Dimension der Möglichkeit und mit Reinheit wird Stille als etwas Autonomes definiert.

Im 20. Jahrhundert haben Theoretiker anerkannt, daß Stille nicht Leere ist, aber sie haben Probleme, die Konsequenzen dieser Erkenntnis zu akzeptieren. Thomas Cliftons Position ist symptomatisch für diesen westlichen Rationalismus: »... *Stille ist nicht Nichts. Sie ist nicht die Null-Situation. Stille wird erfahren als bedeutungsvoll und zugleich als zum klingenden Teil des musikalischen Objekts gehörig. (...) Wenn Stille vom Nichts unterscheidbar ist, dann deshalb, weil Stille grundsätzlich und nicht autonom ist. In diesem Verständnis ist erzeugte Stille von wirklicher Stille verschieden, zum Beispiel von der Stille des Weltraums. Die Bedeutung von Stille ist deshalb von der klanglichen Umgebung abhängig.*«¹

Die Autonomie von Stille ist also noch nicht völlig anerkannt – wenigstens nicht von

l'UIB. 1976, 61. ↑

7 A. Souris, a.a.O.,
63. ↑

8 A. Souris, a.a.O.,
65. ↑

9 Y. Klein, *Chelsea
Hotel Manifesto*
(1961), Yves Klein,
exhib. cat., Paris:
Centre Beaubourg,
1983, 195. ↑

10 Y. Klein, zit. n. Th.
Mc Evilly, *Yves
Klein et les Rose-
Croix*, Yves Klein,
237. ↑

11 Y. Klein, in:
McEvilly, 240. ↑

12 Y. Klein, *Le
dépassement de
la problématique*,
La Louviere:
Montbliard, 1959, 3. ↑

13 Y. Klein, *Chelsea
Hotel Manifesto*,
195. ↑

14 J. Cage, *A
Composer's
Confession*, übers,
v. Gisela Gronemeyer,
in: *MusikTexte*, Köln,
40/41, 67. ↑

15 Ich habe die
Entwicklung im Detail
beschrieben in E. de
Visscher, »*So etwas
wie Stille gibt es
nicht...*« *John
Cages Poetik der
Stille*, in: *MusikTexte*
40/41, 48-54. ↑

16 J. Cage/K.
Schöning, *Gespräch*

den Theoretikern, wogegen sich – seit dem Beginn dieses Jahrhunderts – Künstler und Komponisten dieses Potentials von Stille vollständig bewußt geworden sind: Wie wir sehen werden, unterscheiden sie außerdem nicht zwischen musikalischer und außermusikalischer Stille. Diese Nicht-Unterscheidung kulminiert in John Cages Standpunkt, nicht allein wegen seines stillen Stücks »4'33"«, sondern auch wegen der theoretischen Konsequenzen, die er selbst daraus gezogen hat.

Daß Stille eine Art musikalisches Tabu blieb, galt noch zu Beginn dieses Jahrhunderts: Jemand wie Anton Webern, einer der bedeutendsten »stillen« Komponisten, redete kaum über dieses Thema. In seinen »Vorlesungen« und in seinen Kommentaren zu eigenen Werken erwähnt er niemals den Ausdruck »Stille«, vielmehr konzentriert er sich auf ihr Gegenteil, Klang und die Organisation von Tönen. Webern erkundete in seiner Musik nichtsdestoweniger verschiedene Formen von Stille und das hauptsächlich auf dreierlei Weise: durch Kürze, Zartheit und »Pointillismus« bzw. die Isolation von Noten. Diese drei Aspekte bleiben in der zeitgenössischen Musik die sichtbarsten Anzeichen von Stille. Beispiele solcher Typen von Stille kann man etwa in Boulez' »Le Marteau San Maître«, in Jean Barraqués »Piano Sonata« und in Luigi Nonos letzten Werken seit dem Streichquartett »Fragmente/Stille. An Diotima« finden.

Neben diesen klassischen »Grenzsteinen« in einer Geschichte der Stille gibt es radikalere Positionen, die zuweilen von Nichtmusikern inspiriert wurden.

