

allein auf Grund dieser Tatsache wäre er in der Schweizer Musikgeschichte und im europäischen Musikleben vermehrt zu berücksichtigen. Darüber hinaus hat es Huber aber durchaus verdient, dass seine Rolle und Bedeutung bei der wissenschaftlichen Bricolage einer übernationalen Gattungsgeschichte der mitteleuropäischen Symphonie durchaus wahrgenommen wird.

*Philipp Schäffler (Jena)*

## Die Meister Eckhart-Rezeption bei John Cage

Allgemein ist bekannt, dass sich John Cage intensiv mit fernöstlichem Gedankengut auseinandergesetzt hat. Insofern wird sein Schaffen immer wieder in Zusammenhang mit dem Zen-Buddhismus gebracht. Cage verwendet selber dem Zen-Buddhismus entlehene Beschreibungen und spricht etwa von »gegenseitiger Durchdringung und Nichtbehinderung«, um seine Ästhetik einer Überlagerung unterschiedlichster musikalischer Materialien zu fassen.

Untersucht man allerdings die Quellen, aus denen sich Cages Spiritualismus speist, wäre es zu einseitig, lediglich von einer Fernostrezeption zu sprechen. Vielmehr drängt sich der Begriff des spirituellen Eklektizismus auf, da Cage auf verschiedene Religionen und spirituelle Denker zurückgriff. Insofern verwundert es nicht, dass Cage Aldous Huxleys Buch *The Perennial Philosophy*<sup>1</sup> von 1945 rezipierte. Huxley verfolgte darin ähnlich Cage einen offenen Ansatz, ohne sich auf eine Religion oder Person festzulegen, und wollte das Verbindende zwischen östlichem und westlichem Denken aufzeigen. Wie er im Vorwort verdeutlichte, will er der Metaphysik in verschiedenen Schriften der Weltkultur nachspüren und schafft so eine Anthologie verschiedener, kurz kommentierter, spiritueller Texte. Darin kommen unterschiedliche Mystiker wie etwa Meister Eckhart, aber keine »Berufsphilosophen«, wie Huxley abwertend meint, zu Wort.

Cage steht der *philosophia perennis* nahe, also jener »immerwährenden Philosophie«, die von einer in der Welt zugrunde liegenden Einheit des Seins ausgeht. Nach der Interpretation von Cage ist diese Einheit im Bewusstsein der Menschen verloren gegangen. Er sieht es als seine Aufgabe als Komponist, diese Einheit beim Hörer wieder bewusst zu

32 So lautet der Titel des Aufsatzes von Guy Marchal, »Das »Schweizeralpenland«: eine imagologische Bastelei«, in: *Erfundene Schweiz. Konstruktion nationaler Identität – La Suisse imaginée. Constructions d'une identité nationale*, hrsg. von Guy Marchal und Aram Mattioli, Zürich 1992, S. 37–49.

1 Aldous Huxley, *Die ewige Philosophie*, übers. von H. R. Conrad, Zürich 1949; Originalausgabe: *The Perennial Philosophy*, New York 1945.

machen und formuliert als zentrale Aufgabe der Musik, »den Geist mindestens zu ernüchtern und zur Ruhe zu bringen, damit er für göttliche Einflüsse empfänglich wird«<sup>2</sup>.

In diesem Beitrag soll der Blick auf die bis jetzt wenig beachtete Rezeption Meister Eckharts bei John Cage gelenkt werden.<sup>3</sup> In verschiedenen Texten und Vorträgen zwischen 1949 und 1991 kommt Cage oft kurz auf den mittelalterlichen Mystiker zu sprechen.<sup>4</sup> Einen ersten Kontakt mit Meister Eckharts Gedankengut dürfte er ca. 1942 in dem Buch *The Transformation of Nature in Art* von Ananda Coomaraswamy gemacht haben.<sup>5</sup> Der indische Kunstphilosoph Coomaraswamy zitiert hier Meister Eckhart als Bindeglied der westlichen und östlichen Welt. Eine intensive Auseinandersetzung Cages mit Meister Eckhart erfolgt

