

3. DIE SUCHE NACH DER OFFENEN FORM - MUSIK AM *BLACK MOUNTAIN COLLEGE*

„Ich möchte wie neugeboren sein und nichts,
absolut nichts über Europa wissen.“¹

(John Cage 1948, in einem nicht belegten Zitat von Paul Klee)

Das *Black Mountain College* (BMC) in North Carolina bestand von 1933 bis 1956. Anfänglich eine europäische Enklave in der Neuen Welt, wurde es zum Schauplatz einer Weichenstellung, deren Ergebnis erst in den 1960er Jahren voll zum Tragen kam: Die amerikanische Kunst fand zu sich selbst und emanzipierte sich so vom dominierenden Einfluss Europas. Paradoxe Weise trugen die europäischen Immigranten am BMC entscheidend zu diesem Prozess bei – auch, indem sie die Ideen des *Bauhaus* mit nach Amerika brachten.

In Kapitel 3.1 beschreibe ich die kunstpädagogischen Ideale, die das BMC in seinen Anfangsjahren bestimmten. Kapitel 3.2 beschäftigt sich mit dem Musikunterricht, seinen Inhalten und Potenzialen. In den Kapiteln 3.3 und 3.4 versuche ich, die engen Verknüpfungen von Musik und Alltag sowie Theorie und Praxis am College herauszuarbeiten. Ziel ist es, den spezifischen Hintergrund der Theater- und Musikinnovationen zu klären, denen die Kapitel 3.5 und 3.6 gewidmet sind.

3.1 Die Schulgeschichte im Spiegel der US-Kultur

Während seiner ersten Jahre stand das College unter dem Einfluss zweier erzieherischer Strömungen, die eng miteinander verflochten waren: der Neuausrichtung der Pädagogik auf demokratische Ideale und der Idee

1 Cage in seinem *Plädoyer für Satie*, deutsche Übersetzung in: Kostelanetz, Richard (Hrsg.): John Cage. Köln: DuMont Schauberg 1973, S. 112. Der Satz stammt laut Cage aus der „mündlichen Überlieferung von Anni Albers“ (ebd.).

von Kunst als Mittel zur Bildung des Charakters.² Reformpädagogen hatten Eigeninitiative, Kooperation und soziale Verantwortung als Basis des gesellschaftlichen Zusammenlebens ausgemacht. John Dewey, der wohl einflussreichste Pädagoge dieser Jahre, forderte in seinen Schriften die Förderung der individuellen Neigungen jedes Einzelnen.³ Der entsprechend ausgerichtete Unterricht hatte weniger die Vermittlung festgelegter Inhalte zur Aufgabe; vielmehr sollte er es den Schülern aller Schichten ermöglichen, ihre persönlichen Fähigkeiten zu entdecken und zu entwickeln, um so ihren Platz in der Gesellschaft zu finden: „*Democracy is more than a form of government; it is primarily a mode of associated living, of conjoint communicated experience [...] the widening of the area of shared concerns, and the liberation of a greater diversity of personal capacities.*“⁴

Für Dewey war die Herausbildung sozialer Kompetenz an eine ganzheitliche, auf persönlicher Erfahrung basierende Erziehung geknüpft. Der künstlerischen Ausbildung und vor allem der künstlerischen Praxis maß er dabei entscheidenden Einfluss bei. Der Musikpädagoge Thomas Whitney Surette wies aus gleichem Antrieb auf die Wichtigkeit breit gestreuter musikalischer Erziehung hin. Surette gründete mit der *Concord Summer School of Music* einen direkten Vorläufer des BMC. Zunächst aber fanden Deweys und Surettes reformerische Ideen hauptsächlich im Grundschulunterricht und an High Schools Verwendung. Erst in den 1930er Jahren gaben ihre demokratischen Erziehungsideale den Überbau bei der Gründung neuer Colleges mit einem flexiblen Lehrplan bzw. zur Umbildung bestehender Universitäten, an denen bis dahin ein verschultes System mit genau festgelegtem und für alle Studenten verbindlichem Kursplan vorgeherrscht hatte.

Den Nährboden zur Entwicklung größerer pädagogischer Freiheit bereiteten die Krise der US-Wirtschaft und die hohe Arbeitslosigkeit. Die allgemeine Notlage führte in breiten Bevölkerungsteilen zu einer kritischen Beurteilung der bestehenden Gesellschaft, und Heilslehren ganz unterschiedlicher Couleur fanden zunehmend Gehör und Unterstützung. Neben Bestrebungen zu religiöser und politischer Erneuerung gewannen auch die Reformpädagogik und die Kunstförderung zahlreiche Anhänger. So gründete der neu gewählte Präsident Franklin D. Roosevelt zeitgleich

2 Hierzu und zum Folgenden vgl. Harris 1987, S. XX f. (*Introduction*).

3 John Dewey (geb. 1859) wies in seinen zahlreichen Schriften auf den engen Zusammenhang von Erziehung, Gesellschaft und Politik hin. Er gilt als Begründer des *progressive education movements*, das die Bildung eines kritischen Bewusstseins in der Schule als Voraussetzung für das Funktionieren der Demokratie bezeichnete. Vgl. Dewey, John: *Democracy and Education*, New York: The Macmillan Company 1916 sowie Dewey, John: *Art as Experience*, New York: Minton 1934.

4 Dewey, zitiert nach: Harris 1987, S. 1.

mit der Eröffnung des BMC eine Institution, die sich der öffentlichen Ausschreibung von Kunstprojekten und dem Aufbau von Orchestern, Galerien, Museen und Theatergruppen annahm – das „*Public Works Art Project*“ (PWAP)⁵ sollte die Kultur im Alltag der US-Bürger verwurzeln.

Noch um 1900 war Kultur in den Vereinigten Staaten eher als Statussymbol gehandelt worden: Vornehmlich ältere europäische Kunst gab den Rahmen für mondäne Treffs der sozial Bessergestellten. Das gängige Künstlerbild entsprach dem des kuriosen Spezialisten. Als Reaktion darauf verankerten pädagogisch-motivierte Kunstförderer ihren Impetus sogar in den Satzungen: So verbat sich Albert C. Barnes in seinen Museumsräumlichkeiten⁶ jegliche Form von clubähnlicher Zusammenkunft in Form von Konzerten oder Lesungen. Katherine S. Dreier, Gründerin der *Société Anonyme* und Tante des BMC-Mitbegründers Theodore Dreier, wies ausdrücklich darauf hin, dass ihre Sammlung „erzieherischen“ Charakter habe.⁷

Zahlreiche amerikanische Künstler befanden sich zu Beginn der 1930er Jahre in einem Zwiespalt zwischen dem Willen zur Emanzipation und dem Respekt vor der europäischen Tradition. Viele von ihnen gingen nach Europa, weil der dortige Aufenthalt als Voraussetzung für eine erfolgreiche Karriere galt, aber auch, weil es dort ein größeres Publikum für experimentelle Arbeiten gab. Andere US-Künstler versuchten, sich amerikanischer Thematiken anzunehmen und so den Graben zwischen Hochkultur und Volkskunst zu überbrücken: Maler und Dichter porträtierten den US-Alltag, und Komponisten versuchten, den unmittelbaren Duktus von Folksongs zu integrieren. Häufig ging dieser inhaltliche Brückenschlag auf Kosten formaler Innovation.

Auf dem BMC-Campus konzentrierte sich die Verhandlung der angesprochenen Gegensätze: Diskussionen um Tradition und Avantgarde, Alte und Neue Welt, Kunst und Alltag, Individualität und Gemeinschaft, Idealismus und Pragmatismus bildeten die Folie der College-Arbeit. Wie Jahre zuvor am *Bauhaus*, wurden die Zeichen der Zeit am BMC verdichtet und verändert.

5 Aus dem PWAP wurde später das Work Progress Administration's Federal Arts Project (WPA/FAP). Vgl. ebd., S. XXI.

6 Die *Barnes Foundation Galleries* in Merion/Pennsylvania bestehen bis heute.

7 Originalzitat: „[...] is educational and to stimulate thought and reaction in the world of art, to keep it vital and alive like a flowing stream, not a stagnant pool.“ Dreier, Katherine S.: Foreword, in: *Modern Art* (Ausstellungskatalog der Société Anonyme für das Brooklyn Museum), New York: 1926 (ohne Paginierung). Mitbegründer der Société waren Marcel Duchamp und Man Ray.

a. Die Gründungsphase und ihre Protagonisten

Das *Rollins-College* in Winter Park/Florida stand in mehrfacher Hinsicht mit der Gründung des BMC in Verbindung.⁸ 1885 von der *Congregational Church* eingerichtet, hatte das College unter Hamilton Holt ab 1925 einen gemäßigt progressiven Kurs eingeschlagen: Der von Holt erdachte *Conference Plan* integrierte praktische Projektarbeit in einen achttündigen Tagesplan. Außerhalb des Unterrichts blieb das College freilich konventionell, denn die Mitgliedschaft in einer christlichen Verbindung war für alle Studenten so obligatorisch wie der dreimal-wöchentliche Kirchenbesuch. Das oberste Verwaltungsgremium war das *Board of Trustees* – es sicherte den Financiers des Colleges ihren Einfluss auf die inhaltliche Ausrichtung des Lehrplans. Hierarchisch unterhalb der *Trustees* stand der Direktor, also Holt, dessen Anweisungen wiederum der Lehrkörper Folge zu leisten hatte. 1931 nahm das *Rollins-College* einen alternativen Lehrplan auf, der das Studium in zwei Abschnitte unterteilte und den unabhängigen Studien außerhalb des Unterrichts größeres Gewicht verlieh. Zur Koordination beider Lehrpläne war ein *Curriculum Committee* eingerichtet worden, dem auch der Philosophie-Professor John Andrew Rice angehörte, der sich zum Sprachrohr der fortschrittlichen Kräfte am *Rollins-College* gemacht hatte.

Im Februar 1933 empfahl das Komitee die Abschaffung des *Conference Plan* zugunsten der flexibleren Lehrplangestaltung. Einige Tage danach sprach die College-Leitung gegen Rice die Kündigung aus. Als er sich weigerte, den Lehrstuhl aufzugeben und stattdessen drohte, den Fall vor einen unabhängigen Untersuchungsausschuss zu tragen, bekam Rice die Anweisung, den Campus mitsamt seiner Habe binnen 48 Stunden zu verlassen. Noch vor Beginn des Wintersemesters verließen neben zahlreichen Studenten auch acht weitere Professoren das *Rollins-College* – manche wurden wegen ihrer Solidarität zu Rice entlassen, andere kündigten ihren Dienst aus eigenem Antrieb. Das Untersuchungsverfahren der *American Association of University Professors* (AAUP) ergab zwar Monate später, dass Rice' Entlassung unrechtmäßig erfolgt war, doch im Sommer 1933, mitten in der wirtschaftlichen Depression, standen Rice und seine Kollegen vor dem Problem, arbeitslos und ohne große Aussicht auf eine erneute Anstellung zu sein. Diese Verlegenheit veranlasste Rice, seine schon lange gehegte Vision eines Reform-Colleges wahr zu machen.

Rice' engster Mitarbeiter während der Gründung war Theodore Dreier.⁹ Dreier hatte am *Rollins-College* Physik unterrichtet und stammte aus

8 Hierzu und zum Folgenden vgl. Duberman 1972, S. 19-27; Harris 1987, S. 2 ff.

9 Vgl. Harris 1987, S. 13 ff.

einer wohlhabenden Familie von Kunstsammlern und -mäzenen, die das BMC bald mit großzügigen Spenden unterstützen sollten. Rice und Dreier mieteten einen abgelegenen Gebäudekomplex südlich des Dorfes Black Mountain in North Carolina an, der im Sommer von der *YMCA* genutzt wurde, im Winter aber leer stand. Lediglich die Rekrutierung von Studenten erwies sich als schwierig, und erst ein wohlwollender Artikel in der *Herald Tribune* vom 26. August 1933 gab den endgültigen Ausschlag dafür, das College im September wirklich zu eröffnen. Von den zum Wintersemester eingeschriebenen 22 Studenten und zwölf Lehrkräften kamen die meisten vom *Rollins-College*.

Der Text des ersten BMC-Programms, das auch als Pressemeldung veröffentlicht wurde, verortete das College klar als Institution im Geiste John Deweys, „[...] *where students may receive instruction in those branches of learning which will aid in qualifying them for honorably and effectively discharging their obligations to society and their duties as citizens.*“¹⁰ Die Punkte, in denen sich das BMC von anderen Colleges abzugrenzen gedachte, fanden als kaum verschleierte Seitenhieb auf das *Rollins-College* in diese erste schriftliche Selbstverortung:

„[We will] *place emphasis upon combining those experiments and the results of those experiences which have already shown their value in educational institutions of the western world, but which are often isolated and hampered from giving their full value because of their existence side by side with thoughtless tradition.*“¹¹

Das Curriculum basierte auf Eigeninitiative: Es gab keine vorgeschriebenen Kurse, stattdessen hatte jeder Student einen persönlichen Lehrplan für sich selbst zu erstellen. Neben künstlerischen Fächern wurden auch Natur- und Geisteswissenschaften gelehrt. Die Studenten konnten zwar keinen staatlich anerkannten Abschluss erwerben, sich die erbrachten Leistungen jedoch an vielen der weiterführenden Colleges anrechnen lassen; die Examens-Anforderungen entsprachen dem eines *Bachelor of Arts*. Üblicherweise dienten die ersten zwei Jahre allgemeinen Studien; die Studenten wurden ermutigt, sich auch in Bereichen weiterzubilden, die bisher nicht in ihr Interessengebiet gefallen waren. Den Übergang von der *junior division* zur *senior division* bildete eine Prüfung des Stoffes aus den besuchten Kursen. In der zweiten Phase des Studiums spezialisierten sich die Studenten und betrieben ihre Arbeit hauptsächlich in unabhängigen Studien außerhalb der angebotenen Schulkurse. Bei der Erstellung eines Studienplans stand ihnen ein Betreuer zur Seite. Für das

10 *BMC Catalogue*, Winter 1933. BMC-Papers.

11 Ebd.

Examen wurden *outside examiners* eingeladen, also Fachkundige für das Spezialgebiet des Kandidaten. Falls der Student sich bereits ein weiterführendes College ausgesucht hatte, so versuchte der Betreuer, einen Prüfer von eben diesem College zu engagieren. Die Prüfer waren angehalten, herauszufinden, „ob der Student weiß, was er behauptet zu wissen und ob er in der Lage ist, das Wissen anzuwenden“¹². Unter den geladenen Prüfern waren auch angesehene Künstler wie Marcel Breuer, Marli Ehrmann und Franz Kline.

b. Ein freies College

Neben der inhaltlichen Ausrichtung auf das individuelle Engagement, sollten verschiedene strukturelle Maßnahmen dem College Freiheit und einen unhierarchischen Charakter garantieren: Die Schule gehörte dem Lehrkörper im Rahmen einer *non-stock corporation*.¹³ Die Fakultät hatte damit vollständige Kontrolle über den Unterrichtsplan und die Verwaltung. Für die Finanzen war das *Board of Fellows* zuständig, ein Gremium, das der Lehrkörper aus seinen eigenen Reihen zusammenstellte. Auch die Verpflichtung und Entlassung von Professoren oblag dem *Board*. Für die Sitzungen des Gremiums waren auch Studentenvertreter zugelassen; ab 1937 wurde ihnen ein fester Platz im *Board* zugesprochen. Der Lehrkörper wählte einen *rector*, der die Gremiumssitzungen leitete und das College nach außen repräsentierte. Darüber hinaus besaß dieser Rektor keinerlei Machtbefugnisse, er war bei allen anstehenden Entscheidungen allein auf seine persönliche Überzeugungskraft angewiesen. Auch der *Advisory Council* diente lediglich dem öffentlichen Ansehen des Colleges. Vergleichbar dem *Kreis der Freunde des Bauhauses*, bestand der Ausschuss aus bekannten Künstlern und Wissenschaftlern, die außer der Repräsentation keine festgelegte Aufgabe und Autorität hatten. Unter den Mitgliedern des *Council* befanden sich John Dewey, Walter Gropius, Carl Jung, Franz Kline, Max Lerner, John Burchard und Albert Einstein.

Teile der reformerischen Prinzipien hatten ihr Vorbild in Oxford und Cambridge, wo die Studenten ebenfalls ihren eigenen Lehrplan erstellten und das jeweilige College dem Lehrkörper gehörte. Eine Besonderheit des BMC bestand in dem kommunalen Aspekt des Zusammenlebens. Die Professoren wohnten mit ihren Familien auf dem Campus, in direkter Nachbarschaft zu den Studenten. Lehrende und Lernende waren gemein-

12 Originalzitat: „*The outside examiner’s task is simply that of determining whether, in the examiner’s opinion, the student actually knows what he professes to know.*“ John Evarts in einem Brief an Bruce Simonds, 1. Oktober 1941. BMC-Papers.

13 Hierzu und zum Folgenden vgl. Harris, S. 6 f.

sam für die Haushaltsführung zuständig, aßen zusammen in der *dining hall* und arbeiteten auf der angeschlossenen Farm, die das College mit einem Großteil der benötigten Nahrungsmittel versorgte. Die Teilnahme am öffentlichen Leben außerhalb des Unterrichts gehörte zum erzieherischen Konzept: „*Here they should learn to know that their relationship to each other, both while they are in college and afterwards, is to be, in the main, not one of opposites, but of those who live upon the common ground of humanity.*“¹⁴

Die Idee der praktizierten Demokratie blieb in einer von Totalitarismen gekennzeichneten Zeit für das College sinnstiftend.

c. Josef Albers als Schnittstelle zwischen Bauhaus und BMC

Neben den reformpädagogischen Gedanken John Deweys spielte das Bauhaus am BMC eine einflussreiche Rolle, vor allem durch die Verpflichtung von Josef Albers als Kunstlehrer.¹⁵ Der Kontakt zu Albers kam über Philip Johnson zustande, der 1933 Architektur-Kurator am *Museum of Modern Art* (MoMA) in New York war und Albers' Vorkurs am Bauhaus besucht hatte. Johnson empfahl Albers und stellte die Verbindung her, als Rice und Dreier nach einer geeigneten Lehrkraft suchten. Albers selbst fühlte die Freiheit seiner Kunst nach der Bauhaus-Schließung durch die Nazis bedroht und war trotz mangelnder Englischkenntnisse daran interessiert, im Ausland zu lehren, besonders an einer Schule mit gleichfalls modernem Konzept.¹⁶ Albers zeigte sich in einem Brief an Emmy Zastrow, die am BMC Deutsch unterrichtete, „beeindruckt über die junge organisation ihres institutes und seine lebendigen absichten“¹⁷. Edward M.M. Warburg und Abby Aldrich Rockefeller spendeten je 500 \$ für die Anreise und das erste Jahreshonorar von Josef und Anni Albers, die das BMC Ende November 1933 erreichten. Schon im darauf folgenden Mai gewährte das BMC dem Ehepaar Albers unbefristete Anstellung – nicht zuletzt, weil sich inzwischen auch renommierte Universitäten für Albers interessierten: Walter Gropius etwa versuchte über Jahre, Albers nach *Harvard* zu holen. Doch obwohl Gropius dort hohes Ansehen genoss, konnte er Albers zu keinem Zeitpunkt eine

14 Rice, John Andrew: Black Mountain College, in: *Progressive Education* 11, September 1933, S. 271. BMC-Papers.

15 Hierzu und zum Folgenden vgl. Duberman 1972, S. 55 ff.; Harris 1987, S. 9 ff.; Katz, Vincent (Hrsg.): *Black Mountain College - Experiment in Art*, Cambridge: MIT Press 2002, S. 22 ff.

16 Albers erinnerte sich später: „*I was afraid to go, but glad to leave ... no pumpernickel, such red and green drinks in America. All I knew was Buster Keaton and Henry Ford. I spoke no English.*“ Zitiert nach: Harris 1987, S. 9.

17 Ebd.

Festanstellung bieten.¹⁸ Albers wirkte ab 1936 in Harvard und an einigen anderen Colleges als Gastdozent. Die damit einhergehenden Erfahrungen mit dem amerikanischen Bildungssystem führten ihm die besondere Freiheit vor Augen, die der Lehrkörper am BMC genoss. Bis 1949 blieb Albers am BMC, jedoch machte er sich durch seine überregionale Lehrtätigkeit und eine Reihe von Einzelausstellungen¹⁹ landesweit einen Namen.

Albers war 1888 in Bottrop als Sohn eines Handwerkers geboren worden. Er durchlief zunächst eine Lehrerausbildung. Während er in Westfalen als Grundschullehrer arbeitete, studierte er weiter an der *Kunstakademie Berlin* (1913 bis 1915), an der *Kunstgewerbeschule Essen* (1916 bis 1919) und bei Franz von Stuck an der *Akademie* in München (1919 bis 1920). Die Münchener Studien sowie seinen Lehrerberuf brach Albers 1920 ab, um sich als ältester Student am *Bauhaus* einzuschreiben. 1923 erhielt er sein Diplom und begann, am *Bauhaus* zu unterrichten; 1925 wurde er zum Meister ernannt. Albers war von dem Gedanken angetrieben, durch Kunst Modernität und Zeitgenossenschaft auszudrücken – eine Einstellung, die ihn in Amerika dazu brachte, sich gegen die Idealisierung von älterer, europäischer Kunst auszusprechen:

*„to be modern is to be responsive to the mentality of the present; or, to answer present spiritual needs; or, in creative work, to express our thought and feeling in a form of our own, as in a language of our own. [...] it is futile, if not decadent, to believe, or make believe, that our grand uncles and grand aunts were more and did better than ourselves. or to assume that plato or marx, rembrandt or shakespeare were ultimate.“*²⁰

Albers' Arbeit am BMC stellte sich inhaltlich als unmittelbare Fortsetzung seiner *Bauhaus*-Zeit dar. Auch vermittelte er seinen ehemaligen Kollegen Alexander Schawinsky an das College.

Trotz ihrer unterschiedlichen Charaktere arbeiteten Rice und Albers anfänglich gut zusammen, denn ihre Lehrphilosophien ergänzten sich: Beide sahen eine untrennbare Verbindung zwischen Theorie und Praxis; im anti-akademischen Geist ging es ihnen um die Herausbildung indivi-

18 Dieser Abwerbungsversuch hat freilich zwiespältigen Charakter, war doch Gropius auch Teil des *Advisory Councils* des BMC.

19 In den 1930er Jahren hatte Albers Einzelausstellungen u.a. in J.B. Neumanns *New Art Circle* in New York (9.-30. März 1936), in der *Katharine Kuh Gallery* in Chicago (20. September - 30. Oktober 1937), sowie in Havanna und Mexico City. Seine Werke wurden auch im Rahmen der Bauhaus-Ausstellung 1938 im MoMA und in verschiedenen Gruppenausstellungen zur abstrakten US-Kunst gezeigt. ebd., S. 10.

