





Christina Tappe

Zufall in Cages *Europeras 1 & 2*

1 Eine der zwölf zufälligen Inhaltsangaben der Oper »*Europeras 1*« abgedruckt im Programmheft der Uraufführung). 

2 John Cage, *Experimental Music*, in: *Silence*, Middletown, Connecticut 1961, S. 12. 

3 Herbert W. Franke, *Zufall aus der Maschine*, in: *Zufall als Prinzip*, hrsg. v. Bernhard Holeczek und Lida von Mengden, Ausstellungskatalog des Wilhelm-Hack-Museums, Ludwigshafen am Rhein 1992, S. 107. 

4 Cage, *Gedanken eines progressiven Musikers über die beschädigte Gesellschaft*, in: *Musik-Konzepte. Sonderband I: John Cage*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1978, S. 31. 

5 Cage im Interview mit

Er verliebt sich rettungslos in eine schöne Straßensängerin, die in die Hütte taumelt. Sie kauft einen Liebestrank. Ihre Kerze erlischt, und von seinem Reichtum beeindruckt beschließt sie, ihn auf der Stelle zu heiraten. Die Wunde erweist, daß er sich in drei Jahren zum Kaiser gekrönt haben wird mit Hilfe des Teufels und zum Lohn für seine Liebe. Zuerst flieht sie; daraufhin sammelt er seine ganze Kraft, wird leidenschaftlich ergeben und bittet sie um eine Eremitage.¹

Zufall bezeichnet bei Cage das Eintreten unerwarteter Ereignisse im Rahmen bestimmter Gesetzmäßigkeiten. Die Benutzung des Zufalls war in einer von Cage gewollten Absichtslosigkeit seiner Kunstprodukte begründet. Man muß Cages Arbeiten wie zum Beispiel die Oper *Europeras* als »a purposeful purposelessness or a purposeless play«² auffassen. Er wollte in seinen Werken keine absichtsvollen Beziehungen herstellen. So stand der Zufall für eine von Cages Person unabhängige Instanz, die ihm half, seine persönlichen, von Geschmack, Gefühlen und Gedanken gelenkten Urteile und Entscheidungen aus der kompositorischen Tätigkeit herauszuhalten. Die Entscheidung, Zufallsoperationen zu benutzen, war also eine Entscheidung, die Cage von weiteren intentionalen Entscheidungen befreite: Cages Arbeit mit Zufallsoperationen, als ihn in seiner Kompositionsweise disziplinierendes Instrument, basierte auf dem Erstellen von zufälligen Zahlenreihen. Hierfür diente Cage das taoistische *I Ging* als technisches Hilfsmittel und als grundlegendes Instrument. Seit 1968, der Komposition *HPSCHD*, führte Cage die auf dem *I Ging* beruhenden »chance operations« mit Hilfe eines von dem Programmierer Lejaren Hiller entwickelten Computerprogramms durch. Dabei interessierte es Cage nicht, daß der Computer ihm nur als »Pseudozufallsgenerator«³ dienen konnte. Vielmehr stand die pragmatische Aussage »It's economical to use the computer«⁴ im Vordergrund. Deshalb konnte Cage auch Kompositionen, für die er komplexeres Material als Grundlage wählte, leichter erstellen. Ohne dieses technische Hilfsmittel hätte er eine Komposition von dem Ausmaß wie *Europeras 1&2* nicht erarbeiten können.