2 John Cage, »Mesosticha«, in: *NZfM* 155 (1994), S. 6.

3 Für diesen Beitrag konnte ich auf meine Studien zu Cage im Rahmen meiner Dissertation *Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage* zurückgreifen, die 2009 in der Reihe Schott Campus veröffentlicht wurde. Die einzelnen Kompositionen und Aufsätze, die im Rahmen eines solchen Beitrags nur in sehr verkürzter Form besprochen werden können, erfahren dort – wenngleich unter einer anderen Perspektive – eine umfangreiche Analyse und Interpretation.

4 Meister Eckhart, ein Vertreter der sogenannten deutschen Mystik, wurde zwischen 1250 und 1270 in Hochheim bei Gotha in Thüringen geboren. Nachdem er Prior des Dominikanerordens in Erfurt war, lehrte er in verschiedenen Städten Europas. 1326 wurde ein Inquisitionsprozess gegen ihn eingeleitet. Bevor 1329 26 Sätze Eckharts als ketzerisch verdammt wurden, starb er 1327 in Avignon. Siehe hierzu das Vorwort von Gustav Landauer, in: Meister Eckhart, *Mystische Schriften*, hrsg. von Gustav Landauer, Frankfurt a.M. 1991, S. 9–13 und Gerhard Wehr, *Die deutsche Mystik*, Köln 2006, S. 39–48. – Cage erwähnt in seiner ersten Aufsatzsammlung *Silence* (1961) bezeichnenderweise den Inquisitionsprozess, um gewissermaßen Meister Eckhart als »Revolutionär« darzustellen: »While Meister Eckhart was alive, several attempts were made to excommunicate him. (He had, in his sermons, said such things as »Dear God, I beg you to rid me of God.«) None of the trials against him was successful, for on each occasion he defended himself brilliantly. However, after his death, the attack was continued. Mute Meister Eckhart was excommunicated.«, in: John Cage, *Silence*, London 1995, S. 193.

5 Ananda Kentish Coomaraswamy (1877–1947) gilt als ein Experte für indische Kunst, dessen Verdienst unter anderem darin besteht, die asiatische Kunst der westlichen Welt näher gebracht zu haben. 1917 wird er der erste Betreuer von indischer und islamischer Kunst des Museum of Fine Arts in Boston. 1908 erscheint sein erstes Hauptwerk *Mediaeval Sinhalese Art*, in dem er bereits auf die spirituelle Bedeutung der indischen Kunst verweist. Zwischen 1918 und 1930 behandelt er in verschiedenen Essays die Bedeutung der Skulptur für die asiatische und speziell für die indische Kunst. Der Essayband *Dance of Shiva* von 1918, dessen Inhalt Cage teilweise auf seine *Sonatas & Interludes* (1946–1948) übertrug, und sein Werk *The Transformation of Nature in Art* von 1934 zählen mittlerweile zu den »Klassikern« indischer bzw. asiatischer Kunsttheorie. In der Einleitung schreibt er: »In the following pages [...] a basis is offered for a general theory of art co-ordinating eastern and western points of view.«, in: Ananda Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, hrsg. von Kapila Vatsyayan, Neu Delhi 1995, S. 1. Wann Cage Coomaraswamys Schrift *The Transformation of Nature in Art* studiert hat, ist nicht genau geklärt. Thomas Maier geht in seiner 1999 vorgelegten Dissertation davon aus, dass die Lektüre der Komposition *Amores* (1943) unmittelbar vorausgegangen ist und dort ihren Niederschlag findet. Siehe Thomas Maier, *Ausdruck der Zeit*, Saarbrücken 2000, S. 44ff. Patterson hat den Einfluss von Coomaraswamys Buch am intensivsten untersucht und vermutet, dass Cage es bereits im Herbst 1942 rezipierte. Siehe David W. Patterson, »The Picture That Is Not in the Colors. Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India«, in: ders. (Hrsg.), *John Cage. Music, Philosophy, and Intention. 1933–1950* (= *Studies in Contemporary Music and Culture* 3), New York und London 2002, S. 177–215, hier: S. 184. – Cage übernahm von Coomaraswamy die Vorstellung einer dekadenten, westlichen Kunst, die es zu erneuern gilt, und stellt in dem Aufsatz »Defense of Satie« von 1948 dem westlichen Materialismus eine orientalische Tradition gegenüber.

