



GESPRÄCHSRUNDE #7

Wie Sie hören, hören Sie nichts \ Cage's 4'33'' – heute noch aktuell?

INTERVIEW

Michael Bause stellt 5 Fragen an:

**Gabriele Knapstein \ Arnold Dreyblatt **

Duo Silk (Anna Buck, Johannes Schneeberger)

snarls gently morphed Into
a wEft mirroring
whiRling
winDs silk rippling
like waves leavIng
memoriEs of
footpRints
washED away
glowing whisper
rEfracted
in sInuous
streams weaVing together in an amplified nowness

Im Rahmen der Gesprächsreihe *Talkin' 'bout my Generation* geht es in der Runde #7 um Musik. Vor hundert Jahren wurde John Cage geboren, einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Legendär sind seine 4 Minuten und 33 Sekunden Stille.

Am 29. August 1952 führte der Pianist David Tudor zum ersten Mal John Cages Stück *4'33"* auf. Das Konzert in der Maverick Concert Hall nahe Woodstock erzeugte im Publikum einen mittelschweren Aufruhr. Nicht so tumultuös wie etwa nach Stravinskys *Le sacre du printemps*-Uraufführung, aber doch so heftig, dass er in die Musikgeschichte einging. Cage hatte verfügt, dass der ausführende Musiker sein Instrument nicht bedient - viereinhalb Minuten lang.

Hörbar wurden durch *4'33"* mit einem Mal die Geräusche des Raumes, das Räuspern im Publikum, der sich steigernde Unmut. Tudor selbst sah in dem Stück „eine der intensivsten Hörerfahrungen, die man haben kann“. Anders gesagt: *4'33"* ist eine mit einfachsten Mitteln hergestellte Erweiterung des Begriffes davon, was Musik ist und sein kann.

INTERVIEW

Wie Sie hören, hören Sie nichts / Cages 4'33" - heute noch aktuell?

MICHAEL BAUSE stellt 5 Fragen an:

GABRIELE KNAPSTEIN | Leiterin Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlin

ARNOLD DREYBLATT | Künstler und Komponist, Muthesius Kunsthochschule, Kiel

DUO SILK / ANNA BUCK, JOHANNES SCHNEEBERGER | Musiker* und Komponist*innen, Berlin

MICHAEL BAUSE

Vor hundert Jahren wurde John Cage geboren, einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Legendär sind seine 4 Minuten und 33 Sekunden Stille.

Heute regt sich niemand mehr über *4'33"* auf. Über den Charakter des Stücks wird hin und wieder diskutiert, über seine Legitimität nicht. Hat diese radikale Haltung aus dem Jahre 1952 heute noch Einfluß auf das zeitgenössische Denken von Musik?

Hundred years ago John Cage was born, one of the most important composers of the 20th century. His 4 minutes and 33 seconds of silence are legendary.

Today nobody gets upset about *4'33"* anymore. The character of the piece is discussed now and then, but its legitimacy is not. Does this radical attitude from 1952 still influence contemporary thinking about music today?

GABRIELE KNAPSTEIN

„Music never stops“ ist für mich eine der zentralen Botschaften des Komponisten und Künstlers John Cage. Im Sommer 1952 konzipierte er zwei Partituren, die ein neues Verständnis von „Musik“ und „Theater“ eröffneten: die vom Pianisten David Tudor uraufgeführte Partitur *4'33"* und das am Black

Mountain College realisierte multimediale Ereignis *Theatre Piece No. 1*. Beide Werke entfalteten in der Geschichte der Musik und der Künste der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine kaum zu überschätzende Wirkung, und bis heute fasziniert die interdisziplinäre, kollaborative und experimentelle künstlerische Praxis, die diese Stücke hervorbrachte.

Eine Passage aus Cages 1981 entstandenem Vortrag *Composition in Retrospect* fasst für mich wichtige Aspekte des mit den beiden Werken eröffneten Verständnisses von Musik und Kunst zusammen. Innerhalb eines „Rahmens“ kann bei einer veränderten „Haltung“ die Aufmerksamkeit auf nicht beachtete Klänge und Bilder im Alltag gerichtet werden:

music
Never stops it is we who turn away
again the world around
silence
sounds are only bubbles on its
surface
they burst to disappear (thoreau)
when we make
music
we merely make something
that
can
more naturally be heard than seen or touched

that makes it possible
to pay attention
to daily work or play
as being
not
what we think it is
but our goal
all that's needed is a frame
a change of mental attitude
amplification
waiting for a bus
we're present at a concert
suddenly we stand on a work of art the pavement

John Cage / Music Never Stops

ANNA BUCK / JOHANNES SCHNEEBERGER

Bestimmt regt sich niemand mehr über das Werk auf, wenn er in einem Konzert sitzt und im Programm gelesen hat, was auf ihn zukommt. Aber nun sitzen wir in einem klassischen Konzert und

auf einmal produzieren die Musiker für einige Minuten keine Klänge mehr: Das Publikum fängt sicherlich an sich zu regen! Es kommt ja mit einer gewissen Erwartungshaltung in ein Konzert und wird diese nicht eingelöst, entsteht Irritation, die auf irgendeine Art und Weise hörbar werden wird. Viele Fragen die *4'33''* aufwirft – „Ist das jetzt Musik? Um was geht es bei dem Werk? Wie sieht das mit dem Urheberrecht aus? Ist das ernst gemeint? Wie muss ich da jetzt zuhören?“ – sind sehr grundlegende und eigentlich nur sehr subjektiv zu beantwortende Fragen, die sehr kontrovers diskutiert wurden und werden.

John Cage hilft mit seiner nichtlinearen Art zu Denken nicht unbedingt weiter.

