

John Cage und die Folgen | Cage & Consequences

Internationales Symposium

abstracts

19. März – 21. März 2012 | Haus der Berliner Festspiele

Volker Straebel (TU Berlin) / Julia H. Schröder (FU Berlin),
Konzept und Leitung *Concept and direction*

In englischer und deutscher Sprache mit Simultanübersetzung | Eintritt frei

In English and German with simultaneous translation | Free admission

Anlässlich des 100. Geburtstags von John Cage (1912–1992) widmet sich die MaerzMusik 2012 unter dem Motto »John Cage und die Folgen« dem Werk von John Cage und dessen Einfluss auf folgende Künstler-Generationen. Dieses Umfeld künstlerischer Auseinandersetzung wird begleitet von einem wissenschaftlichen Symposium, das international bedeutende Vertreter der Cage-Forschung mit renommierten Künstlern, Komponisten und Weggefährten Cages zusammenführt.

To mark the centenary of the birth of John Cage (1912–1992), MaerzMusik focuses on his work and its influence on subsequent generations of artists. This area of artistic exploration is accompanied by the symposium »Cage & Consequences« which brings together leading international Cage scholars with distinguished artists, composers and associates of Cage.

Haus der Berliner Festspiele | Schaperstraße 24 | 10719 Berlin
U Spichernstraße, Ausgang Bundesallee | Bus 204, 249 Rankeplatz

www.berlinerfestspiele.de

www.CageSymposiumBerlin.de

volker.straebel@tu-berlin.de

Eine Veranstaltung von Berliner Festspiele | MaerzMusik in Zusammenarbeit mit Technische Universität Berlin – Fachgebiet Audiokommunikation, Freie Universität Berlin – Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« und Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Gefördert aus Mitteln der Ernst von Siemens Musikstiftung.

22. Feb. 2012

John Cage lesen | Reading Cage

10:00 Uhr

Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber (Berlin):

»Invalidate areas where nothing's definite« (John Cage). Kunst jenseits des goldenen Rahmens

Das deutsche Wort *Rahmen* ist wie das englische *Frame*, beide darin von den romanischen Sprachen geschieden, als umfassender Bezugsrahmen zu verstehen. Dessen im Titel des Vortrags angesprochene goldene Erscheinung für die Legitimation einer von den Lebensbezügen abgehobenen Kunst betrifft daher umfassend die Frage nach dem Status der Kunst, eng damit verbunden die im 20. Jahrhundert zum Problem gewordenen Botschaften der Kunst. Experimente mit dem Rahmen sind geradezu typisch für die Kunst des 20. Jahrhunderts bis dahin, dass der goldene Rahmen völlig entleert werden konnte. Ein radikales Beispiel dafür bietet John Cages *0'00 (4'33" Nr. 2)*, das das »Dispositiv« Musik in Frage stellt. Dieses »Stück« steht im Zentrum der Überlegungen darüber, ob es Kunst ohne Rahmen geben kann, wie auch ob Rahmen ohne Kunst möglich sind. Den theoretischen Bezug bildet Jean-François Lyotards These der Repräsentationslosigkeit der modernen (bei ihm auch postmodernen) Kunst, die nur noch ein »Quod« aber kein »Quid« mehr kennt.

Prof. Dr. Brandon LaBelle (Bergen/Berlin):

Cage – Walks, Silences, Texts and Other Acts of De-Centering

Cage's aesthetic project utilizes a number of strategies which, as Heinz-Klaus Metzger suggests, »disorganizes« musical coherence. Following Metzger, I'm curious to give detail to Cage's project by also querying how processes of disorganization, or what I'd also call »de-centering« are mobilized not only in relation to musical coherence, but more, to the setting and scene of a work. In this regard, I'm interested to read in Cage an emphasis on context, spatiality and the social, and to appreciate how works, from *4'33"* to *Water Walk* to his lectures, aim to locate us within an experience of multiplicity and differentiation.