allerdings erst Ende der 1940er Jahre und zeigt deutliche Spuren in dem Text »Forerunners of Modern Music« (1949), in der »Lecture on Nothing« (1951) und der »Lecture on Something« (1951) und dem zweiten Satz des *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950). Diese Spuren gilt es im Folgenden herauszuarbeiten, um zu zeigen, wie sich die Gedanken des mittelalterlichen Mystikers auf Cages Schaffen ausgewirkt haben.

## I. Der Aufsatz »Forerunners of Modern Music« (1949)

Im März 1949 erscheint in dem Journal *The Tigers's Eye* der Essay »Forerunners of Modern Music«. <sup>6</sup> Der vierseitige Aufsatz ist durch typografisch abgesetzte Überschriften in elf kurze Teile gegliedert. Cage gibt diesem Zeitschriftenaufsatz damit zunächst den Anstrich einer wissenschaftlichen Studie, was sich auch in der Verwendung von Fußnoten zeigt. An vielen Stellen greift er auf den im Sommer 1948 am Black Mountain College gehaltenen Vortrag »Defense of Satie« zurück. Dieser diente zur Einführung in die Musik Erik Saties und enthielt keinerlei Anspielungen auf Meister Eckhart. <sup>7</sup> Dem Essay »Forerunners of Modern Music« muss eine eingehende Lektüre Meister Eckharts Schriften unmittelbar vorausgegangen sein. Dieser wird viermal wörtlich zitiert, und zahlreiche Stellen sind von eckhartschem Gedankengut durchdrungen.

Bei dem Aufsatz »Forerunners of Modern Music« – der als Sinnsuche und Rechtfertigung eines Komponisten gelesen werden kann – handelt es sich um den Versuch, insbesondere mystisch-spirituelle Vorstellungen auf die Musik selber zu übertragen. Meister Eckhart wird darüber hinaus sogar zum Vorreiter der modernen Musik stilisiert. Denn dieser verfolgte mit seinen Predigten einen Ansatz, den Cage auf seine erweiterte Musikauffassung – und damit auf »moderne« Musik überhaupt – überträgt und als Bildungsauftrag versteht: die Erfahrung der spirituellen, mystischen Einheit aller Dinge erlebbar zu machen. <sup>8</sup>

In »Forerunners of Modern Music« versucht Cage erstmals, sein Anliegen nicht nur auf rationale und argumentative Weise zu verdeutlichen. Es zeigen sich auch erste Ansätze einer Musikalisierung, die bereits an Bezeichnungen wie »Refrain« oder »Interlude« der Teilüberschriften deutlich wird. In diesen Abschnitten nimmt Cage bewusst von den musiktheoretischen Überlegungen Abstand und greift spirituelle Gedanken auf. Dem nüchternen, zum Teil fast technischen Sprachstil einzelner Passagen wird eine poetische Sprache komplementär beifügt.

6 Durch Cages Kontakte zu Pierre Boulez in Paris erscheint der Artikel auch Ende des Jahres 1949 in der Zeitschrift *Contrepoints* (Paris) unter dem Titel »Raison d'être de la musique moderne« auf Französisch. 1961 nimmt Cage den Aufsatz in sein Buch *Silence* ohne die Grafiken auf, die den unmittelbaren Einfluss von C. G. Jung in der amerikanischen und französischen Originalfassung noch unterstrichen haben. Vgl. Cage, *Silence*, S. 62–66.