Die gewonnenen zufälligen Zahlenreihen wandte Cage, auf das jeweilige kompositorische »source material« an. Bei der Oper *Europeras 1&2* handelte es

Michael Kirby und
Richard Schechner
1965, Kostelanetz,
Richard, a.a.O.,
S.127. ↑

6 Gespräch mit Heinz-
Klaus Metzger und
Rainer Riehn, in: *Die
Opernzeitung
Frankfurt*, Nr. 3, Hrsg.
Intendanz der Oper
Frankfurt, Oktober
1987. ↑

7 Cage,
*Experimental
music: doctrine*, in:
Silence, Middletown,
Connecticut 1961,
S.13 ↑

8 Cage,
*Experimental
music*, in: *Silence*, a.
a.O., S. 9. ↑

9 Dieser Ausdruck
spielt mit der
Bedeutung des
englischen Wortes
»truck« (Lastwagen). ↑

10 Es waren lediglich
zwölf kleinere Quadrate
von 1 x 1 Meter Größe
vorn am Bühnenrand
positioniert, um eine
stärkere Ausrichtung
des Geschehens zum
Publikum hin zu
bewirken. Die restlichen
zweiundfünfzig
Quadrate mit den
Maßen 2 x 2 Meter
wurden gleichmäßig
dahinter angeordnet. ↑

11 ursprünglich waren
Diaprojektionen
geplant. ↑

12 Cage in: *Die
Opernzeitung Frankfurt*,
Nr. 3 1987, a.a.O. ↑

sich zum Beispiel um traditionelles musikalisches Material, Fragmente verschiedener historischer Opern, das aus seinen ursprünglichen Gesamtzusammenhängen herausgenommen und neu angeordnet wurde. Dabei ist wichtig, daß er die benutzten Opern als mit ästhetischen Werturteilen besetztes Material begriff: »I would not present things from the past, but I would approach them as materials available to something else which we were going to do now. They could enter, in terms of collage, into any play. One extremely interesting thing that hasn't been done is a collage made from various plays. Let me explain to you why I think of past literature as material rather than as art. There are oodles of people who are going to think of the past as a museum and be faithful to it, but that is not my attitude. Now as material it can be put together with other things. They could be things that don't connect with art as we conventionally understand it.«⁵ Bei dem Prozeß, intentionales Material zu nehmen und es in nicht intentionales zu verwandeln, entstand mit *Europerras 1&2* ein Bühnenwerk, in dem alle aus ihren Zusammenhängen gerissenen musikalischen und theatralen Elemente voneinander getrennt wurden.

Ich will versuchen, die musikalischen und theatralen Elemente zunächst mit Hilfe der Kategorien Zeit und Raum zu klassifizieren. Es wird sich zeigen, daß diese beiden Grundkategorien einen unterschiedlichen Gebrauch der »chanceoperations« nötig machen, eine Entscheidung, die Cage nicht prinzipiell traf.

Die zeitliche Ebene: Aufgrund von Cages Feststellung, daß ein Ton sich neben den Parametern Lautstärke, Tonhöhe etc. vor allem durch die Zeit, die Tondauer definiert, entwickelte er als einzig meßbare Grundlage all seiner Kompositionen die physikalischen Meßeinheiten der Zeit. Diese bezeichnete er auch als »rhythmische Struktur« welche sich aus zufällig neben- und übereinander geschichteten Zeitklammern zusammensetzte. Diese Zeitklammern oder auch Zeiträume waren für ihn zunächst einmal grundsätzlich leer, und damit offen, um mit akustischem Inhalt gefüllt zu werden. Nach diesem zeitlichen Prinzip bestimmten meßbare äußerere Zeitrahmen die Gesamtlänge eines Stückes. So war *Europerras 1* 1.30:14 Minuten und *Europerras 2* 45:02 Minuten lang. Die jeweiligen Zeitrahmen waren zufällig gewählt, aber verbindlich. Zusätzlich bildeten innerhalb dieses äußeren Rahmens kleinere Zeitklammern auf allen Materialebenen der Oper die innere Struktur (oder Strukturlosigkeit) des Werks. Die einzelnen Anfangs- und Endpunkte der Zeitklammern waren auf die Sekunde genau bestimmt. Dazu Cage: »... so daß die time-brackets', die ich in *Europerras 1&2* verwende, spezifische Anfangs- und Endpunkte haben: innerhalb jeder Zeitklammer kann sich das Material beliebig verschieben...«⁶. Die rhythmische Struktur, durch »time brackets« definiert, bestand losgelöst und unabhängig von ihrem kompositorischen Inhalt. Da alle tonalen Ereignisse unabhängig voneinander stattfanden, konnte er auf der musikalischen Ebene den Solisten freistellen, die »time-brackets« mit dem zufällig vorgegebenen Material auszufüllen oder nicht. Denn, so Cage: »A sound does not view itself as thought, as ought, as needing another sound for its elucidation, as etc.; it has no time for any consideration ... Urgent, unique, uninformed about history and theory, beyond the imagination, central to the sphere without surface, its becoming is unimpeded, energetically broadcast... It does not exist as one of a series of discrete steps, but as transmission in all directions from the fields center«⁷. Aus der grundsätzlichen Unabhängigkeit der einzelnen tonalen Ereignisse