Es ist tatsächlich so, daß das erste stille Stück lange vor Cages berühmtem »4'33"« von 1952 geschaffen wurde. Erste Spuren finden sich in den Schriften einer französischen Gruppe von Prä-Dada-Künstlern und –Schriftstellern kurz vor der Jahrhundertwende, die sich »Die Zusammenhanglosen« (Les Incohérents) nannten.

Etwas später betrachteten die Futuristen mit ihrer unbeschränkten Bewunderung des Lärms, auch das ein Gegenteil von Klang, jenen als ein wichtiges Element des Musikmachens. Russolos Manifest »Die Kunst des Lärms« läßt nicht viel Raum für Stille, dazu war er zu sehr mit der Entdeckung und dem Erzeugen von Lärm beschäftigt.

Aber in einem dem Manifest folgenden Text zeigt er, wie Stille »*erfüllt ist von der Grenzenlosigkeit der Geräusche und daß jedes dieser Geräusche seine Klangqualitäten, seinen Rhythmus und eine äußerst empfindliche harmonische Tonskala hat.*«²

Der französische Autor Henry Folk hat in einem 1913 in Paris publizierten Artikel mit dem Titel »Musik für übermorgen. Eine futuristische Feen-Erzählung« vorgeschlagen, eine neue künstlerische Bewegung zu schaffen, die »Silencism« genannt werden sollte. In jener Geschichte schreibt der Komponist Leycodéçons eine »*stille Sinfonie mit dem Titel 'Motus'. (...) Zweihundert Musiker, im Orchestergraben, begannen ihre Instrumente zu stimmen. Der Dirigent, (...) hob seinen Stab und begann den Takt zu schlagen: die Musiker verharrten alle schweigend.*«³

über *Roaratorio*, in:
*Roaratorio. Ein
irischer Circus
über Finnegans
Wake*, Königstein
1982, 114. ↑

17. Cage, Interview
mit Roger Smalley und
David Sylvester,
London: BBC,
1966. ↑

18 J. Cage (1973), in:
R. Kostelanetz,
*Conversing with
Cage*, New York:
Limelight 1988, 67. ↑

19 J. Cage in W.
Duckworth, *An
Interview with
Cage*, in: R. Fleming
& W. Duckworth
(Hrsg.), *John Cage
at Seventy-Five*,
Lewisburg: Bucknell
UP 1989, 22. ↑

20 J. Cage, in: W.
Duckworth, a.a.O.,
22. ↑

21 H. Shrapnel,
»*Silence*« (1969), in:
M. Nyman,
*Experimental
Music. Cage and
beyond*, New York:
Schirmer, 1974,
117. ↑

22 Glaus, *Stille.
Studie für Violine
solo* (1982), private
Kopie. ↑

23 Es gibt natürlich
viel mehr Beispiele für
eine Musik, in der
Stille eine bedeutende,
wenn nicht führende
Rolle spielt: zum
Beispiel bei Morton
Feldman oder bei dem

Die ausführlichste futuristische Erwähnung der Stille erscheint über etwa zwanzig Jahre später in dem »Das Radio« (La Radia) überschriebenen Manifest, unterzeichnet von F. T. Marinetti und Pino Masnata. Es ist den neuen Möglichkeiten der Rundfunkproduktion gewidmet und stellt Stille ins Zentrum der Überlegungen. Dabei wird das Radio als eine »*Begrenzung und geometrische Konstruktion von Stille*« definiert, das Stimmen, Geräusche, Klänge und Stille als »Malerpinsel« benutzt; das Radio wird eine »*Unermeßlichkeit des Raumes*« schaffen, »*eine humane, universale und kosmische Kunst (...) mit einer wahren Psycho-Spiritualität des Lärms, der Stimme und der Stille*«. Außerdem könnte solch eine Radiokunst »*die stille oder halb-stille Atmosphäre charakterisieren, die eine Stimme, einen Klang oder ein Geräusch umgibt und färbt*«. ⁴

Im selben Jahr, 1933, realisierte Marinetti auch fünf Arbeiten für das Radio: »Radiophone Synthesen«. Zwei von ihnen bezogen sich eindeutig auf Stille: »I silenzi parlano tra loro« (Stille spricht zu jedem anders) und »La costruzione di un silenzio« (Das Bauen einer Stille).