7 Cage hielt diesen Vortrag vor zahlreichen aus Deutschland emigrierten Künstlern. Wenn Cage später vor deutschem Publikum sprach, nahm er meist Bezug auf Meister Eckhart. Insofern ist anzunehmen, dass eine intensive Auseinandersetzung mit Meister Eckhart nach dem Sommer 1948 stattgefunden hat.

8 Allerdings wird nicht deutlich, wer die anderen »Vorreiter der Modernen Musik« sind. Wahrscheinlich bezieht sich die Überschrift auf sämtliche Personen, die Spiritualität erfahrbar machen wollen. Beispielsweise nennt Cage noch Sri Ramakrishna, in: Cage, »Forerunners«, S. 63.

Damit steht Cage auch in der von ihm abgelehnten Tradition romantischen Kunstedenkens, in der die Musik zum Vorbild der Künste erhoben wurde, was sich unter anderem an einer Musikalisierung der Sprache ablesen lässt. Als gegenstandslose Kunst wurde die Musik als die der Sphäre des Absoluten, des Unerreichbaren am nächsten stehende Kunstform empfunden. Die Instrumentalmusik rückte in den Mittelpunkt ästhetischer Betrachtungen und öffnete E. T. A. Hoffmann zufolge das ›Reich des Ungeheueren und Unermesslichen‹. Im Gegensatz zum romantischen Kunstwillen ist die Musik bei Cage aber nicht eine Möglichkeit, der Welt zu entfliehen, sondern das Leben und den Alltag positiv zu erleben. Musik ist ein »Weg in der Welt«, der zur »Selbstkenntnis« und zur »Selbstvergessenheit«, aber nicht »aus der Welt« heraus führt.<sup>9</sup>

In der Vorstellung, dass das mystische Reich nicht abgeschieden, sondern in dieser Welt zu erfahren sei, trifft er sich wieder mit Meister Eckhart. Dieser begreift den Weg zur Vereinigung mit Gott, der sogenannten *unio mystica*, erst dann als vollendet, wenn sich die mystische Erfahrung auf den Alltag auswirkt und das tägliche Leben bestimmt.<sup>10</sup>

Gleich zu Beginn des Aufsatzes zitiert Cage Meister Eckhart: »The purpose of music: Music is edifying, for from time to time it sets the soul in operation. The soul is the gatherer-together of the disparate elements (Meister Eckhart), and its work fills one with peace and love.«<sup>11</sup>

Im Innersten der Seele kann nach Meister Eckhart der Mensch an Gott teilhaben. Die Seele ist empfängsbereit für Gott, denn sie ist der Ort der Gottesgeburt im Menschen. Meister Eckhart beschreibt – und darauf greift Cage in dem Abschnitt zurück – die Seele als eine Stätte des Friedens, in dem die Mannigfaltigkeit mit Gott zu einer Einheit verschmilzt. Meister Eckhart geht es um den Durchbruch des Göttlichen in der menschlichen Seele. »[...] wenn Gott dich bereit findet«, schreibt er in der Predigt »Von der Dunkelheit«, »so muß er wirken und sich in dich ergießen, ebenso wie wenn die Luft lauter und rein ist, die Sonne sich ergießen muß und sich dessen nicht enthalten kann.«<sup>12</sup> In der Fortführung der Gedanken Meister Eckharts ermöglicht Musik laut Cage eine spirituelle, eine mystische Erfahrung, also eine Erfahrung der Einheit, in der sich Gegensätze auflösen. Das führt zu einer Verschmelzung zwischen Erkennendem und Erkanntem sowie zwischen der Sphäre des Rationalen und des Irrationalen. So heißt es in der ersten Fußnote in »Forerunners of Modern Music«: »Any attempt to exclude the ›irrational‹ is irrational. Any composing strategy which is wholly ›rational‹ is irrational in the extreme.«<sup>13</sup>

Auffällig in dem Aufsatz ist die Verwendung von Gegensatzpaaren wie rational–irrational, Gesetz–Freiheit, Stille–Klang und Zufall–Notwendigkeit. Cage formuliert es als sein Ziel, eine Kompositionsweise zu finden, in der sich diese Gegensätze auflösen. Der

9 »The in-the-heart path of music leads now to self-knowledge through self-denial, and its in-the-world-path leads likewise to selflessness«, in: Cage, »Forerunners«, S. 66.