Kaffee / Coffee

11:30 Uhr

Prof. Dr. David W. Bernstein (Oakland, Kalifornien):

John Cage's *Music of Changes* and Its Genesis

Recognizing a crucial change in John Cage's music and aesthetics, James Tenney claimed that the *Music of Changes* marked the end of a period of about three hundred and fifty years, an era that began with the emergence of opera in the early seventeenth century. From 1951 on, composing for Cage was no longer a means to express human ideas and emotions, but to explore the nature of sound. Cage had created a radical new form of musical continuity devoid of intentional relationships between sounds other than their mutual co-existence in musical space and time. The resultant »no-continuity,« he claimed, »simply means accepting that particular continuity that happens.« These developments in Cage's musical language pose a formidable challenge to the music analyst, who must not only take into account Cage's revolutionary approach to form and continuity, but also critically evaluate compositions created by means of chance operations. My analysis of the *Music of Changes* examines Cage's pre-compositional materials and methods and considers the musical potential of the materials he selected and the limitations he imposed on their deployment. The analysis traces the steps that Cage took composing the *Music of Changes* by comparing the finished score to Cage's compositional charts, lists of sounds used in the work, and records of the hexagrams generated by his coin tosses. It also refers to David Tudor's correspondence with Cage discussing details in the score. In addition to presenting an analytical approach applicable to Cage's music composed after 1951, it contributes to the reception of Cage's postwar period masterpiece by demonstrating that the radical results of Cage's compositional processes were achieved through more conventional means, namely, through modernist precision with its systematic attention to detail and control of the materials.

Dr. Don Gillespie (New York):

John Cage and C. F. Peters Corporation: A Brief Publication History

This paper will outline the initial years of Cage and Peters in the 1960s and describe Hinrichsen's strong promotion of Cage's music and his unswerving faith in the composer – despite marked skepticism of the post-war European houses of C. F. Peters, Hinrichsen's Jewish family firm that had been »Aryanized« during the Hitler years and had sought to avoid controversial avant-garde music after that tragic time. I will examine the publishing challenges of Cage's music revealed in such works as *4'33"* and the *Concert for piano and orchestra*, in the older percussion and prepared piano works of the '30s and '40s, and in such challenging projects of the 1960s as *Atlas Eclipticalis*, *HPSCHD*, etc.

I joined Peters in fall 1970, the year after Hinrichsen's sudden death from a stroke, and with the encouragement of Evelyn Hinrichsen, his widow, was fortunate to witness the creation in the '70s of the *Songbooks*, the bicentennial commission *Apartment House 1776*, and in the '80s, the five *Europeras* and the now famous »Number Pieces,« culminating in the monumental *103* (1991) with its film *One*¹¹ (1992). In addition to promoting and occasionally performing his music, I was privileged to enjoy his friendship and trust for 22 years.

Both Cage's influence on the catalog of Peters and the negative reaction of academic and serial composers to his work will be briefly discussed. I hope to portray Cage's genial influence on the Peters tradition and to describe (through anecdotal narrative) his closeness to what Walter and Evelyn Hinrichsen called the »Peters Family.«

Mittag / Lunch

14:00 Uhr

Prof. Dr. Sabine Sanio (Berlin):

Werk – Prozess – Situation. Zum Konzept ästhetischer Erfahrung bei John Cage

In dem Vortrag möchte ich zunächst einige ästhetische Konzepte vorstellen, die für Cages musikalisches Denken von Bedeutung waren. Anschließend werde ich Cages Idee der Verabschiedung des Werkbegriffs erläutern und zeigen, inwiefern Konzepte des Prozesses und der Situation an dessen Stelle getreten sind – den Begriff des Prozesses hat Cage selbst ins Spiel gebracht. Es stellt sich aber die Frage, ob sich mit dem Begriff der Situation nicht eine größere Zahl von relevanten Aspekten reflektieren ließe. Schließlich will ich der Frage nach der ästhetischen Erfahrung nachgehen. Dafür werde ich die spezifischen Rahmenbedingungen der ästhetischen Erfahrung in der klassischen Konzertmusik beschreiben und ihr die von Cage bewirkten Veränderungen gegenüberstellen.