13 ebd. ↑

14 Leah Durner,
»*Europeras 1*«:
*Past and Future in
John Cages*
»*Europeras 1 & 2*«,
PepsiCo Summerfare
1988: Programm Book,
New York, 1988, S.
46. ↑

15 Cage in: *Die
Opernzeitung
Frankfurt*, Nr. 3 1987,
a.a.O. ↑

16 Der Titel dieser
Enzyklopädie ist nicht
mehr bekannt. ↑

17 Cage, in: *Die
Opernzeitung
Frankfurt*, Nr. 3 1987,
a.a.O. ↑

18 Cage, *Für die
Vögel – John Cage
im Gespräch mit
Daniel Charles*,
Berlin 1984, S. 180. ↑

19 »... social in the
sense that it has
consisted, formerly of
people telling other
people what to
do ...« (Cage im
Interview mit Alan
Gillmor, 1976,
Kostelanetz, Richard,
*Conversing with
Cage*, a.a.O., S.74).

↑

20 In den Fortsetzung
der Serie der
Europeras 3, 4 und 5
wurden räumliche
Strukturen nicht wieder
dem Zufall
unterworfen. ↑

21 Cage, *I-VI: The*

voneinander entwickelte Cage die Vorstellung eines totalen Klangraumes, in dem sich Töne unabhängig voneinander bewegen, sich zwar gegenseitig beeinflussen können, aber nicht müssen. Es bestand auf der musikalisch-zeitlichen Ebene theoretisch die Möglichkeit, unendlich viel Material übereinander anzuordnen, ohne die zeitliche Struktur zu zerbrechen. Der angesprochene Klangraum bot also ein vollkommen freies Experimentierfeld – fernab von physikalischen Notwendigkeiten und Kausalgesetzen. Hier konnte Cage das Orchestermaterial, sprich, die Instrumentalstimmen, die Gesangsstimmen und Geräusche frei neu anordnen.

Bei dem Orchestermaterial handelte es sich um zufällige Partiturausschnitte für die einzelnen Instrumentalstimmen. Das vollständige Aufführungsmaterial verschiedener Opern des 18. und 19. Jahrhunderts, zusammengesucht aus dem Bibliotheksbestand der Metropolitan Opera New York, bot die Grundlage für die Zufallsoperationen. Das Auswahlkriterium war hier ein rein Juristisches: es wurden alle in der Bibliothek verfügbaren Partituren benutzt, die urheberrechtlich nicht mehr geschützt waren. Die zufällige Selektion fand, nach Numerierung der einzelnen zur Disposition stehenden Opernpartituren und der Auswahl zufälliger Seitenzahlen, taktweise statt. Eine immer wieder neu zufällig bestimmte Taktanzahl wurde aus den nummerierten Taktsystemen ausgewählt und den vorher bestimmten Zeitklammern zugeordnet. Hierbei entwickelte Cage einen gewissen Pragmatismus in der Vorgehensweise: »Was ich tat, war ganz einfach einer gegebenen Seite 116 Takte zu entnehmen, und wenn der Takt, von dem aus ich zum Beispiel 9 oder 11 Takte zu zählen hatte, dem Ende der Seite so nah war, daß nicht genug Takte blieben, dann zählte ich rückwärts. Dies erwies sich als sehr praktisch, denn es ersparte mir die Mühe, mit Hilfe einer anderen Zufallsoperation eine andere Seite zu finden, denn die nächste Seite wollte ich nicht benutzen, weil mir das eine zusätzliche Fotokopie eingebracht hätte. So konnte ich, indem ich bald vorwärts, bald rückwärts rechnete, sehr viele Fotokopien einsparen«. ⁸ Die einzelnen, zufällig ausgewählten Bruchstücke waren dabei so kurz, daß man als Hörer schwer einzelne Zitate wiedererkennen konnte. In der Orchesterbesetzung waren alle Instrumente vorhanden, die in einem klassischen Symphonieorchester benutzt werden. Jeder Orchestermusiker wurde als Solist betrachtet. Statt eines Zusammenspiels untereinander, wurde jedem einzelnen beim Spielen des vorgegebenen Materials eine bestimmte innere (zen-buddhistische) Disziplin abverlangt.