Zur Stille von *4'33''*: Auch wenn es schon vor John Cage Versuche gab Alltagsgeräusche (zum Beispiel im Bruitismus in Italien) in die Musik zu integrieren, wurde deren Verwendung durch die Berühmtheit von *4'33''* legitimiert.

Manche Ideen aus John Cages Gedanken werden, ob bewusst oder unbewusst, aber sicherlich ohne seine strenge Methodik, in einem Teil der Berliner Improvisationsszene weitergedacht und auf improvisierte Musik übertragen. Wie kann man etwas Unbekanntes, was nicht aus der eigenen Erfahrung oder aus dem Muskelgedächtnis beim Spielen kommt, improvisieren?

Indem man ein Instrument spielt, das man nicht beherrscht, mit Leuten zusammenspielt, die man nicht kennt, keine Absprachen über die Länge eines Sets oder dessen Verlauf trifft oder Bewegungen auf dem oder mit dem Instrument ausführt, deren akustischer Output nicht planbar ist.

All das lässt jeden einzelnen Improvisator*in oder Echtzeitkomponist*in im Moment hellwach sein und fordert ihn die unvorhersehbaren Wendungen zu akzeptieren und sich ihnen anzupassen.

ARNOLD DREYBLATT

In many ways, the implications of *4'33''* are just as relevant today, if not more so, depending on how widely or narrowly we interpret his gesture. *4'33''* certainly took western music tradition to its logical conclusion, allowing one to begin anew. If the legitimacy of the work is no longer questioned, now that Cage has entered the canon, I think that the work permanently altered how we understand composition and performance, along with our reception to it. This is especially true if we might enlarge our consideration to encompass how we experience the world with all of our senses and rethink our roles as artists/composers/makers. One need only look at his early influence through his classes in the 50's at the New School in New York on artists such George Brecht, Allan Kaprow and others.

It's interesting to compare a precursor to *4'33''* Cage has described a composition he created in the late 1940's called *Silent Prayer*. The work contained a few minutes of silent music which he later proposed to sell to the Musak company for distribution in their networks as "canned silence". I think that at this point, he still thought of silence as the absence of sound, so its interesting to understand this as a kind of anti-capitalist conceptual statement, selling a minutes of "nothing" to the Musak corporation.

On the other hand, *4'33''*, is composed completely within and as a provocation within the format of the western classical music tradition. All of the cultural signifiers are present - a notated score in standard music notation in which the minutes and seconds are translated into musical bars indicating "TACET", that is, do nothing. There is an audience seated before a proscenium which probably hosted conventional music before and after *4'33''*. There is a musician, most likely a pianist, who performs all of the necessary actions required by convention. He is well-dressed, he walks to the piano (it is most often played on piano but can be performed on any instrument) he sits down, and in the first performance David Tudor closes the keyboard cover when the music began and opened it to mark the end.

I always found it interesting that Cage, who had life-long relationships with visual artists, choreographers, etc., and whose work moves across so many boundaries, seemed to feel most "at home" in the company of composers and in the milieu of the contemporary music world. Yet, if we look at the

gesture of closing and opening the keyboard cover as a kind of parenthesis which marks a period of time (or as in the pressing of the stopwatch), we see a connection to his concept of “time brackets” from *Theater Event No. 1* from 1952. We know that in this performance, participating resident artists at Black Mountain College performed simultaneous activities of their own choice within pre-determined time periods, indicated on an informal score which only indicated beginning and ending times. I think that there has always been a tension in Cage’s work, from his interest in addressing the “problems” of 20th century music composition leading to the conceptual consequences of his thinking. He belonged to a generation of artists, anarchists and counter-cultural figures who understood their practice as a call to “change the world”, and his extensive writing reflect this.

MICHAEL BAUSE

Wie war Eure erste Begegnung mit Cage und hat John Cage Euch, Euren Umgang mit Musik verändert und beeinflusst?

What was your first encounter with Cage like and did John Cage change and influence you, your approach to music?

GABRIELE KNAPSTEIN

In den späteren 1980er-Jahren besuchte ich regelmäßig die von Freunde Guter Musik Berlin im sogenannten Institut Unzeit in Kreuzberg organisierten Konzerte experimenteller Musik und arbeitete als kuratorische Assistentin für den 1987 in West-Berlin von den Künstlern Ulrich Eller, Rolf Julius, Rolf Langebartels, Norbert Radermacher u.a. sowie dem Philosophen Hannes Böhringer gegründeten Kunstverein Giannozzo. In diesem Umfeld spielten John Cage und die mit ihm eng verbundenen Künstler, darunter auch die Künstlerinnen und Künstler aus dem Fluxus-Kreis, als Inspiratoren eine zentrale Rolle. Die im Merve Verlag in den 1980er-Jahren publizierten Bände zu Cage von Daniel Charles und die Aktivitäten in der Ladengalerie *Gelbe Musik* von Ursula Block, die Mitwirkung an der Präsentation von Cages Klanginstallation *Writings through the Essay: On the Duty of Civil Disobedience* im Mai 1992 in der Parochialkirche in Berlin, das am 10.5.1992 von Freunde Guter Musik Berlin veranstaltete Konzert *4 Std. 33 Min.* und die Assistenz im Ausstellungsbüro von René Block zur Vorbereitung der Ausstellung *Fluxus Da Capo* im Herbst 1992 in Wiesbaden verstärkten mein Interesse am Werk und an der Wirkung von John Cage. Und so entschloß ich mich, meine Dissertation dem Künstler George Brecht zu widmen, der 1958 und 1959 den von Cage in New York angebotenen Kurs für „Experimentelle Komposition“ besucht hatte und in der Folge seine aus wenigen Worten bestehenden Aktionsanweisungen entwickelte, die er „event scores“ nannte. Als Kunsthistorikerin und Kuratorin habe ich mich seitdem immer wieder mit dem interdisziplinären, Kunst, Musik, Tanz, Dichtung und Philosophie verbindenden Ansatz befasst, wie er von John Cage und den Künstlerinnen und Künstlern in seinem Umfeld praktiziert wurde, etwa 2015 in der gemeinsam mit Eugen Blume für den Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin konzipierten Ausstellung *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933-1957*. All diese Erfahrungen und Forschungen prägen meine kuratorische Arbeit bis heute, etwa in der seit 1999 gemeinsam mit Ingrid Buschmann verfolgten Reihe *Musikwerke Bildender Künstler*. In dieser Reihe werden musikalische Werke und Installationen von Künstlerinnen und Künstlern präsentiert, für die die Verbindung von Bildender Kunst und Musik, von visueller und akustischer Erfahrung ein integraler Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit ist.