Bill Dietz (Berlin):

Listening to MaerzMusik Listen to John Cage

Audible traces of classical listening from the first two days of the 2012 edition of *MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik* are demonstratively subjected to various strategies for post-concertante listening (i.e., composition) as proposals for attendees' reception of the remainder of the festival.

Kaffee / Coffee

15:30 Uhr

Prof. Dr. Rolf Großmann (Lüneburg):

Medienreflexion in der Musik im Anschluss an John Cage

John Cage gilt zu Recht als Pionier der Verwendung technischer Medien als Mittel und Gegenstand von Komposition. Sein »Medienwerk« reicht von der Nutzung von Mess-Schallplatten (*Imaginary Landscape No. 1*, 1939) über Radios, Tonbandcollagen, interaktiven Performances bis zum Einbezug der musikalischen Computerexperimente Lejaren A. Hillers (*HPSCHD*, 1967–69). Die damit verbundenen ästhetischen Strategien sind unterschiedlich und korrespondieren mit den Phasen der künstlerischen Entwicklung Cages. Wie in anderen Bereichen dient seine kompositorische Arbeit und seine Künstlertheorie auch im Medienbereich als diskursive Projektionsfläche für Konzepte und Werke nachfolgender Generationen. Diese Projektionsfläche soll genauer analysiert werden. Ihrer breiten Anschlussfähigkeit, die sich unter anderem durch Cages radikale Öffnung des Musikbegriffs ergibt, steht eine begrenzte Zahl seiner Verfahren und Denkfiguren gegenüber, die ihm aus heutiger Sicht eine klare Position im Spektrum aktueller Medienmusik zuordnet. Den Hintergrund für diese Annäherung bildet eine einfache Frage: Wofür steht Cage als Medienkomponist im Ensemble heutiger Musikpraxis, und was lässt sich aus seinen Medienstrategien lernen?

Dr. David W. Patterson (Oak Park, Illinois):

Cage, Mao, and the Paradox of »Politics«

For many composers of the 1960s, leftist activism and the call for artistic »relevance« reshaped aesthetic ideologies and imbued works with a new and sometimes overt political program. Composers such as Frederic Rzewski and Christian Wolff are perhaps the best-known examples, although a host of others contributed to the growing repertory of politically motivated art, such as Philip Corner and Malcolm Goldstein – or James Tenney, who in contrast opted for »radical eclecticism« as a more abstract stylistic means to achieve similar ends.

While the leftism of this period was derived from a number of sources, many were drawn to the example of Mainland China as the idealized achievement in social and political reform, and to the person of Mao Tse-tung in particular as its architect. John Cage was one of these – a composer who, in potential conflict with his perennial and adamant »apolitical« aesthetic, scattered Maoist references throughout his prose of the late 1960s and early 70s. Quoting Mao in a 1972 essay, for example, Cage noted, »In what does the old ideology of the exploiting classes lie? It lies essentially in self-interest. [...] That is why, in the course of revolution, we must fight self.« Yet Cage's treatment of Mao's texts was both malleable and poetic, and ultimately, the differences between the original source and Cage's interpretation are potent and demonstrate his purposeful reworking of ideas from outside the realm of the creative arts to suit his own aesthetic needs.

Making reference to materials culled from unpublished correspondence, recently-conducted interviews and contemporary scholarship – among other sources – this presentation will assess the far from literal ways in which Cage treated the texts of Mao Tse-tung in his own aesthetic and suggest the ways in which this Maoist source material was skillfully retooled to support Cage's experimental agenda.