Es gab keinen Dirigenten. Dieser wurde durch eine laufende Digitaluhr, die für alle Beteiligten auf Monitoren sichtbar war, ersetzt. Mit Hilfe der Uhr kontrollierte sich jeder gleichberechtigte Mitwirkende selbst. Genauso gab es keine Partitur, in der die Beziehungen der Orchesterstimmen untereinander, zum Gesang oder zum Bühnengeschehen festgelegt wurden.

Weiterhin waren in den beiden Opern neunzehn Sänger aller Stimmfächer beteiligt. In der ersten Oper sangen zehn und in der zweiten neun Sänger. Alle sangen unabhängig davon, was das Orchester spielte, was ein anderer Sänger sang oder welche Bühnenaktion ausgeführt wurde. Während Cage die beiden Opern komponierte, ließ er sich von den beteiligten Sängern ihre Lieblingsarien mit der jeweiligen Gesangsdauer der einzelnen Arie angeben: sieben von den Beteiligten der ersten Oper und fünf von den Beteiligten an der zweiten Oper. Er machte als

einzigste Vorgabe das oben erwähnte urheberrechtliche Kriterium sowie die Dauer fünf Minuten nicht zu unter- und zwanzig Minuten (bzw. zwölf Minuten bei der zweiten Oper) nicht zu überschreiten. Nachdem er seine computergestützten, zufälligen Zahlenreihen befragt hatte, ob der Sänger in der ermittelten Zeitklammer überhaupt singen sollte, ordnete er dort die jeweils vollständige Arie ein. So wurde jede Arie – im Gegensatz zu den Instrumentalstimmen – in ihrer Integrität vorgetragen.

Es gab auch andere Klangquellen, so z.B. eine *TRUCKERA*⁹ an zufälligen und jeden Abend neu bestimmten Zeitpunkten während der Aufführung. Hierbei handelte es sich um ein Spektrum von hundertundeins Operaufnahmen, die am 27. Juli 1987 um neun Uhr abends in der Radiostation WKCR (New York City) unter Cages Leitung erstellt wurden. Cage verstand diese Tonbandcollage als Unterstützung der Perkussionsinstrumente. Die Einspielungen sollten die Kraft und einschneidende Wirkung vorbeifahrender Lastwagen haben.

Weitere Klangquellen wurden vereinzelt benutzt und standen meistens in assoziativer Beziehung zu den zufällig ausgewählten Requisiten und Bühnenaktionen. Man konnte das Hupen eines Horns, Ventilatorengeräusche, chromatische Tonleitern, eine Drehorgel, mikrophonisch verstärkte Sprache, Schüsse und so fort hören. Allen Tönen und Geräuschen war gemeinsam, daß der Komponist große Freude daran fand, zu den zufällig ausgewählten Gegenständen interessante Laute zu finden und sie in dem zeitlichen Rahmen der »time-brackets« zufällig anzuordnen.