Marinetti entwickelte damit zwei prägnante Beispiele, die bezeichnen, was er mit »Begrenzung der Stille« meint: diese kann zeitlich (eine Folge von Klang und Stille) oder räumlich auftreten (besondere, im Raum entsprechend ihrer akustischen Qualität platzierte Klänge determinieren eine »Zone von Stille«). Damit hat Marinetti Cages strukturelle und räumliche Definition von Stille vorausgesehen, ebenso wie die Idee einer Verräumlichung von Musik, eine Idee, die in vielen Arbeiten zeitgenössischer Musik sehr aktuell ist. Außerdem ist Stille nicht vorhanden, um Klang zu ermöglichen, sondern umgekehrt: Klänge schaffen Platz für Stille.

Ein Komponist, der von den Futuristen wußte und mit einigen Punkten ihrer Manifeste übereinstimmte, war Ferruccio Busoni. In seinem berühmten »Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst« (1911) unterstreicht er das Primat der Stille in jeder musikalischen Form: »*Was in unserer Tonkunst ihrem Urwesen am nächsten rückt, sind die Pause und die Fermate... Die spannende Stille zwischen zwei Sätzen, in dieser Umgebung selbst Musik, läßt weiter ahnen, als der bestimmtere, aber deshalb weniger dehnbare Laut vermag*«. ⁵

Der belgische Komponist André Souris (1899-1970), mehr oder weniger der einzige Komponist, der der surrealistischen Bewegung zuzuordnen ist, entdeckte ebenfalls den Wert von Stille. In einer Reihe von Vorlesungen, die er 1945 gegeben hat, widmete er ein ganzes Kapitel seiner »Bedingungen der Musik« (Conditions de la Musique) diesem Thema: »*Stille verhält sich zum Klang wie Leere zur Fülle. Sie ist das ursprüngliche Klima, das grundlegendste Element und eine fundamentale Notwendigkeit, ohne die Musik nicht existieren würde*«. ⁶ Aber Stille, so Souris, kann nichts Gestaltloses und Neutrales sein: Stille kann mit einem magnetischen Feld verglichen werden, das anzieht oder abstößt und auf diese Weise die klangliche Präsenz beeinflusst. Wenn ein einzelner Klang oder Einstimmigkeit zu hören sind, wird Stille in zwei spektrale Zonen geteilt, eine höher und eine niedriger als dieser Klang.

bereits erwähnten Luigi Nono. Da diese Komponisten bereits in verschiedenen Publikationen diskutiert wurden (einschließlich in diesem Heft), möchte ich darauf verzichten. ↑

24 Th. Mocho, *Die Kunst der Pause. Eine musikontologische Meditation*, in: *Pause. Ein Pfingstsymposion*, München: Freies Musikzentrum, 1990. ↑

»Wenn wir jetzt eine Musik in zwei Teilen hören, werden wir eine neue Art von Stille wahrnehmen, die zu den beiden vorhergehenden Arten hinzukommt, die übergeordnete und die untergeordnete (...). Stille befindet sich zwischen den beiden Stimmen und ist von besonderer Natur.«⁷

Folglich ist durch eine größer werdende Anzahl polyphoner Stimmen auch immer mehr Stille gegenwärtig, die auf die Klanglinien einwirkt und sie bestimmt. Schließlich eröffnet Stille der Musik Tiefe und Perspektive: *»Man könnte endlich all die Spiele der musikalischen Perspektive untersuchen. Für jene, die ein Gespür für Stille haben, erschließt damit Musik ein unendliches Feld an Entdeckungen.«⁸*

Das Gegenteil scheint gleichfalls wahr zu sein: Für jene musikalisch Sensiblen sollte die Wahrnehmung von Stille neue Perspektiven öffnen, neue Wege des Hörens, neue Beziehungen zwischen Klängen und ihrem Umfeld.