Dienstag, 20. März 2012

Achtung/attention: spätere Anfangszeit / start at 10:30

John Cage aufführen | Performing Cage

10:30 Uhr

Volker Straebel (Berlin):

The Studio as a Venue of Production and Performance: Cage's Early Tape Music

Cage's *Imaginary Landscape No. 5* (1952) and *Williams Mix* (1952/53) are early examples of works for magnetic tape based on previously prepared scores. The relation of composition and realization, production and performance is not at all clear in these works, the less so if one considers the score itself a result – and only one of many possible results – of an algorithmic procedure. Recently discovered material sheds new light on the production process of the two seminal pieces closely bound to the studio of Louis and Bebe Barron. By placing this research in the recent discourse on liveness and mediatization, the paper questions the instrument metaphor for early electronic music studios.

fällt aus :

Eberhard Blum (Berlin):

Instrumental / Vokal. Zwei Werke von John Cage und Kommentare zu ihrer Ausführung: *Solo for Flute, Alto Flute and Piccolo* (1957/58) aus *Concert for Piano and Orchestra* und *Sixty-Two Mesostics re Merce Cunningham* (1971/72) for voice using microphone

Eberhard Blum wird seinen Beitrag leider nicht vortragen können, stellt ihn aber später zum Abdruck im Tagungsband zur Verfügung.

Der Autor berichtet aus seiner langjährigen Tätigkeit als Ausführender der Kompositionen von John Cage. Diskutiert werden Fragen der instrumentalen und vokalen Ausführung zweier Werke, die in ihrer unterschiedlichen Notation verschiedene Verhältnisse von Komponist und Ausführendem aufzeigen.

Kaffee / Coffee

11:30 Uhr

Gordon Mumma (Victoria, British Columbia):

John Cage and Live Electronics

Cage's involvement in live-electronic music began in the late 1930s, and remained a significant creative medium for him into the 1970s. Throughout this period, Cage developed sufficient understanding of electronic technology, which he could communicate with specialists in seeking their assistance. But his prime attention was to the disciplines of composition – musical, visual, literary – rather than to the developing technology. Thus technical and creative interaction with others was an essential feature of his ongoing live-electronic music activity, particularly in the milieu of the Merce Cunningham Dance Company with David Behrman, Takehisa Kosugi, David Tudor, Christian Wolff, and myself.

Cage's involvement with emerging technologies of live electronics fits into three stages:

(1) Live performance of recorded sounds (1930s to 1940s): Cage's first live-electronic performances used manipulation of disc-recorded electronic test-sounds. This was also the time of his evolving percussion and prepared-piano compositions.

(2) Tape Music (1950s to 1965): After 1952, Cage used magnetic tape »sampling« in live performances. *Williams Mix* (1952) was Cage's first magnetic tape project, with editing assistance of others. In *Cartridge Music* (1960), the evolving transistor technology allowed practical live electronic amplification of quiet acoustical sounds. By the mid 1960s standardized tape recorders assisted large-scale live magnetic tape sampling.

(3) Live Electronics in the Merce Cunningham Dance Company (1965 to 1980): This was the high point of Cage's activities in live electronic performance. His process was widely collaborative, often partnered with Merce Cunningham in choreographed repertoire and *Events*. Cage's most elaborate live-electronic collaboration was *Variations V* (1965), a co-composition by Cage and Cunningham, produced with Tudor, Robert Moog, Bell Laboratory engineers, and performed with others. In the 1970s and 1980s, Cage's spoken prose also became a live sound source modified by others, in the later years with electronic and computer processing.

Dr. John Holzaepfel (Fort Atkinson, Wisconsin):
Tudor Performs Cage

»He was a great solver of puzzles«, John Cage said of David Tudor. Then, Cage paused before adding, without his famous smile, »and producer of them.« Drawing on musical analysis, criticism, and biography, this paper examines the interaction between David Tudor's performances of Cage's music and the evolution of the composer's musical thinking after 1950.

The range of Cage's achievement in the years that followed expanded in direct proportion to Tudor's involvement in it. Yet cause and effect were curiously reversed. »What you had to do«, Cage said, »was to make a situation that would interest him. That was the role he played.« During these years, Tudor was a pianist, but it would be more accurate to describe him as a musical and even an ethical force – indeed, that is apparently what Cage tried to do both in the fall of 1951, when he told Tudor, »You are (and then no qualifications necessary)«, and a decade later, when he wrote that Tudor's centrality to his work was »not because of his virtuosity but because of what, when his skills are put away, he is.« That virtuosity (no less intellectual than instrumental) gradually, inevitably, led Tudor beyond the piano, and beyond Cage.