Die räumliche Ebene: Sie umfaßte alle Bewegungen von Materie, insbesondere von theatralischen Elementen wie Requisiten, Bühnenbildern, als auch die Aktionen der Sänger und Tänzer im Raum. In *Europerras 1&2* wurde der Bühnenboden in vierundsechzig sich gegenseitig in ihrer Größe definierende Quadrate aufgeteilt. Es entstand ein Raster aus (im Gegensatz zu den zufällig bestimmten »asymmetrischen« »time-brackets«) überwiegend gleichgroßen, symmetrisch angeordneten Quadraten.¹⁰ Die Raumhöhe der Bühne wurde in 5 cm-Abständen gemessen, während in der Tiefe die Numerierung der einzelnen Bühnenzüge als Maßeinheiten diente.

Man sah einen offenen Bühnenraum, in dem auch das Geschehen auf der Hinter- und Seitenbühne (inklusive der Arbeit der Bühnentechniker, der Garderobiere und ihre Auftritte vorbereitende Darsteller) sichtbar war. Damit entstand eine sehr transparente Trennungslinie zwischen alltäglichen und »darstellenden« Bewegungen. Das eigentliche Bühnenbild bestand aus sechsunddreißig einzelnen Bildern, die von Bühnenarbeitern oder mit Hilfe der Bühnenmaschinerie an zufällig bestimmten Zeitpunkten auf einen zufällig festgelegten Platz gebracht wurden. Es durften nicht weniger als drei und nicht mehr als fünf Bildtafeln gleichzeitig auf der Bühne vorhanden sein. Auf den einzelnen Bildtafeln waren photographische schwarz-weiß Reproduktionen zufällig ausgewählter Bildquellen sichtbar.¹¹ Als Grundlage hierfür wählte Cage diverse auf das Thema Oper bezogene Bilder aus verschiedenen Büchern: »Noch in New York hatte ich die Idee, als Dekoration Bilder zu verwenden, die etwas mit Oper zu tun haben... Sie stammen aus Bibliotheken, aber nicht aus denselben Bibliotheken. Bildersammlungen befinden

sich dort häufig in Schachteln, ungefähr zu je 50 Bildern, und so ist es leicht, durch Zufallsoperationen herauszufinden, welche der 50 zu benutzen seien. Wenn einem sieben oder acht besonders gefallen, kann man sie natürlich auch separieren und die Zufallsoperationen bloß auf sie anwenden... Im Theater und besonders in der Oper gibt es aber eine Tendenz zum guten Bild oder zum eindrucksvollen Bild. Statt aber das ganze Bild zu nehmen, das wir gefunden hatten, unterwarf ich das Bild selbst Zufallsoperationen, so daß häufig nur ein Teil des Kopfes oder auch ein Teil des Kostüms statt eines Teils des Gesichts zu sehen ist. Ursprünglich war die Anzahl der Bilder, die in meinen Opern erscheinen sollten, viel höher. Es dürften über 200 gewesen sein aber Max von Vequel (der technische Direktor, Anm.d.Verf.) bat mich vom praktischen Standpunkt aus, die Zahl der Bilder zu reduzieren – was ich tat. Ich glaube, daß dies der Dekoration nicht geschadet, sondern sie wahrscheinlich verbessert hat.«¹²

Jeder Sänger hatte sieben Bühnenaktionen in der ersten Oper, beziehungsweise fünf in der zweiten Oper, auszuführen. Diese Aktionen waren auf der Grundlage von zufällig ausgewählten Requisiten entwickelt worden. Cage: »Sie (die Bühnenaktionen, Anm.d.Verf) stammen aus zufallsbestimmten Seiten des kompletten Webster's Dictionary of the English Language, und manchmal mußte ich zwei Seiten tagelang studieren, bis ich mir irgendetwas überhaupt als 'bühnenaktionsfähig' denken konnte. Besonders schwierig ist es beim Buchstaben X. Wenn man den Buchstaben X in einem Wörterbuch durchliest, findet man nur ausgesuchten Blödsinn. Vielleicht muß man von diesem Urteil das Xylophon ausnehmen. So kam mir die Idee, das Xylophon einfach eine chromatische Tonleiter spielen zu lassen und es so einzurichten, daß die Tonleiter den Zeitraum einer ganzen Arie einnimmt. Ist das nicht nett?«¹³.