ANNA BUCK

Es ist schwer zu sagen, wie mein erster Kontakt mit John Cages Werk war. Sicher wurde über ihn in meiner Teenagerzeit im Musikgeschichtsunterricht, den berühmten Komponisten von *4'33''*, den Provokateur und den Musiker ohne Musik gesprochen, auch wenn bei den italienischen „Conservatori“ der Prüfungsstoff für Musikgeschichte um 1950 aufhört.

Er ist bei mir als wichtige Leuchtturmfigur in Erinnerung geblieben, der die Grundsteine für den Minimalismus, die Aleatorik und die Poetik der Stille legte. Zusammengefasst also ein großer Klassiker der Avantgarde, der in die Geschichte einging. Trotzdem habe ich, als ich jünger war, nie tiefere Nachforschungen angestellt, wer dieser John Cage wirklich war.

Ich erinnere mich, dass ihn einige meiner Professoren kritisierten: „*4'33''*“, ist das wirklich Musik?“ Dieses Werk wurde von ihnen dürftig zu einer provozierenden Einfachheit heruntergebrochen. Später dann fand ich das Buch *Every day is good day, the visual art of John Cage*, welches auf dem Regal meines Bruders, der damals in Mailand an der Accademia delle Belle Arti studierte, stand.

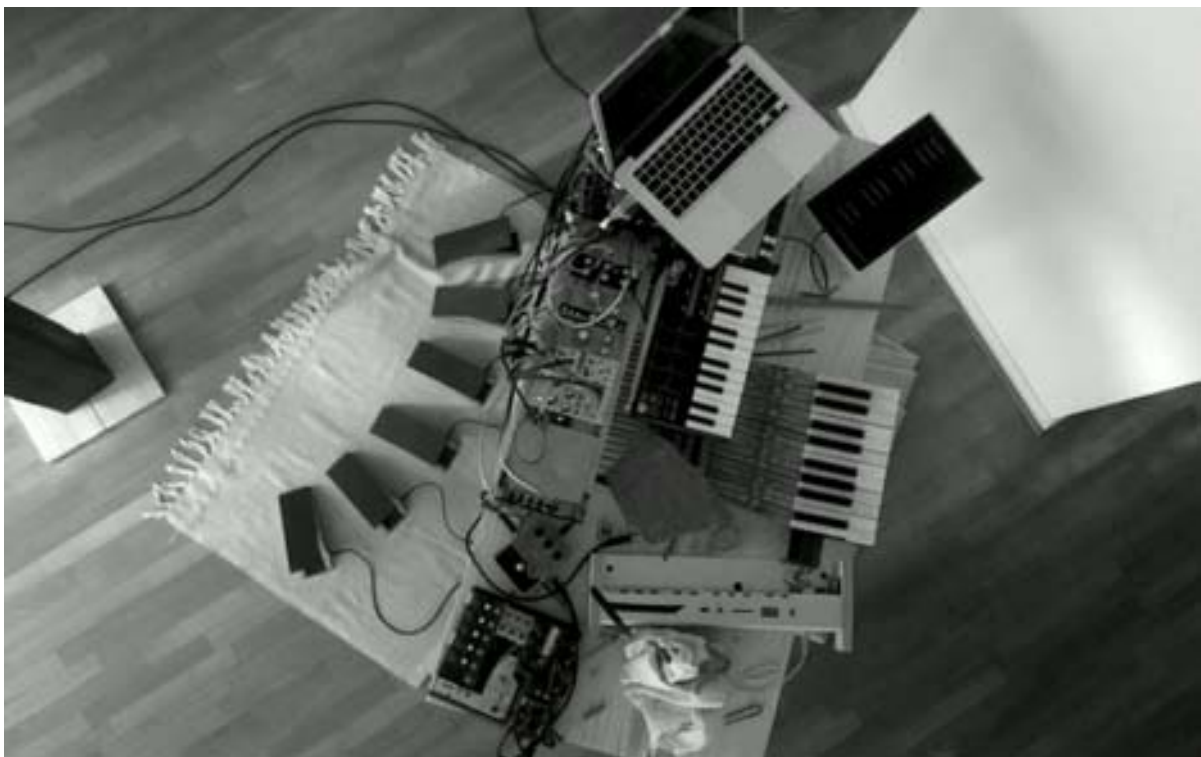
Dort sah ich viel seiner bildenden Kunst, die mir wirklich gefiel und las zum ersten Mal über seine Ideen und seine Philosophie.