Cage sometimes said cheerfully that he had no ear for music. In one sense at least, he was wrong: throughout the 1950s and beyond, Cage's ear for music was David Tudor.

Mittag / Lunch

Komponieren nach Cage | Composing after Cage

14:00 Uhr

Rainer Riehn (Berlin):

Der Interpret als Komponist. Zum Phänomen der komponierten Realisation bei Cages indeterminierter Musik

Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf (Freiburg):

Post – Mythos: Cage

1999 erschien das Buch *Mythos Cage*. In Cages Geiste herausgegeben – keine Dogmen zu akzeptieren, ein Experiment zu realisieren, wieder den Stachel zu lösen, Erstarrungen aufzubrechen, eine Diskussion auszulösen –, löste es bei den Liebhabern und Verteidigern des Komponisten eine unvorhergesehene Reaktion aus. Der Herausgeber wurde als Reaktionär geoutet, der Verleger mit beschimpfenden Telephonaten überhäuft, die bis zur Androhung eines gerichtlichen Beschlusses gegen das Buch reichte. Der Versuch, der Mythenbildung in der zeitgenössischen Musik mit Aufklärung, mit einer Kontroverse entgegenzutreten, schien gescheitert. Freilich fragt sich, vor allem aus der Rückschau nach mehr als einem Jahrzehnt, warum ein solch marginales Ereignis wie eine Buchveröffentlichung eine derartig emotionale Wirkung hervorrufen konnte. Offenbar traf es nicht nur im Titel den Mythos. Mythen sind voraufklärerische, vorerwachsene Narrationen, die sich diejenigen, welchen sie ans Herz gewachsen sind, nicht nehmen lassen wollen. Sie werden, wenn es eng wird, auch dogmatisch verteidigt.

Nach 13 Jahren fragen wir erneut: Haben wir heute den Mythos Cage überwunden? Ist eine solche Überwindung überhaupt möglich? Was gehört zu einem post-mythischen Umgang mit großer Kunst und großen Künstlern? Kann die neue Musik auch ohne Helden leben, kann sie ohne diese vor allem kulturell durchgesetzt werden?

Kaffee / Coffee

15:30 Uhr

Prof. Dr. Nicolas Collins (Chicago):
Grazing the Buffet – the Musical Menu after Cage

Cage's impact on music might be likened to Kübler-Ross' five stages of grief: Denial, Anger, Bargaining, Depression, Acceptance. As a composer approaching 60 I like to think we've all reached Acceptance by now, but I admit that's it's been a hard process for many. I want to review the ways in which five generations of sound artists responded to Cage's musical innovations: Cage's contemporaries (Barber, Boulez, Feldman, etc.); the immediate subsequent generation (*Sonic Arts Union*, Pauline Oliveros, LaMonte Young, etc.); the students of the first »post-Cagean composer« (*Composers Inside Electronics*, Paul DeMarinis, Laetitia Sonami, myself, etc.) and the less academically-linked improvisers of the 1980s; the *Bang on a Can* generation of composers who rose to prominence at the cusp of the 1990s (Julia Wolfe, David Lang, Michael Gordon, etc.); and the current crop of sound artists who are more a product of art schools than conservatories. My focus will be on the sometimes conflicted intertwining of ideology, technology and personal preference.

Dr. Thomas Ahrend (Basel)
James Tenney: Form und Harmonik nach John Cage

Die Begriffe *Form* und *Harmonik* wurden von John Cage zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Hinsichten in Frage gestellt. Eine positive Bezugnahme auf diese Termini wird man daher im Zusammenhang einer Cage-Rezeption vielleicht nicht unbedingt erwarten. Für James Tenney (1934–2006) standen die genannten Begriffe jedoch durchaus im Zentrum seiner kompositorischen (und theoretischen) Arbeiten – was ihn gleichwohl nicht daran gehindert hat, sich offen zum Einfluss von Cage (neben zahlreichen anderen) auf ihn selbst zu bekennen. In zwei John Cage gewidmeten Kompositionen Tenneys erscheinen die Begriffe zudem prominent im Titel: *Harmonium #5* (1978) und *Form 2* (1993). In einigen analytischen Beobachtungen vor allem zu diesen beiden Stücken soll diskutiert werden, inwiefern Tenneys kompositorischer Umgang mit Form und Harmonik (auch) als Spur einer Cage-Rezeption verstanden werden kann.