20 Josef Albers in einem Vortrag im MoMA am 9. Januar 1940, zitiert nach ebd., S. 15.

dueller künstlerischer Handlungsweisen. Schon das erste Programm des Colleges propagierte die Kunstpraxis am BMC als gleichberechtigten Teil der Lehre:

„Dramatics, Music, and the Fine Arts, which often exist precariously on the fringes of the curriculum, are regarded as an integral part of the life of the college and of importance equal to that of the subjects that usually occupy the center of the curriculum. In fact, in the early part of the student's career, they are considered of greater importance; [...] because of the conviction that, through some kind of art-experience, which is not necessarily the same as self-expression, the student can come to the realization of order in the world; and, by being sensitized to movement, form, sound, and the other media of the arts, gets a firmer control of himself and his environment than is possible through purely intellectual effort.“²¹

Zunächst waren die Künste lediglich als Teil der umfassenden Bildung gedacht, als Mittel zum pädagogischen Zweck. Ziel war es nicht gewesen, professionelle Künstler auszubilden, sondern verantwortungsvolle Mitglieder der Gesellschaft. Mit den Jahren aber emanzipierten sich die künstlerischen Fächer im Lehrplan, während die übrigen Bereiche zunehmend in den Hintergrund rückten. Diese Entwicklung offenbarte im Lehrkörper die unterschiedlichen Sichtweisen zum Wesen und Aufgabenbereich von Kunst: Während Rice im Künstler einen pflichtbewussten Diener der Demokratie sah, war Albers auch an künstlerischen Fragestellungen interessiert, die sich nicht unmittelbar auf den Alltag übertragen ließen.

Albers' Blick auf die Kunstgeschichte lässt sich anhand seiner *slide concerts* veranschaulichen: Hier konfrontierte er kommentarlos Dias von Kunstwerken aus unterschiedlichen Stilen, Epochen und Kulturkreisen, unter Verzicht auf eine chronologische oder hierarchische Anordnung. Auch wenn es Albers in erster Linie um die Wechselwirkungen unterschiedlicher Farben und Formen ging²², so lässt der grenzenlos suchende Blick in den *slide concerts* bereits die Möglichkeit von *Mixed Media*-Ereignissen aufscheinen.²³

21 *BMC Catalogue*, Winter 1933. BMC-Papers.

22 Seine Erkenntnisse zur gegenseitigen Beeinflussung der Farben fasste Albers in der Schrift *Interaction of Colour* zusammen. Albers, Josef: *Interaction of Colour*, New Haven: Yale University Press 1963.

23 Einen weiteren Hinweis auf Albers' gattungsübergreifendes Denken gibt sein Engagement für die abstrakte Kunst, der er das „musikalische“ Recht einräumte, sich selbst zu genügen: „non-representative form, form that exists for its own sake, namely for form reasons [...] which have life within themselves as music has.“ Albers, Josef: *Why I favor Abstract Art*, in: 4

3.2 An American Salzburg: der Unterricht

Der Musikunterricht am BMC war in den 1930er Jahren von pädagogischem Pragmatismus und dem Einfluss europäischer Komponisten geprägt. Bereits in dieser Zeit zeigte sich die musikalische Sonderstellung des Colleges, auch wenn sich die formalen Innovationen späterer Jahre erst in Details erahnen ließen.

a. „I hear America singing“ (Walt Whitman)

Der landesweit gefragte Musikpädagoge Thomas Whitney Surette richtete 1933 seine Aufmerksamkeit auf das BMC.²⁴ Geboren 1861, war Surette schon seit der Jahrhundertwende eine der treibenden Kräfte in der musikalischen Erziehung Amerikas gewesen. Er wendete sich gegen die demütige Haltung gegenüber der europäischen Kultur und die Musikunterweisung als Privileg der Reichen. Surette forderte stattdessen die Verankerung der Musik im Leben der Amerikaner. Ihm schwebte eine breite und lebenslange Musikkförderung vor, die ihr Ziel nicht in großer Virtuosität, sondern in der Freude am Musikhören und -machen haben sollte. Sein Buch *The Appreciation of Music* (1907) gehörte schon vor dem Zweiten Weltkrieg zu den Standardwerken im Musikschulunterricht; in einem weiteren Werk, *The Concord Series of Music and Books on the Teaching of Music*, versammelte er traditionelle Folksongs, Märsche und Choräle zur alltäglichen Aufführung. Mit der *Concord Summer School of Music* gründete Surette 1915 eine musikalische Weiterbildungsstätte. Ted Dreier und einige *Rollins*-Studenten besuchten die *Concord School* im Sommer 1932. Als Dreier ihn bat, die Funktion als musikalischer Berater des BMC zu übernehmen, empfahl Surette als ersten Musiklehrer John Evarts. Surette selbst unterrichtete ab 1937 am BMC und wurde 1938 zur festen Lehrkraft ernannt. Im Dezember des gleichen Jahres erlitt er einen Schlaganfall, der es ihm unmöglich machte, den Lehrauftrag weiter wahrzunehmen. Bei seinem Tod 1941 vermachte Surette dem BMC seine Musikbibliothek. John Evarts schrieb zum Einfluss Surettes auf das College: „Mr. Surette died in 1941, but his philosophy – his approach to music and its place in life continued to provide the basis of music life in the college; the growth of activities, the contributions of [Heinrich] Jalowetz and the others were entirely in harmony with his ideas.“²⁵

Painters: Albers Dreier Drewes Kelpo (MoMA-Katalog), New York: 1936 (ohne Paginierung).

24 Hierzu und zum Folgenden vgl. Harris 1987, S. 28 ff.; Brody 2002, S. 240 ff.

25 Evarts, John: Music at BMC, 1933-1942: 1971, S. 4. BMC-Papers. Der erwähnte Heinrich Jalowetz kam 1939 als Musiklehrkraft an das College.

John Evarts war bei seiner Einstellung am BMC 1933 erst 25 Jahre alt.²⁶ Er hatte die *Hochschule für Musik* in Berlin besucht, die *David Mannes School of Music* in New York, die *Yale University* und die *Concord Summer School of Music*. Nebenher arbeitete er als Kinopianist sowie als Musikkritiker des *Brooklyn Daily Eagle*. Evarts begann erst während seines Studiums in *Yale*, Klavierpartituren zu lesen. Vorher hatte er als Autodidakt vor allem improvisiert²⁷ – eine Gabe, die ihm am BMC besonders zugute kam: Er begleitete den musikalischen Alltag und komponierte Musik für verschiedene Theaterproduktionen.

Wieder war es Surette, der 1935 mit Allan Sly eine weitere Musiklehrkraft an das College empfahl.²⁸ Der gebürtige Engländer Sly hatte zunächst eine Karriere als Konzertpianist und Komponist eingeschlagen. Erst nach seiner Emigration begann er in Kanada und den USA zu lehren. Am BMC komponierte er einige seiner wichtigsten Werke (vgl. Kap. 3.4). Seine Frau Betty Ware Sly unterrichtete Geige. Als Allan Sly das BMC 1939 wieder verließ, wurde er von Heinrich Jalowetz ersetzt, der zu diesem Zeitpunkt bereits eine glanzvolle Karriere als Dirigent hinter sich hatte und zudem als Schönberg-Spezialist galt.

Jalowetz (geboren 1882 im tschechischen Brno) studierte in Wien bei Guido Adler Musikwissenschaft.²⁹ 1904 gehörte er, zusammen mit Anton von Webern und Alban Berg, zu den ersten Schülern Arnold Schönbergs. Als Dirigent am *Neuen Theater* in Prag (1916-1923) leitete Jalowetz verschiedene Uraufführungen Neuer Musik aus Wien. So dirigierte er etwa die Premiere von Schönbergs *Gurrelieder* auf der *Österreichischen Musikwoche* 1923 in Berlin. Am 13. März 1926 fand unter seiner Leitung die erste Wiener Teil-Aufführung von Alban Bergs *Wozzeck* statt (*Drei Bruchstücke* op. 7). 1933 verlor Jalowetz seine Stellung in Köln und floh über Wien, Reichenberg und Prag in die Vereinigten Staaten. 1939 lehrte er am *Toronto Conservatory of Music*, wo ihn seine Kollegen Ernst Krenek und Mark Brunswick schließlich an das BMC vermittelten und für seine Gehaltszahlung Stiftungsgelder des *Oberlaender Trusts* einwarben. In einem Empfehlungsschreiben an das College bezeichnete ihn Schönberg als einen seiner engsten Freunde.³⁰ Jalowetz blieb mit seiner Frau Johanna bis zu seinem Tod 1946 am BMC. Johanna Jalowetz

26 Hierzu und zum Folgenden vgl. Duberman 1972, S. 34 ff.; Harris 1987, S. 32; Brody 2002, S. 240 ff.

27 In einem Bewerbungsbrief an John Andrew Rice vom 7. September 1933 schrieb Evarts von seinem „*dubious gift of being able to approximate the effect of a piece of music without reading it*“. BMC-Papers.

28 Vgl. Harris 1987, S. 32 f.

29 Vgl. ebd., S. 35.; Duberman 1972, S. 172 ff.

30 „*among these six (or should I not better say, four?) who always were the dearest to me*“. Arnold Schönberg in einem Brief an Frederick Mangold am 17. Mai 1939. BMC-Papers.

unterrichtete bis dahin als Tutorin Gesang; nach dem Tod ihres Mannes wurde sie offiziell in den Lehrkörper aufgenommen.

Im musikalischen Curriculum der ersten Jahre des Colleges spiegeln sich die Ideale, die Thomas Whitney Surette für den Unterricht an Musikschulen veranschlagt hatte.³¹ John Evarts beschrieb sie in seinem Aufsatz *Music at BMC 1933-1942*:

„Expose students to only the best in musical literature: the best in ,serious’ music, the best in folk music.

Learn as much as possible through doing: through singing and through playing an instrument.

Learn to listen to music in its own terms: learn about the language of music, its elements and its forms.

Music should be a part of a general education: on a par with other studies and disciplines and not merely for aspiring professionals.

Music is not only important as a field of study; it should become a part of daily life.”³²

Evarts entwarf den dreiteiligen Einführungskurs *Music Appreciation*. Der erste Teil diente dazu, Studenten ohne Vorkenntnisse einen groben Überblick zur Musiktheorie und -geschichte zu vermitteln. Ein Großteil der Kursarbeit bestand im gezielten Hören von Werken aus der Renaissance, dem Barock und der Romantik. Bei der Vermittlung von Harmonie und Kontrapunkt ermutigte Evarts die Studenten, jeden theoretischen Lernschritt sofort in eine kompositorische Übung umzusetzen. Der Anschlusskurs setzte diese Arbeitsweise mit der Musik von Beethoven und Brahms fort, während der dritte Kurs sich mit der Zeit nach Brahms bis ins 20. Jahrhundert beschäftigte. Verschiedene Ensembles unter der Leitung von Allan Sly ergänzten die Einführungskurse: Der Chor war offen für alle Studenten, während im Orchester und im Kammermusik-Ensemble grundlegende Fähigkeiten vorausgesetzt wurden. Fortgeschrittenen Studenten gab Sly Einzelunterricht. Die dreiteilige Einführung bestand bis 1942, als John Evarts zum Kriegsdienst eingezogen wurde. Mit Frederic Cohen und Edward Lowinsky wurde er von

31 Hierzu und zum Folgenden vgl. Hines 1973, S. 108 ff. BMC-Papers.

32 Evarts 1971, S. 1. BMC-Papers.

zwei europäischen Lehrkräften ersetzt, die größeres Gewicht auf Kurse aus ihren jeweiligen Spezialgebieten legten.³³

Der Komponist, Pianist und Dirigent Frederic Cohen hatte in Leipzig studiert und an den Stadttheatern in Münster und Würzburg sowie am *Folkwang Tanztheater Studio* in Essen gearbeitet. Er kam mit 38 Jahren an das College, nachdem er über acht Jahre als musikalischer Leiter mit dem *Ballet Jooss international* getourt war. Ein Stipendium der *William C. Whitney-Stiftung* ermöglichte ihm und seiner Frau Elsa Kahl, die im *Ballet Jooss* Solotänzerin gewesen war, die Arbeit am BMC. Zeitgleich kam mit Edward Lowinsky (geboren 1908 in Stuttgart) ein Experte für Renaissance-Musik an das College. Lowinsky war russisch-jüdischer Herkunft und hatte in Heidelberg bei Karl Jaspers Philosophie und bei Heinrich Bessler Musikwissenschaft studiert. 1933 floh er mit seiner Frau Gretel über Holland und Kuba nach New York, wo er privaten Musikunterricht gab und sich einen Namen als Autor machte, u.a. mit einem Theoriewerk über Orlando di Lasso. Seine Anstellung am BMC wurde durch eine Spende des *Emergency Committee in Aid of Displaced Foreign Scholars* finanziert.

Während die alteingesessenen amerikanischen Bildungsinstitutionen um 1940 kein großes Interesse an den europäischen Immigranten zeigten, stand ihnen die Tür zum inhaltlich noch nicht ganz ausdefinierten BMC offen. Das College profitierte erheblich davon: Der Musikunterricht erhielt durch die fachlich kompetenten Neuzugänge professionelleren Charakter und eine größere Bandbreite. Die Einführungskurse wurden ausdifferenziert³⁴ und um weiterführende Seminare ergänzt, die das Werk großer europäischer Komponisten zum Thema hatten. Der Musikabschluss am BMC war nun in den Fächern Musikgeschichte, Geige, Klavier und Gesang möglich. Der Unterricht fand seine praktische Fortsetzung in einigen neugegründeten Ensembles: Neben dem allgemeinen Chor gab es ein Vokal- und ein Instrumental-Ensemble sowie Edward Lowinskys *collegium musicum* (vgl. Kap. 3.3.b).

Auch wenn über die Jahre nur wenige Studenten davon Gebrauch machten, so war es doch möglich, am BMC einen halboffiziellen, aber weithin anerkannten *Bachelor*-Abschluss in Musik zu erwerben.³⁵ Die inhaltlichen Anforderungen für das Examen entsprachen den üblichen Hochschulstandards, auch wenn das BMC keinen festgelegten Studien-

33 Vgl. Harris 1987, S. 75 f.

34 Statt der drei Kurse *Music Appreciation* gab es nun eine Einführung, drei Kurse in Harmonielehre, zwei in Kontrapunkt sowie Kurse in Gehörbildung, Komposition und Instrumentierung. *BMC Bulletin*, Dezember 1942, S. 20 f. BMC-Papers.

35 Anna M. Hines spricht von nur sieben Studenten, die über die Jahre ihr Examen in Musik absolviert hätten. Vgl. Hines 1973, S. 139 ff. BMC-Papers.

ablauf vorschrieb. Beim Übergang zwischen *junior* und *senior division* mussten sich auch Studenten, die nur nebenbei Musikkurse belegt hatten, mit musikalischen Fragestellungen auseinander setzen. Die *senior division* stand im Zeichen der Spezialisierung auf ein Instrument oder ein musiktheoretisches Gebiet. Während dieser Studienphase wurden keine Leistungsnachweise gefordert, aber jeder Student hatte seinem Betreuer mehrmals pro Semester zu schildern bzw. vorzuspielen, womit er sich in letzter Zeit beschäftigt hatte. Den Zeitpunkt des Examens konnten sich die Studenten frei wählen. Zu den musikalischen *outside examiners* am BMC gehörten Ernst Krenek und Bruce Simonds von der *Yale University*.³⁶

b. Summer Music Institutes

Heinrich Jalowetz stellte aufgrund seiner integrativen Fähigkeiten das Zentrum des Musikbereichs dar. Seine Rolle war die des Vermittlers zwischen verschiedenen Lagern und Meinungen. 1944 rief Jalowetz die *Summer Music Institutes* ins Leben, die dem College den Ruf bescheren sollten, „*An American Salzburg*“ zu sein.³⁷ Sie richteten sich nach dem Vorbild der *Concord Summer School of Music*, die nach Thomas Whitney Surettes krankheitsbedingtem Ausscheiden geschlossen worden war. Zeitgleich zum *Music Institute* fand auch ein *Art Institute* unter der Leitung von Josef Albers statt. Die Grundidee der *Summer Institutes* war eine (auch finanziell) intensivere Nutzung des Colleges, das durch den Militärdienst viele männliche Studenten verloren hatte.³⁸

Das übergreifende Motto des ersten *Music Institutes* lautete *Interpretation*. In einer Ankündigung sprach Heinrich Jalowetz den Künsten die Aufgabe zu, die von Unheil gebeutelte Welt neu zu konstituieren. Der Interpret hatte seinerseits die Kulturerzeugnisse zu deuten, ohne das Material seinem Willen zu unterwerfen.³⁹ Das *Institute* war Elizabeth Sprague Coolidge gewidmet, der Gründerin des *Berkshire Festivals of Chamber Music*. Eigentlicher Anlass aber war der 70. Geburtstag Arnold Schönbergs, der krankheitsbedingt nicht teilnehmen konnte. Vom 3. Juli

36 Examination Files. BMC-Papers.

37 Hierzu und zum Folgenden vgl. Harris 1987, S. 93 ff.; Hines 1973, S. 48 ff. BMC-Papers; Brody 2002, S. 244 ff.

38 Bereits seit 1941 veranstaltete das College sogenannte *work camps*: Studenten, die den Sommer auf dem Campus verbringen wollten, arbeiteten auf der College-Farm und führten anfallende Reparaturen durch. Der Aufenthalt und Besuch von Kursen der *Summer Session* waren für sie kostenlos. Vgl. Harris 1987, S. 91.

39 „[...] to grasp the works of the past as they really were: works of a present time, and therefore to give them the character they had in the time they were written: the character of something amazing and new.“ BMC Bulletin, Januar 1944. BMC-Papers.

bis zum 6. September versammelten sich am BMC zahlreiche Mitglieder des Schönberg-Kreises zu ihrem bis dahin größten Treffen im Exil. Dazu gesellten sich Musiker, Theoretiker, Dirigenten, Komponisten und Kritiker aus ganz Amerika. Zu den vortragenden Gästen gehörten Ernst Krenek, die *Columbia*-Professorin Yella Pessl und Roger Sessions von der *Princeton University*. Aus der Fülle an Ereignissen dieses Sommers seien einige herausgegriffen, die besonderen Zuspruch fanden: Schönbergs Schwager Rudolf Kolisch, der ein exklusives Streichquartett zusammengestellt hatte, gab den Kurs *Democratic Practices of Ensemble Playing*. Er bestand aus 20 öffentlichen Proben von Schönbergs Streichquartett Nr. 1. Die Partitur wurde auf eine Leinwand projiziert, so dass alle Besucher sehen konnten, worüber die Musiker diskutierten. In Robert Wunschs Beschreibung der ersten Probe zeigt sich, welchen Eindruck dieses Ereignis gerade auf Musiklaien ausübte:

„These musicians had never played together before so we had the privilege of watching them begin work. There were differences of opinion, of course, about how a phrase should be played. There were discussions. There were explanations. There was [...] concentrated work. It was [...] an adventure in dramatics for me, this seeing of order coming through hard work, out of a beginning unfamiliarity.“⁴⁰

Das pädagogische College-Ideal der anschaulichen Vermittlung war in diesem Fall erfolgreich, denn Schönbergs Streichquartett, das bei seiner Premiere 1907 Kontroversen ausgelöst hatte, wurde in der Version des Kolisch Quartetts enthusiastisch aufgenommen.

Aus den Vorlesungen und Workshops zum Thema *Interpretation* stachen besonders Ernst Kreneks Vorträge heraus, der zu dieser Zeit an der *Hamline University* in St. Paul/Minnesota lehrte. Kreneks Themen lauteten *The Composer and the Interpreter* und *Schönberg at Seventy*. In der Diskussionsreihe *The Composer and the American Music Market* sprach Roger Sessions zu dem Thema *Music and Business*. Ernest Bacon, Leiter des Musikbereichs am *Converse College*, leitete das Panel *Learning and Intuition in Music Education* und Mark Brunswick, Webern-Schüler und Vorsitzender der US-Sektion der *Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik*, führte durch die Diskussion zur *Musical Community*. Roger Sessions bezeichnete das BMC bei seiner Rückkehr in einem Artikel für die *New York Times* als „one of the most vital signs of what must and can be achieved for music in the United States“.⁴¹ Mit dem *Summer Music Institute* 1944 ließ das BMC erstmals landesweit aufhorchen.

40 Zitiert nach: Harris 1987, S. 94.

41 Sessions 1944. BMC-Papers.

Die Neuauflage 1945 wurde von Edward Lowinsky organisiert.⁴² Diesmal stand das *Institute* unter dem Motto *Polyphony and Ensemble* und war dem verstorbenen Thomas Whitney Surette gewidmet. Lowinsky wies in der Ausschreibung darauf hin, dass der Trend zur Polyphonie und zum kleineren Ensemble im 20. Jahrhundert als ein Modell der idealen Kommunikation zwischen freien Individuen sowie als Zeichen für die Bereitschaft zur Versöhnung von Individuum und Gesellschaft zu verstehen sei.⁴³ Zu den Gästen gehörten in diesem Sommer der Pianist Erwin Bodky, ein Spezialist auf dem Feld der Alten Musik, der 1948 als Professor an das BMC zurückkehrte; des Weiteren der renommierte Musikwissenschaftler Alfred Einstein, der Wiener Komponist Hugo Kauder und der Tenor Roland Hayes. Das Thema „*Polyphony*“ wurde in vier chronologisch zusammenhängenden Kursen von Einstein, Lowinsky, Jalowetz und Bodky behandelt. Zu den beliebtesten Veranstaltungen zählte Bodkys Kurs *Three Hundred Years of Keyboard Music (1500-1800)*, dessen Motivation er auf der ersten Versammlung des *Institutes* folgendermaßen umschrieb: „*Music is realizing that by going back it can find its way out of the impasse of the nineteenth century and can go toward a new influence in musical writing.*“⁴⁴ Heinrich Jalowetz schloss mit dem Gedanken an: „*our tendency now is to get rid of a style too much concerned with harmony*“.⁴⁵ Auch wenn dieser Satz schon die späteren Besuche John Cages vorwegzunehmen scheint, so war das College zu dieser Zeit doch fest in der Hand der europäischen Musiktradition. Der gesamte Musik-Lehrkörper bestand aus europäischen Immigranten, was sich in der inhaltlichen Ausrichtung deutlich niederschlug: Das BMC war gleichermaßen zum Zentrum der Schönberg-Anhänger in der Emigration geworden, als auch – durch Lowinsky und später Bodky – zu einer angesehenen Forschungsstätte Alter Musik. Die Einschätzung des Reporters der *Asheville Citizen Times* vom 9. September 1945 ist so gesehen als durchaus realistische Momentaufnahme anzusehen:

„*Once more that unique venture in modern education, BMC has made this mountain region the site and center of a promising cultural development. Black Mountain's Second Annual Music Institute has brought together artists of the first rank and students and music lovers from many parts of the Eastern United States. Conceivably the future could bring a sort of American Salzburg Festival to our own mountains, centering about the best talent available in the music world.*“⁴⁶

42 Vgl. Harris 1987, S. 101 ff.

43 *BMC Newsletter*, April 1945. BMC-Papers.

44 *BMC Newsletter*, August 1945. BMC-Papers.

45 Ebd.

46 *Asheville Citizen Times*, 9. September 1945. BMC-Papers.

Angesichts des öffentlichen Erfolgs stellte Edward Lowinsky nach dem Ende des *Music Institutes* 1945 fest, dass die Veranstaltung dem College über den Kopf gewachsen war und sich in der Erwartung steigender Besucherzahlen nicht mehr seriös bewältigen ließe.⁴⁷ Für das Folgejahr wurde die Reihe ausgesetzt, und ab 1947 fanden die *Music* und *Art Institutes* als gemeinsame *Summer Sessions* statt.

c. Der Unterricht in den späteren Jahren des Colleges

1947 war für die Musik am BMC ein Jahr des Übergangs. Frederic Cohen hatte das College schon 1944 verlassen, Heinrich Jalowetz war 1946 gestorben und Edward Lowinsky nahm 1947 ein Guggenheim-Stipendium an. Danach war Charlotte Schlesinger neben Johanna Jalowetz die einzige Musiklehrende am BMC.⁴⁸ Schlesinger hatte in Berlin bei Franz Schreker studiert, 1929 den *Beethoven-Preis* für Kammermusik-Kompositionen gewonnen und 1930 die erste europäische Aufführung von Paul Hindemiths Oper *Wir bauen eine Stadt* geleitet. Sie lehrte in Berlin, Wien und Kiew, bevor sie 1938 nach Amerika kam und zunächst eine Anstellung an der *Foxhollow School* in Lenox/Massachusetts erhielt. Wohl auch aus Personalmangel etablierte Schlesinger 1947 wieder den von John Evarts erdachten Einführungskurs, in welchem sie gleichermaßen Theorie und Geschichte unterrichtete.