Die prägenste Erfahrung mit ihm hatte ich jedoch 2012, als ich in Edinburgh mit dem Orchester *4'33''* aufführte: Musiker mit ihren Notenständern verwachsen, gelangweilt. Das Publikum zur Stille gezwungen, wie es für ein „normales“, klassisches Konzert dazuhört, ohne jegliches Interesse den Geräuschen zu folgen. Was hätte John Cage wohl gedacht, 60 Jahre nach der Uraufführung?

Warum dominiert bei einem großen Teil des Publikums und der Musiker immer noch diese Verschlossenheit? Warum verweigern sie sich, sich dem Moment zu öffnen?

Ich kann nicht genau sagen, wie sehr diese Erfahrungen bewusst meine folgende künstlerische Suche beeinflusst haben. Aber sicher haben sie mich, auch zusammen mit anderen Ereignissen, auf den Weg gebracht auf dem ich nun bin.

Finden sich wirklich Parallelismen in meiner und Cages Kunst als Lebensphilosophie? Also sind sie ein indirektes Echo seiner Präsenz? Oder ist es einfach Zufall, dass ich mich so entwickelt habe? Auch Cage gefiele es, diese Fragen offen zu lassen, im Zeitlosen und Raumlosen schwebend, um im Willenlosen eine Antwort zu finden.



Musikinstrumente von der Silkperformance als Augmented Instruments

JOHANNES SCHNEEBERGER

4'33" habe ich zum ersten Mal als Konzertmitschnitt im Radio, im SWR2, gehört, im Alter von vielleicht 10 Jahren. Durch die Moderatorin hörte ich dort zum ersten Mal von John Cage und seinen Ideen. Natürlich gab es bei dem Livemitschnitt viel „Unruhe“, Husten, Räuspern, Stühlerücken und alle Geräusche, die eben so ein Konzertsaal mit Publikum produziert. Ich hatte gerade erst mit dem Klavierspielen angefangen, machte meine ersten Kompositionsexperimente und hatte noch keine Ahnung von Regeln in der Musik, von denen ich aber wusste, dass sie existierten und die ich erlernen wollte. Also fand ich es erst einmal seltsam, dass ein Komponist, der doch eigentlich Töne komponieren soll, den Musikern sagt, für drei Sätze einfach still zu sein.

Später hörte ich in der Musikschule bei einem Schüler- und Lehrerkonzert den Musikschulleiter, der nicht gerade den Ruf des besten Pianisten hatte, mit *Water Music*. Das Stück passte perfekt auf seine Fähigkeiten und er hatte sichtlich Spaß beim Spielen. Die Bühne war nass, der Spieler auch und ich um eine Erfahrung reicher, auch wenn ich nicht überzeugt war.

Was soll ich stundenlang Klavier üben, wenn ich doch nicht einmal wirklich Klavierspielen können muss, um solche Stücke aufzuführen?

Im Leistungskurs Musik meines Gymnasiums behandelten wir dann in einer Stunde John Cage als prägende Figur der neueren Musikgeschichte. Ohne wirklich in die Tiefe zu gehen, wurde uns etwas von Aleatorik von 4'33", Provokation und Nonsense (warum auch immer) erzählt... schade.

Damals war ich aber viel mehr an Jazz interessiert, weswegen ich nach John Cage nicht weiter suchte.

Im Jazzstudium war ich dann nicht mehr an Jazz interessiert: Wie kann man eine so energetische Musik totlehren? Also fing ich an zu suchen:

Neue Harmonien, Polyphonie, Glenn Gould, Arnold Schönberg, Benoit Delbecq, ein französischer Pianist, der sein Klavier präpariert. Und da war er: John Cage. Ich suchte nach seinen Kompositionen für präpariertes Klavier, las darüber und fing an selbst zu experimentieren und mein Instrument zu verändern ohne mich aber weiter um John Cage zu kümmern, da mir die Aufnahmen seiner Kompositionen nicht gefielen. Erst im Kompositionsstudium befasste ich mich, unheimlich fasziniert, eingehender mit seiner Philosophie, seinen Gedanken über das Fragenstellen und Würfelwerfen, über Kunst als Lebensstil, über die Stille und studierte seine graphischen Partituren und seine bildende Kunst, die ich sofort mochte.

Im Nachhinein betrachtet war er auf mich ein eher indirekter, diffuser und subtiler Einfluss, auch wenn ich mich ihm, was die Kreativität und Freude am Experimentieren angeht, sehr nah fühle.

ARNOLD DREYBLATT

I was first introduced to Cage in 1973 by my literature professor in college (Irving J. Weiss) who had experienced the legendary "ONCE Group" in Ann Arbor. He played us the recording of Cage's *Variations IV* and we discussed Cage's ideas by reading *A Year from Monday*. Buckminster Fuller also visited the college in that year, and Cage and Fuller were part of a canon of alternative, revolutionary and anarchic thinking (also including Marshall McLuan, Norman O. Brown, many others) that permeated the arts and the general culture at that time.

My first personal encounter with John Cage was as a graduate student of Media Arts at the State University of New York in Buffalo in 1975 where I attended a workshop which Cage gave as part of *Creative Associates Summer in Buffalo*. I had studied with Pauline Oliveros in the previous summer program, and she remained my first "music teacher" and enabler, rather than Cage. These workshops and the accompanying concerts were only open to music students, but Morton Feldman, chairman of the music department at the time, allowed me to participate.

In the following years as a young artist and composer in New York City, I often noted Cage's presence at cultural and social events in downtown Manhattan where he always made himself readily accessible to those around him, readily offering practical, financial and emotional support whenever needed. My memories contrast greatly with his reverential treatment in Europe, especially in academic music circles. I last saw him in the summer of 1990 at a performance of his *Musiccircus* in the Kollwitzplatz in Prenzlauer Berg. He gave a lecture in a nearby storefront and the largely East-German public could hardly understand a word he said. But he had that famous infectious laugh, and they all laughed with him!