Adachi Tomomi (Tokyo):
»John Cage Shock« in Japan's 1960s and Orientalism

Mittwoch, 21.3.2012

Cage und die Künste | Cage and the Arts

10:00 Uhr

Dr. Julia H. Schröder (Berlin):
Cages Klangskulptur, sein *Four*³ und Cunninghams Tanz *Beach Birds*

John Cage hat wahrscheinlich nur eine Klangskulptur geschaffen, *Extended Lullaby* (1992), die von den Ausstellungsbesuchern gespielt werden kann. Diese Klangskulptur basiert auf Cages Komposition *Four*³ (1991), einem der sogenannten Zahlenstücke, für Merce Cunninghams Choreographie *Beach Birds* (1991). Der Vortrag wird den Beziehungen dieser drei Werke nachgehen und den weiteren Einflüssen und Vorbildern. Dazu gehört ein Ausspruch von Marcel Duchamp sowie Erik Saties *Vexations* und das Interesse von Cage und Cunningham an Saties kompositorischem Vorgehen und seiner Musik.

Der Komponist John Cage und der Choreograph Merce Cunningham arbeiteten 50 Jahre zusammen. *Four*³ und *Beach Birds* ist ihre letzte vollendete Zusammenarbeit. Sie schufen eine spezielle Form der Zusammenarbeit, hier beschrieben als *Cage & Cunningham Collaboration*, welche von der Unabhängigkeit des Kompositionsprozesses und choreografischen Prozesses ausgeht, aber auf ähnlichen Verfahren und außermusikalischen Konzepten beruht. Musik und Tanz werden dann gleichzeitig, aber nicht-synchronisiert aufgeführt und ergeben erst in der Rezeption ein Ganzes. Exemplarisch soll dieser kreative Prozess anhand von Cages *Four*³ nachvollzogen werden, dessen Genese rekonstruiert werden konnte.

So wird auch verständlich, welche Bezüge es zu einer ganz anderen Kunstform, nämlich dem Klangobjekt *Extended Lullaby* gibt, das nach Cages Entwurf angefertigt wurde. Diese Klangskulptur ist eine 1,83m lange Plexiglasröhre, in deren Innerem 12 Spieluhren sind, die einzeln ausgelöst werden können. Sie spielen eine Stimme aus Cages Klavierpart für *Four*³.

Prof. Wulf Herzogenrath (Berlin):
John Cage als Bildender Künstler

Kaffee / Coffee

11:30 Uhr

Chris Mann (New York):
any questions

cage and teeny duchamp are playing chess in the kitchen. two crocks. her leg is in plaster and his arm is in a sling. at the end of the game he asked me if i'd like to play. thanks, i say, but no. my father taught me when i was about six with the sole purpose of playing one game so he could then explain to me why not to play. its all about psychic murder he said. so i left it alone. til maybe twenty years later i was living in this big old house with a parrot called so (as in so what so there) and thought again about the game and was playing my first real game of chess (with the local butcher, of course) when there was a knock on the door and there, the only time he came to visit, was my dad. john laughed. which seems a fair place to start. the question of Does it need me? which i think of as cages contribution to the discussion. where lots of composers had been interested in composing sounds, and maybe a few were interested in composing listening, composing attention, i think cage (the student of schoenberg, (the schoenberg gershwin wednesday tennis games where georges job apparently was to hit the ball To arnie (i have a walk on part for cage as the ball boy)) anyway, i think cage will be remembered for building a music that wasnt premised on agreement, where the audient had a function other than being a decoration or jewelry worn by the composer. so its this skeptical moment where the intelligence of the audient is required for music to happen, which is where i find cage. it has some sort of iridescent anarchist humility which is what distinguishes it from some of the other politically engaged who often seem to be more bothered about whether people agree with them for the wrong reasons, which has bit of a temper tantrum Butidontwantyouonmyside feel to it. so cage makes maps of what might be thought of as more and or less desirable societies where the first premiss is saties Show me something new and i'll start all over again.