Einer von jenen Nichtmusikern, die sich für die Idee der Stille sehr interessierten, war der Franzose Yves Klein (1928-1962). Als bildender Künstler hatte Klein wenig Beziehungen zur Musikwelt, abgesehen von dem Komponisten der »musique concrète« Pierre Henry, der ihn sehr gut kannte.

Sehr viel früher noch kam Klein mit dem Mystizismus der Rosenkreuzer und dem Zen-Buddismus in Berührung. Von diesem Einfluß her stammt seine Idee, daß der Raum in Wahrheit einer grenzenlosen Energie gleicht, wogegen die Form von vornherein begrenzt ist. In seiner Malerei manifestierte sich dieser Gegensatz in dem Dualismus Farbe (unbegrenzt) und Linie (begrenzt). Von dort stammt auch seine Idee der monochromen Bilder, die jene ungeheure und grenzenlose Offenheit des Raumes zeigen. Später entwickelt sich Klein in Richtung einer immateriellen und entäußerten »Leere«; auch hier ist Leere voller Energie und von unbegrenzter Reinheit. Und er schreibt: *»Die Leere war immer mein besonderes Anliegen. (...) Diese außerordentliche Stille (...) wird einen neuen und einzigartigen Raum bildnerischer Empfindlichkeit für das Immaterielle erzeugen.«⁹* Der Übergang vom visuellen Raum als Leere in Stille war für Klein etwas sehr natürliches: *»Der wirkliche Maler wird in Zukunft«,* schreibt er 1954, *»ein stummer Poet sein, der nichts schreibt, der aber ohne zu sprechen, in der Stille, erzählen wird von einem ungeheuren und grenzenlosen Gemälde.«¹⁰*

In seinem frühen Schaffen empfand Klein den starken Wunsch, diese Suche nach Leere und Totalität in Klang zu übersetzen. Auch dabei war Klein vom Denken der Rosenkreuzer stark beeinflusst: Max Heindel, das geistige Oberhaupt dieser Bewegung, verstand tatsächlich Klang als etwas, das, metaphysisch verstanden, der Farbe vorausgeht. Töne erregen Vibrationen im Körper, wodurch Farbe ermöglicht wird. Klein war daher sehr versucht, solche ursprünglichen Vibrationen aufzuspüren: *»Judo (1946), Kosmogonie der Rosenkreuzer (1947) (Interpretation von Max Heindel, Oceanside, Kalifornien), Jazz, ich spielte Klavier und träumte davon, ein großes Orchester zu haben um eine (...)*

monochrome Sinfonie zu komponieren.«¹¹

Bereits 1947 begann Klein über die »Symphonie Monoton« nachzudenken, von der verschiedene Beschreibungen und Partituren existieren. Anscheinend räumte er Stille in seiner »Monotone Symphony« keinen besonderen Platz ein; Stille war Teil des monotonen Klanges selbst. 1959 schreibt er: *»Ungefähr 1947-48 schrieb ich eine 'monotone' Sinfonie. (...) Diese Sinfonie, die vierzig Minuten dauert (was aber nicht wichtig ist wir werden sehen, warum), beruht lediglich auf einem einzigen kontinuierlichen 'Klang', gedehnt, ohne Einsatz oder Ende, was ein erregendes Schwindelgefühl, Sehnsucht noch einer außerirdischen Zeit weckt. (...) es ist eine hörbare Gegenwart von Stille.*«¹²

In seiner »Chelsea Hotel«-Vorlesung 1961 weist Klein darauf hin, daß die Sinfonie zwei Teile umfaßt, *»einen gewaltigen kontinuierlichen Klang, gefolgt von einer genauso gewaltigen wie ausgedehnten Stille, beides von unbegrenzter Dimension.*“¹³

Ein Jahr zuvor, am 9. März 1960, wurde die »Sinfonie Monoton« von einem Streichorchester zur Ausstellungs-Aufführung seiner »Anthropometries« (bemalte nackte Körper lassen ihren Abdruck auf der Malerleinwand) erstmals gespielt. Es existieren zwei Partituren von dem Stück, die geringe Abweichungen voneinander aufweisen: das Werk beruht auf einem ausgehaltenen D-Dur-Akkord. Es dauert 5 bis 7 Minuten plus einer »absoluten« Stille, deren Dauer nur in einer dieser beiden Partituren mit 44 Sekunden angegeben ist. Die Aufführung von der »Symphonie Monoton« war daher viel kürzer, als sie sich Klein vorgestellt hatte.