I think that Cage is certainly a reference for all those who identify with contemporary music in all formats. In my time, we were influenced by him because of his fearless ideas, his humor and personality and of course by his iconic stature. He saw himself as a spokesman for a generation and its principles and he carried that position and responsibility without regrets until his death.

Yet he was certainly not my only point of reference nor was I primarily influenced by him in terms of my own music performance and compositional practices. The composer Robert Ashley once wrote that Cage "never really understood the drone". He also did not like jazz, pop or any musical references or associations that might reek of rhythm and lowbrow references. He was primarily interested in strategies that would cause unexpected and often overlapping events. He was never interested in the acoustic components of sound itself. It is interesting that La Monte Young, my most important teacher and known as one of the first composers primarily concerned with sustained pitches and harmonic timbre, told me that he was very influenced by Cage's ideas in his early conceptual performance works as an early member of Fluxus and he retained a relationship with Cage throughout his career.

As my own work became increasingly text-based both in performance and in installation, I have re-examined Cage's oeuvre in textual composition. In *A Year from Monday* he writes, "The thought has sometimes occurred to me that my pleasure in composition, renounced as it has been in the field of music, continues in the field of writing words, and that explains why, recently, I write so much." My own interests in the visual and audio perception of fragmentary layers of textual content are mirrored in Cage's first visual work *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (1969) and in his extensive experimentation in printed text layout, non-linearity and reading-performance. In 2011 I created a series of lenticular panel artworks for an exhibition in the Akademie der Künste which were based on my original copy of the 1967 paperback edition of *A Year from Monday*. The texts were randomly chosen from sentences in which either the words "text", "writing" or "reading" occur. These fragments were perceivable from particular viewing positions and overwrite each other as in a palimpsest. In Cage's seminal performance at Black Mountain in the summer of 1952, *Theater Event No. 1*, participating resident artists performed coinciding activities of their own choice within pre-determined "time-brackets," while at the same time moving throughout the audience, which was seated in four triangular areas. I have been experimenting with scored overlapping time sequences in my performative installations since the mid-1990's, most recently in *PERFORMING the Black Mountain ARCHIVE* within the exhibition *Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment, 1933–1957* at the Hamburger Bahnhof in 2015.

MICHAEL BAUSE

Das gesamte Oeuvre von John Cage scheint gänzlich erschlossen, gibt es im Werk von Cage für die heutige Zeit noch Neues(Wichtiges) zu entdecken?

The entire oeuvre of John Cage seems to be fully explored, is there anything new(important) to discover in Cage's work for today?

GABRIELE KNAPSTEIN

Meiner Wahrnehmung nach finden die späteren Schriften von John Cage, die auf den ersten und intensiv rezipierten Band der „Lectures and Writings“ mit dem Titel *Silence* folgten, in ihrer Verbindung von musikalischer Kompositionspraxis, ästhetischer Theorie und Poesie und in der spezifischen Form des Vortrags, die Cage für die Aufführung seiner Texte wählte, bisher zu wenig Beachtung. In deutscher Sprache liegt seit 2012 eine Auswahl von Texten in einer von Marie Luise Knott und Walter Zimmermann herausgegebenen Ausgabe mit dem Titel „John Cage. Empty Mind“ vor, die Cage als „Wortkünstler“ würdigt.

ANNA BUCK / JOHANNES SCHNEEBERGER

Vielleicht hilft uns bei dieser Frage die künstliche Intelligenz weiter: Man muss sie nur genug mit John Cages Schaffen füttern und hoffen dass man ihr die richtigen Fragen gestellt hat.

Oder eine Frage an die MINT Wissenschaftler:

Welchen Einfluss hatte John Cage`s makrobiotische Ernährung auf das Denken und Schaffen in seinem Spätwerk? Lässt sich das Ergebnis in einer funktionierenden Formel formulieren?

Oder ernster: Durch Corona existiert ja nicht nur in vielen kulturellen Einrichtungen ein sehr reales 4'33", auch wenn deswegen im virtuellen Raum sehr viel mehr Aktivitäten stattfinden.

Was wir vielleicht in unserer lauten Welt mit dem ständig währenden Wirrwarr digitaler Präsenz, unserer immer weiteren Selbstentfernung durch soziale Netzwerke und dem Egozentrismus auf Videoplattformen an John Cage immer wieder neu entdecken können, ist die Stille.

Die Stille als all der Klang, der frei ist von unserer persönlichen Aktivität und der einfach nur ist.

Weitergehende Fragestellung:

Wie sähe denn, parallel zu oben, ein 4'33" in der virtuellen Welt aus?