Mit einzelnen »time-brackets« wurden die Auftritte und Aktionen der einzelnen Darsteller geregelt. Es gab einen bestimmten Zeitpunkt, an dem sich ein Darsteller von einem bestimmten Punkt der Seiten oder Hinterbühne auf ein zufällig ausgewähltes Quadrat der Bühnenaufteilung bewegte. Wenn er auf dem ihm zugewiesenen Punkt angekommen war, wurde ihm ein neuer Zeitpunkt gegeben, an dem er mit seiner Aktion begann. Diese führte er den geplanten Zeitraum über aus. Nach dem selben Prinzip des Auftritts verließ er wieder die Bühne zu einem zufällig determinierten Abgangsort. Unabhängig von der Bewegung auf der Bühne gab es innerhalb dieser größeren Zeitklammer einen Anfangs- und einen Endpunkt für die zu singende Arie.

Dem Sänger blieb es frei überlassen, welche darstellerische Rolle er während seines Auftritts spielte. Cages Willen in Bezug auf die Darstellung der Charaktere beschrieb die Journalistin Leah Durner folgendermaßen: »The performers are not in character' when they are onstage and out of character' when they are offstage, they are always human beings carrying out actions«.¹⁴

Ob ein Sänger nun einen Charakter spielte und um welchen es sich dabei handelte, wurde von Cage in der praktischen Probenarbeit nicht weiter erarbeitet. Er forderte von den Sängern vor allem dieselbe kontemplationsähnliche Disziplin, die er auch den Instrumentalisten abverlangte. Jedem Sänger waren, wie im japanischen Theater, Assistenten zugewiesen, »da die Möglichkeit der Überforderung (der

Sänger) bestand«¹⁵. Sie hatten auf die jeweiligen Aktionen der Sänger bezogene helfende Aufgaben.

Die Kostüme der Sänger stammten aus Abbildungen einer New Yorker Bibliothek entliehenen, vierzehnbändigen Enzyklopädie von Kostümen des 19.

Jahrhunderts.¹⁶ Mit Hilfe der Seitennumerierungen sind hieraus zufälligerweise historische Kostüme ausgewählt worden. Die Schneiderei der Städtischen Bühnen Frankfurt fertigte auf der Grundlage der von Cage zufällig gewählten Abbildungen für jeden Auftritt eines Sängers ein Kostüm an. Die Kostüme stellten durch ihre theatrale Pracht die einzigen bewußt farbigen Elemente in dieser Oper dar. Natürlich standen die Kostüme in keinerlei Zusammenhang mit dem Gesang oder den Bühnenaktionen.

Während die rein zeitliche Organisation des klanglichen Materials keine sich selbst beschränkenden Bedingungen schuf, bedurfte es bei der Organisation von allen Aktionen im Bühnenraum zeitlicher Koordination der physikalischen Ereignisse im Raum, um, trotz aller erstrebten Unabhängigkeit der Elemente voneinander, Zusammenstöße zu vermeiden. Cage: »Ich konnte sie (die Bühnenaktionen, Anm.d. Verf.) und die Tänzer nicht einfach in die Gefahr von Kollisionen laufen lassen, und so wurde am Ende das Werk als Ganzes eine Art ungetanzter Choreographie. Es gibt Stellen, wo Kollisionen hochgefährlich werden könnten. Ich meine das physisch (Unfälle).«¹⁷ Daraus folgte, daß es den Interpreten nicht frei überlassen werden konnte, die entsprechenden Bühnenaktionen innerhalb der vorgegebenen »time-brackets« durchzuführen oder nicht. Das gesamte Bühnengeschehen war, wie bei jeder konventionellen Theateraufführung auch, auf das Zusammenwirken aller angewiesen. Es gab eine räumliche Partitur, in der die Beziehungen der einzelnen Bühnenaktionen zueinander festgelegt waren.