so, coz i'm not a chess player, and because there was a time in grade school, usually grade two or three, usually thursday morning, last period before morning recess, when your teach explains the difference between music and language, and coz i was away that day, Any questions?

Dr. Hans-Friedrich Bormann (Erlangen/Nürnberg):
Cages Stimme hören

Die Bedeutung John Cages für das Theater der Gegenwart wird oft beschworen. Viele seiner Konzepte und Kompositionen – beispielsweise das kollaborative »Untitled Event« am Black Mountain College und das »stille Stück« 4'33'' (beide aus dem Jahr 1952) – gelten als Performancekunst *avant la lettre*, als Referenz für jene künstlerischen Strömungen seit den 1960er Jahren, die sich vom Primat des Texts verabschiedet und den Gestaltungs- und Darstellungsprinzipien anderer Künste zugewendet haben. Auffallend ist jedoch, dass sich dieser Bezug zumeist auf den Bereich des Konzeptuellen beschränkt und die Dimension der Erfahrung weitgehend ausgeklammert bleibt. Dem entspricht, dass Cage zwar als Komponist, Theoretiker oder Kommentator umfassend gewürdigt wird, seine Praxis als Interpret oder »performer« jedoch in den Hintergrund rückt.

In meinem Beitrag gehe ich davon aus, dass diese theatrale Praxis für Cages umfassende »performative Ästhetik« ebenfalls relevant ist. Im Zentrum wird eine phänomenologische Perspektive auf Cages Stimme stehen, die weder als Mittel der Kommunikation noch in akustischen oder musikalischen Kategorien hinreichend beschreibbar ist. Vielmehr lässt sich zeigen, dass wir es mit einem spezifischen (und durchaus widersprüchlichen) techno-logischen Verständnis von Stimmlichkeit zu tun haben. Dies ermöglicht einen Brückenschlag zwischen Cages Interviews, seinen (Gesprächs-) Konzerten, Rundfunk- und TV-Auftritten und seinen radiophonen und elektroakustischen Werken. Für uns als Hörer bedeutet dies, dass nicht nur die Frage nach dem Ort und Ursprung (s)einer Stimme immer wieder neu zu stellen ist, sondern auch die nach dem Verhältnis von »Hören« und »Gehorchen«.

Mittag / Lunch

14:00 Uhr

Prof. Dr. Dieter Daniels (Leipzig):
Silence expanded: 4'33'' und die Folgen

John Cages »Silent piece« 4'33'' von 1952 hat im Jahr 2012 ebenfalls »Geburtstag«. Sechzig Jahre nach der Uraufführung ist es nach wie vor ein hochaktuelles Thema. Dies zeigen die zahlreichen Bezugnahmen in Theorie, Musik und Kunst bis hin zur Popkultur. Beispielsweise kam 4'33'' durch die Initiative »Cage against the machine« im Jahr 2010 auf Platz 21 der englischen Hitparade.

Eine erstaunliche Diversität zeigt sich in der umfangreichen Forschungsliteratur zu 4'33'': Hier werden Methoden der Musikwissenschaft, der Kunstgeschichte, der Medientheorie, der Philosophie, der Wahrnehmungstheorie, der

Theaterwissenschaft und der Gender Studies eingesetzt. Ebenso werden unterschiedlichste Bezüge hergestellt, u.a. zu ostasiatischem Zen, zur Kunst des Minimalismus, zur Performancekunst, zur Debatte um die Liveness von Musik, zur Entwicklung der Pop-Musik und zur Homosexualität von Cage.