Dennoch zeigt sich in Kleins Position eine bejahende Haltung zur Stille und ihrer Priorität. Sehr überzeugend macht uns Klein darauf aufmerksam, daß der Klang Stille hörbar macht. Man sollte außerdem berücksichtigen, daß Kleins Konzeption der Stille derjenigen von Souris zugleich ähnlich und ihr konträr ist: Der monotone Klang ähnelt der monophonen Musik, wie sie Souris beschreibt, aber zugleich ist die lineare Konzeption der Stille, die Souris verteidigt (je mehr Klanglinien, desto mehr Stille), der »räumlichen« und ausgedehnten Vision von Klein entgegengesetzt, in der der Raum der Linie opponiert.

Etwa zur selben Zeit hat John Cage ernsthaft über die Komposition eines stillen Stückes nachgedacht. Um genauer zu sein, formulierte er die Idee zu diesem Werk in einem Vortrag am »Vassar College« vom 28. Februar 1948. Dieser erst kürzlich veröffentlichte Text »Bekanntnis eines Komponisten« stellt gegen Ende verschiedene von Cages Projekten und Wünschen vor. Einer davon ist, *»ein Stück aus ununterbrochener Stille zu komponieren und es an die Muzak GmbH zu verkaufen. Es wird 3 oder 4 1/2 Minuten dauern – das ist die Standardlänge gängiger Musikkonserven – und sein Titel wird 'Silent prayer' lauten. Es wird mit einer einzigen Idee eröffnet, die ich so verführerisch wie die Farbe und die Form oder den Duft einer Blume gestalten möchte. Das Ende sich dem Nicht-Wahrnehmbaren annähern.*«¹⁴

Cages erste Intentionen zu einem stillen Stück sind sehr polemisch: eine Reaktion gegen die Allgegenwart einer degenerierten Form von Musik. Es ist nicht, wie Klein, eine Suche nach Absolutheit und Reinheit; Stille ist noch definiert als eine Abwesenheit von Klang. In der Tat folgt Cages Denken über Stille von 1948-1952 (dem Jahr der Uraufführung von »4'33"«) einer beständigen Entwicklung¹⁵ von einer rein musikalischen und recht traditionellen Vorstellung von Stille zu einem strukturellen Konzept (die Idee, daß ein Stück auf Zeitlängen basieren muß, weil nur durch Dauern sowohl Klang wie Stille erfaßt werden können). Um 1951 entwickelt Cage ein räumliches Konzept von Stille (Stille als der Ort, den Klänge einnehmen) und schließlich ein intentionales Konzept: *»Nun, Stille ist nicht die Abwesenheit von Klängen, sondern anzufangen, sich für Klänge zu öffnen, die da sind – sie zu hören.«*¹⁶

So wird Stille beides: eine Haltung (die des Hörens, der Offenheit für *»was auch immer geschieht«*) und eine wahrnehmbare Gegenwart (die der Klänge, die uns umgeben). Cages Position verlangt beides: eine Intention (die, offen zu sein) und eine Nicht-Intention (weil wir Stille haben, *»wenn wir keine direkte Beziehung zu den Intentionen fühlen, die die Klänge produzieren. [...] Es gibt keinen wirklichen, wesentlichen Unterschied zwischen einer geräuschvollen Stille und einer ruhigen Stille. Das, was Ruhe und Geräusch verbindet, ist der Zustand der Nicht-Intention.«*¹⁷).