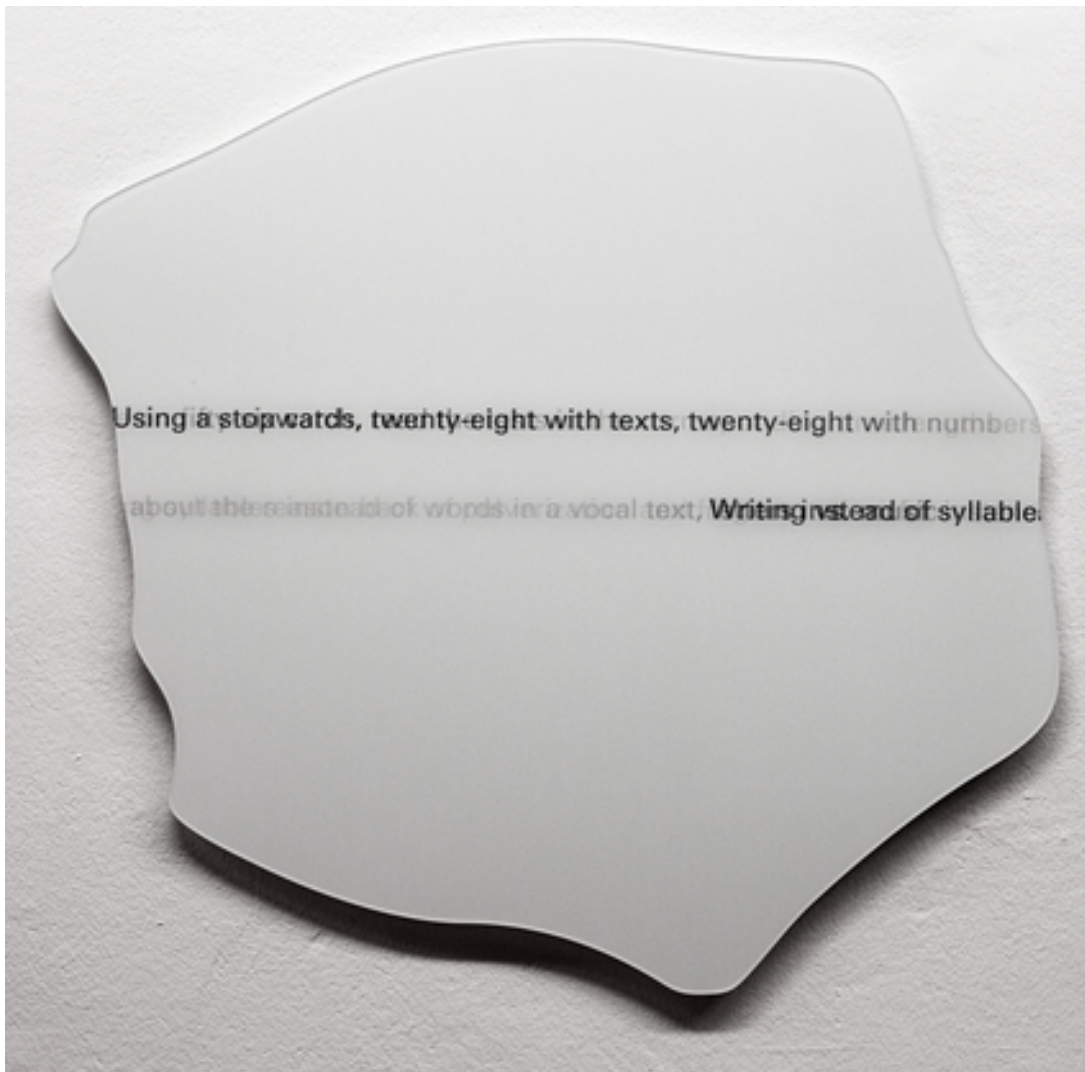
ARNOLD DREYBLATT

Perhaps one could attempt to peer behind the veneer of Cage's iconic status as a composer. To date, most of the writing and criticism on Cage has unfortunately been monopolized by the musicologists. I think that it is especially important today to examine Cage's oeuvre as a writer-philosopher, as well as from the position of theater, performance and conceptual art. In terms of theater/performance, one might look more closely at the performative strategies of such important works as *HRPSCHRD* or the later *Europera* as well as numerous other examples such as *Water Walk* which has recently become popular with a younger generation on "Youtube".

I am currently involved with the realization of an exhibition which is inspired by Cage's interrelated concepts for *Rolywholyover* and *Museumcircle* - projects originally conceived as a revolving non-hierarchical display for museum or other art spaces. Cage planned for the artworks to be re-located every day, in a circulation with a storage depot, what he called the "Reservoir", with the result that a viewer who returns a second time would not witness the same exhibition. The project, entitled *Archive Carousel*, which is planned for June in this year, is inspired by Cage's concept in drawing upon the enormous archive of the Akademie der Künste in Berlin rather than museum holdings.

Furthermore, there are many misunderstandings as to Cage's ideas and his person, which often conflict with the clichés which have developed over the years. Carolyn Brown's memoirs, *Chance and Circumstance* is a case in point. Brown, the most important dancer with Merce Cunningham's company and at one time married to the composer Earle Brown (a close associate of Cage), travelled with Cunningham and his company over many, many years. It is most surprising to learn about Cage's role as entrepreneur, manager and publicist in the early years of the company. Brown often refers to the flip-side of Cage's optimistic and open personality: he could be intolerant and irascible when things didn't

go his way, a characteristic that is supported by many who have worked with him. Also, his ideas about chance and indeterminacy were not as open to all sounds in all circumstances as one many assume. In 1974, John Cage performed *Empty Words Part IV* in front of an audience of Tibetan buddhist students at the Naropa Institute in Colorado. In residence at the institute were such figures as Allen Ginsberg and William S. Burroughs. Cage's performance over many hours and including long silences proved to be too much for an audience on meditation cushions, and they started to make their own sounds, sing along and heckle him. He stopped the performance in anger, explaining that his intention was to hear the sounds around one and not to produce sound out of one's own "ego". In the same year, Julius Eastman realized a performance of Cage's *Songbooks* at the *Creative Associates Summer in Buffalo* which I attended. Cage adherents Morton Feldman, Gordon Mumma, Christian Wolff and Earle Brown sat in the audience. In his realization, Eastman seduced a young white man on stage. As they began to take their clothes off, Cage stood up in shock and stopped the performance, again exclaiming that this was not his intention. Cage was from a generation in which homosexuality was never discussed, and the spectacle of an Afro-American gay man (then already a respected vocalist and composer) seducing a young white man has only been researched and discussed in recent years.