1948 kam Erwin Bodky, der schon während der beiden vorangegangenen Sommer als Gastdozent gewirkt hatte, als Professor an das College.⁴⁹ Bodky, geboren in Ostpreußen, hatte zweimal den *Felix Mendelssohn-Bartholdy-Preis* für Komposition gewonnen und zu den wenigen Schülern von Richard Strauss gehört. Sein Buch *Der Vortrag alter Klaviermusik* (1932) hatte ihm den Ruf eines Spezialisten für die Interpretation Alter Musik eingebracht. 1933 flüchtete Bodky von Berlin nach Holland und 1938 weiter in die Vereinigten Staaten, wo er an der *Longy School of Music* in Cambridge unterrichtete und 1945 die *Cambridge Society for Early Music* gründete. Im Sommer 1947 gab er am BMC den Kurs *From Romanticism to Modern Music*, in dem er die musikalischen Vorboten des 20. Jahrhunderts thematisierte. Trotzdem wurde Bodky nach dem Auftreten John Cages zu dessen konservativem Gegenspieler am BMC. Nachdem Cage die *Summer Session* 1948 dominiert hatte (vgl. Kap. 3.6.b.), widmete Bodky den darauf folgenden Sommer ausschließlich barocker Musik: Das dreitägige Bach-Festival im Juli 1949 stellte den Höhepunkt seiner Bemühungen dar, den traditionellen

47 *Summer Institute File*, BMC-Papers.

48 Hierzu und zum Folgenden vgl. Harris 1987, S. 117 ff.; Hines 1973, S. 96 f., 131 ff. BMC-Papers.

49 Vgl. Hines, S. 95 f., 134 ff. BMC-Papers.

Anteil der Musiklehre am BMC nicht vollends eingehen zu lassen. Bodky verließ das College 1949 in Richtung *Brandeis University*, kurz nachdem der Weggang von Dreier, Albers und Schlesinger endgültig das Ende der europäischen Prägung des BMC eingeläutet hatte.

Der Sommer 1950 war geprägt von Aufführungen zeitgenössischer Musik. Den Lehrkörper bildeten zu dieser Zeit Vollmer Hetherington und Margaret Freeman. Obwohl beide konventionell unterrichteten, bemühten sie sich für die *Summer Sessions* um ein modernes Konzertprogramm. So spielte das zu diesem Anlass gegründete *Summer String Quartet*⁵⁰ die Uraufführung von Cages *String Quartet in Four Parts*.

Die beiden letzten wichtigen Musik-Lehrkräfte des BMC komponierten avantgardistisch, lehrten jedoch ebenfalls eher klassisch: Lou Harrison besuchte das College zuerst im Sommer 1951 und wurde zum Herbst in den Lehrkörper aufgenommen.⁵¹ Harrison, geboren 1917 in Portland, studierte in Kalifornien bei Henry Cowell, Virgil Thomson und Arnold Schönberg. In New York arbeitete er als Musikkritiker und unterrichtete an der *Greenwich House Music School*. Als Harrison an das BMC kam, erholte er sich gerade von einem Nervenzusammenbruch. Cage hatte Harrison an das BMC empfohlen, weil er glaubte, dass ihm das vermeintlich ruhigere Leben in der Provinz gut tun werde. Tatsächlich blieb Harrison sogar am Black Mountain, als er 1952 ein Guggenheim-Stipendium für die Komposition einer Oper erhielt: *Rapunzel* entstand in der Zwölftontechnik, enthielt aber auch fernöstlich inspirierte Passagen in reiner Stimmung. Den Grund dafür, dass er trotz seiner eigenen Experimentierfreude am BMC traditionell unterrichtete, sah Harrison in der fehlenden Vermittelbarkeit von Avantgarde-Musik: „*How are you going to teach if there isn't anything to teach, don't you see? [...] And now, of course, aleatory and wiring for musicians has taken over. When I meet an avant garde composer now who's a teacher, I just ask whether he's giving beginning or advanced aleatory.*“⁵²

Mit dieser Einstellung entsprach Harrison der am College gängigen Methode, den Studenten ein breites handwerkliches Wissen zu vermitteln, um ihnen stilistische Entscheidungen selbst zu überlassen. Als Harrison 1952 die Lehrtätigkeit niederlegte, um seine Oper zu schreiben, kam Stefan Wolpe an das BMC, der als Musikdirektor bis kurz vor der Schließung 1956 blieb.⁵³ Wolpe, geboren 1902 in Berlin, hatte an der *Staatlichen Hochschule* in Berlin studiert und privaten Unterricht bei Paul Juon und Ferruccio Busoni genommen. Wolpe stand den Dadaisten

50 Das Quartett bestand aus Hetherington, Robert Brink, Eleftherios Eleftherakis und Arthur Fiedler. *BMC Bulletin*, Juli 1950. BMC-Papers.

51 Vgl. Hines 1973, S. 137 f.; Harris 1987, S. 204 ff.; Brody 2002, S. 257.

52 Lou Harrison im Interview mit Mary Emma Harris, 5.1.1972. BMC-Papers.

53 Vgl. Harris 1987, S. 206 ff.; Brody 2002, S. 262 ff.

nahe und komponierte als Mitglied der *Novembergruppe* politisch engagierte Lieder. In den 1920er Jahren besuchte er mehrfach das *Bauhaus*: „*We all travelled there like pilgrims to Jerusalem or Mecca*“⁵⁴, erinnerte sich Wolpe in der Emigration. Er gehörte damit (neben Albers und Schawinsky) zu den Personen, die eine direkte Verbindungslinie zwischen *Bauhaus* und BMC darstellten. 1933 trat Wolpe eine lange Flucht an: Sie führte ihn über die Schweiz und Russland nach Wien, wo er bei Anton von Webern Kompositionsunterricht nahm, dann weiter über Rumänien und Brüssel bis nach Palästina. In Jerusalem lehrte Wolpe am *Palestine Conservatory of Music*. 1938 kam er in die USA und unterrichtete in New York an der *Brooklyn Free Music Society*. In Philadelphia verpflichteten ihn die *Settlement Music School* und die *Academy of Music*. Zu seinen Schülern gehörten mit David Tudor und Morton Feldman der Kern der später so benannten *New York School*, aber auch Jazz-Musiker wie Gil Evans und John Carisi.

Wolpe suchte als Komponist die Nähe zu Künstlern; in New York etwa bewegte er sich im Umfeld der Abstrakten Expressionisten. Am BMC fühlte er sich neben seiner Freundschaft zu Malern wie Franz Kline der Dichtung und Person des letzten Rektors Charles Olson verbunden, der wie Wolpe auf einen tief im Inneren des Künstlerindividuums liegenden, energetischen Impuls als strukturbildendes Element vertraute. Beide sahen in der Kunst vor allem ihren Aktions- und Ereignischarakter. Wolpes Denken war von der Idee bestimmt, disparate Elemente miteinander zu verbinden. In seinen Kompositionen treffen Versatzstücke von unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichem Charakter aufeinander: Er verband Zwölftonmusik, Jazz, europäische und arabische Folklore zu einer expressiven Spielart, die sich keiner Schule vollständig zuordnen lässt. Da sich die avancierte Musikwelt der 1950er Jahre in strengen Serialismus und den Einsatz von Aleatorik aufteilte, blieb Wolpe mit seinem gleichermaßen abstrakten wie emotional-eruptiven Stil ein Außenseiter. Sein Unterricht am BMC war zweigeteilt: Die *general studies* hatten Grundlagen der Komposition, Gehörbildung sowie Workshops in Vokal- und Instrumentalmusik zum Gegenstand. In den *special studies* wagte er sich kurzzeitig an die Vermittlung der Fundamente zeitgenössischer, auch serieller Komposition.⁵⁵ Wolpes Lehre am BMC war jedoch weniger stilbildend als sein New Yorker Unterricht, weil sich das College in den 1950er Jahren bereits auf finanzieller Tal-fahrt befand: Die Studentenzahlen waren stark zurückgegangen und die Arbeitsbedingungen so widrig, dass Wolpe sich nach einer anderen

54 Zitiert nach: Brody 2002, S. 263.

55 *BMC Bulletin*, November 1951. BMC-Papers.

Stellung umsaß, obwohl er mit den Grundsätzen des Colleges übereinstimmte.⁵⁶

Ein Sonderfall in der Musiklehre war Pete Jennerjahns *Percussion-Workshop* in den Jahren 1950/51, der ein gemeinsames Experimentieren zum Gegenstand hatte.⁵⁷ Der Kurs war auf Anregung von Jennerjahns Frau Betty entstanden und von keinerlei Gremium erlaubt oder begutachtet worden. Organisation und Durchführung deuten auf eine unkonventionelle Herangehensweise:

*„I didn't really learn to play the drums. But the matter of this percussion class was an investigation of rhythms more than drumming itself. [...] We investigated the possibility of what we could get our hands on that would make sounds. We used everything from stones to pitchforks. [...] After that, I wrote rhythmic exercises where people would do things like play some kind of rhythmic passage in fours against somebody else's doing threes and somebody else doing it in sevens at the same time. And then we would have these incidents of resulting rhythm.“*⁵⁸

Der offenkundig improvisierte Charakter des Unterrichts sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Jennerjahns Ansatz dem Gründungskonzept des BMC durchaus nahe kam: Wie Dewey und Surette es gefordert hatten, ermutigte er seine Studenten dazu, aus einer sinnlichen Erfahrung heraus zu agieren – in diesem Fall, die Grundbedingungen der Klangerzeugung zu erforschen. Zwar stellt der *Percussion*-Kurs in der Geschichte des Musikunterrichts eher eine episodische Randnotiz dar, doch inhaltlich lieferte Jennerjahn das bis dahin einzig schlüssige Konzept, die Spezifika des Colleges mit der Musiklehre zu verbinden.

Dem offiziellen Unterricht fehlte dagegen das Unverkennbare: Er blieb im soliden, aber üblichen Rahmen des amerikanischen Musikhochschulangebots der 1930er bis 1950er Jahre. Trotz der vielen großen Namen entsprach die (vornehmlich europäisch geprägte) Lehre keineswegs den fortschrittlichen Zielen des Colleges, obwohl zumindest die interdisziplinär interessierten Lou Harrison und Stefan Wolpe zweifelsohne das Potenzial für eine den Umständen angemessene Unterrichtsgestaltung besaßen – während Wolpe am ungünstigen Zeitpunkt gescheitert sein mag, glaubte Harrison schlicht nicht an die Möglichkeit einer Lehre abseits der klassischen Form.

Zwei Dinge sind in diesem Zusammenhang bezeichnend: Mit Pete Jennerjahn ging die einzige Lehrinnovation von einem „Ungeschulten“

56 Vgl. Brody 2002, S. 267.

57 *BMC Bulletin*, August 1950. BMC-Papers.

58 Pete Jennerjahn im Interview mit Mary Emma Harris am 28. Juni 1981. BMC-Papers.

aus, der eigentlich gar nicht als Musik- sondern als Kunstdozent am BMC beschäftigt war (ähnlich wie Moholy-Nagy am *Bauhaus*). Zum anderen wurde John Cage zweimal an das College eingeladen, um Lehveranstaltungen abzuhalten, doch beide Male suchte er sich für die Vermittlung seiner Ideen Foren außerhalb der Klassenräume (vgl. Kapitel 3.6.b).

3.3 Musik und Alltag

*„Chairs were arranged around two pianos. [They] were playing Debussy's Etude en blanc et noir. People were intended, absorbed. Lights dim. Nothing casual about it. For me this was amazing, exciting, very otherworldly. I had been used to [...] Antioch Students for whom a concert was a performance, something formal and a little remote, part of 'culture'. Here music was obviously something different from that; it appeared to be part of the way these people lived.“*⁵⁹

Dies ist die Beschreibung des ersten Eindrucks von Wilfrid Gardiner Hamlin beim Betreten des BMC-Foyers Mitte der 1930er Jahre. Er war seinerzeit Student des *Antioch College*, das ebenfalls den Ruf genoss, fortschrittlich eingestellt zu sein. Hamlin entschloss sich nach seinem Besuch jedoch, an das BMC zu wechseln. Ein zweites Zitat, das sich auf eine Begebenheit etwa 15 Jahre später (nämlich 1951) bezieht, veranschaulicht die kontinuierliche Intensität, mit der der Alltag am BMC musikalisch gestaltet wurde:

*„Every evening you came to dinner - we all ate in the common dining-room - and you never knew what in the hell was going to happen - a concert, a show, a dance, a reading. I'd never heard of David Tudor, but suddenly there was a concert by a pianist named David Tudor on a sunday afternoon. We all played ball [...] and I can remember we came in and were so embarrassed, because we were full of sweat. So we sort of went out and sneaked onto the porch to lie down and listen to this man. And that's when I first heard Boulez's Second Sonata - all covered with dust from playing first base, and full of sweat. I thought I'd flip. I hadn't heard anything as interesting as that since I once heard Bach. The only other piece of music I've heard in my life, practically, was this goddamned Tudor playing the Second Sonata of Boulez.“*⁶⁰

59 Zitiert nach: Duberman 1972, S. 96.

60 Zitiert nach: Clayre, Alasdair: The Rise and Fall of BMC, in: *The Listener*, 27. März 1969, S. 412. BMC-Papers.

Thomas Whitney Surrettes Wunsch nach Verankerung der Musik im Alltag scheint in der beschriebenen Szene in nahezu idealtypischer Weise verwirklicht. Obwohl informelle musikalische Veranstaltungen naturgemäß nicht an feste Zeiten und Orte geknüpft waren, lassen sich verschiedene Personen und wiederkehrende Gelegenheiten ausmachen, die der Musik im Alltag des Colleges fast rituellen Charakter verliehen.

a. Gelegenheits-Musik

John Evarts war als erster Musiklehrender am BMC auch außerhalb der Kurse die treibende musikalische Kraft während der ersten Jahre.⁶¹ Mehrmals pro Woche spielte er nach dem Abendessen in der *dining hall* Klaviermusik: Die Studenten tanzten zu Walzern, Polkas und Folksongs, bevor die Abendkurse begannen. Zur festen Institution wurden die samstäglichen Konzerte, bei denen Musiklehrende gemeinsam mit ihren Studenten auftraten. Den Konzerten gingen in der Regel kurze Einführungen voraus. Häufig waren die Veranstaltungen bestimmten Themen oder Anlässen gewidmet. So gab es jährlich drei Abende, die sich ausschließlich mit Bach, Mozart und Beethoven beschäftigten.⁶² Heinrich Jalowetz leitete regelmäßig Aufführungen mit Musik von Arnold Schönberg; ansonsten fanden Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert erst Ende der 1940er Jahre in das Programm der Samstagskonzerte. Da nur eine begrenzte Auswahl an Konzertliteratur und an Instrumenten zur Verfügung stand, arrangierten Studenten die Stücke nach Bedarf um. Andere Kompositionen, deren Aufführung am BMC technisch nicht machbar war, wurden in *recording concerts* per Tonträger vorgestellt, ebenfalls begleitet von einem einleitenden Vortrag.

Das gemeinsame Anhören einer Aufnahme von Mozarts *Don Giovanni* begleiteten im Oktober 1944 Josef Albers und Alexander Reed mit Pappfiguren, die der Dramaturgie szenisch folgten.⁶³ Im Jahr zuvor hatte Albers einen Fotovortrag über den Maler Matthias Grünewald gehalten. Im Anschluss daran wurde eine Plattenaufnahme von Hindemiths Oper *Mathis der Maler* abgespielt und später von Frederic Cohen analysiert.⁶⁴ Anfang 1947 stand ein Abend im Zeichen von Shakespeare, als Kooperation der Musik-, Theater- und Literatur-Fachbereiche. Neben einigen Szenen wurden Lieder vorgetragen, die in Shakespeares Stücken auftauchen. Im Programmheft waren gedichtete Passagen abgedruckt, die Musik zum Thema hatten.⁶⁵

61 Hierzu und zum Folgenden vgl. Hines 1973, S. 17 ff. BMC-Papers.

62 Ebd., S. 22.

63 BMC Bulletin, 30. Oktober 1944. BMC-Papers.

64 BMC Bulletin, 5. Juni 1943. BMC-Papers.

65 BMC Bulletin, 17. Januar 1947. BMC-Papers.

Musikalische Darbietungen fanden auch zu besonderen Terminen im Jahr statt: Beschreibungen überschäumender *Thanksgiving*- und *Halloween*-Partys gemahnen durchaus an die legendären *Bauhaus*-Feste.⁶⁶ Zum *Thanksgiving* 1938 entwarf John Evarts zusammen mit dem Dichter William McCleery Songs, die das Leben am College persiflierten.⁶⁷ Im Jahr darauf erarbeiteten beide die musikalische Komödie *Let Me Have Air*, in der ein junger Mann aus der Provinz sein Glück in der großen Stadt versucht. Als McCleery das College 1943 noch einmal besuchte, stellte er fest, dass in der inzwischen intellektualisierten Atmosphäre ein Stück wie *Let Me Have Air* aufgrund seiner Naivität („*simpleminded idealism*“) fehl am Platz gewesen wäre.⁶⁸

Konzerte mit entsprechender Musik fanden statt, wenn es Anlass zu besonderer Freude gab, etwa bei der Ankunft von Gästen. Für traurige Momente galt das gleiche: Als Heinrich Jalowetz 1944 überraschend starb, leitete Edward Lowinsky eine Aufführung von Brahms' *Requiem*.⁶⁹ Ab Anfang 1944 fanden sich an Sonntagabenden Musikinteressierte im Haus der Lowinskys zusammen: Üblicherweise spielte Edward Lowinsky ein Stück, das er im Anschluss mit den Anwesenden diskutierte.⁷⁰ Lowinsky leitete auch die Einrichtung und Katalogisierung einer Musikbibliothek, bestehend u.a. aus den Büchern, Partituren und Platten, die Thomas Whitney Surette dem College vermacht hatte. Das *Round House* stand den Studenten als Proberaum und Bibliothek zur Verfügung.

b. Chöre und Ensembles

Schon in den ersten Jahren des Colleges trafen sich regelmäßige Gruppen auf unterschiedlichem musikalischen Niveau: Der Chor war ausdrücklich für alle Studenten offen, unabhängig von ihrer Gesangs-Vorbildung.⁷¹ Die Instrumental-Ensembles erforderten naturgemäß Vorkenntnisse. Daneben wurden über die Jahre immer wieder Ensembles gegründet, die sich mit spezieller Musiklektüre auseinander setzten: 1942 etwa gab es einen *A-Capella*-Chor, ein Vokalensemble, ein Instrumentalensemble und das *collegium musicum*, das sich unter der Leitung von Edward Lowinsky vornehmlich Alter Musik annahm.⁷² Erwin Bodky übernahm das *collegium* Ende der 1940er Jahre. Nur selten arbeiteten die verschiedenen Ensembles professionell auf bestimmte Auftritte hin; die Konzerte

66 *BMC Bulletin*, 27. November 1944. BMC-Papers.

67 *BMC Newsletter*, Dezember 1938. BMC-Papers.

68 Dargestellt nach: Harris 1987, S. 39 f., 70.

69 Hines 1973, S. 21. BMC-Papers.

70 *BMC Bulletin*, 7. Februar 1944. BMC-Papers.

71 Vgl. Harris 1987, S. 32 f, 75 f.

72 Evarts 1971, S. 15. BMC-Papers.

hatten häufig den Charakter öffentlicher Proben. Die Musikpraxis diente der Umsetzung der Lehrinhalte und der musikalischen Gestaltung des Zusammenlebens. Jane Mayhall beschreibt, wie sich Musik aus den schon informellen Chören und Ensembles weiter in den Alltag trug: „*It may sound peculiar or eccentric, but everybody went around whistling or humming themes from Mozart operas, Bach fugues, etc. more or less unconsciously because that was the general atmosphere.*“⁷³

c. Radio- und Theaterprogramme

Die meisten Gelegenheiten, bei denen sich Musik mit anderen Kunstformen vermischte, fanden außerhalb des offiziellen Unterrichts statt; bei einigen von ihnen war der alltägliche Bezug sogar bewusstes Stilmittel. Die vielfältigen Kollaborationen, die es am BMC gegeben hat, sollen für sich genommen in den Kapiteln 3.5 und 3.6 behandelt werden. Wegen ihrer vornehmlich pädagogischen Ausrichtung gilt eine Ausnahme für die Programme, die Studenten und Lehrende regelmäßig für die in Asheville ansässigen Radioanstalten *WWNC* und *WISE* produzierten. Dies ist besonders erwähnenswert angesichts der Skepsis, die viele Bewohner der konservativen Region dem College entgegenbrachten. Die Sendungen für *WWNC* wurden nach erzieherischen Maßstäben konzipiert und funktionierten zumeist als Kooperation der Musik- und Theaterbereiche. Im November 1941 beschäftigten sich drei Sendungen mit dem Thema *The American Myth*: Es gab Features zu Benjamin Franklin, Thomas Jefferson und David Crockett. Nachgestellte Szenen aus dem Leben der jeweiligen Person wurden von Diskussionen zu ihrem Wirken und für diesen Anlass komponierter oder bearbeiteter Musik ergänzt – für den Beitrag zu Benjamin Franklin etwa arrangierten Studenten ältere Folksongs für Violine und Klavier. Für eine Präsentation von Molières *Les Précieuses Ridicules* spielte das *College String Quartet* Musik aus der Zeit der Entstehung des Stückes.⁷⁴

1944 lud die Radiostation *WISE* das BMC ein, einige Sendungen für Kinder zu produzieren, die mittwochs vormittags in die Schulklassen der Umgebung ausgestrahlt wurden. Die erste Produktion befasste sich im Januar mit Edvard Griegs *Peer Gynt*. Vor der Ausstrahlung wurden den Schulen *handouts* zugesendet, verfasst von den Studentinnen Maja Bentley und Ruth Miller. Nach dem Erfolg der Sendung kam ein Folgeauftrag für zwei Beiträge zu Stephen Foster zustande, die im März gesendet wurden.⁷⁵

73 Brief von Jane Mayhall an Anna Hines, 1. Oktober 1972. BMC-Papers.

74 *BMC Newsletter*, November 1941. BMC-Papers.

75 *BMC Bulletin*, 3. Januar 1943. BMC-Papers.