10 Zum lebensweltlichen Aspekt der Mystik siehe Petra Hoeninghaus-Schornsheim, *Studien zur Entstehung des Bildungsbegriffs der deutschen Mystik*, Duisburg 1994, S. 21f.

11 Cage, »Forerunners«, S. 62.

12 Meister Eckhart, »Von der Dunkelheit«, in: ders., *Mystische Schriften*, hrsg. von Gustav Landauer, Frankfurt a.M. 1991, S. 37.

13 Cage, »Forerunners«, S. 62.

Einheit der Gegensätze ist der Komponist näher als ein Interpret oder gar Rezipient der Musik. Nicht unbescheiden behauptet Cage damit, dass er sich als Komponist unmittelbar am oder gar vielleicht im göttlichen Ursprung befindet.

## II. Die Vorträge »Lecture on Nothing« und »Lecture on Something« (1950/51)

In den Vorträgen »Lecture on Nothing« und »Lecture on Something« zeigt sich bereits im Titel der Einfluss von Meister Eckhart.<sup>14</sup> Meister Eckhart verwendet die Begriffe Stille und Nichts synonym. So liest man beispielsweise in seiner Predigt »Von der Dunkelheit«: »Das sollst du in Wahrheit wissen: Ganz und sehr stille und ganz und gar leer zu verharren ist dein allerbestes. [...] Erst wenn diese innere Stille gefunden ist, kann sich die Seele für Gott öffnen und Gott sich in der Seele ergießen.«<sup>15</sup> Dem Nichts bzw. der Stille wird bei Meister Eckhart das Etwas gegenübergestellt, das dem Nichts entflieht und doch Teil davon ist. Cage greift diese Vorstellung auf und verknüpft sie mit der Musik. Man liest in der »Lecture on nothing«, dass Nichts und Etwas, Stille und Klang aufeinander angewiesen sind. Das Nichts erscheint dabei als das Umfassende, das Transzendente, der Klang – das Etwas – dagegen als ein Ding oder etwas von Menschen Gemachtes. Jedes Etwas enthält allerdings das allumfassende Nichts. So kann Cage unter dem unmittelbaren Einfluss von Meister Eckhart schreiben: »Not one sound fears the silence that extinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound.«<sup>16</sup>

Klang und Stille bilden bei Cage eine Einheit und sind darin nicht mehr entgegengesetzt, sondern bedingen sich wechselseitig. Stille ist also nicht als die Abwesenheit von Klang zu verstehen. Vielmehr gibt es in diesem spirituellen Kontext keine Stille ohne Klang und keinen Klang ohne Stille. Durch die Auseinandersetzung mit Eckhart erfährt die Stille bei Cage ihre transzendente Aufwertung, sie ermöglicht eine Erfahrung des Göttlichen, spricht eine Erfahrung der zugrunde liegenden Einheit des Seins.

Diese Erfahrung möchte Cage mit seinem Silentpiece 4'33" von 1952 ermöglichen. Es besteht bekanntlich aus drei Sätzen mit insgesamt vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden Stille, für das er nicht zufällig anfangs den Titel »Silent Prayer« in Erwägung gezogen hat.<sup>17</sup>

14 Thomas Maier hat als erster erkannt, dass Cage die Begriffe Nichts und Etwas direkt von Meister Eckhart übernommen und in seinen Vorträgen »Lecture on nothing« (1950/51) und »Lecture on something« (1950/51) bereits im Titel aufgegriffen hat. Siehe Thomas Maier, *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, Saarbrücken 2000, S. 104–117.