Arnold Dreyblatt | Writing Cage, 2011

MICHAEL BAUSE

Was ist übrig geblieben von John Cage? Ein Klassiker oder wie erinnert heutzutage die Konzert(Kunst)welt an John Cage? z.B. - Zum 40. Geburtstag leistete sich Mute nun eine Box mit 58 Coverversionen von *4'33"*, der auf den Namen des Labels verweist: Mute, das heißt auf Deutsch auch Stummschalten. Interpretiert von Popstars wie Depeche Mode, New Order oder Moby, Avantgarde-Größen wie den Einstürzenden Neubauten sowie Newcomern wie Lost Under Heaven. Die Übertragung dieser Idee in den Mute-Kosmos funktioniert leider nur bedingt. Was haltet Ihr von solch einem Umgang mit dem Cage Stück?

What is left of John Cage? A classic or how does the concert(art)world remember John Cage nowadays? e.g. - For its 40th birthday Mute now afforded a box with 58 cover versions of *4'33"*, which refers to the name of the label: Mute, which also means mute in German. Interpreted by pop stars like Depeche Mode, New Order or Moby, avant-garde greats like Einstürzende Neubauten as well as newcomers like Lost Under Heaven. Unfortunately, the transfer of this idea into the Mute cosmos only works to a limited extent. What do you think of such a treatment of the Cage piece?

GABRIELE KNAPSTEIN

John Cages Konzept des *Museumscircus* gehört zu den komplexesten künstlerischen Aktivierungen der Institution Museum, die ich kenne. Das Konzept einer prozesshaften, während der Ausstellungslaufzeit wechselnden Konstellation von Museumsobjekten, deren Auswahl, Platzierung und Präsentationsdauer durch Zufallsoperationen bestimmt wird, entwickelte er gegen Ende seines Lebens. Noch zu seinen Lebzeiten wurde eine erste Version des Konzepts 1991 in der Ausstellung *Kunst als Grenzbeschreibung. John Cage und die Moderne* in der Neuen Pinakothek in München realisiert, während die aufwändigere Version *Rolywholyover A Circus* in den Jahren zwischen 1993 und 1995 posthum in fünf verschiedenen Institutionen in den USA und in Japan aufgeführt wurde. Für Cage ging es in diesem Projekt darum „to create a dynamic environment where people, art, and all would coexist in a compositional environment that exemplified a real situation where hierarchies were leveled off as much as possible, and where people enjoyed the opportunity to become more aware of the possibilities of self-government“. (Zit. nach Sandra Skurvida, John Cage, *Rolywholyover A Circus*, 1993, in: *The Artist as Curator. An Anthology*, hg. von Elena Filipovic, London/Mailand 2017, S. 229-245, hier S. 230.) Es wäre äußerst reizvoll herauszufinden, wie das Konzept des *Museumscircus* heute umgesetzt werden könnte.

ANNA BUCK / JOHANNES SCHNEEBERGER

Sein freies Lachen, die Freude am Spiel und Experiment. Sein Werk *4'33"*, das er ja manchmal gar nicht als das seine sieht, hat ja schon so einen klassischen Status erreicht, dass man über historische Aufführungspraxis diskutieren möchte. Selbst wenn es immer auf die selbe Art und Weise aufgeführt wird, wird es von Generation zu Generation anders klingen. So war es ja bei der Uraufführung unmöglich ein Handy zu hören.

Durch seine Popularität findet sogar ein Poplabel, wenn auch ein eher Progressives, daran Interesse es zu seinem avantgardistischen Anstrich zu verwenden. Ist eine Coverversion, also eine andere Interpretation eines Klassikers, Avantgarde? Die populäre Musik an sich lebt doch durch die Nostalgie, dem Vergangenen und dem Vertrauten.

Haben sich wirklich alle Künstler mit der Partitur auseinandergesetzt? TACET!
Ist es so schwer für ein paar Minuten stumm zu sein? TACET!

Klingt 4'33" wirklich wie ein langsamer verrauschter Beat? TACET!

Warum nicht 58 mal 4'33" live aufführen, jeder Act bei seinem Konzert und diese „Stille“ dann aufnehmen?

oder

Wie klängen zum Beispiel die gesammelten und übereinandergelegten, während der Liveaufführung von 4'33" mit dem Handy gemachten Aufnahmen des eigenen Herzes eines jeden im Publikum?

ARNOLD DREYBLATT

As I have already mentioned, 4'33", was originally composed for a dialog between musical score, concert and audience according to traditional classical music rituals. The realization of the work was either in reading the score and thereby considering its implications or to be present as performer or audience at a concert performance.

The Mute set arrives in the form of the recorded event. As far as I know, Cage himself never attempted or conceived a recorded version of 4'33", though perhaps his earlier composition "Silent Prayer" is closer to contemporary treatments such as in this production. The tracks preference the recorded situation, perhaps reflecting our increasing interaction with the world through our digital screens (from which we order our music streams). It is interesting to compare the object which we hold in our hands (a box set) with the holding of a musical score. Many of those who participated in this project would find the concept of a classical score quite foreign, and perhaps undecipherable. The various invited participants on the Muse edition tried diverse strategies, mostly resulting in the recording of the sounds which are present in their respective spaces at the moment. The sounds arising from an audience squirming in their seats, the isolated coughs are missing. The live concert has become, especially in these pandemic times, an afterthought! So finally we are very far from the score and the concert, and we remain ironically in the realm of the recorded medium.