Das BMC gestaltete auch Kinderprogramme im Asheville *Plaza Theater*, so etwa im April 1942 *The Elves and the Shoemaker*, ein Stück von Charlotte Chorpennings, für das Frederic Cohen die Musik schrieb und seine Frau Elsa die Choreographie entwarf. Eine weitere Aufführung des Stückes fand an der *Stephens Lee High School* für farbige Kinder statt.⁷⁶ An beiden Stätten sowie über beide genannten Radiostationen wurde im April 1944 das Stück *More Straw for the Scarecrow* gespielt, das zwei BMC-Studentinnen geschrieben hatten: Elizabeth Kelley (Text) und Barbara Pollet (Musik).⁷⁷ Das Kindertheater Asheville lud das BMC daraufhin ein, mit einem neuen Stück die Saison 1945 zu eröffnen. Elizabeth Kelley schrieb *An Almost Lonely Christmas*, zu dem die Klasse von Edward Lowinsky die Musik und Choreographie beisteuerte.⁷⁸ Das Stück wurde noch mehrfach wiederaufgeführt und in Auszügen über *WWNC* und *WISE* ausgestrahlt. Zum musikalischen Charakter der erwähnten Produktionen ist kaum etwas überliefert, doch der pädagogisch motivierte Anlass legt eine kindergerechte, also einfach strukturierte Musik nahe. Allemaal zeigen diese Radio- und Theaterproduktionen, dass die Zusammenarbeit zwischen den Fachbereichen offensichtlich gut funktionierte und Auftragsarbeiten zur Zufriedenheit eines größeren Publikums erfüllt wurden. BMC-Studenten spielten auch in den Gottesdiensten eines Krankenhauses in Black Mountain und gaben Konzerte in den umliegenden Schulen.

d. Konzerte

Über die Jahre fanden am BMC unzählige Konzerte statt – sie gehörten fest zum Wochenablauf und halfen mit, die Zeit in dem abgelegenen College zu strukturieren. Überdauert haben, in Form von persönlichen Berichten und Programmheften, vor allem die Darbietungen in den Sommermonaten, wenn die Gäste des Colleges konzertierten. So gilt die Konzertreihe anlässlich von Schönbergs 70. Geburtstag während des *Music Institutes* 1944 als wichtigste Werkschau des Komponisten in Amerika bis dahin. Ein Großteil der exilierten Schönberg-Schüler und -Vertrauten war an den Darbietungen beteiligt, unter ihnen Heinrich Jalowetz als Gastgeber, Ernst Krenek, Rudolf Kolisch, Lorna Freedman Kolisch, Mark Brunswick, Eduard Steuermann, Marcel Dick und Roger Sessions. Gespielt wurden u.a. die *Gurrelieder* und die *Kammersinfonie Nr. 2*.⁷⁹

76 *BMC Newsletter*, April 1942. BMC-Papers.

77 *BMC Newsletter*, April 1944. BMC-Papers.

78 *BMC Bulletin*, 20. November 1944. BMC-Papers.

79 *BMC Bulletin*, 4. September 1944. BMC-Papers.

Im Jahr darauf erregte das Konzert des farbigen Tenors Roland Hayes besonderes Aufsehen, der in Europa berühmt geworden war, nachdem man ihm aufgrund seiner Hautfarbe das Musikstudium in den USA versagt hatte. Sein Konzert am BMC war gleichzeitig die Veranstaltung mit der höchsten Besucherzahl am College überhaupt: Etwa 300 Zuschauer unterschiedlicher Hautfarbe sahen, wie Hayes mit Klavierbegleitung sowohl Südstaaten-Spirituals als auch Werke von Bach, Haydn und Mozart vortrug.⁸⁰

In doppelter Hinsicht bedeutsam war das dreitägige Bach-Festival, das Erwin Bodky während der *Summer Sessions* 1949 veranstaltete: Zum einen waren die Konzerte hochrangig besetzt, zum anderen kann das Festival als letztes Aufbäumen der konservativeren Kräfte am BMC betrachtet werden, der Avantgarde-Strömung dieser Jahre etwas entgegen zu setzen. Auf dem Programm standen u.a. das *Brandenburgische Konzert Nr.5* und das *Musikalische Opfer*. Zu den Gastmusikern gehörten Frances Snow Drinker (*University of Louisville*), Klaus Liepmann (*M.I.T.*), Paul Matthen (*Bennington College*), Olivia Silberberg und Raymond Toubman (beide vom *Oklahoma Symphony Orchestra*).⁸¹

Wie im Eingangszitat des Kapitels beschrieben, öffnete das Konzert von David Tudor am 18. August 1951 einem Teil der Studenten die Ohren für zuvor noch nie Gehörtes. Es bestand aus folgenden Stücken: Schönbergs *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920, 1923), Morton Feldmans *Three Intermissions*, Christian Wolffs *Four Pieces for Prepared Piano*, John Cages *Music of Changes, Pt.1* (alle 1951) sowie Pierre Boulez' *Deuxième Sonata* (1948). Bei zwei Gelegenheiten spielte John Cage seine *Sonatas and Interludes* für präpariertes Klavier: kurz nach ihrer Fertigstellung, als Cage und Cunningham das BMC im Frühjahr 1948 zuerst besuchten sowie am 16. August 1952. Die Ankündigung zum zweiten Konzert wurde auf Zigarettenpapier gedruckt.⁸²

3.4 Kompositionen und wissenschaftliche Arbeiten

Um ein enges Nebeneinander von Theorie und Praxis zu gewährleisten, sollten die musischen Fächer am BMC von künstlerisch produktiven Personen unterrichtet werden. Das kreative Schaffen war neben dem Nachweis der Lehrbefähigung bei der Auswahl von Personal mit entscheidend, und es galt als selbstverständlich, dass die Lehrkräfte sich

80 *BMC Newsletter*, April 1945. BMC-Papers.

81 Hines 1973, S. 77 ff. BMC-Papers.

82 Vgl. Harris 1987, S. 221, 231.

neben ihrer Lehrverpflichtung mit eigenen Arbeiten beschäftigten. Die enge Bindung zwischen Lehrpersonal und Studenten sowie der Ansatz, den Unterricht als Teil des Alltags zu organisieren, ließ indes nicht viel Zeit zur privaten Verfügung. Die meisten Kompositionen und Manuskripte entstanden entsprechend während der unterrichtsfreien Zeit und über Urlaubssemester. Da viele Lehrende und Lernende die Abgeschlossenheit und das Zusammenleben mit anderen Künstlern am BMC als besonders inspirierend empfanden, wurde in den späten 1940er Jahren die Möglichkeit diskutiert, das BMC in eine Künstlerkolonie umzuwandeln.⁸³ Auch wenn es nie dazu kam, so war das BMC doch über die Jahre Entstehungsort zahlreicher Werke, von denen einige zu großer Berühmtheit gelangten.

Allen Sly, der 1935 als zweite Musiklehrkraft an das College kam, komponierte bis zu seinem Weggang 1939 seine *Symphonie*, die er mit dem *North Carolina Symphonie Orchestra* probte, sowie verschiedene kürzere Stücke: *The Alcestis of Euripides*, nach einer Übersetzung aus dem Griechischen von Dudley Fitts und Robert Fitzgerald, *Passacaglia for Piano*, *The Song after Campion*, ebenfalls eine Fitzgerald-Vertonung, *Evening Sky* sowie *Good Wives of Pioneers*, nach einem Gedicht von Reuel Denney.⁸⁴

Dante Fiorillo gastierte im akademischen Jahr 1935/36 sowie noch einmal vom 4. Februar bis zum 15. März 1937 als *composer in residence*: Fiorillo, geboren 1905 in New York, war in erster Linie Autodidakt, hatte aber auch an der *Greenwich House Music School* Cello studiert. Er schaffte es, zwischen 1935 und 1938 vier Stipendien der Guggenheim-Stiftung in Folge zu bekommen, und fand am BMC eine Zeit lang die für ihn passende Arbeitsatmosphäre. Am College entstanden vier Suiten: *The Adamic Suite*, *The Black Mountain Suite*, *The Children's Suite* und *The Surette Suite*. Allen Sly beschrieb Fiorillos Stil als traditionell: „Dante's style was consonant. It seemed to flow from a deep well of Italian fecundity, with facility.“⁸⁵ Sly leitete auch Fiorillos letztlich unehrenhafte Abreise ein: Auf der Suche nach einem amerikanischen Verlag, hatte ein unbekannter deutscher Komponist Fiorillo einige seiner Werke geschickt. Sly nahm Monate später Einblick in diese Stücke und entdeckte Ähnlichkeiten zu einer Komposition Fiorillos. Der Plagiatsvorwurf wurde nicht offiziell; trotzdem verließ der Verdächtige das College. Zurück in New York, erhielt er weitere Stipendien und Preise, bevor er sich in den 1950er Jahren aus der Musiklandschaft zurückzog.⁸⁶

83 Hines 1973, S. 107. BMC-Papers.

84 Harris 1987, S. 32.

85 Zitiert nach: Harris 1987, S. 35.

86 Vgl. ebd.; Brody 2002, S. 243 f.

Neben Kompositionen entstanden am BMC auch verschiedene theoretische Arbeiten. Ein vielversprechendes Werk blieb freilich unvollendet, nämlich das geplante Schönberg-Buch von Heinrich Jalowetz, das er kurz vor seinem Tod 1946 begonnen hatte.⁸⁷ Jalowetz gehörte seinerzeit zu den angesehensten Schönberg-Experten. In einem Brief an den Komponisten beschrieb Jalowetz sein Projekt folgendermaßen: „*very little biographical material, but mainly an interpretation of the spiritual meaning of your work in our time.*“⁸⁸ Luigi Dallapiccola hatte Jalowetz um ein Buch über Schönberg für den italienischen Verlag *Giulio Einaudi* gebeten, nachdem er einen Beitrag von Jalowetz zur *Spontaneität in Schönbergs Musik*⁸⁹ in *The Musical Quarterly* gelesen hatte.

Edward Lowinsky verfasste am BMC eine Studie über ein bis dahin unbekanntes Phänomen in der Renaissancemusik.⁹⁰ 1943 hatte Lowinsky in Berkeley recherchiert und sein Buch in verschiedenen Aufsätzen und Vorträgen vorbereitet. Die Hauptarbeit trug den Titel *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*; sie wurde 1946 von *Columbia Press* veröffentlicht. Lowinsky deckte darin exemplarisch den Zusammenhang zwischen Komposition, gesellschaftlichem Handeln und Zeitpolitik auf: Im 16. Jahrhundert hatte die Kirche in den Niederlanden einen Bann über die Chromatik erlassen. Um dieses Verbot zu umgehen, entwickelten verschiedene Komponisten Spielanweisungen, die der Chromatik ähnliche Effekte erzielten, allerdings ohne die Notation der für die Chromatik benötigten Vorzeichen – eine Strategie, die sich nur den Eingeweihten erschloss. Lowinsky beschrieb in seinem Buch nicht nur die technische Verfahrensweise, sondern diskutierte auch den allgemeinen Einfluss doppelter Bedeutungen im 16. Jahrhundert: „[...] *how a mental attitude of duplicity – produced by the impact of revolutionary new ideas on the repression exercised by the traditional powers – led to an ambiguity of expression in almost all fields of human activity.*“⁹¹ In dem Ansatz, von musikalischen auf gesellschaftliche Phänomene zu schließen, lässt sich der Einfluss erahnen, den das BMC auf diese Arbeit gehabt haben mag.

Frederic Cohen komponierte während seiner zwei Jahre am College (1942–44) verschiedene Begleitungen für die Tanzchoreographien seiner Frau Elsa Kahl und schrieb Neuarrangements von Ballett- und Opernmusiken für zwei Klaviere.⁹² Zudem begleitete Cohen die erste englisch-

87 Hines 1973, S. 87 f. BMC-Papers.

88 Brief von Heinrich Jalowetz an Arnold Schönberg, Herbst 1945. BMC-Papers.

89 Jalowetz, Heinrich: On the Spontaneity of Schoenberg's Music, in: *The Musical Quarterly* 30, Oktober 1944, S. 385–408. BMC-Papers.

90 Hines 1973, S. 91 ff. BMC-Papers; Brody 2002, S. 239.

91 Lowinsky, Edward: Music History and Its Relation to the History of Ideas, in: *Music Journal* 4, November 1946, S. 54. BMC-Papers. Beschreibung seines Buchprojekts s. *BMC Newsletter*, April 1945. BMC-Papers.

92 Harris 1987, S. 75; Hines 1973, S. 90 f. BMC-Papers.

sprachige Aufführung von Bertolt Brechts *The Private Life of the Master Race*⁹³ am 26. Februar 1944. Eric Bentley, der Philosophie und Geschichte unterrichtete und nur nebenbei inszenierte, hatte Brechts Stück übersetzt. Der Student Egbert Swackhammer erinnerte sich an Cohens besonders eindringliche, verzerrte Orgel-Version des *Horst-Wessel-Lieds*.⁹⁴ Cohen verließ das College als Reaktion auf die Entlassung Bentleys, dem eine sozialistische Indoktrination seiner Studenten vorgeworfen wurde.

Lou Harrison befand sich während seiner Zeit am BMC (1951-52) in einem kompositorischen Übergangsstadium.⁹⁵ Die Lektüre von A.-H. Fox-Strangeways *The Music of Hindostan* weckte Harrisons Interesse an fernöstlicher Musik und reiner Stimmung, die sein weiteres Schaffen bestimmen sollten. Martin Brody sieht in Harrisons Beschäftigung mit reiner Stimmung einen Sonderweg zwischen traditioneller Kompositionsweise und Cages Abschaffung der kompositorischen Souveränität: „an alternative to the emotional turbulence of German music, but a link to traditional notions of compositional control, in contradiction to Cage's evolving ideas about unimpededness, chance, the ,unaesthetic choice'“. ⁹⁶

Die am BMC entstandenen Kompositionen spiegeln Harrisons Wandlung. Zum einen beendete er zwölfstönige Werke, die er noch vor seiner Ankunft begonnen hatte: *Alma Redemptoris Mater*, *Seven Pastorales*, *Mass* und *Symphonie in G*. Zum anderen begann er die *Four Strict Songs*, die er in reiner Stimmung notierte und erst 1955 beendete. Die komplett am College erarbeiteten Stücke tragen beide Idiome in sich: *Praise for the Beauty of Hummingbirds* und seine Oper *Rapunzel* beinhalten sowohl Reihentechnik als auch *drones* in reiner Stimmung. *Rapunzel* gewann auf dem *International Congress for Cultural Freedom* 1954 in Rom den *Twentieth-Century Masterpiece Award*.

Neben den eigenständigen Kompositionen verfasste Harrison auch Begleitungen für Katherine Litz' Tanzstücke. Die Anweisungen für die Musik zu der Choreographie *The Glyph* lauten: „for prepared piano, 2 bells, claves, pitch-fork, &, perhaps, gong. piano preparation consists of someones pressing firmly against all the low strings, & at a ,nodal angle', a heavy piece of wood, as, perhaps 2" x 2", & on the sharp edge.“⁹⁷ Harrison verwendete hier mit dem präparierten Klavier eine Erfindung

93 Der Titel des deutschen Originals lautet *Furcht und Elend des Dritten Reiches*.

94 Egbert Swackhammer in einem Interview mit Mary Emma Harris am 14. Januar 1972. BMC-Papers.

95 Brody 2002, S. 257 ff.

96 Ebd., S. 262.

97 Aus den Anmerkungen zu der Partitur *The Glyph*, Kopie in den BMC-Papers.

seines Freundes John Cage. Eine Partitur Cages war auch die erste und einzige Erscheinung des Musikverlags, den Harrison am BMC gründete: *The Black Mountain College Music Press* veröffentlichte im September 1952 die Komposition *Haiku* in einer Auflage von 300 Exemplaren.⁹⁸

Auch Cage arbeitete am BMC an Kompositionen. In der Ankündigung seines Kompositionsunterrichts während der *Summer Sessions* 1952 hatte er die Studenten eingeladen, ihn bei der kleinteiligen Arbeit an seinem *Williams Mix* zu unterstützen.⁹⁹ Da sich kein einziger Student für diesen Kurs anmeldete, entschied sich Cage gegen den offiziellen Unterricht und arbeitete stattdessen mit David Tudor an der Partitur: Der *Williams Mix*, eine komplexe Tonband-Komposition, war nach dem Cage-Förderer und BMC-Financier Paul Williams benannt und entstand unter dem Einfluss von Pierre Schaeffer und seiner *musique concrète*. Als Tonmaterial klassifizierte Cage aufgenommene Klänge zu thematischen Gruppen (Land, Stadt, Elektronik usw.) und ordnete sie den musikalischen Parametern (Tonhöhe, Klangfarbe, Lautstärke, Dauer) zu. Die Partitur gab an, wie das Tonband zu schneiden war; Cage erstellte sie durch Zufallsoperationen, die er aus dem *I Ging* ableitete, dem alten chinesischen *Buch der Wandlungen*. Ein zweites, ebenfalls wegweisendes Stück schrieb Cage kurz nach den *Summer Sessions* 1952 unter dem Eindruck seiner dortigen Zusammenarbeit mit dem Maler Robert Rauschenberg¹⁰⁰: *4'33''*, ein Stück, das ohne einen einzigen komponierten Klang auskommt und dessen alleinige Aktion darin besteht, dass ein Pianist den Klavierdeckel hebt und gut viereinhalb Minuten später wieder schließt. Wegen seiner nachhaltigen Wirkung möchte ich das Zustandekommen dieser Komposition in dem Cage gewidmeten Kapitel 3.6 noch einmal aufgreifen.

Stefan Wolpe verarbeitete in seiner Musik Einflüsse aus verschiedenen sozialen Umfeldern und Kulturkreisen. Theodor W. Adorno beschrieb ihn 1940 als einen „*Outsider* im besten Sinne des Wortes, es ist unmöglich, ihn zu subsumieren“¹⁰¹. Tatsächlich hatte Wolpe Zeit seines Lebens Schwierigkeiten, Anschluss an eine Bewegung zu finden, weil sich sein Kompositionsstil von allen anderen absetzte. Immer wieder fand er für seine Musik Bilder, die auf ein räumliches Denken schließen lassen: Während seiner Zeit am BMC strebte er „eine sehr bewegliche

98 Harris 1987, S. 206 f.; Brody 2002, S. 262.

99 Vgl. Duberman 1972, S. 348 f.; Brody 2002, S. 257.

100 Vgl. Kostelanetz, Richard: *Conversing With Cage*, New York, London: Limelight 2003, S. 71.

101 Zitiert nach: Clarkson, Austin: *Stefan Wolpe - eine biografische Skizze*, in: *Stefan Wolpe: Berlin - Jerusalem - New York*, Berlin: Konzerthaus Berlin 2002, S. 6.

Polyphonie“ an, „in der sich Teiltöne eines Klanges wie Strömungen in einem Fluss verhalten, wodurch der Klang eine größere Ausdehnung und eine größere Beweglichkeit im Raum gewinnt“¹⁰². Wolpe schwebte in einem diskontinuierlichen Zustand an der Grenze zum Chaotischen vor – hier sollten sich kontrastierende Klänge frei von tonalen Regulierungen bewegen können. Er überließ das abrupte Durcheinander jedoch nicht sich selbst, sondern notierte sämtliche Passagen genau aus. Wolpe ordnete bestimmten Intervallgruppen assoziative, außermusikalische Qualitäten zu: „*organic, structural phenomenon*“, „*pictorial sensations*“ und „*expressive sensations*“.¹⁰³ Sein Denken in Proportionen und wechselseitigen Verhältnissen äußerte sich in Werken, die nicht nur durchlässig für verschiedenste musikalische Stilrichtungen waren, sondern auch für Politik, Kunst und Naturwissenschaft. Am BMC stellte er seine *Enactments for Three Pianos* fertig, deren unüberschaubare Gleichzeitigkeit disparater Klangbewegungen er assoziativ umschrieb: „*Grand Chant, Stones Sing, flowers, throats, the chlorophyll, the dead leaves, the traces, the history with chemical reactions, the pulses of cells, of what is in the making and in the changing phase*.“¹⁰⁴

Aufgrund des gestischen Ausdrucks seiner Musik wurde Wolpe mehrfach in die Nähe der Abstrakten Expressionisten gestellt. Zu seiner am BMC komponierten *Sinfonie* etwa schrieb Austin Clarkson: „Er bewegt sich mit dieser Kompositionsmethode auf der Grenze zwischen Farbe und Kontur, vergleichbar einem Maler, der auf der Leinwand die Stöße zwischen Farbflächen verreibt und aufweicht, Farbe in Tropfen einfließen und zwischen den Flächen verlaufen lässt, der die Unterschiede zwischen Figur und deren Hintergrund aufhebt.“¹⁰⁵ Neben den *Enactments* verfasste Wolpe während seiner Zeit am College (1952-56) folgende Kompositionen: *Music for Any Instruments* (1952), *Three Pieces for Mixed Chorus* (1954), *Quartet for Oboe, Cello, Percussion and Piano* (1955) und *Symphonie No.1* (1956). Seine hier begonnene Komposition *Quintet with Voice*, dessen zweiter Satz eine Vertonung des Gedichtes *Here the sun, violet* seiner Frau Hilda Morley ist, schloss Wolpe erst 1957 in Rom ab. Er steuerte außerdem Musik für verschiedene Theaterproduktionen des Colleges bei.¹⁰⁶

102 Zitiert nach: ebd., S. 7.

103 Dargestellt nach: Brody 2002, S. 266. Seine musiktheoretischen Gedanken fasste Wolpe 1959 in dem Aufsatz *Thinking Twice* zusammen.

104 Zitiert nach: Harris 1987, S. 206.

105 Clarkson 2002, S. 32.

106 Harris 1987, S. 206 ff.; Brody 2002, S. 264 ff.; Hines 1973, S. 98 f. BMC-Papers.

Einschub: Schulpolitik

Die Gründer des BMC hatten es sich zum Ziel erklärt, auf dem Campus die künstlerische und strukturelle Utopie einer demokratischen Gesellschaft freier Individuen zu verwirklichen. Obwohl das College einen Großteil seiner Einnahmen aus dem Schulgeld bezog, gab es Ausnahmeregelungen und Förderprogramme für Studenten, deren Familien nicht in der Lage waren, das Schulgeld aufzubringen. Um der Entstehung einer Zweiklassengesellschaft innerhalb der Studentenschaft entgegen zu wirken, wurden solche Sonderregelungen diskret behandelt. Es waren andere als finanzielle Gründe, die manche Studenten anderer Colleges von einer Bewerbung abhielten: „*Black Mountain [...] became a dream that only some rare few people could ever aspire to. I could never do anything like that, but for those lucky people this is the kind of utopia that could be reached.*“¹⁰⁷

Auch wenn Elizabeth Schmitt Jennerjahn, von der das Zitat stammt, es 1948 sogar bis zur BMC-Lehrkraft für Tanz schaffte, zeigt diese Erinnerung an den Beginn ihrer Studienzeit, welchen Ruf das College in manchen Kreisen genoss: Es galt als utopischer Ort, als das ideale College, das John Andrew Rice sich bei der Gründung erträumt hatte. Tatsächlich gibt es Anhaltspunkte, die die Schule in einem solchen Licht erscheinen lassen; in anderen Episoden jedoch schimmern deutlich Momente von Repression und Konservatismus durch. Zwar geht es im folgenden Abschnitt nicht in erster Linie um Musik, doch der Bezug auf das College als soziales System erscheint wichtig zum Verständnis interner Dynamiken, die auch bei der Verhandlung neuer künstlerischer Ideen eine Rolle spielten.

a. Machtkämpfe

Das BMC profitierte über die Jahre immer wieder von der Anwesenheit (und dem Unterricht) berühmter Lehrkräfte, von Koryphäen auf ihrem jeweiligen Fachgebiet; dabei war es dem College finanziell nie möglich, für viel mehr als Unterkunft und Spesen aufzukommen. Josef Albers selbst entschied sich mehrfach gegen Angebote angesehener Forschungsinstitutionen, weil er die Lehrfreiheit am BMC schätzte.¹⁰⁸ Dennoch gab es einige Fälle, in denen sich aus unterschiedlichem Anlass die Grenzen der liberalen Haltung zeigten:

107 Elizabeth Schmitt Jennerjahn im Interview mit Mary Emma Harris, 28. Juni 1981. BMC-Papers.

108 Vgl. Harris 1987, S. 10.

Es waren zwischenmenschliche als auch künstlerische Gründe, die den Lehrkörper um Albers 1938 dazu veranlassten, Alexander Schawinskys Anstellung nicht zu erneuern.¹⁰⁹ Schawinsky war durch seinen temperamentvollen Charakter aufgefallen, den manch einer als „exhibitionistisch“¹¹⁰ empfand. Auf der anderen Seite trafen Schawinskys avantgardistische Theaterexperimente auf Unverständnis, während Albers in ihnen deutlich die Handschrift Oskar Schlemmers und der *Bauhaus*-Bühne erkannte. Wie in späteren Fällen, wenn eine Lehrkraft sich inhaltlich oder charakterlich von den anderen abhob, sammelte sich um Schawinsky ein Kreis ergebener Schüler, die mit seinem Weggang ihren Mentor verloren. Im Hinblick auf den nachfolgenden, weitaus konfrontativer verlaufenden Fall Eric Bentleys ließe sich deuten, dass die Verantwortlichen schon bei der Trennung von Schawinsky der Entstehung einer abtrünnigen Gruppierung innerhalb des Colleges vorbeugen wollten.¹¹¹

Der gebürtige Engländer Eric Bentley war erst Mitte 20, als er (als *instructor*, d.h. ohne Professorenstatus) 1942 an das BMC kam, um Philosophie und Geschichte zu lehren.¹¹² Vorher hatte er in Los Angeles unterrichtet und Bertolt Brecht kennen gelernt, von dem er einige Werke ins Englische übersetzte. Bentley stimmte in mehreren Punkten nicht mit den eingestammten Ideen des BMC überein: Er sah die Aufgabe eines Lehrenden darin, den Studenten Einblick in sein Wissen zu geben, anstatt sie in erster Linie zu eigener Arbeit zu animieren („... *the students looking over his shoulder, watching his work*“¹¹³). Seine offene Sympathie für das politische System der Sowjetunion, die er auch in seinen Kursen vertrat, führte zu Schwierigkeiten mit der Schulleitung, obgleich Bentley ausdrücklich darauf hinwies, kein Kommunist zu sein. Neben der abstrakten Politik waren es Bentleys energisches Auftreten und sein Hinterfragen der College-Ideale, die schließlich zum Bruch führten. Bentley lehnte den „religiösen Arbeitskult“¹¹⁴ auf der angeschlossenen Farm ab und kritisierte einige Professoren als konservativ und mittelmäßig. Er forderte eine strengere Organisation der Verwaltung und die bedingungslose Öffnung des Colleges für Schwarze. Besonders in den Punkten

109 Vgl. ebd., S. 45.

110 Fritz Moellenhoff im Interview mit Mary Emma Harris, 4. November 1971, BMC-Papers.

111 John Cage blieb von einem solchen Schritt verschont, obwohl auch er ab 1948 eine wachsende Gruppe Fürsprecher am College hatte. Cage hielt sich allerdings nie länger als ein paar Wochen am BMC auf; sein Status als Gastdozent gab ihm größeren Handlungsspielraum als den festangestellten Kräften.