15 Meister Eckhart, »Von der Dunkelheit«, S. 36f.

16 John Cage, »Lecture on Something«, in: ders., *Silence*, S. 135.

17 Neben der bekannten Version von 4'33" aus dem Jahre 1952, die aus drei Sätzen *tacet* besteht, entwickelte Cage noch zwei weitere Versionen des stillen Stücks. 1962 entwarf er 4'33" Nr. 2 oder auch 0'00". Es handelt sich um eine Verbalpartitur, bestehend aus dem Satz: »In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action« (C. F. Peters, Nr. 6769). War bei der ersten Version die Zeit durch die drei vorgegebenen Sätze und die Gesamtdauer strukturiert und damit eine Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst möglich, ist diese bei 0'00" aufgehoben. In der dritten Version von 1989 wird der Interpret sozusagen abgeschafft und es bleibt lediglich ein vorgeschrie-

### III. Das *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950/51)

Im dritten Satz des *Concerto for Prepared Piano and Chamber orchestra* (1950/51) macht Cage extensiv von der Stille Gebrauch. Im zweiten Satz entwickelt Cage – so zumindest meine Interpretation – aus Meister Eckharts Vorstellung des religiösen Einbildungsprozesses Gottes in der Seele des Menschen eine Kompositionsmethode. In einem Brief an Pierre Boulez von 1951 beschreibt er seine Kompositionstechnik:

Dann habe ich mit dem *Concerto for prepared piano and chamber orchestra* [...] angefangen. Eine neue Idee tauchte auf, und zwar die, die Aggregate [Einzeltöne, einfache und komplexe Klänge, Geräusche, Anm. d. Autors] nicht mehr (linear) in eine Skala anzuordnen, sondern in Form einer Tabelle. In diesem Fall habe ich mich für eine Tabelle von 14 mal 16 Einheiten entschieden.<sup>18</sup>

Auf der Tabelle vollzog Cage nun »zufällige« Bewegungen, um die Abfolge der Klänge zu bestimmen. Die Klangtabellen sind nach Cages Dafürhalten eine Möglichkeit, seine zentrale Forderung zu erfüllen: nämlich sich von seinen Erwartungen, Wünschen und von seiner Vorstellung, wie Musik zu klingen habe, loszusagen. Hier allerdings von einer Entsubjektivierung des Kompositionsprozesses zu sprechen wäre unpassend, da das kompositorische Subjekt lediglich auf einer anderen Ebene wieder erscheint, und zwar in der präkompositorischen Arbeit. Die zusammenhangslose Aneinanderreihung von Klängen zielt darauf, eine erwartete musikalische Logik beim Hörer zu dekonstruieren, die demnach indirekt vorausgesetzt wird.

Dank der mittlerweile wieder nahezu vollständig aufgetauchten Skizzen ist es möglich, den Kompositionsprozess im Detail nachzuzeichnen.<sup>19</sup> In sehr verkürzter Form lässt sich die Kompositionsmethode für den zweiten Satz folgendermaßen beschreiben: Cage zeichnete auf der Tabelle von einem ausgewählten Kästchen der Tabelle aus konzentrische Kreise nach außen. Die Schnittpunkte der Kreise mit den Kästchen der Klangtabelle, in denen Cage im Vorfeld verschiedene Klänge notiert hatte, ergaben die Reihenfolge der Klänge. Auf zahlreichen Notizblättern notierte Cage die Abfolge der Schnittpunkte mit den Kästchen von innen nach außen. Bei der Übertragung in die Partitur ging er dann allerdings »rückwärts« vor und notierte die Abfolge der Klänge von außen nach innen. Der Klang, den Cage als erstes auf einem Notizblatt geschrieben hatte, ist demnach der letzte Klang des zweiten Satzes.