I am reminded of a video installation by the sound artist Tyler Adams called *Performing Silence* (2009). In a large projection, we see a checkerboard of "Youtube" videos (whose visual format echoes our current Zoom sessions) in which young naïve-looking musicians from all genres set-up and then simultaneously attempt a performance of 4'33" while staring innocently and impatiently at a webcam. The work, in democratizing Cage's original concept, dismisses some aspects of 4'33" while amplifying others.

I do find it generally positive and sometimes refreshing that Cage's ideas and practices might re-circulate only to be digested by those outside academic circles.

MICHAEL BAUSE

Was unterscheidet die Rezeption von Cage in der „eigenen“ Generation, von der vorherigen oder der nächsten?

What distinguishes the reception of Cage in your "own" generation, from the previous or the next?

GABRIELE KNAPSTEIN

Eine Frage, die mich als Kunsthistorikerin und Museumskuratorin natürlicherweise umtreibt, ist die Frage, wie ephemere und situationsbezogene Kunstformen überliefert und späteren Generationen

zugänglich gemacht werden können. Diese Frage stellt sich für Kunstmuseen, seitdem die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts in vielfältigster Weise Gattungsgrenzen überschritten und intermediale wie multimediale Formen entwickelt haben. Kunstmuseen sind damit nicht mehr nur für raumbasierte, sondern auch für zeitbasierte Kunstwerke zuständig, und sie müssen Wege finden, wie sie neben den klassischen Kunstformen auch bedeutende ereignishafte Kunstwerke in ihre Darstellung der Kunstgeschichte aufnehmen können. Dabei geht es beispielsweise um multimediale Aufführungen wie die *9 Evenings: Theater & Engineering by E.A.T. (Experiments in Art and Technology)* 1966 in New York, an denen neben Bildenden Künstlern, Tänzern, Musikern und Technikern auch Cage beteiligt war. Dank zahlreicher Dokumente kann man sich heute noch ein relativ gutes Bild von diesen Aufführungen machen. Aber diese Dokumente ersetzen nicht die Live-Erfahrung solcher Ereignisse, die mit der Augen- und Ohrenzeugschaft der Generation, die sie erlebt hat, verloren geht. Ein Beispiel, wie man sich historische Dokumente aus einer Phase intensiven künstlerischen Experimentierens aktiv aneignen kann, indem man sie vorträgt und aufführt, bietet Arnold Dreyblatts Komposition *Performing the Black Mountain Archive*. Für die bereits erwähnte Ausstellung *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933-1957* im Hamburger Bahnhof entwarf er eine Partitur in Form einer Zeitstruktur, innerhalb deren Studierende aus unterschiedlichen Kunsthochschulen an vier verschiedenen Orten in der Ausstellung zu festgelegten Uhrzeiten Dokumente aus dem Archiv des Colleges vorlasen. Diese täglichen Aufführungen wurden ergänzt durch Musik- und Tanzdarbietungen und andere, von den Studierenden selbst gewählte Formen der Aktivierung und künstlerischen Bearbeitung des historischen Materials. „Die Studierenden sprechen das Publikum (die lebendige Gegenwart) und das Dokumentarische der Ausstellung (die Vergangenheit) auf rituelle Art in einer Architektur an, die als öffentliches Forum im Labyrinth der Großstadt fungiert“, kommentierte Arnold Dreyblatt das Projekt im Ausstellungskatalog. Es ist ein Beispiel für ein im besten Sinne lebendiges Museum.



Foto aus der Ausstellung *Black Mountain*, Foto: Arnold Dreyblatt

ANNA BUCK / JOHANNES SCHNEEBERGER

Wir in unserer Generation haben Cage mehr oder weniger auf der institutionellen Schulbank kennengelernt, ihn durch das Internet erforscht und nicht in der freien Wildbahn oder gar persönlich. Die nächste Generation wird Cage vom Smartspeaker aus dem Smarthome präsentiert bekommen (sofern gerade kein Blackout ist, mental?) inklusive der, von der Suchmaschine, vorausgewählter Analysen und Meinungen zu seinem Schaffen, die auf dem SmartTV bildlich vereinfacht dargestellt werden.

Das kann sie dann toll finden, 0 oder 1.

ARNOLD DREYBLATT

There is a distance that exists both temporarily and even geographically to the source generation. I may not have had the privilege of knowing Cage as a contemporary or even as a younger follower, but I feel lucky to have experienced him directly within the North American context. As I became aware of Cage, he was certainly a major figure but had not yet reached the iconic status of later years. He was not yet accepted in the academies across the States outside of a few friends and supporters who had teaching jobs at Universities. In Europe, where the influence of Boulez and Stockhausen held court for many years, there was certainly an interchange of ideas – Cage had early contacts with both of them - but he was still seen as an American “do-it-yourselfer” as in the likes of Buckminster Fuller, Harry Partch and many others. Though he was born and spent his early years in California, reflecting his early interest in non-western ideas, in the rigorousness of his conception he seems to me “very” East Coast. He lived mostly in and around New York City for most of his life and was very much a participant in the early “downtown” avantgarde circles of the 50’s and 60’s up until his death.

It is the task of each generation to criticize, reject, re-digest and even renew. He will remain a force to be reckoned with. As the world becomes more flattened through the instantaneous reception of content, some of the Cage’s ideas will become even more pertinent and others will seem out-of-date. Though Cage’s compositional strategies sought a liberation of the performer and a re-thinking of the reception of sound, he always had a definitive sense of the intended result and he often rejected that which was outside his orbit– to the point of seeming quite conservative at times. Even as he was an active propogandist for the sensibilities of the 60’s, I think that he might feel a bit uncomfortable in a world that is focused on debating such issues of identity, gender, low vs. high culture and post-colonialism.

But that is not to say that there is no space to re-imagine Cage!