In diesem Sinne ist »4'33"«, obwohl von Cage als sein bestes Werk eingeschätzt, nur ein Werk des Übergangs: danach folgt »0'00"«, bei dem überhaupt keine Zeitdauer angegeben ist. Hier zeigt sich das von Klein sehr verschiedene Wesen Cages: Während der Franzose von der Grenzenlosigkeit träumte und schließlich sehr kurze stille Stücke aufführte, ging Cage sehr vorsichtig und pragmatisch vor. Zuerst dachte er über ein kurzes Stück nach und brauchte vier Jahre, um es zu realisieren – *»Was mich dazu trieb, war nicht Mut, sondern das Beispiel von Robert Rauschenberg (und) seinen weißen Bildern (...). Als ich sie sah, sagte ich mir 'O ja, ich muß, sonst hinke ich hinterher, sonst hinkt die Musik hinterher'«*¹⁸ Nach diesem vorsichtigen Schritt erweiterte Cage allmählich die Idee zu einer unbegrenzten Dauer, nicht endlos, sondern von beliebiger Zeitlänge, was dazu führt, daß das stille Stück von jedem aufgeführt werden kann, zu jeder Zeit, an jedem Ort und mit beliebiger Länge. *»Kein Tag vergeht,«* sagt Cage, *»ohne daß ich von diesem Stück in meinem Leben und in meiner Arbeit Gebrauch mache. Ich höre es jeden Tag.«*¹⁹ Das führt dazu, daß es die Trennung von musikalischer Stille und »wirklicher« Stille effektiv nicht mehr gibt; in der Tat besteht in Cages Bewußtsein auch die Trennung zwischen Kunst und Leben nicht mehr. Damit geht Cage viel weiter als Klein mit seinen idealistischen Versuchen: Cages stille Werke beenden eine bestimmte Tradition der westlichen Musik, aber sie eröffnen auch ein neues Kapitel in der Geschichte dieser Musik: räumliche Musik und Environments, Klanginstallationen, Audioart und sogar traditionell geschriebene Konzertmusik, in der das Hören zentral ist.

Wie komponiert man nach »4'33"«? Zu dieser Frage gab es viele Antworten, von denen hier nur einige Beispiele angeführt werden sollen. Cage selbst gab eine

Antwort, die ihm das weitere Komponieren erlaubte: da Stille nichtvergehende Gegenwart ist, besteht das Komponieren darin, einen Klang zu finden, der »*der Stille angemessen ist*«. Cage sagt: »*Wenn ich ein Stück komponiere, versuche ich es so zu schreiben, daß es dieses andere Stück nicht unterbricht, das bereits begonnen hat.*«²⁰

Dieses Interesse galt auch für eine Zahl von sogenannten Post-Cage'schen Komponisten. Das beste Beispiel für diese Haltung findet sich in La Monte Youngs frühen Stücken, in denen er sowohl die Unbestimmtheit der Stille bis an ihre Grenzen treibt (eine Zahl von stillen Werken, oft mit theatralischen Effekten, wie »Composition 1960 #4 & #5«, »Piano Piece für David Tudor«) als auch den Weg ebnet für eine neue Form nicht-subjektiver Musik, die minimal music (das beste Beispiel ist der berühmte fünfte Akkord in »Composition 1960 #7). Auch in »Composition 1960 #3 & #15« ist Stille nicht mit Leere gleichgesetzt. Wie in allen fluxusinspirierten Werken dieser Zeit, enthalten sie ziemlich viel Theatralisches und Provokantes – was in Cages Stücken weniger präsent ist –, aber gerade auf diese Weise zeigen sie andere Aspekte der Stille und bekräftigen ihren Wert und ihre Bedeutung. Andere Fluxuskünstler wie George Brecht und Philip Corner befaßten sich intensiv mit einer Musik, die in oder mit Stille »fließen« würde. Corner gründete sogar ein Ensemble, genannt »Sounds Out of Silent Spaces«, das sich sowohl konzeptionell als auch spieltechnisch auf die östliche Vorstellung von Stille bezog.

Richard Teitelbaums »Threshold Musik« – in dem Klänge produziert werden, die kaum die Grenze zwischen Stille und Klang überschreiten – und das ganze Werk von Alvin Lucier wären nicht möglich gewesen ohne diesen entscheidenden Paradigmenwechsel durch Cage. Luciers Verstärkung von Gehirnwellen »Music for Solo Performer«) oder von magnetischen Feldern in der Ionosphäre »Sferics«), zum Beispiel, machen das Unhörbare hörbar. Selbst hier ist die Abwesenheit von Klängen nicht existent und wir sind eingeladen, der Stille zu lauschen, nicht als wissenschaftliches Experiment, sondern als ein »Lauschen«, ein Offensein zur Welt.