Ebenso vielfältig sind die künstlerischen Bezugnahmen auf 4'33". Insbesondere in der Medienkunst wird die Cagesche Stille auf ganz unterschiedliche Weise weitergedacht: als Wahrnehmungsreduktion und psycho-physiologisches Experiment; als Wahrnehmungsgrenzung zur Soundscape; als Intentionlosigkeit und Indeterminacy; als Publikums-Partizipation und Interaktion oder mit Bezug auf Liveness/Performativität und schließlich als Medienreflexion/Medienkritik.

Die Gründe für diese Aktualität liegen jedoch nicht nur in der vielfältigen Rezeptionsgeschichte von 4'33". Das scheinbar so einfache Stück ist in der Tat hochkomplex. Cage hat von 1952 bis 1992 unterschiedliche Notationen, Versionen und Varianten verfasst und sein Verständnis von Stille im Laufe seines Lebens immer wieder aktualisiert und neu kontextualisiert.

Der Vortrag ist zugleich eine Preview der Ausstellung und Buchpublikation *Sounds like Silence* (HMKV Dortmund / Spector Books ab August 2012), in der diese multiplen Perspektiven auf Cages Stille vorgestellt werden.

Peter Cusack (London):

No, It's Not All Music

From my perspective as a long time field recordist I have been following Cage's invitation to listen to all the sounds that surround us, with constantly changing mixes of curiosity, interest, frustration, boredom and sometimes astonishment. And in the process I've learnt so much. But try as I might I cannot not hear them as music. To do so seems always to reduce their value and diminish the stories they can tell.

Kaffee / Coffee

15:30 Uhr

Dr. Gabriele Knapstein (Berlin):

»Stellen Sie sich vor, Musik sei nicht nur Klang.« George Brecht und John Cage

Unter den mit dem Fluxus-Netzwerk verbundenen bildenden Künstlern hat sich George Brecht besonders intensiv mit der Praxis und der Theorie der experimentellen Musik von John Cage auseinandergesetzt. Wie auch einige andere Künstlerkollegen – etwa Allan Kaprow, Al Hansen oder Dick Higgins – besuchte er 1958 und 1959 den Abendkurs *Experimental Composition* von Cage an der New School for Social Research. Ausgehend von den Lektionen und Diskussionen in diesem Kurs stellte er grundlegende Überlegungen an zur »Struktur einer neuen Ästhetik: John Cage und die moderne Weltsicht«, und er entwickelte seine Konzeption des »Events«, eine zwischen Musik, Aktion, Objekt, Konzept und Poesie angesiedelte künstlerische Form, die auf zumeist nur aus wenigen Worten bestehenden sogenannten »event-scores« beruht.

Dank der Notizbücher, die Brecht seit Juni 1958 führte und von denen mittlerweile sieben Stück aus den Jahren 1958 bis 1962 publiziert wurden, lässt sich die Entwicklung des »Events« nachvollziehen. Neben Partituren mit einer vorrangig auf akustische Ereignisse zielenden Ausrichtung, wie sie angeregt von Cage und seiner Rede von »Events in sound-space« entstanden, entwickelte Brecht Partituren mit einer »vieldimensionalen« Ausrichtung. 1961 hielt er in seinem Notizbuch fest: »In composing music, the composer permits an experience by arranging a situation within which sound arises. If a musical score (sound-score) prepares a musical (sound) situation, the event-score prepares one for events in all dimensions (or outside of dimensions).« Die bereits in den Kompositionen und theoretischen Texten von Cage angelegte Entgrenzung der Musik führte Brecht zur Erforschung des »musikalischen« Charakters von Objekten und einfachen, alltäglichen Handlungen. Dabei betonte er, dass es keine fundamentale Differenz zwischen Cages Werken und den »Events« gebe, sondern dass es lediglich um Unterschiede in der »Aufmerksamkeitsrichtung« gehe.

Christian Wolff (Hanover, New Hampshire) und Dieter Schnebel (Berlin)

im Gespräch mit Julia H. Schröder und Volker Straebel:

Experimentelle und visuelle Musik nach John Cage