112 Hierzu und zum Folgenden vgl. Harris 1987, S. 69, 72.

113 Bentley in einem Brief an Frederick Mangold am 22. April 1942. BMC-Papers.

114 „*the religious cult of work*“, ebd.

Administration und Integration wusste Bentley mehrere Lehrkräfte und viele Studenten auf seiner Seite. Theodore Dreier warf Bentley daraufhin Quertreiberei vor: „[you] *would enjoy building up a loud-mouthed clique who were really less socially aware and thoughtful than others*“¹¹⁵. Als Bentleys Vertrag 1944 nicht verlängert wurde, verließen Fritz Cohen, Elsa Kahl, der Politikdozent Clark Foreman sowie eine größere Gruppe Studenten das College aus Solidarität mit ihm. Das *Board of Fellows* veröffentlichte als Begründung der Maßnahme: „*since it is not possible to build two different kinds of colleges in the same place at the same time*“¹¹⁶.

Mit Kündigungen an der Spitze des Colleges, auch wenn sie von der jeweils betroffenen Person selbst eingereicht wurden, zeichnete sich mehrfach ein Paradigmenwechsel ab. John Andrew Rice zog sich 1940 vom BMC zurück. In den vorangegangenen zwei Jahren war die Kritik an ihm gewachsen; seine schwindende Kontrolle über das College mischte sich mit Desillusionierung hinsichtlich der Ideale, die ihn zur Gründung des BMC bewogen hatten. So empfand er als Verfechter der demokratischen Kunst die anwachsende avantgardistische Strömung als zu selbstbezogen. Schließlich scheiterte Rice an den eigenen Maßstäben, als die familiären und beruflichen Spannungen sich steigerten und ihm eine Affäre zu einer Studentin nachgesagt wurde.¹¹⁷ Gehörten seine frühen Mitstreiter Theodore Dreier und Josef Albers in diesem Fall noch zu Rices schärfsten Kritikern, so läutete die vom *Board of Fellows* erbetene Ablösung Dreiers als finanziellem Kopf 1949 den endgültigen Zeitenwandel ein, weil Josef und Anni Albers sich aus Protest gegen diesen Schritt ebenfalls vom BMC zurückzogen – womit die wichtigsten Kräfte der Aufbauphase samt einem Großteil ihrer grundsätzlichen Ansichten vom College verschwanden.

Albers und insbesondere Rice und Dreier hatten das BMC nicht bloß als Ausbildungsstätte verantwortungsvoller Bürger, sondern auch als Modell einer freiheitlichen Gesellschaft betrachtet. Konkurrierende Ansichten und Verhaltensweisen waren für das College in zweifacher Hinsicht gefährlich: Zum einen gab es keine Machtestanz zur Verteidigung der Richtlinien. Wurden die eingestammten Ideen trotzdem mit repressiven Mitteln durchgesetzt, so gerieten die Akteure in Konflikt mit ihren freiheitlichen Idealen. In den Fällen von Schawinsky und Bentley stellten sich die dialektischen Fragen, wie sich Freiheit und Gesetz, Kollektiv und Individualität gegenseitig bedingen: Wer hatte zu entscheiden, wenn sich keine Lösung über den Austausch von Argumenten ergab, Macht-

115 Dreier in einem Brief an Bentley am 3. Dezember 1942. BMC-Papers.

116 *Board of Fellows Minutes*, 18. August 1944. BMC-Papers.

117 Dargestellt nach: Harris 1987, S. 56 f.

ausübung aber vermieden werden sollte? Und wie viele Kompromisse hatte der Einzelne zu schließen, um die übergeordnete Freiheit nicht zu gefährden? Zum Zeitpunkt ihres Ausscheidens waren es zum einen diese permanent schwelenden Grundsatzfragen, die Rice und Dreier ermüdet hatten. Zum anderen brachten die gesetzten Ziele für die Verantwortlichen ein hohes Maß an Vorbildfunktion mit sich. Sie wollten Kunst, Erziehung und Gesellschaft zusammendenken und mussten sich entsprechend in der öffentlichen Sphäre des BMC an ihrem alltäglichen Verhalten messen lassen.

Doch die Utopie vom freiheitlichen College verlangte nicht nur nach idealen Professoren, sondern auch nach Studenten, die bereit waren, die Philosophie des Ortes mitzutragen und das Projekt mit Finanzmitteln zu unterstützen. Das College deckte, wie bereits erwähnt, einen Großteil seiner Kosten durch das Schulgeld, auch wenn es grundsätzlich möglich war, einen Teil der Beiträge erlassen zu bekommen.¹¹⁸ Dieser Punkt sagt durchaus etwas über das soziale Profil der Studentenschaft aus: Es waren eher Kinder aus finanziell gesicherten Verhältnissen, die sich den Luxus der Erziehung zur Selbsterkenntnis leisten konnten oder durften, zumal das BMC keinen allgemein anerkannten Abschluss anbot.

b. Politik und Moral

Die „Rassen“-Integration war seit der College-Gründung ein beständig wiederkehrendes Thema.¹¹⁹ Obwohl es über die Jahre mehrere Professoren gab, die sich die Integration zur Aufgabe machten, erscheint eine 1944 in dieser Hinsicht getroffene Regelung halbherzig: *„It is agreed that in principle the college is in favor of taking Negro members in the Summer Institutes, but that for practical reasons the number should be limited to one qualified female member.“*¹²⁰ Eric Bentley kritisierte diesen Kompromiss als Einrichtung eines „Hofjuden“¹²¹. 1945, also bald nachdem Bentley und andere links orientierte Kräfte das BMC verlassen hatten, wurden auf das Betreiben Edward Lowinskys hin Schwarze für den Lehrkörper und die Studentenschaft zugelassen – als sei es den verbliebenen Verantwortlichen am College um eine Demonstration neu erlangter Handlungsfähigkeit gegangen.

Wenn im Zusammenhang mit dem BMC von einer „Kommune“ die Rede ist, die in mancherlei Hinsicht gesellschaftliche Ideale der späten

118 Das jährliche Schulgeld betrug zwischen 500 und 1600 \$. Vgl. Duberman 1972, S. 275.

119 Vgl. ebd., S. 78 f., 210 f.

120 *Faculty Meeting Minutes*, 24. April 1944. BMC-Papers.

121 Zitiert nach: Duberman 1972, S. 182.

1960er Jahre vorweggenommen hat¹²², so muss gleichzeitig erwähnt werden, dass sich das College in Fragen der Moral mehrfach als durchaus im Einklang mit den damals gängigen Vorstellungen erwies: Die Schlafräume waren nach Geschlechtern aufgeteilt und gegenseitige Besuche nur im Krankheitsfall erlaubt. Fragen nach angemessener Kleidung zu verschiedenen Anlässen standen regelmäßig auf der Tagesordnung offizieller Besprechungen. Beziehungen zwischen Studenten wurden bis 1950 nur geduldet, wenn sie „verantwortungsvoll“¹²³ waren, d.h. nicht flüchtiger und rein körperlicher Natur sowie ohne auf Kosten Dritter (etwa betrogener Ehefrauen oder -männer) zu gehen – „Verantwortung“ war hier also ein dehnbare Begriff, der über die Jahre unterschiedlich ausgelegt wurde. Ebenso ungeklärt war die Einstellung des Colleges zur Homosexualität: Martin Duberman berichtet von einem Fall, in dem John Andrew Rice einem homosexuellen Studenten erlaubte, am College zu bleiben, unter der Bedingung, dass er seine Neigung verheimliche („*on the tacit agreement that he'd never act on them*“¹²⁴).

Weit schwerwiegender war das nahezu spurlose Verschwinden von Robert Wunsch 1945, der zu dieser Zeit immerhin Rektor des Colleges war. Die Polizei entdeckte Wunsch im nahe gelegenen Asheville mit einem Liebhaber und verhaftete ihn aufgrund von „*crimes against nature*“¹²⁵. Sein Fall wurde als schwebendes Verfahren eingestuft; nach seiner Freilassung traf Wunsch mit dem *Board of Fellows* die Absprache, dass er bis 1 Uhr morgens warten werde, um seine Habe über nacht vom College zu entfernen und für immer abzureisen. Wunsch hatte seinen Posten unmittelbar nach seiner Verhaftung gekündigt und wollte am College niemandem unter die Augen treten. Der Plan wurde in die Tat umgesetzt und Wunsch verschwand in die sprichwörtliche Anonymität: Außer einem Studenten, der ihn Jahre später in Kalifornien als Postbeamten erkannt haben will, ist über seinen Verbleib nichts bekannt.¹²⁶ Zwar hatten die Verantwortlichen am BMC diesen Schritt nicht von Wunsch eingefordert, aber auch nicht versucht, ihn von seiner Entscheidung abzubringen. Allemal wirft Wunschs Verhalten ein Schlaglicht auf die moralischen Wertvorstellungen, denen zumindest ein Teil des Colleges (und auch Wunsch selbst) unterlag. Erst ab etwa 1950 blieb das Privatleben zunehmend dem Einzelnen überlassen.

122 Dubermans Monografie stellt die kommunalen Aspekte des Zusammenlebens am College in den Vordergrund, freilich ohne die konservativeren Strömungen dabei zu übergehen.

123 Ebd., S. 330.

124 Ebd., S. 80.

125 Ebd., S. 225.

126 Dargestellt nach: ebd., S. 225 ff.

Die beschriebenen Episoden zeigen, dass das BMC trotz seiner abgeschiedenen Lage nicht von den Normen der Außenwelt isoliert war. Viele der Entscheidungen, die in den 1930er und 1940er Jahren am College getroffen wurden, kamen unter Berücksichtigung des Geistes der Zeit und des Ortes zustande: North Carolina galt seinerzeit als tief religiös und konservativ, und schon bald nach der Öffnung geriet das College bei den Einheimischen in den Ruf, in Fragen der Politik und Sexualmoral allzu liberal zu sein. Wenn sich das BMC etwa um einen vorsichtigen Umgang mit der „Rassen“-Integration bemühte, so muss dies im Hinblick auf die reale Bedrohung durch Denunziation und Selbstjustiz betrachtet werden. Das College arbeitete an einem gesellschaftlichen Übergang und stellte selbst diesen Übergang mit all seinen Konflikten dar; es stand für eine Utopie und gleichzeitig für deren Gefährdung. Bei allen Unstimmigkeiten, die sich im Nachhinein finden und darstellen lassen, sollte bedacht werden, dass es seinen Protagonisten immer auch um Handlungsoptionen für die Zukunft ging – und damit um den strategischen Schutz und Erhalt des Colleges.

3.5 Auf dem Weg zum neuen Theater

Die Theaterexperimente am BMC fußten auf dem praktischen Sinn seiner Protagonisten, d.h. auf dem Willen, einmal gefasste Ideen möglichst unmittelbar in die Tat umzusetzen. Die theoretische Ausrichtung vieler Arbeiten der *Bauhaus*-Bühne wandelte sich am BMC zu einem agilen Austausch der Künste; die Tendenz zur offenen Form¹²⁷ ergab sich aus der Praxis. Unausgesprochen grenzte John Evarts das gattungsübergreifende Verständnis am *Bauhaus* von dem am BMC ab:

*„[...] it was felt that comparisons and analogies between the visual and the time arts - between painting and music - were sometimes impossible and often inexact and misleading. A collaboration, however, which brought together several of the arts in their own terms - such as poetry, music, design, theatre, dance - that was another and more realistic matter.“*¹²⁸

Der Hang zum theatralen Experiment zeichnete sich schon in der ersten Phase des Colleges ab, ästhetisch geprägt allerdings noch von Prinzipien, die in Europa entwickelt worden waren.

127 Die Wendung *Das offene Kunstwerk* stammt aus Umberto Ecos gleichnamiger Schrift von 1962, auf die ich in Kapitel 4.2 eingehen werde.

128 Evarts 1971, S. 4. BMC-Papers.

a. Bauhaus in der Neuen Welt: Alexander Schawinsky

Alexander („Xanti“) Schawinsky arbeitete nach seinem Weggang vom Bauhaus 1929 zunächst als Designer in Magdeburg, Berlin und Zürich. 1933 ging er nach Mailand, veranstaltete Ausstellungen und arbeitete als Werbegrafiker. 1938 vermittelte ihn Josef Albers an das BMC, wo er Zeichnen und Theater unterrichtete und bis 1938 zwei Bühnenprojekte verwirklichte: Das mehrteilige *Spectodrama: Play, Life, Illusion* erarbeitete Schawinsky mit den Studenten in dem Kurs *Stage Studies*, der inhaltlich einen Bogen vom Bauhaus zum BMC schlug. Im Vergleich beider Schulen hob er die humanistische Ausrichtung des (frühen) BMC hervor: „while work at the Bauhaus Theatre aimed at the modernization of theatrical means and concepts, and had a definite professional and artistic scope, at Black Mountain College an educational crack at the whole man seemed to be in order.“¹²⁹

Schawinsky hatte das *Spectodrama* in den Grundzügen schon 1926/27 in Dessau entworfen. Es spiegelten sich deutlich die Einflüsse ehemaliger Bauhaus-Kollegen darin: Als Schüler und Assistent von Oskar Schlemmer hatte Schawinsky die Grundbedingungen der Bühne erforscht; jetzt schienen ihm die Umstände günstig, um die einzeln definierten Elemente zu einem Ganzen zu kombinieren: „realizing the atmosphere at black mountain was favorable to experimentation, i thought why not get a total experience? had not my slumbering plans from eleven years before, at the Bauhaus in dessau, laid a foundation for this undertaking?“¹³⁰ In seinen Stücken am BMC verzichtete Schawinsky auf narrative Handlung und untersuchte stattdessen die Wechselwirkungen von Mensch, Raum, Zeit, Bewegung, Klang, Farbe und Form; die Schauspieler agierten nicht als Individuen, sondern als abstrakte Körper, die vollständig unter Masken und Kostümen verschwanden. Ihre genau festgelegten Bewegungen entstanden aus Improvisationen; Schawinsky unterstützte sie durch Farblicht-Projektionen im Geiste Ludwig Hirschfeld-Macks.

Die ersten *Stage Studies* hatten einführenden Charakter. Bereits Ende November 1936, also zwei Monate nach seinem Eintreffen am BMC, brachte Schawinsky ein auf den *Studies* basierendes Stück auf die Bühne: *Play, Life, Illusion* (1924-1937). Die Jahreszahlen deuten an, dass Schawinsky das Projekt als Fortführung seiner Experimente am Bauhaus einstufte. John Evarts begleitete das pantomimische Geschehen mit einer Musik, die er während der Bühnenproben auf dem Klavier improvisiert

129 Schawinsky, Alexander: *Spectodrama: ‚Play, Life, Illusion‘* (1924-37), in: *Form 8*, September 1968, S. 16. BMC-Papers.

130 Schawinsky, Alexander: *My 2 years at Black Mountain College, N.C.: 1973*. BMC-Papers (Hervorhebung dort).

und nicht ausnotiert hatte.¹³¹ Die Lichtprojektionen führte Schawinsky mit Allan Sly und zwei Studenten, Beverly Coleman und George Hendrickson, durch. Für den zweiten Teil von *Play, Life, Illusion* (1924-1937) verwendete Schawinsky 1937 Kurt Schwitters' *Ur-Sonate*. Thema der Fortsetzung war die Demonstration illusionistischer Effekte. Schawinsky fasste beide Stücke in einer späteren Schrift¹³² als *Spectodramen* zusammen und erklärte sie zu einer pädagogischen Erprobungsstätte interdisziplinärer Zusammenhänge:

„*Spectodrama*’ is an educational method aiming at the interchange between the Arts and the Sciences and using the theatre as a laboratory and place of action and experimentation. The working group is composed of representatives of all disciplines. [...] *Spectodrama*’ focuses on the visual - on symphonic inter-action and effect.“¹³³

1938 verarbeitete Schawinsky die in den *Stage Studies* gewonnenen Erkenntnisse in einer aufwändigeren Produktion: Für den *Danse Macabre*¹³⁴ schrieb John Evarts (wiederum basierend auf Improvisationen während der Proben) eine Partitur für Klavier, Flöten, Geige, Bratsche und Posaune, deren Aufführung Allan Sly leitete. Der Text basierte auf einer Sequenz aus der mittelalterlichen *Totenmesse*¹³⁵, die Schawinsky schon seit seiner Kindheit vom Karneval in Basel her kannte. Die Studenten Morton Steinau und Robert Sunley übersetzten den Originaltext ins Englische; er wurde während der Aufführung über Lautsprecher verlesen.¹³⁶ Schawinsky hatte anfänglich vorgehabt, anhand des Stückes Analogien zwischen Mittelalter und Gegenwart aufzuzeigen, doch die Studenten überzeugten ihn davon, eine moderne Fassung des Originals ohne geschichtlichen Überbau zu inszenieren. Bei der Aufführung saß das Publikum in der Art einer Manege im Kreis um das Geschehen. Die Besucher bekamen am Eingang dunkle Umhänge mit Kapuzen ausgehändigt, so dass sie das düstere Schauspiel im Kleidungsstil der Akteure rahmten. Die Integration einer passenden Musik stellte sich offenbar ähnlich problematisch wie bei ähnlichen Arbeiten an der *Bauhaus*-Bühne dar: John Evarts, der Schawinskys Arbeiten als „*absorbing for the audience, provocative, eye-opening*“ bezeichnete, empfand seinen musikalischen Beitrag selbst als nicht gleichwertig: „*Perhaps the music ad-*

131 „a steady background of music on the piano“ ebd., S. 5.

132 Schawinsky 1968, S. 16.

133 Schawinsky im Interview mit Martin Duberman, 20. März 1971, zitiert nach Duberman 1972, S. 98.

134 Dargestellt nach: Schawinsky 1973. BMC-Papers.

135 Der lateinische Originaltext *Dies Irae* wird Thomas von Celano zugeschrieben. Er stammt aus dem Jahr 1215.

136 Evarts 1971, S. 6.

*ded a certain humanizing sauce to the whole*¹³⁷. Martin Brody beschreibt Evarts' Partitur als nachlässig gearbeitet und eher konventionell:

„The composition appears to have been notated in haste; there are no dynamics, articulations, or phrase markings in the score. And Evarts's music is conventional in its texture, phrasing, and melodic structure, though inflected with hints of ‚exotism‘: temperate modal inflections and gently jazzed-up harmonies.“¹³⁸

Immerhin kam es im vorliegenden Fall (im Gegensatz zu manch geplan-tem Projekt der *Bauhaus*-Bühne) überhaupt zu Aufführungen mit eigens komponierter Musik, die im Falle des *Danse Macabre* sogar als Partitur überliefert ist. Trotzdem zeigt sich in Evarts' eigenen Aussagen eine Verunsicherung, die sowohl das Wesen der Musik als auch ihre Funktion betroffen haben dürfte: Er beschrieb den Eindruck, dass seine Komposition dem Bühnenstück unterlegen war. Schawinsky vermied durch reduktive Abstraktion des Geschehens alles Narrative und deutete damit (wenn auch nicht als erster) konsequent um, wofür Theater über Jahr-hunderte gestanden hatte. Evarts' Musik hätte sich als gleichwertiges Bühnenmittel jeglichen Begleitcharakters enthalten und in sich selbst eine radikale Neuaussage treffen müssen – eine quasi unlösbare Aufgabe, wenn man bedenkt, dass Evarts nicht einmal in erster Linie als Komponist tätig war. Er handelte intuitiv ähnlich wie Hans Heinz Stuckenschmidt, als jener sich in Weimar mit Kurt Schmidts *Mechanischem Ballett* konfrontiert sah: er improvisierte.

Auch wenn sich Schawinskys Theaterarbeiten nachweislich stark an der *Bauhaus*-Bühne orientierten und sie naturgemäß nicht ausschließlich Zuspruch fanden, so legten sie am BMC doch den Grundstein für die spätere Erarbeitung originärer Theatermethoden. Schawinsky zeigte, dass Experimente dieser Art am College einen mindestens genauso fruchtba-ren Boden vorfanden wie am *Bauhaus*.

b. Der Theater-Unterricht

Theater gehörte fest zum BMC-Curriculum. Robert Wunsch stand der Bühne von 1934 bis zu seinem tragischen Ausscheiden 1945 vor. Wunsch kam (wie auch Rice und Dreier) vom *Rollins College*. Sein Schauspielunterricht verfolgte ähnliche Ziele wie die Musiklehre Thomas Whitney Surettes, denn Theater diene ihm als Mittel zum sozialpädago-gischen Zweck: „[I am] *particularly interested in dramatics as an edu-*

137 Ebd., S. 5.

138 Brody 2002, S. 243.

*cational discipline, as a meeting place of all the arts, as the ,best substitute for experience', as a social force in a community.*¹³⁹

Wunsch stand seit seiner Studienzeit in Chapel Hill/North Carolina dem von Frederick H. Koch gegründeten *folk drama movement* nahe.¹⁴⁰ Koch befand sich wie Surette auf der Suche nach einer originär amerikanischen Ausdrucksform und propagierte ein Theater, das sich mit den Problemen der einfachen Leute auseinander setzte. Am BMC waren die Studenten ungeachtet ihres Talents zum Mitwirken an der Bühne aufgerufen. Neben Folk-Stücken integrierte Wunsch auch Klassiker und zeitgenössische Stücke, die mit einfachsten Mitteln umgesetzt wurden. Er ermunterte die Studenten außerdem, eigene Stücke zu schreiben. Trotz des Ansatzes, der die Erarbeitung über das Ergebnis stellte, gewannen Produktionen des BMC mehrfach Auszeichnungen der *Carolina Dramatic Association*.¹⁴¹ Das traditionelle Theater behielt auch seinen Platz, als die Performance-Kunst am College Einzug gehalten hatte.