Zu fragen bleibt, wieso Cage so handelte: Möglicherweise übertrug er hier Meister Eckharts Vorstellung von der Einbildung Gottes in der Seele des Menschen. Diese wird

benes Soundsystem zur Verstärkung von Umweltgeräuschen übrig. Siehe William Fetterman, *John Cage's Theater Pieces. Notation and Performances*, Amsterdam 1996, S. 147.

18 John Cage, Brief vom 22.5.1951, in: *Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*, hrsg. von Jean-Jaques Nattiez, Hamburg 1997, S. 103.

19 Ich übergehe zahlreiche Details, die verschiedenen Klänge, den Umgang mit der Tabelle des Orchesters und den des präparierten Soloklaviers, die Behandlung der Dynamik, die Umsetzung der rhythmischen Struktur und konzentriere mich im Hinblick auf die Themenstellung auf das Wesentliche. Die Skizzen befinden sich in der New York Public Library und im Nachlass von David Tudor im Getty Research Institute Los Angeles.

vorgestellt als die Zurückbildung – die Reformation – des Menschen hin zur Stille, was schließlich zur Vereinigung mit Gott in der Seele des Menschen führt. Eine ähnliche Bewegung ist der Kompositionsweise im zweiten Satz eingeschrieben. Die Klänge kommen aus der Stille, ihre Reihenfolge wird zunächst auf den Notizblättern von innen nach außen notiert, im ästhetischen Erleben bewegen sich aber die Klänge von Orchester und Klavier zum Kreisinneren, auf den Ausgangspunkt der Bewegung zu. Gewissermaßen bildet das Kästchen, das den Mittelpunkt aller Kreise enthält, Ausgangs- und Endpunkt des 2. Satzes. Konsequenterweise erklingt der in diesem Kästchen notierte Klang nicht, da er für die Stille steht.

Natürlich war es nicht zufällig, dass Cage eine Kompositionsmethode konzipierte, mit der Meister Eckhart geradezu wörtlich genommen wurde. Es ist Cages Versuch, Spiritualität zu leben und zu praktizieren. Er verband damit die Hoffnung, durch eine spirituell fundierte Kompositionstechnik auch dem Interpreten und dem Hörer eine spirituelle Erfahrung zu ermöglichen.

*Ruth Seehaber (Weimar–Jena)*

## Die ›polnische Schule‹

### Überlegungen zu einem polnischen Stil in der Neuen Musik am Beispiel des Komponisten Kazimierz Serocki

Was ist die ›polnische Schule‹? Die Antwort scheint zunächst so einfach wie die Frage: Der Terminus ›polnische Schule‹ bildete sich Ende der 1950er Jahre in der westeuropäischen Literatur für die polnischen Komponisten der Generation um Krzysztof Penderecki heraus. Komplizierter wird es allerdings schon dann, wenn man die besonderen Merkmale aufzählen sollte, durch die sich die Musik dieser Komponisten von derjenigen ihrer Kollegen aus anderen ost- oder westeuropäischen Staaten des gleichen Zeitraums unterscheidet.

Eine Möglichkeit, hierüber Auskunft zu erhalten, besteht darin, exemplarisch Leben und Werk eines ›typischen‹ polnischen Komponisten zu untersuchen. Die Wahl fiel hierbei auf Kazimierz Serocki. Er ist nicht der berühmteste Vertreter der polnischen Neuen Musik, aber auch kein so unbedeutender, wie es aufgrund der Unbekanntheit seines Namens und des Fehlens von Sekundärliteratur in der westeuropäischen Musikwissenschaft auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn Serocki hat die Neue Musik Polens sowohl durch seine organisatorischen Aktivitäten als auch durch seine Kompositionen erheblich mitbestimmt. Vor allem aber ist sein Schaffen eng mit der allgemeinen musikalischen Entwicklung im Nachkriegspolen verwoben und somit in vielerlei Hinsicht repräsentativ für den sogenannten ›polnischen Sonderweg‹.