Eine Übertragung des aus musikalischen Gegebenheiten entwickelten Zufallsprinzips auf eine räumliche und damit auch auf eine theatrale Ebene ist nicht ohne weiteres möglich. Cage war letztendlich gezwungen, sich mit den sich gegenseitig einschränkenden Bedingungen der räumlichen Ebene zu arrangieren. Das, was Cage suchte, nämlich eine Struktur der Unbestimmtheit und Unabhängigkeit, kann in materiellen und damit raumabhängigen Gegebenheiten nicht möglich sein. Cage: »Ich glaube, was ich suche, ist das Öffnen von allem, was möglich ist und für alles was möglich ist... Zufall, wie ich ihn benutze, ist weder etwas, das ich kontrollieren muß, noch, was mich kontrollieren muß.«¹⁸ Der Wunsch, sich der Kontrolle, und damit einer leitenden, beherrschenden Funktion zu entziehen, konnte sich für Cage hier nicht als eine reale Möglichkeit erweisen. Denn in einem Zustand, in dem kein lenkendes Zentrum die abhängigen Elemente organisiert, tritt immer die Tendenz auf, daß dieses ausgenutzt wird, sich Kräfte akkumulieren und sich Intentionen in besonders extremer Form herauskristallisieren. Den Beweis hierfür traten die Sänger in *Europas 1&2* an. Trotz des Respekts gegenüber Cages Person neigten einige Darsteller dazu, ihren Freiraum dahingehend auszunutzen, sich besonders wirkungsvoll in Szene zu setzen. Statt für die geforderte innere Kontemplation nutzten sie die Bühne als konventionellen Ort der Kommunikation aus und zogen teilweise mittels ihres »Darstellungstalents« die Aufmerksamkeit des Publikums besonders stark auf sich.

Cages Wunsch, in seinen Kunstwerken Modelle zu entwickeln, die auch auf soziale Verhältnisse übertragen werden können, sollte sich schon in der sozialen¹⁹ Kunstform des Theaters als utopisch erweisen. Auch wenn eine individuelle Geisteshaltung wie die der Kontemplation theoretisch noch vermittelbar sein sollte, so ist das Problem der objektiven räumlichen Abhängigkeiten nicht anarchistisch oder selbstregulativ zu lösen. Sobald abhängige Strukturen gegeben sind, muß es, allein schon um den Ablauf eines Theaterabends gewährleisten zu können, einen verantwortlichen Leiter geben, der diese lenkt und nicht alles vollkommen dem Zufall überlassen kann. Statt Desorganisation ist hier ein gewisses Maß an Organisation gefragt.²⁰

Um persönlich diese organisatorische Verantwortung nicht tragen zu müssen, benutzte Cage (als systematisches Arbeitsmittel) den Zufall. Er schien dabei auf ein transzendentes, übergeordnetes System innerhalb des Zufalls zu hoffen, das wie eine geheime, nicht entschlüsselbare Sprache die Dinge nach einem universellen Prinzip lenkt: »In the nature of the use of chance operations is the belief that all answers answer all questions. The nonhomogeneity that characterizes the source material of these lectures suggests that anything says what you have to say, that meaning is in the breath, that without thinking we can tell what is being said without understanding it«.²¹ Alle Antworten, die der Zufall vermittelt, haben den Charakter des »Pars pro toto« und müssen – trotz der überwältigend vielen Interpretationsansätze – nicht verstanden werden, nicht interpretiert werden.