Wesley Huss kam 1950 als Bühnenleiter an das BMC. Huss hatte in Philadelphia bei Jasper Dieter am *Hedgerow Theatre* studiert; seine ersten Produktionen am College waren konventionell inszenierte Stücke von Molière und eine Kafka-Lesung. Erst das unmittelbare Erlebnis von John Cages *Happening* (vgl. Kap. 3.6.b) öffnete seinen Unterricht für experimentellere Formen. Stefan Wolpe schrieb zwischen 1953 und 1955 die Musikbegleitung für drei von Huss' Produktionen: Bertolt Brechts *The Good Woman of Setzuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*), Hendrik Ibsens *Peer Gynt* und Robert Duncans *Faust Foutu*. Huss arbeitete ab 1955 eng mit Duncan zusammen, der selbst Literatur unterrichtete. Nach der Schließung des Colleges versuchten beide, das *Black Mountain Theater Project* in San Francisco weiterzuführen. Das Unterfangen scheiterte allerdings noch während der ersten Produktion aus finanziellen Gründen.

c. *Light Sound Movement Workshop*

Nach Alexander Schawinskys Fortgang 1938 blieben die Kollaborationen zwischen den Fachbereichen für zehn Jahre im unauffälligen Rahmen, bevor sich die Ereignisse ab 1948 in dieser Hinsicht überschlugen. Die Protagonisten der Theaterexperimente, von denen einige später zu Weltruf kamen, waren in den späten 1940er Jahren noch unbekannt –

139 Wunsch in einem Brief an Charlotte B. Chorpeneing, 16. November 1939. BMC-Papers.

140 Koch gründete die Gruppe der *Carolina Playmakers* an der Universität von Chapel Hill/North Carolina. Sein Buch *Making a Folk Theatre* gilt als Schrift, die das Genre des *Folk Dramas* mit definierte.

141 Unter den Preisträgern befand sich auch William McCleerys Stück *The Practical Woman*, das der Autor am College geschrieben hatte und 1939 zu inszenieren half. Vgl. Harris 1987, S. 40.

vielleicht wurde das Ausloten neuer Formen dadurch begünstigt, dass es für John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Buckminster Fuller und andere zu dieser Zeit noch keinen künstlerischen oder akademischen Ruf zu verlieren gab.

Ein Nischenprojekt des Colleges, das in den einschlägigen Abhandlungen zum BMC nur am Rande auftaucht, ist hinsichtlich seines gattungsübergreifenden Charakters besonders interessant: In den Jahren 1949 bis 1951 leiteten Elizabeth („Betty“) Jennerjahn und ihr Mann Pete einen *Light Sound Movement Workshop*, in dem abstrakte Bühnenstücke entstanden. Um der Entstehung eines erzählerischen Zusammenhangs entgegen zu wirken, fanden einige dieser *Performances* auf der Grundlage knapper Zeitvorgaben statt. In durchorganisierten Miniaturen von 30 Sekunden Dauer sollten Licht, Klang und Bewegung so eng wie möglich miteinander verknüpft werden: „*Many of the things that we did at that time seem to me to be sort of prototypes of a lot of the concerns that are going on now.[...] In fact, the whole idea of this was the coordination of the visual and the audible, conceived as much as possible altogether.*“¹⁴²

Elizabeth Jennerjahn beschrieb in ihren Erinnerungen Tanzchoreographien mit bunten Diaprojektionen. Den musikalischen Anteil bildeten Geräuschkompositionen, zum Teil unter Verzicht auf den Einsatz herkömmlicher Instrumente („*sound meant anything audible*“¹⁴³). Einen Hinweis auf die klangliche Strategie gibt der in Kapitel 3.2 beschriebene *Percussion-Workshop* Pete Jennerjahns 1950/51, der nicht das Einüben bekannter Techniken, sondern die Erforschung neuer Klangmöglichkeiten zum Inhalt hatte. Auch wenn das kompositorische Ergebnis eher tastenden, unfertigen Charakter gehabt haben dürfte, so deutet die Taktik doch einen potenziellen Lösungsweg zur Integration einer eigenständigen musikalischen Ebene im Avantgarde-Theater an: Wie die übrigen Bühnenmittel wird die Musik als Unbekannte behandelt und in ihren Grundzügen erforscht. Ausgangspunkt ist eine freie Improvisation, die im Stück zu einer vorläufigen Form findet. In den Stücken des *Light Sound Movement Workshops* wurden die einzelnen Bühnenelemente schließlich wie ein polyphones Stück zueinander in Beziehung gesetzt: „*We tried to treat this much more as one would be scoring a trio, so that one is aware of all three voices at the same time.*“¹⁴⁴ Leider sind keine detaillierten Aufführungs-Beschreibungen solcher *Performances* erhalten geblieben; Szenen-Fotografien erinnern an die Ästhetik der Bühnensexperimente Alexander Schawinskys in den 1930er Jahren. Die begleitenden Überlegungen der Jennerjahns zeigen, wie produktiv in diesen Jahren am BMC

142 Elizabeth Schmitt Jennerjahn im Interview mit Mary Emma Harris, 28. Juni 1981. BMC-Papers.

143 Ebd.

144 Ebd.

an neuen Theater-Formen gearbeitet wurde – auch abseits der kanonisch überlieferten Ereignisse.

Neben den streng durchkomponierten *Performance*-Miniaturen entstanden im *Light Sound Movement Workshop* auch Performances, in denen die Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern verschwamm. So mündeten einige Präsentationen des *Workshops* in Feierlichkeiten für das ganze College. Andersherum stellte das Bühnenbild für *Marriage on the Eiffel Tower* eine Aussichts-Plattform dar, auf der vor der Aufführung das Abendessen serviert wurde. Mary Caroline Richards inszenierte das eigenhändig übersetzte Stück Jean Cocteaus zum *Thanksgiving* 1950.¹⁴⁵ Weitere wichtige Mitglieder des *Workshops* neben Richards und den Jennerjahns waren der Tänzer und spätere Lichtkünstler Nick Cernovich sowie Mark Hedden, der als Schüler von Lou Harrison mehrfach den musikalischen Anteil zu *Performances* beisteuerte.

Der *Workshop* war aus einem Kurs des späteren Rektors Charles Olson im Sommer 1949 hervorgegangen. Olson (geboren 1910) hatte in Harvard promoviert und gelehrt, bevor er einige Jahre unter Roosevelt politische Arbeit leistete. 1945 entschloss er sich unter dem persönlichen Einfluss Ezra Pounds, fortan als Schriftsteller zu arbeiten; 1948 erschien sein erster Gedichtband *Y&X*. Nebenher war Olson weiterhin wissenschaftlich tätig: 1947 veröffentlichte er eine Studie über Melville¹⁴⁶, und ab Herbst 1948 reiste er regelmäßig für Schreibseminare an das BMC.¹⁴⁷ Er arbeitete zu dieser Zeit außerdem in Washington mit der Gruppe *The New Company* an Theaterexperimenten, die er am BMC weiterzuführen gedachte.

Das angestrebte, neue Theater hatte sich nach Olson dem narrativen Zusammenhang des konventionellen Dramas zu verweigern. Er verstand die Verwendung rein abstrakter Verhältnisse („*a jointure of speech-sound-motion, projection-melody-gesture*“¹⁴⁸) als eine Hinwendung zum Ritualen. Das abstrakte Gesamtkunstwerk galt ihm als karthatische Suche nach der Wahrheit im Ursprung. Aufgrund dieser Haltung empfand Olson die späteren *Happenings* am College als selbstbezogen und oberflächlich. In seinem Kurs *Verse & the Theatre* fanden Ritual und Avantgarde noch zusammen: Es entstand ein Programm mit *Exercises in Theatre*, vornehmlich nach alten Motiven aus dem griechischen und japanischen Theater sowie aus dem Hindu-Tanz. Obwohl den Stücken zumeist ein Textabschnitt zugrunde lag, sollte sich die Bedeutung aus einem sinnlichen Gesamteindruck heraus ergeben. Am 28./29. August 1949 führte Olsons Klasse ihre *Exercises* in acht Abschnitten auf: *Waga-*

145 Vgl. Harris 1987, S. 210.

146 Olson, Charles: *Call me Ishmael*, New York: Reynal & Hitchcock 1947.

147 Tentative Program for 1949-1950. BMC-Papers.

148 Zitiert nach: Duberman 1972, S. 317.

du nach Leo Frobenius, *Kyclops* auf Euripides basierend, die Tanzstücke *Frantic Atlantic* und *Otumba*, Fielding Dawsons *Bazzball* sowie Dramatisierungen der Texte *The Figure of the Stair* von T.S. Eliot, *The Gyres* von William Butler Yeats und Charles Olsons Gedicht *Not the Fall of a Sparrow*. Als Musiker wirkten Pete Jennerjahn, James Herndon, Emerson Woelffer, Nataraj Vashi, Mark Hedden und Ray Toubman.¹⁴⁹

Bemerkenswert ist hierbei die Mischung von Akteuren aus ganz unterschiedlichen Bereichen: Während etwa Nataraj Vashi Hindu-Tanz unterrichtete, war Ray Toubman eigentlich am College als Interpret für das Bach-Festival, mit dem Erwin Bodky ein Zeichen gegen eben jene Theater-Avantgarde setzen wollte, die sich hier Bahn brach. Es fanden im Sommer 1949 noch weitere Einzelaufführungen aus dem *Verse & the Theatre*-Umfeld statt: So inszenierten Betty und Pete Jennerjahn Olsons Gedicht *The Kingfisher*, das er kurz zuvor am College geschrieben hatte. Olson fungierte dabei als Sprecher und Betty Jennerjahn als Tänzerin, während Pete Jennerjahn eine Komposition für präpariertes Klavier spielte.¹⁵⁰ 1951 initiierte Olson das interdisziplinäre Projekt *The Glyph*: Er schrieb ein Gedicht, das um die doppelte Bedeutung des Wortes *race* (Rasse, Rennen) kreiste. Der Maler Ben Shahn steuerte eine bildnerische Assoziation dazu bei. Lou Harrison komponierte zu dem Gemälde ein Stück für präpariertes Klavier, das Katherine Litz choreographierte.¹⁵¹ Das Stück wurde am 24. August 1951 in der *dining hall* aufgeführt, zusammen mit den *Chorales for Spring*, einer weiteren Kollaboration von Litz und Harrison.

Katherine Litz kam im Sommer 1950 auf Empfehlung Merce Cunninghams an das College; 1951-52 gehörte sie fest zum Lehrkörper. Litz war Solotänzerin in der *Humphrey-Weidman Dance Group* gewesen und hatte in den späten 1940er Jahren angefangen, selbst Choreographien zu entwerfen. Am BMC entstanden ihre Aufführungen im Geiste des *Light Sound Movement Workshops*; zum Ende der *Summer Sessions* 1950 präsentierten ihre Schüler eigene Arbeiten zu *Percussion*-Arrangements aus dem Jennerjahn-Kreis.¹⁵² Während Litz' Zeit am College entstanden neben *The Glyph* und den *Chorales for Spring* die Choreographien *The*

149 Weitere Ausführende waren Olson, Mary Fiore und Jack Rice als Sprecher, Dan Rice, Joe Fiore, Sewell Sillman, Paul Williams und Tim LaFarge für Bühnen- und Lichtgestaltung sowie Betty Jennerjahn, Maxine Haleff und June Rice Christensen als Tänzerinnen. Zusammengestellt aus den Interviews von Mary Emma Harris mit Dan Rice (April 1976) und Fielding Dawson (1. Dezember 1975). BMC-Papers.

150 Dargestellt nach: Elizabeth Schmitt Jennerjahn im Interview mit Mary Emma Harris, 28. Juni 1981. BMC-Papers.

151 Dargestellt nach: Katherine Litz im Interview mit Huston Paschal, 16. Mai 1972. BMC-Papers.

152 Vgl. Hines 1972, S. 37. BMC-Papers.

Long Night, nach Musik von Scarlatti, *Thoughts Out of Season* nach Morton Feldman, *Transmutations* nach Jay Watt sowie *Montage*, die dritte Zusammenarbeit mit Lou Harrison.¹⁵³ Harrisons konzeptionelle Offenheit veranschaulichen nicht nur seine zahlreichen Beiträge zu interdisziplinären Projekten, sondern auch eine kleine Begebenheit aus dem Jahr 1952, als er den Pianisten William Masselos dazu einlud, ein Konzert mit Charles Ives *First Piano Sonata* zu spielen. Harrison hing zur Aufführung ein großes schwarz-weißes Gemälde des ebenfalls anwesenden Franz Kline über das Klavier. Die Farbigkeit der Musik erschien ihm als interessante Ergänzung beziehungsweise als Ausdeutung des farblosen Bildes; andersherum empfand er das Bild als eine Erweiterung der Musik („*as a kind of intermediary place between concert and ballet*“).¹⁵⁴

Die ungebremsste Vielfalt an Theaterexperimenten wurde möglich durch ein college-politisches Machtvakuum: Im August 1949 war der innere Zirkel um Albers und Dreier abgetreten, und es hatte sich noch keine neue Führungsriege formiert. Erst als Charles Olson 1953 die Rektorenschaft übernahm (nachdem er sie mehrfach abgelehnt hatte), war diese Übergangszeit beendet, und das College verschrieb sich fortan dem Schwerpunkt Literatur.

3.6 John Cage: *Open Forms*

Obwohl John Cage insgesamt nur wenige Monate am BMC verbrachte, ist das folgende Kapitel vornehmlich seiner Person gewidmet. Dies hat drei Gründe: Zum einen ist das künstlerische Schaffen Cages nur vor dem Hintergrund seiner philosophischen Implikationen verständlich. Zum zweiten soll gezeigt werden, dass Cage am BMC Ideen umsetzte, die er bereits über Jahre angedacht und entwickelt hatte. Schließlich möchte ich herausarbeiten, dass Cages Experimente der Jahre 1948 bis 1952 durchaus nicht zufällig gerade am BMC stattfanden: Das Umfeld bot eine spezifische Disposition, die Cage voll ausnutzte. Seine Strategien standen bei genauem Hinsehen mit den Zielen der Schule seit ihren Gründungsjahren im Einklang – auch wenn es sich in der Darstellung Buckminster Fullers nicht so anhört: „*I spent that summer with them [Cage und Cunningham] on a fun, schematic new school, and I called it ,the finishing school’. We would finish anything. In other words, we*

153 Dargestellt nach: Harris 1987, S. 206 ff; Hines 1973, S. 36 ff. BMC-Papers.

154 Harrison im Interview mit Mary Emma Harris, 5. Januar 1972. BMC-Papers.

would really break down all of the conventional ways of approaching school. [...] We had some devastating portfolios ...”¹⁵⁵

Das hier angedeutete, radikale Potenzial war schon vor Cages Auftauchen im Schulkonzept angelegt. Sein Anteil bestand lediglich darin, es zu einem strategisch günstigen Zeitpunkt zum Leben zu erwecken.

a. Cages Einflüsse

Cage wurde 1912 in Los Angeles geboren, sein Vater war Erfinder. Cage entschied sich erst zu Beginn der 1930er Jahre für die Musik und (zunächst) gegen Literatur und Malerei, die er ebenfalls betrieben hatte. Nach einem anderthalbjährigen Studienaufenthalt in Paris begann er, bei Henry Cowell in New York Komposition zu studieren. Cowell weckte in Cage das Interesse an der Musik unterschiedlicher Kulturen und empfahl ihm, Unterricht bei Arnold Schönberg zu nehmen, was er ab 1934 zwei Jahre lang tat. Cage verehrte Schönberg seinerzeit als größten lebenden Komponisten, obwohl er nicht mit dessen Harmoniekonzept übereinstimmte. Cage interessierte sich in erster Linie für Geräusche: Auf Schönbergs Einwand, sein fehlendes Gespür für Harmonie werde ihm als Komponist im Weg stehen, antwortete Cage, dass er in diesem Fall sein Leben damit zubringen werde, gegen dieses Hindernis anzurennen.¹⁵⁶ Wichtig blieb für Cage die Frage der strukturellen Einteilung von Musik; er erklärte jedoch die Tondauer, und nicht wie Schönberg die Tonhöhe, zum entscheidenden Mittel der Formbildung:

*„the important parameter of sound is not frequency but rather duration, because duration is open to noise, as well as to what has been called musical. [...] pitch can be expressed only by sound. It can't be expressed by the absence of sound. [...] So I deduced that the parameter of duration was, shall we say, more hospitable, a more reasonable structural means for music, than pitch has been.”*¹⁵⁷

Cages Fokus verschob sich mit den Jahren von Schönberg auf dessen Schüler: In Anton von Weberns symmetrischen Kleinstrukturen erkannte Cage eine zeitbasierte Klangorganisation, die theoretisch offen für Geräuschhaftes war: *„Webern [...] gives one the feeling he could break with the past. For he shook the foundation of sound as discourse in favor of sound as sound itself.”*¹⁵⁸

155 Fuller im Interview mit Mary Emma Harris, ohne Datum. BMC-Papers.

156 Cage berichtete von dieser Begebenheit u.a. 1965 in einem Interview mit Calvin Tomkins. Vgl. Kostelanetz 2003, S. 5.

157 Cage im Interview mit Frans Boenders (1980), zitiert nach: ebd., S. 54.

158 Cage im Interview mit Joan Peyser (1976), zitiert nach: ebd., S. 48.

1935 komponierte Cage Musik für einen abstrakten Film von Oskar Fischinger, der vor seiner Emigration dem *Bauhaus* nahe gestanden hatte. Cages Beschreibung dieses Films¹⁵⁹ lässt sowohl an die Farblichtspiele am *Bauhaus* als auch an Schawinskys etwa zeitgleiche Theater-Experimente am BMC denken: „*it was a beautiful film in which these squares, triangles, and circles and other things moved and changed color.*“ Neben einer ersten Erfahrung mit interdisziplinärer Kooperation brachte Fischinger Cage auch in Berührung mit der Idee einer Musikalisierung der Künste: „*He said that every thing in the world has a spirit which is released by its sound, and that set me on fire, so to speak.*“¹⁶⁰ Diesen Impuls bezeichnete Cage später als Auslöser für seine kompositorische Beschäftigung mit Perkussion.¹⁶¹ Es war spätestens hier nicht mehr der futuristische Lärmcharakter, der Cage an Geräuschen interessierte, sondern ihre offene, unfertige Verfassung. Perkussionsmusik erschien Cage für die Umsetzung seiner Ideen am geeignetsten, weil sie selbst geräuschhaft war und damit Platz zur Erweiterung durch anderes ließ: „*One characteristic of percussion is that it's open to anything else than what it already has. The strings in the orchestra are not that way – they want to become more and more what they are; but percussion wants to become other than what it is.*“¹⁶²

Cages Auseinandersetzung mit Perkussion fand ihren Höhepunkt 1940 in der Konstruktion des *prepared piano*, die eigentlich aus einer Verlegenheit heraus entstand: Cage arbeitete an der *Cornish School for Modern Dance* in Seattle und hatte den Auftrag, eine Begleitung für ein afrikanisches Stück der Tänzerin Syvilla Fort zu komponieren. Weil die räumlichen und finanziellen Möglichkeiten den Einsatz eines Perkussions-Ensembles nicht zuließen, suchte Cage nach Alternativen. Er manipulierte die Klaviersaiten mit Schrauben und Gummipfropfen derart, dass nur wenige Töne wie gewohnt stehen blieben, die meisten aber abgedämpft wurden und perkussiven Charakter bekamen. Mit der so veränderten Klangpalette komponierte Cage über 15 Jahre lang für Tanz

159 Leider konnte der Titel des Films nicht geklärt werden. Fischingers Filmografie gibt als erste in Amerika entstandene Arbeit *Allegretto* an. Möglicherweise wirkte Cage an einer frühen Fassung dieses Werkes mit, das erst 1943 mit Musik von Ralph Rainger vollendet wurde. 1937 drehte Fischinger *An Optical Poem* zur Musik von Liszts *Ungarischer Rhapsodie*. 1940 entwarf Fischinger für Walt Disneys *Fantasia* eine bewegte Illustration zu Bachs *Toccata und Fuge in D-Moll*. Vgl. von Maur 1985, S. 225.

160 Cage im Interview mit Joel Eric Suben (1983), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 8.

161 „*I explored everything through its sound. This led to my first percussion orchestra.*“ Cage im Interview mit Joan Peyser (1976), zitiert nach: ebd., S. 43.

162 Cage im Interview mit Richard Kostelanetz (1984), zitiert nach: ebd., S. 10 f.

und Film¹⁶³, aber auch selbständige Werke; am bekanntesten wurden die *Sonatas and Interludes*, die er auch bei seinem ersten Besuch am BMC vortrug. 1941 wendete sich Cage landesweit an Universitäten mit dem Vorschlag, ein Institut für experimentelle Musik einzurichten, das von der Perkussion ausgehend an der Integration weiterer Elemente arbeiten sollte.¹⁶⁴ Verschiedene Colleges, darunter auch das BMC und László Moholy-Nagys *New Bauhaus*, zeigten Interesse an dem Projekt, doch niemand konnte ihm eine Finanzierung in Aussicht stellen.¹⁶⁵

Das Wesen des Geräuschs erhielt eine zusätzliche Dimension durch Cages Beschäftigung mit fernöstlicher Philosophie. Um 1946 befand er sich auf der Suche nach einer Begründung für das künstlerische Schaffen an sich. Die Lektüre psychoanalytischer Studien führte ihn nicht weiter; erst die Begegnung mit der indischen Musikstudentin Gita Sarabhai und die Vorlesungen des japanischen Philosophen Daisetz Suzuki an der *Columbia University* eröffneten Cage einen neuen Horizont. Sarabhai brachte ihm den indischen Urgrund allen Kunstschaffens näher: *„to quiet the mind thus making it susceptible to divine influences“*. Der Bezug zu Cages eigenem Schaffen stellt sich durch seine Ergänzung her, dass das Göttliche eigentlich das Alltägliche meine: *„We learned from Oriental thought that those divine influences are, in fact, the environment in which we are“*.¹⁶⁶

Von Suzuki lernte Cage, dass das Ego nach zen-buddhistischem Verständnis der freien Entfaltung im Weg steht: Nur der ruhige, willenlose Geist akzeptiert die Schöpfung und ermöglicht einen ungehinderten Fluss aller Dinge. Einige der wichtigsten Stilmittel Cages lassen sich auf dieses Prinzip beziehen: Um die Klänge von seinem eigenen Willen zu befreien, integrierte Cage schon während des Komponierens Zufallsoperationen, die er aus dem *I Ging* ableitete. Auch die buddhistische Vorstellung, dass

163 Z.B. *Credo in Us* (1942) und *Forever and Sunsmell* (1943) für Tänze von Jean Erdman und Merce Cunningham.

164 Für Cage markierte die Perkussions-Musik einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel in der Musikgeschichte: *„Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future.“* Cage, John: *Silence. Lectures and Writings*, Middletown/Connecticut: Wesleyan University Press 1986, S. 5.