Es gab auch andere, europäische Antworten: der bildende Künstler Markus Raetz präsentierte das (unrealisierte) Werk »Stille Musik«: es befragt auf neue Weise Cages Erfahrungen im schalltoten Raum (in welchem Cage zwei Klänge von seinem eigenen Körper hörte), indem Raetz den »Raum« vom Körper des Hörenden isolierte: was hört man dann in jenem isolierten Raum? Gleichzeitig überschreitet und widerspricht dieses Stück Cage, indem es die Stille in einem genau definierten und geschlossenen Raum isoliert.

Eine anderes treffendes Beispiel für Post-Cage'sche Formen von Stille ist Hugh Shrapnels Stück »Silence« (1969). Shrapnel, Mitglied des bedeutenden British Scratch Orchestras, versuchte einen »Entwurf von Stille durch ihr Gegenteil« vorzustellen und auf diese Weise »einen Weg des Hörers zur Stille« aufzuzeigen. Das könnte durch produzierte Klänge geschehen, die »so kurz und so laut wie möglich« sein müssen.²¹

Mit ganz anderen Mitteln schrieb der Schweizer Komponist Daniel Glaus 1982 ein »Stille« genanntes Stück für Solovioline. In dieser konventionell geschriebenen Partitur ist eine umfassende Stille präsent, aber Glaus fügt für die Aufführung

Anweisungen hinzu, daß Pausen als »*dynamische Pausen aufzufassen sind: der Interpret hat die Aufgabe, den Zuhörer eine Dynamik, eine Spannungsveränderung der Stille erleben zu lassen.*« Glaus schreibt: »*Ich erachte die Stille in der Musik als mindestens ebenso differenziert wie die klingende Musik, wobei die Differenzierungen der Stille direkt geistig aufgenommen werden.*«²² So zeigt die Partitur verschiedene Typen von Stille, manchmal mit dynamischen Bezeichnungen oder mit besonderen Angaben, die den Charakter einer solchen Stille bezeichnen. z.B.: »*ziemlich lange, aber sehr gespannte Stille*« oder »*kurze hektische Stille*«. Solche verschiedenen Arten von Stille beeinflussen auch die Art und Weise, wie Zeit in dem Werk gebraucht wird und wie sie sich verhält: Zeit entfaltet sich sowohl im Klang und als auch in Stille, und ihre Gegenwart ist in der Interaktion von beidem zu empfinden.

Die Aktivität von Stille ist etwas, was in jüngster Zeit tatsächlich erkannt worden ist.²³ Bedenkt man den Wert von Stille und vor allem ihre Vielfalt, die erfahren werden kann, könnte das eine entscheidende Wende und neue Auffassung von unserer Musik bedeuten. Bei einer gleichwertigen Einschätzung von Klang und Stille kann sich eine neue Vorstellung von Musik ergeben: eine, die die Offenheit eines Kunstwerkes und seine Beziehung zu der Umgebung akzeptiert. Dadurch ist es in der Tat möglich, eine Phänomenologie der Musik auszuarbeiten, in der unsere Relation zur Klangwelt – und zur Welt im allgemeinen – umdefiniert werden kann. Oder wie Thomas Macho geschrieben hat: »*Auf der Welt zu sein heißt also: manchmal in der Welt zu sein und manchmal aus der Welt zu sein. (...) Vielleicht läßt sich die Polarität unseres »In-der-Welt-seins« nirgendwo deutlicher erfahren, als im Hören. (...) Im Hören vollzieht sich der Wechsel zwischen Da-sein und Weg-sein beinahe unmerklich und übergangslos. (...) Erst nach der Selbstentdeckung des Bewußtseins als Pause mußte die existentielle Rhythmisierung von Da-sein und Weg-sein, von innerem und äußerem Hören, explizit empfohlen und gelehrt werden.*«²⁴

(Übersetzung G. Nauck, S. Sanio)