165 Vgl. Nachschrift dieser Arbeit. Cages Vorstellungen vom Unterricht, die er während eines Lehrauftrags an der Cornish School in Seattle entwickelt hatte, kamen zu dieser Zeit der Praxis am BMC nahe: *„I wanted them to find out who they were and what they were doing. I wasn't concerned with a teaching situation that involved a body of material to be transmitted by me to them.“* Cage im Interview mit Michael Kirby und Richard Schechner (1965), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 21.

166 Cage im Interview mit Stanley Kauffmann (1966), zitiert nach: ebd., S. 43. An anderer Stelle bemühte sich Cage um eine weniger sakrale Ausdrucksweise: *„the function of music is to change the mind so that it does become open to experience.“* Cage im Interview mit Allan Gillmor (1973), zitiert nach: ebd., S. 45.

sich das Göttliche in allen Dingen zeige, wendete Cage auf die Musik an. Sie erlaubte ihm die Verarbeitung beliebiger Alltagsgeräusche, auf deren Charakter er keinen Einfluss hatte. Des Weiteren beschäftigte Cage die Idee der hierarchiefreien Verhältnisse, in denen die autonomen Elemente dazu tendieren, sich gegenseitig zu durchdringen: Dieser Grundsatz erschien ihm als Sinnbild für das Verhältnis der Künste untereinander;¹⁶⁷ er übertrug es aber auch auf die Beziehung zwischen Akteuren und Publikum, Lehrer und Student, Kunst und Alltag. Schließlich war mit der Hinwendung zum Fernöstlichen ein zyklisches Zeitkonzept verbunden, das der fortlaufenden Zeit in westlichen Kompositionen entgegenstand. Tatsächlich ist Cages Zen-Ausübung kaum als puristisch zu bezeichnen; vielmehr integrierte er die fernöstlichen Prinzipien in eine eigene Ästhetik, deren Grundzüge schon vorher angelegt gewesen waren:

„Suzuki said Zen wants us to diminish that kind of activity of the ego and to increase the activity that accepts the rest of the creation. [...] And I would do it with a means that was as strict as sitting cross-legged, namely, the use of chance operations, and the shifting of my responsibility from the making of choices to that of asking questions.“¹⁶⁸

Statt die im Zen obligatorischen Meditationen durchzuführen, komponierte Cage als Ausdruck seines Glaubens also auf eine Weise, die er als „genauso streng“ bezeichnete. Zu Cages unorthodoxer Religionsauslegung kommt die auffällige Nähe des von Suzuki vermittelten Zen-Verständnisses zu manchen Gedanken der amerikanischen Romantik und des daraus hervorgegangenen Pragmatismus. Wie Wilfried Raussert in seinem Buch *Avantgarden in den USA*¹⁶⁹ aufzeigt, sind es namentlich die Gedanken John Deweys und Henry David Thoreaus, die Cage deutlich beeinflusst haben: Deweys *Art as Experience* (1934) verdankte seine große Attraktivität in Amerika der anti-idealistischen Haltung, die vom Publikum als emanzipatorisches Statement gegen die etablierte Kunst Europas gelesen wurde. Dewey verband Theorie mit Praxis sowie Kunst und Lehre mit dem Alltag. Der Alltag war für Dewey die Quelle ästheti-

167 Ab 1950 unterhielt Cage mit den Komponisten Morton Feldman, Christian Wolff und dem Pianisten David Tudor regelmäßige Treffen; später stieß noch der Komponist Earle Brown zu ihnen. Alle fünf Mitglieder der später als *New York School* bezeichneten Komponistengruppe teilten ein besonderes Interesse an der bildenden Kunst. Im *Eighth Street Artists' Club*, dem geistigen Zentrum des Abstrakten Expressionismus, waren außer Cage nur drei weitere Komponisten regelmäßig anwesend: Edgard Varèse, Morton Feldman und Stefan Wolpe. Vgl. ebd., S. 53.

168 Cage im Interview mit Bill Womack (1979), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 45.

169 Raussert, Wilfried: *Avantgarden in den USA. Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung 1940-1970*, Frankfurt: Campus 2003, S. 89-105.

scher Erfahrung, weil der Künstler aus der Beobachtung scheinbar banaler Dinge Material und Inspiration schöpfe. Deshalb entstehe Kunst nicht in einem autonomen Raum, sondern durch Interaktion des Individuums mit seinem Umfeld: „*Experience is [...] heightened vitality [...]; at its height it signifies complete interpenetration of self and the world of objects and events.*“¹⁷⁰ Auch wenn Cage das hier angesprochene „Umfeld der Dinge und Ereignisse“ mit dem göttlichen Prinzip des Zen ausdeutete, ist unübersehbar, wie nahe sich Zen und Pragmatismus in seiner Interpretation standen. Es ist zudem auffällig, wie Cage sich in der Deutung seiner eigenen Arbeit für die fernöstliche Seite entschied, obwohl er nachweislich auch mit dem Gedankengut Deweys vertraut war.¹⁷¹

Auch bei Henry David Thoreau (1817-1862) finden sich Überschneidungen mit buddhistischem Gedankengut. Thoreau versuchte, den Gegensatz von Natur und Mensch aufzulösen: Er vertrat „*the nondual view that the world includes us and is already unified, thus putting an end to the conceit that our universe is somehow dependent upon us for completion.*“¹⁷² Weiter unterschied Thoreau zwischen der „Musik der Natur“ und der „Musik der Kunst“.¹⁷³ Er maß den Naturklängen im Vergleich weitaus größere Bedeutung bei, weil der Mensch, während er ihnen lauscht, in enge Verbindung mit dem Natürlichen trete. Cage fügte dem Natur- bzw. Alltagsgeräusch sein Konzept der Stille hinzu, das ich im nächsten Abschnitt an den Beispielen *Happening* und *4'33"* erläutern möchte.

Neben Thoreaus nondualistischem Denken faszinierte Cage die anarchistische Geisteshaltung, die in Thoreaus Buch *On the Duty of Civil Disobedience* zum Ausdruck kam. Auf diese Einstellung wiederum sprach Cage auch im Dadaismus an, mit dem er während seines Studienaufenthalts in Paris in Berührung gekommen war. Es waren besonders

170 Dewey 1934, S. 540.

171 Es ist nicht nur die Vorstellung der Wechselwirkungen von Kunst und Alltag, die Cage mit Dewey verbindet, sondern auch der Antrieb zur Erneuerung: Das Leben befindet sich nach Dewey in einem ständigen Prozess, der fortwährenden Wandel mit sich bringt. Diese Zukunftsorientierung verneint die ewige Wahrheit des Kunstwerks und sollte den Künstler dazu veranlassen, nach neuen, der Zeit angemessenen Formen zu suchen. Das Denken Deweys spiegelt in diesem Punkt gleichermaßen den am-erikanischen Vorbehalt gegenüber historischer Überlieferung als auch die Nähe zu avantgardistischem Gedankengut - und beschreibt somit gleichzeitig Cages doppelte Position als US-Bürger und Avantgardist. Vgl. Raussert 2003, S. 89 ff.

172 Shultis, Christopher: *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, Boston: Northeastern University Press 1998, S. 44. Die unser Leben bestimmenden Prinzipien der Natur sind nach Thoreau Bewegung und Unberechenbarkeit; deshalb kommt er, genau wie Dewey, zu dem Ergebnis, dass der naturhafte Prozess der Veränderung den Künstler zur Erneuerung verpflichtet.

173 Ebd.

Marcel Duchamps zu Kunstwerken erklärte Alltagsgegenstände (*Readymades*), die Cage begeisterten: „*I'm out to blur the distinctions between art and life, as I think Duchamp was. And between teacher and student. And between performer and audience, etc.*“¹⁷⁴ Mit den *Readymades* in Verbindung stand die Forderung Duchamps, dass der Betrachter ein Kunstwerk durch eigenes, assoziatives Zutun zu vervollständigen hat. Auch der dadaistische Sinn für das Absurde sowie die Aktionen und schockierenden Effekte, mit denen sich die Dadaisten gegen die bürgerliche Kunst richteten, hinterließen bei Cage ihre Spuren.¹⁷⁵

So wie Cage kein orthodoxer Anhänger der Zen-Philosophie war, so lässt sich auch keine Deckungsgleichheit seines Denkens mit den anderen genannten Richtungen feststellen. Cage abstrahierte seine Einflüsse vielmehr von ihrem kulturellen Hintergrund, um sie in sein Weltbild zu integrieren, das gleichermaßen durch Komplexität wie durch Geschlossenheit beeindruckt. Zwar gibt es viele Punkte, an denen sich Unstimmigkeiten zwischen den genutzten Idealbildern ergeben¹⁷⁶, doch Cage nivelliert sie durch seine Abwendung von westlicher Logik und dem in fernöstlicher Philosophie geerdeten Zulassen des Unvereinbaren. Dem Vorwurf, Cage habe hier weltanschaulich taktiert, um sich unangreifbar zu machen, ließe sich entgegenhalten, dass der multikulturelle Ansatz in seinem Umfeld schlicht „in der Luft lag“: Buckminster Fuller sprach von der Unabdingbarkeit weltweiter Interaktion (lange bevor das Sprichwort vom *global village* die Runde machte), und Daisetz Suzuki griff in seinen Vorlesungen auf das Vokabular des Pragmatismus zurück, um den Dewey-geschulten Studenten den Einstieg in die Materie zu erleichtern.

Während Cage in philosophischem Sinne die Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen propagierte, konzentrierte er sich zur musikalischen Umsetzung seiner Ideen auf Rhythmus und Improvisation: In seiner Sichtweise strukturiert Rhythmus die Musik zu Zeiteinheiten, die offen sind für die Integration von Elementen jeglicher Art. Improvisation beschreibt die Zelebrierung des Moments, in dem grundsätzlich alles möglich ist. Mit den Zufallsoperationen ersetzte Cage die menschliche gewissermaßen durch eine naturhafte Improvisation.

174 Cage im Interview mit Moira und William Roth (1973), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 24.

175 Mit Veröffentlichung der Anthologie *The Dada Painters and Poets* löste Robert Motherwell 1951 die New Yorker Neo-Dada-Bewegung aus, in deren Zuge Marcel Duchamp auch in Amerika größere Beachtung fand. Motherwell, Robert (Hrsg.): *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York: Wittenborn, Schulz 1951.

176 Ungeklärt bleibt etwa, wie sich der Begriff der Leere im Zen zu dem des Nihilismus im Dadaismus verhält. Disparat stellt sich auch der Vergleich von Cages aleatorischer Kompositionsweise mit der Unterwerfung der gesamten Persönlichkeit unter ein göttliches Prinzip im Zen-Buddhismus dar.

b. Cage am BMC

Cage besuchte das BMC zum ersten Mal im Frühjahr 1948, zwischen zwei Auftritten auf einer Tour mit dem Tänzer Merce Cunningham. Cage spielte bei dieser Gelegenheit die eben fertig gestellten *Sonatas and Interludes* für präpariertes Klavier, und Cunningham tanzte ein Soloprogramm. Josef Albers empfand ihre Darbietungen als auch ihre Präsenz in Gesprächen¹⁷⁷ während dieses mehrtägigen Aufenthalts als so ansprechend, dass er sie einlud, für die Sommerkurse ans College zurückzukehren. War Cages erster Eindruck vom College der einer außergewöhnlich freigeistigen Einrichtung gewesen, so stellte er bald nach seiner Ankunft im Sommer 1948 weniger begeistert fest: „*The whole feeling was German*“¹⁷⁸. Mit der herrschenden Grundhaltung des Colleges geriet Cage durch den Plan in Konflikt, seine Sommeraktivitäten in Form einer Konzertserie dem Schaffen des französischen Komponisten Erik Satie zu widmen: „*Albers' first question to me was, 'Won't you also give a series of lectures, because we see no reason for listening to French music. And you will have to explain to us why we should listen to something so trivial', and so un-germanic, you see, as the music of Satie.*“¹⁷⁹

Trotz der Ressentiments gab Cage insgesamt 26 halbstündige Konzerte (an jeweils drei Terminen pro Woche), in denen er alle ihm bekannten Stücke Saties spielte. Er gab der Serie die Überschrift *Amateur Festival*, weil er sich selbst als Pianisten mit eng begrenzten Fähigkeiten einstuft. Cage glaubte, dass Saties Musik gerade von Laien am besten, weil unbelastet von musikakademischen Maßstäben, gespielt werden könne.¹⁸⁰ Cage berücksichtigte auch Albers' Bitte um einführende Vorträge. Er bezog sich darin allerdings nicht nur auf Satie, sondern gab auch persönliche Einschätzungen der Musik von Beethoven, Bach und Mozart. Der Vortrag *Defense of Satie* löste einen, seitens Cage wohl kalkulierten, Eklat aus: Er bezeichnete Beethovens Musik darin als falsch, weil sie den Klängen durch kompositorischen Ausdruckswillen ihre Freiheit genommen habe. Dem harmonischen Konzept Beethovens hielt

177 Cage erinnerte sich später an persönliche Übereinstimmungen mit Albers: „*So it's a dialectic between the mind and the heart, and that is precisely the thing that interested German aestheticians - the marriage of form and content [...] Therefore, I saw eye-to-eye with Albers at that time*“. John Cage im Interview mit Mary Emma Harris am 1. Mai 1974. BMC-Papers.

178 Ebd.

179 Ebd.

180 „*I think people try to make it something rather than letting it happen. [...] Ives seems to me to be best played, and Satie too, by people who don't play very well, who aren't, as Satie would say, paralyzed.*“ Cage im Interview mit Ellsworth Snyder (1985), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 49.

er das rhythmische Konzept Saties¹⁸¹ (und das Anton von Weberns) entgegen. Als Grundlage dieser Gegenüberstellung nutzte Cage seine Überlegungen bezüglich der musikalischen Parameter Tonhöhe und Tondauer, die er schon lange vor seinen BMC-Besuchen angestellt hatte: „*Beethoven was in error, and his influence, which has been as extensive as it is lamentable, has been deadening to the art of music [...] Silence cannot be heard in terms of pitch or harmony: It is heard in terms of time length. It took a Satie [...] to rediscover this musical truth*”.¹⁸²

Zwei Dinge sind zu Cages Verteidigung Saties gegen Beethoven anzumerken: Zum einen spielt Cage hier keine objektiven Positionen deutscher und französischer Musik gegeneinander aus; er reduziert vielmehr zwei subjektiv gewählte Repräsentanten auf ein subjektiv gewähltes Unterscheidungsmerkmal, welches zudem auf seiner eigenen Überlegung beruht. Cage stellt also keinen historisch dokumentierten Konflikt dar, sondern wendet schlicht seine Sicht der Dinge auf ein Fallbeispiel an. Zum anderen ist Cages Polemik als ein Statement gegen die deutsche Musikdominanz am BMC zu verstehen¹⁸³. Cage wollte kein *American Salzburg*, sondern ein experimentelles College als Versuchslabor für die zeitgenössische US-Avantgarde. Seine Einschätzung „*From Satie's point of view, all that he was doing was getting rid of sauerkraut*“¹⁸⁴ mag durchaus ihre Berechtigung haben, doch in der Satie-Apotheose geht es vornehmlich um Cages persönliche Auflehnung gegen die dominante Tradition am BMC. Auch die Kritik an Beethoven ist strategischer Natur, denn er fungiert hier nicht als Einzelperson, sondern als unangefochtener Repräsentant der deutschen Musik, dessen Schelte das größte Provokationspotenzial besitzt. Cages vermeintlicher Plan ging auf, denn der Vortrag teilte die Studentenschaft: Während die Cage- und *New Theatre*-Anhänger applaudierten, fühlten sich Erwin Bodky und seine Studenten

181 In einem späteren Kommentar zu Saties Stück *Vexations* (1893), das aus der 840fachen Wiederholung einer einzelnen Phrase besteht, verglich Cage die Rhythmik bei Satie mit der Beethovens: „*you will find that the phrases are not repeated, but are in fact varied in the most interesting way. I would say that they're far more interesting, say, than Beethoven, from a rhythmic point of view.*“ Cage im Interview mit Allan Gillmor und Roger Shattuck (1973), zitiert nach: ebd., S. 50.

182 Zitiert nach: Duberman 1972, S. 471 f.

183 Auch seinem Lehrer Schönberg unterstellte Cage, dass er sich mit der Deutschland-zentrierten Einstellung am College im Einklang befunden habe: „*And even with Schoenberg. He said in one of his letters that his discovery of a way of composing music by means of the twelve tones ensured the supremacy of German music for the next hundred years. And that attitude was not separated from Black Mountain thinking; it was essentially through Albers a Germanic situation.*“ John Cage im Interview mit Mary Emma Harris am 1. Mai 1974. BMC-Papers.

184 Cage im Interview mit Robert Cordier (1973), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 52.

persönlich angegriffen, schließlich zielte die Argumentation auch auf Bodkys beliebten und ebenfalls in diesem Sommer stattfindenden Kurs über Beethovens Sonaten. Auch wenn Bodky es mit der Organisation eines Bach-Festivals im folgenden Jahr noch einmal vorübergehend schaffte, das College europäisch zu färben, war die Zeitenwende mit Cages Vortrag theoretisch eingeläutet. Selbst die unmittelbare Auflösung des Konflikts im Sommer 1948 dürfte Cages Sinn fürs Absurde entsprochen haben: Seine Anhänger und Gegner bewarfen sich in einer Essensschlacht mit Crêpes und Wiener Schnitzel.¹⁸⁵

Künstlerischer Höhepunkt des Satie-Festivals war die Aufführung des Theaterstücks *Le Piège de Méduse*, an der neben Cage auch Arthur Penn, Buckminster Fuller, Merce Cunningham sowie Elaine und William de Kooning mitwirkten. Penn, der später zum prominenten Erneuerer des Hollywood-Kinos avancierte¹⁸⁶, hatte sich nach Black Mountain zurückgezogen, um ein neues Stück zu schreiben. Cage und Mary Caroline Richards baten ihn, für *Le Piège de Méduse* die Regie zu übernehmen und insbesondere mit Fuller zu arbeiten, der in seiner Hauptrolle als Baron Medusa zum ersten Mal auf einer Theaterbühne stand; eigentlich war Fuller an das College gekommen, um seine avantgardistischen Architekturideen vorzustellen. Saties einziges Theaterstück von 1913, das Cage in der New Yorker *Public Library* entdeckt hatte, war zuvor nur ein einziges Mal aufgeführt worden. Richards übersetzte es zu Beginn des Sommers aus dem Französischen und Elaine de Kooning gestaltete mit ihrem Mann William das Bühnenbild. Penn erinnerte sich später, dass ihm die Probearbeiten Gelegenheit gaben, neue theatrale Möglichkeiten zu erproben:

*„the opening up of the space, the disappearance of lines of demarcation, the play flowing out into the auditorium, temporarily catching up the audience, then flowing back onto the stage. [...] I don't think that I would have had the natural adventuresome character to do that had I not had this experience with Merce [Cunningham] and John [Cage], they breathed liberty into that whole experience.“*¹⁸⁷

Cunningham spielte einen mechanischen Affen und Cage übernahm die Klavierbegleitung; beide erarbeiteten ihre Teile durch Improvisationen während der öffentlichen Proben. Penn beschrieb die Aufführung am 14. August als *„one of those experiences which grew as myth in time“*.¹⁸⁸

185 Vgl. Duberman 1972, S. 288 f.

186 Penn drehte u.a. den Film *Bonnie & Clyde* (1967), der als ästhetischer Aufbruch einer neuen Hollywood-Generation gilt.

187 Duberman 1972, S. 289 ff.

188 Ebd., S. 291.

Aufgrund der illustren Hauptakteure gilt die Aufführung von *Le Piège de Méduse* am BMC als Meilenstein für das *New Theatre*¹⁸⁹ – obgleich einige der dafür konstituierenden Merkmale offensichtlich nicht gegeben waren: Das Stück hatte am Aufführungstag eine festgelegte Form, zudem wurde eine zusammenhängende Geschichte erzählt. Zwar beschreibt Penn eine Öffnung des Bühnenraums, doch Abstraktion und Zufall gehörten nicht zu den Stilmitteln. Trotz des Engagements und der Begeisterung aller Beteiligten, hatte laut Penn seinerzeit niemand das Gefühl, an einem historischen Moment mitzuwirken. Die angedachte Wiederholung der Aufführung in New York wurde genauso wenig in die Tat umgesetzt wie der Auftrag des dortigen *Museum of Modern Art* an Penn, das Stück für einen Fototermin nachzustellen.¹⁹⁰

Als Cage 1952 für die Sommerkurse an das College kam, war das fernöstliche Denken in seiner Arbeit endgültig manifest geworden. In einer mehrstündigen Lesung stellte er seinen Zuhörern den kompletten Text der *Huang Po Doctrine of Universal Mind* vor, den er für das essenzielle Schriftstück des Zen-Buddhismus hielt. Cage war zu dieser Zeit an einer Kombination von Zen mit dem Denken Antonin Artauds interessiert. Die Zen-Grundsätze erwiesen sich auch in diesem Fall als schlussfähig: Der französische Schauspieler, Regisseur und Theoretiker Artaud propagierte ein von Textvorlagen unabhängiges Theater. Pierre Boulez hatte Cage 1948 in Paris auf Artauds Buch *The Theatre and its Double* aufmerksam gemacht. Cage gab es zunächst an David Tudor¹⁹¹ und später an Mary Caroline Richards weiter, die es schließlich ins Englische übersetzte.¹⁹² In einem Gespräch zwischen Cage und Tudor ent-

189 Der Ausdruck stammt von Michael Kirby, der handlungsfreie Bühnenstücke in seinem gleichnamigen Buch als *The New Theatre* zusammenfasste. Kirby, Michael: *The New Theatre - Happenings and other Acts*, London, New York: Routledge 1995.

190 Dargestellt nach: ebd., S. 287-291.

191 Tudor las Artauds Buch als Vorbereitung auf die Proben zur Uraufführung von Pierre Boulez' *Deuxième Sonata*. Tudor erhoffte sich davon ein besseres Verständnis der Sonate, weil Boulez es während des Komponierens ebenfalls gelesen hatte. Duberman 1972, S. 350.

192 Aus Richards Einschätzung wird deutlich, wie gut sich Artaud in Cages *Melange* aus Zen und *New Theatre*-Ambitionen fügte: „*Theater is not a branch of literature, [...] Nor is it a branch of applied psychology. It is an art with a language of its own, and its practices are much closer to magic and to ritual than to reporting. Artaud begged for release from the dictatorship of the written text.*“ Richards, M.C.: *The Theater of Antonin Artaud*, in: Ararat: *A Decade of Armenian-American Writing*: New York 1969, S. 350. BMC-Papers. Cage selbst schrieb in verschiedenen Interviews Artaud eine entscheidende Rolle bei der gedanklichen Entwicklung von Happenings und Fluxus zu: „*we got the idea from Artaud that theater could take place free of text, that if a text were in it, that it needn't determine the other actions, that sounds, that activities, and so forth, could all be free rather than tied together. [...] There is a deep relation between Fluxus and Antonin Artaud. Isn't there? Not enough has been said*

stand die Idee für ein Theater-Event auf der Grundlage von Zen, Artauds Konzepten und Duchamps Forderung, dass Kunst vom Betrachter vervollständigt werden müsse: „[it] *all fused together into the possibility of making a theatrical event in which the things that took place were not causally related to one another – but in which there is penetration, anything that happened after that happened in the observer himself.*“¹⁹³

Wie etwa der *Williams Mix* zeigt (vgl. Kap. 3.4), hatten Cages Arbeiten ein hohes Maß an Komplexität entwickelt. Vielleicht war es die Aussicht auf eine übersichtliche Konstellation, die Cage und Tudor dazu brachte, die einmal gefasste Idee unmittelbar umzusetzen. Cage entwarf eine Partitur auf der Grundlage von sich überschneidenden Zeitabschnitten (*time brackets*), deren Länge und Verteilung er durch Zufallsoperationen ermittelte. Die Zeitabschnitte bestimmten nichts anderes als das Einsetzen und Ausbleiben von Aktion, nicht aber die Aktion selbst – die Akteure durften mit der ihnen zugeteilten Zeit anfangen, was sie wollten. Zur Ausgestaltung der *time brackets* lud Cage sechs Personen ein, die sich in diesem Sommer ebenfalls am College aufhielten: Merce Cunningham, David Tudor, Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, Charles Olson und Mary Caroline Richards. „*I had no knowledge of what they were going to do. [...] The thing had not been rehearsed. It simply had been planned. In fact, that very day before lunch it was planned, and it was performed before dinner. And we all got together and did these things at once.*“¹⁹⁴ Die Sitzordnung folgte einem Prinzip, das man als Erweiterung der Manege bei Schawinsky und Evarts 1938 bezeichnen könnte: Das Publikum saß in konzentrischen Kreisen, die durch freibleibende Gänge zu vier Dreiecken geteilt waren. Der Hauptteil der Aktion fand nicht in der Mitte, sondern außerhalb des Kreises sowie in den Gängen statt. Auf die Frage von Johanna Jalowetz nach den besten Plätzen erwiderte Cage, dass sie alle gleich gut seien.¹⁹⁵ In den Worten Cages spielte sich das Geschehen folgendermaßen ab:

„*At one end [...] was a movie and at the other end were slides. I was up on a ladder delivering a lecture which included silences and there was another ladder which M.C. Richards and Charles Olson went up at different times. During periods that I called time brackets, the performers were free within limitations [...]. Until this compartment began, they were not free to act, but once it had begun they could act as long as they wanted to during it. Robert Rauschenberg was playing an old-fashioned phonograph [...], and*

about this.“ John Cage im Interview mit Mary Emma Harris am 1. Mai 1974. BMC-Papers.

193 Cage, zitiert nach: Duberman 1972, S. 350.

194 Ebd., S. 225.

195 Vgl. Harris 1987, S. 228.

David Tudor was playing a piano, and Merce Cunningham and other dancers were moving through the audience and around the audience. Rauschenberg's pictures were suspended about the audience."¹⁹⁶

Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse führte zusammen mit der nicht-zentrierten Ausrichtung des Publikums dazu, dass sich die Beschreibungen des *Happenings* stark voneinander unterscheiden; je nach Blickwinkel sah jeder Zuschauer ein anderes Ereignis.¹⁹⁷ Was genau gesagt und gespielt wurde, lässt sich demnach nicht rekonstruieren; von größerer Bedeutung ist das Konzept: Das später so benannte *Theatre Piece No.1*¹⁹⁸ verzichtete auf Schauspieler, Kostüme und Handlung. Es gab keine Hierarchien im Sinne von Bedeutung oder Qualität. Die Dramaturgie wurde durch Zufall bestimmt und die Akteure konnten über ihre Handlungsweise spontan entscheiden. Mit Blick auf Cages zahlreiche Einflüsse lassen sich im *Theatre Piece No.1* weitere Implikationen ausmachen: Es durchdringen sich in Cages Sinne Kunst und Alltag, denn er charakterisiert Alltag als parallelen Ablauf voneinander unabhängiger Ereignisse.¹⁹⁹ Des Weiteren stellt das *Happening* kein fertiges Produkt dar, sondern einen Moment gemeinschaftlicher Praxis, der sich im Sinne Deweys lesen lässt: als Gleichzeitigkeit von Erfahrung und Ausdruck. Schließlich betreibt Cage mit der Organisationsform auf Grundlage von *time brackets* eine konsequente Verzeitlichung der Künste, die ihr gleichberechtigtes Erscheinen auf einer Bühne möglich macht. Michael Kirby gibt in seinem Buch *The New Theatre* eine entsprechende Einschätzung: „Cage presented a work at Black Mountain College which combined dance, motion pictures, poetry, prose readings, and recorded music. These materials were handled exactly as if they had been sounds. [...] a wide variety of performance material well ,orchestrated'." ²⁰⁰

Trotz seiner zahlreichen Bedeutungsebenen ist das *Theatre Piece No.1* eine Skizze, die naturgemäß – und im Sinne Cages – viele Fragen offen lässt, etwa die nach dem Vorgehen der Künstler: Agieren sie wirklich ohne Intention, oder handelt es sich hier vielmehr um ein gleichzeitiges Ablaufen vorbereiteter Beiträge? Cage trug mutmaßlich (darin

196 Cage im Interview mit Michael Kirby und Richard Schechner (1965), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 110.

197 Martin Duberman trug in seiner BMC-Monografie Augenzeugenberichte zusammen, aus denen hervorgeht, dass neben Rauschenbergs Gemälden auch Franz Klines schwarz-weißes Bild noch einmal zum Einsatz kam, das Lou Harrison schon als optische Ergänzung zu dem musikalischen Vortrag von William Masselos aufgehängt hatte. Duberman 1972, S. 352-357.

198 Zunächst firmierte es unter dem Titel *Untitled Event*.

199 Neben der Integration von Alltag im Theater glaubte Cage auch an die umgekehrte Möglichkeit, dass die Betrachtung der Alltagswelt als Theater den Umgang mit ihr erleichtern könne. Vgl. Kostelanetz 2003, S. 75.

200 Kirby 1995, S. 33.

stimmen einige Augenzeugenberichte überein) persönliche Zen Reflektionen vor, also einen Text, den man durchaus als intentional und für den Anlass passend bezeichnen könnte. Cage erwähnte in einem Interview 1965, dass er die Vorbereitung der einzelnen Teilnehmer eines *Happenings* für nützlich halte und dass das Moment der Absichtslosigkeit erst aus dem Gesamtgebilde heraus entstehe – daraus, dass keiner der Akteure wisse, was die anderen tun werden.²⁰¹ Eine weitere Frage hinsichtlich der Akteure ist die nach ihrer Rolle: Sie stellen keine narrativen Charaktere dar, sie tragen aber auch keine Masken, die sie, wie bei Schlemmer und Schawinsky, zu abstrakten Körpermaschinen machen würden – spielen sie also sich selbst? Cage hätte diese Frage mit dem Hinweis auf die wechselseitige Nähe von Alltag und *Happening* wohl bejaht. Hier schließt das Problem an, ob es sich bei dem Setting des *Theatre Piece No.1* wirklich um eine alltagsnahe Situation handelt, oder ob nicht gerade das Aufbrechen herkömmlicher Theaterformen zu einer hochgradig artifiziellen Konstellation führt. Schließlich stellt sich die Frage nach Wert und Bedeutung: Ist Cages *Happening* lediglich eine strategische Provokation, oder ist ihm hier der erste funktionierende Prototyp eines abstrakten Gesamtkunstwerks gelungen? Unter musikalischem Gesichtspunkt und mit Blick auf ähnliche Versuche am *Bauhaus* lässt sich zumindest feststellen, dass Cage der Musik ihren Begleitcharakter nimmt – und zwar dadurch, dass er sie neu denkt. Zur Veranschaulichung dieser Neudefinition von Musik ist Cages wahrscheinlich berühmtestes Stück 4'33" hilfreich, das er kurz nach den Sommerkursen 1952 unter dem Einfluss der Geschehnisse am BMC komponierte.

Cage hatte sich schon mehrere Jahre mit dem Gedanken an ein Stück getragen, in dem es keine komponierten Klänge geben sollte. Erst das Vorbild von Rauschenbergs monochromen Bildern, die auch im *Happening* zum Einsatz kamen, ermutigte Cage dazu, seine Idee umzusetzen:

„You see I was afraid that my making a piece that had no sounds in it would appear as if I were making a joke. In fact, I probably worked longer on my 'silent' piece than I worked on any other. I worked four years - Actually what pushed me into it was [...] the example of Robert Rauschenberg. His white paintings [...]: When I saw those, I said, "Oh yes, I must; otherwise I'm lagging, otherwise music is lagging.“²⁰²

4'33" besteht aus nichts anderem als einer Spielanweisung: Der Pianist öffnet den Klavierdeckel und schließt ihn 4 Minuten und 33 Sekunden

201 Vgl. Kostelanetz 2003, S. 76 f. sowie Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* (vgl. Kap. 4.2).

202 Cage im Interview mit Allan Gillmor und Roger Shattuck (1973), zitiert nach: ebd., S. 71.

später wieder. Das Stück wird akustisch ausschließlich durch die Geräusche gestaltet, die während dieser Zeit im Umfeld entstehen, etwa durch sich räuspernde Zuschauer, das Pfeifen des Windes durch die Fensterritzen etc. Cage sah einen Zusammenhang zwischen dem stillen Musikstück, „*where anything we do is apparent as music*“ und dem *Happening*, „*where anything we do is apparent as theatre*“²⁰³. In Cages Erläuterungen findet sich auch Thoreaus Gegenüberstellung von „Musik der Natur“ und „Musik der Kunst“ wieder, die Cage implizit schon in seiner Beethoven-Polemik benutzt hatte:

„*I wanted my work to be free of my own likes and dislikes, because I think music should be free of the feelings and ideas of the composer. I have felt and hoped to have led other people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music which they would hear if they went into a concert hall.*“²⁰⁴

Verbunden mit Thoreau (und dessen fernöstlichen Einflüssen) hat einmal mehr die Zen-Philosophie entscheidenden Anteil am Überbau: In der Meditation versuchen Zen-Anhänger das Zentrum ihres Geistes zu erreichen, in dem Ruhe und Gelassenheit herrschen. Dieser Zustand der Abwesenheit von Aktivität erlaubt die besonnene Wahrnehmung der Aktivität der Umwelt²⁰⁵ – die Verbindung zwischen dieser Vorstellung von Stille und 4'33“ liegt auf der Hand. Einen weiteren Bezugspunkt stellt auch in diesem Stück der Einfluss Erik Saties dar: In seiner *Musique d'ameublement* (1917-1920) hatte Satie mit der Montage klischeehafter Musikphrasen gearbeitet, die er nicht als autonome Kunst, sondern als Hintergrundmusik verstanden wissen wollte (vgl. Kap. 1.3). Neben dem kulturkritischen Ansatz erkannte Cage in der *Möbelmusik* auch ein wichtiges künstlerisches Konzept: „*„Furniture Music’ was Satie’s most far-reaching discovery, the concept of a music to which one did not have to listen.*“²⁰⁶ In 4'33“ dreht Cage die Idee Saties um: Das Publikum soll zuhören, aber es gibt keine Musik. Auch das Prinzip der unberechenbaren Variation, die bei Cage von Alltags- und Umweltgeräuschen verursacht wird, ist von Satie inspiriert: In dem Stück *Vexations* (1893) soll

203 Cage im Interview mit Lars Gunnar Bodin und Bengt Emil Johnson (1965), zitiert nach: ebd., S. 205.

204 Cage im Interview mit Jeff Goldberg (1974), zitiert nach: ebd., S. 70.

205 „[...] *tranquility is in the center and freedom from likes and dislikes. It stands to reason, the absence of activity which is also characteristically Buddhist. [...] The marvelous thing about it is when activity comes to stop, what is immediately seen is that the rest of the world has not stopped.*“ Cage im Interview mit Gillmor und Shattock (1973), zitiert nach: ebd., S. 70.

206 Cage im Interview mit Don Finegan et al. (1969), zitiert nach: ebd., S. 51.

eine Reihe von 36 Akkorden 840 Mal wiederholt werden. Cage, der 1963 die fast 19-stündige Uraufführung dieses Stücks leitete, erkannte, dass die übersichtliche Konstellation in *Vexations* eine Wahrnehmung kleinsten Abweichungen in Tempo und Phrasierung ermöglichte, die sich über die stundenlange Wiederholung des immer Gleichen unweigerlich ergeben.²⁰⁷

c. Cage und Merce Cunningham

Schon Ende der 1930er Jahre begann Cages Zusammenarbeit mit dem Tänzer Merce Cunningham. Cunningham erweiterte die bis dahin gültige Formsprache des *Modern Dance* durch das Gebot, dass grundsätzlich alle Bewegungen erlaubt seien: „*Anything natural, that is, any movement meaningful to the dancer, became matter for a dance.*“²⁰⁸ Zudem integrierte er fernöstliche Stilmittel wie den gezielten Einsatz von Gesichtsausdrücken. Von 1939 bis 1945 war Cunningham Mitglied der *Martha Graham Company*. Die Keimzelle seiner eigenen Company entstand 1953 am BMC. Cunningham brach mit der choreografischen Tradition nicht weniger unbeirrt als Cage mit der musikalischen: Er propagierte einen autonomen Tanz, der weder eine Handlung symbolisch repräsentieren, noch nach Bewegungsäquivalenzen zu vorgegebener Musik suchen sollte. Cunningham richtete sich nach seinem Ausstieg bei Martha Graham gegen ihren psychologisierenden Ansatz, durch Bewegung bestimmte Gefühlslagen darstellen zu wollen.²⁰⁹ Teil dieser Loslösung war der Einsatz von Zufallsoperationen, die jeglichen Bezug auf eine außerhalb der reinen Bewegung liegende Bedeutungsebene verhindern sollten. Er gilt damit als Begründer des postmodernen Tanzes, in dem der kreative Prozess sich selbst genügt. Auch sonst lassen sich manche Prinzipien Cunninghams als Übertragung von Gedanken Cages auf den Tanz verstehen:

- Da Cunningham in seinen Choreografien auf narrative Handlung verzichtet, haben die Zuschauer des Gesehenen im Sinne Cages (bzw. Duchamps) selbst zu deuten.

207 „*This goes on for eighteen hours and forty minutes. Now what happens when something so simple is repeated for such a long time? What actually happens is the subtle falling away from the norm, a constant flux with regard to such things as speed and accent, all the things in fact which we could connect with rhythm. The most subtle things become evident that would not be evident in a more complex rhythmic situation.*“ Cage im Interview mit Gillmor und Shattock (1973), zitiert nach: ebd., S. 49.

208 McDonagh, Don: *The Rise and Fall of Modern Dance*, New York: Dutton 1970, S. 52.

209 Vgl. Raussert 2003, S. 143.

- Stille wird bei Cunningham als Bewegungslosigkeit gedeutet: Statisches Verharren gehört zu seinen Performances genauso wie die Bewegung.
- Die Bewegungsverläufe richten sich nicht nach metrischen Maßstäben, denn Cunningham möchte die Zeit tänzerisch relativieren. Der verharrende Körper hält die Zeit im übertragenen Sinne an, der sich blitzartig wendende Körper beschleunigt die subjektive Wahrnehmung des Ablaufs. Cunningham versucht, bedeutungshaltige oder emotional aufgeladene Posen zugunsten reiner Bewegungs-Logik zu vermeiden.
- Dem *Happening* vergleichbar gehört es zu Cunninghams Strategien, die einzelnen Elemente einer Aufführung (also Choreografie und Musik) erst bei der Premiere aufeinander treffen zu lassen; vorher abgesprochen ist lediglich die rhythmische Struktur. Die Anwendung der Methoden Cages auf den Tanz hat bei Cunningham ihre Grenzen: So steigt in Ensemblestücken, die während der Aufführung Zufallselemente integrieren, die Verletzungsgefahr durch Zusammenstöße der Tänzer. Das bei Cage zu beobachtende Verschwinden des Kunstausdrucks in der Stille hätte in der Übertragung auf den Tanz letztlich die Abschaffung von organisierter Bewegung zur Folge – eine Konsequenz, der offenbar auch die sparsamen Choreografien Lothar Schreyers an der *Bauhaus*-Bühne unterlagen (vgl. Kap. 2.4.b).

Cunningham besuchte das BMC zu drei Sommerkursen. 1948 stellte er *A Program of Dances* vor, bestehend aus drei Choreografien zu *prepared piano*-Musik von John Cage, die beide zusammen schon mehrfach aufgeführt hatten: *Totem Ancestor*, *Root of an Unfocus* und *Dream*. Drei weitere Tänze entstanden direkt am College: *A Diversion* (zu Cages *Suite for Toy Piano*), *The Monkey Dances* (für die Aufführung des Satie-Stücks *Le Piège de Méduse*) und *Orestes*, ebenfalls zu Musik von Cage.²¹⁰

Während Cunningham wegen Blinddarmbeschwerden bei seinem Besuch 1952 gezwungen war, fast alle Vorhaben abzusagen, führten die Sommerkurse 1953 zur Gründung der heute weithin bekannten *Merce Cunningham Dance Company*: Zwar hatte Cunningham mit einem Teil der Gruppe schon in New York zusammengearbeitet, doch erst die Abgeschlossenheit des Colleges gab ihm die Möglichkeit, seine Ensemble-Ideen (für zunächst sieben Tänzerinnen und Tänzer²¹¹) konzentriert umzusetzen. Statt Cage hatte Cunningham 1953 David Tudor als geistesverwandten Musiker an seiner Seite. Cunningham entwarf vier neue Choreografien: *Banjo* ist durch die gleichnamige Musik von Louis Moreau Gottschalk inspiriert, und *Septet* wurde zu Erik Saties *Trois*

210 Vgl. Harris 1987, S. 156.

211 Zur ersten Besetzung gehörten Remy Charlip, Carolyn Brown, Marianne Preger Simon, Jo Anne Melscher, Paul Taylor, Anita Dencks und Viola Farber. ebd., S. 234.

morceaux en forme de poire aufgeführt. In *Dime a Dance* durfte das Publikum die Auswahl der Tänze bestimmen, indem die Zuschauer nach Zahlung einer Münze (*dime*) Karten aus einem Stapel zogen, der alle vorbereiteten Tänze enthielt. David Tudor begleitete die Aufführung mit nicht näher bezeichneter Musik des 19. Jahrhunderts. Die Dauer des Musikvortrags richtete sich nach der Dauer der Tänze: War eine Choreografie nach Beendigung des Musikstücks noch im Gange, begann Tudor, das Stück von neuem zu spielen; war hingegen der Tanz vorbei, während die Musik noch lief, brach Tudor das Stück ab. In dem Stück *Untitled Solo* entwarf Cunningham die Bewegungsabläufe anhand von Zufallsoperationen; Tudor begleitete ihn mit Musik von Christian Wolff.²¹²

Auch in späteren Jahren suchte Cunningham den Austausch mit Künstlern aus unterschiedlichen Bereichen; die Kooperation mit Cage, Rauschenberg und anderen am BMC markierte diesbezüglich einen frühen Höhepunkt.²¹³ Die Zusammenarbeit mit John Cage dauerte bis zu dessen Tod 1992 an. Cage begleitete die *Merce Cunningham Dance Company* über viele Jahre als musikalischer Leiter auf Tourneen. Beide zogen 1954 in eine von Paul Williams initiierte Künstler-Kommune in Stony Point, New York. Williams, der das BMC über Jahre finanziell unterstützt hatte, machte damit seine Idee von einer Künstler-Kolonie wahr, die ihm eine zeitlang auch für das BMC vorgeschwebt hatte. Cage umschrieb den gemeinsamen Geist des Stony Point-Zirkels mit „*we all had Black Mountain College in common*“.²¹⁴ Martin Duberman hat das BMC als einzigen Ort bezeichnet, an dem die beschriebenen künstlerischen Entwicklungen des Cage-Kreises Anfang der 1950er Jahre ihren Ausgang nehmen konnten: „*Just as Cage may be said to be the individual most responsible for the theoretical thrust that underlay the aesthetic of these men, Black Mountain may be said to be the place where that aesthetic received encouragement at a critical juncture. Black Mountain was the only place at that time ...*“²¹⁵

Im dritten Kapitel dieser Arbeit habe ich versucht, die Geschichte des BMC aus musikalischem Blickwinkel heraus zu beschreiben. Ich bin am

212 Vgl. ebd., S. 238.

213 In den 1960er Jahren wurde Cunningham zum Vorreiter im Einsatz von Videotechnik im Tanz. 1965 entstand das Stück *Variations V*: Sämtliche Requisiten sind in dieser Video-Arbeit mit Kontaktmikrofonen ausgestattet, so dass Cunningham durch seine Tanzbewegungen Geräusche erzeugt (vgl. Kap. 4.2). In den 1980er Jahren arbeitete Cunningham u.a. mit den Filmemachern Charles Atlas und Elliot Caplan zusammen. Vgl. Raussert 2001, S. 139 ff.; Robertson, Allen und Huttera, Donald: *The Dance Handbook*, Boston: Longman 1988, S. 202.

214 Cage im Interview mit Max Blechman (1992), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 278.

215 Duberman 1972, S. 362.

Ende von Abschnitt 3.2 zu dem Zwischenergebnis gekommen, dass der Musikunterricht trotz ausgezeichneter Lehrkräfte und einzelner interessanter Episoden im Ganzen kein eigenes Profil ausbilden konnte. Im Weiteren habe ich mein Augenmerk auf das Heraufziehen einer spezifischen Beschaffenheit des Colleges gelegt, die den innovativen Theaterexperimenten der Jahre 1948 bis 1952 den Boden bereitete. Die Wurzeln dieser besonderen Disposition finden sich schon im Gründungskonzept von John Andrew Rice: Im Geiste John Deweys und Thomas Whitney Surrettes sollte das BMC eine Stätte zur Verknüpfung von Musik und Alltag sein, an der die gemeinschaftliche Kunstpraxis mehr zählte als individuelle Virtuosität. Ziel war es nicht, einen überlieferten Wissenskanon zu vermitteln, sondern in den Studenten die kreativen und gesellschaftlich wertvollen Kräfte zu schulen. Obwohl in dieser Absicht auch die Schaffung einer originären US-Kunst mitgedacht war, wurde das College während seiner ersten Jahre zu einem Sammelbecken von Flüchtlingen aus der Kulturelite Europas. Mit der Zeit formierten sich zwei Lager: die Vertreter der bis dahin dominanten Kultur des Alten Kontinents und die emanzipatorischen Kräfte der noch ungenau definierten Künste der Vereinigten Staaten. Es war just dieses Aufeinandertreffen polarer Ansichten auf dem engen Raum des ländlich abgelegenen Colleges, das einer grundsätzlichen Richtungsdiskussion Vorschub leistete. Eine wichtige Rolle als Vermittler und Anreger spielten die Lehrkräfte vom *Bauhaus* wie Josef Albers und Alexander Schawinsky, die als Bindeglied zwischen neuer europäischer Modernität und der künstlerischen Selbstfindung ihrer neuen Heimat fungierten. In den 1930er Jahren wurden am BMC auch manche Planungen der *Bauhaus*-Bühne in die Tat umgesetzt.

Die Präsenz der Kultur-Repräsentanten Europas mobilisierte die Autonomiebestrebungen amerikanischer Künstler wie John Cage. Cage glaubte, dass die Unabhängigkeit von der legitimen Tradition nur durch grundsätzliche Neudefinition aller künstlerischen Kategorien zu erreichen sei. Zu diesem Zweck schuf er sich ein eigentümliches philosophisches Instrument aus Versatzstücken unterschiedlicher Denkrichtungen. Er erkannte auch den strategisch günstigen Charakter des BMC, das er unmittelbar als Ort zur praktischen Umsetzung seiner theoretischen Erwägungen in Betracht zog – zumal, nachdem in der College-Führung 1949 ein Machtvakuum entstanden war. Cages wichtigste Arbeiten am BMC – das *Theatre Piece No. 1* und die stille Komposition 4'33" – verknüpften Aspekte von Alltag und kollektiver Erfahrung (also eingestammte College-Themen) mit der radikalen Abkehr von gängigen Kunstvorstellungen.

