

Cage & Consequences

Julia H. Schröder
Volker Straebel
(Hg. / eds.)

SONDERDRUCK | OFFPRINT

wolke

Dieser Band dokumentiert die Beiträge des von den Herausgebern geleiteten Symposiums *John Cage und die Folgen / Cage & Consequences*, Berlin, 19. bis 21. März 2012.

Das Symposium fand im Haus der Berliner Festspiele statt und war eine Veranstaltung der Berliner Festspiele / MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik in Zusammenarbeit mit der Technischen Universität Berlin – Fachgebiet Audiokommunikation, der Freien Universität Berlin – Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« und des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Das Symposium wurde gefördert aus Mitteln der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Die Publikation wurde ermöglicht durch die Berliner Festspiele / MaerzMusik, die Ernst von Siemens Musikstiftung und das Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Sie ist entstanden im Fachgebiet Audiokommunikation der Technischen Universität Berlin und im Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« der Freien Universität Berlin. Sie wurde auf Veranlassung des Sonderforschungsbereiches unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Originalausgabe

Wolke Verlag Hofheim, 2012

alle Rechte vorbehalten

© Herausgeber und Autoren, 2012

Englisches Lektorat: Andrew R. Noble, Gerhard Schultz (für Sonic Arts (Re) Union)

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung eines Fotos von Rhoda Nathans (John Cage at Bank Street, New York, 1977),

courtesy of the John Cage Trust

ISBN 978-3-936000-79-5

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Grußwort: Matthias Osterwold 9

Introduction: Schröder and Straebel 11

CAGE LESEN | READING CAGE

Helga de la Motte-Haber

»Invade areas where nothing's definite« (John Cage).

Kunst jenseits des goldenen Rahmens 15

Sabine Sanio

Werk – Prozess – Situation. Zum Konzept ästhetischer Erfahrung bei John Cage . . . 23

Rolf Großmann

Medienreflexion in der Musik im Anschluss an John Cage. 35

Claus-Steffen Mahnkopf

Post – Mythos: Cage. 45

David W. Patterson

»Political« or »Social«? John Cage and the Remolding of Mao Tse-Tung. 51

David W. Bernstein

John Cage's *Music of Changes* and Its Genesis 67

Don Gillespie

John Cage and Walter Hinrichsen.

The Early Years with Edition Peters (1960–1969) 85

CAGE AUFFÜHREN | PERFORMING CAGE

Gordon Mumma John Cage and Live-Electronics	95
Volker Straebel The Studio as a Venue for Production and Performance: Cage's Early Tape Music	101
John Holzaepfel Tudor Performs Cage	111
Eberhard Blum Bemerkungen zur Arbeit mit Kompositionen von John Cage	125

KOMPONIEREN NACH CAGE | COMPOSING AFTER CAGE

Nicolas Collins Grazing the Buffet – the Musical Menu after Cage	135
Chris Mann <i>any questions</i>	143
Thomas Ahrend James Tenney: Form und Harmonik nach John Cage	147
Tomomi Adachi »John Cage Shock« in the 1960s in Japan and the Question of Orientalism	165
Bill Dietz Listening to MaerzMusik Listen to John Cage. Transcript of a Lecture Tutorial ...	169
Peter Cusack No, It's Not All Music	179
Dieter Schnebel und Christian Wolff im Gespräch mit Volker Straebel und Julia H. Schröder Experimentelle und visuelle Musik nach John Cage	183
William Engelen A Happy Conjuncture	193

CAGE UND DIE KÜNSTE | CAGE AND THE ARTS

Gabriele Knapstein

»Stellen Sie sich vor, Musik sei nicht nur Klang.« George Brecht und John Cage . . . 199

Dieter Daniels

Silence Expanded: The Legacy of *4'33"* 213

Wulf Herzogenrath

John Cage als Bildender Künstler 225

Julia H. Schröder

Extended Interdependencies: Cage's Sound Sculpture, his *FOUR*³,
and Cunningham's Dance *Beach Birds* 233

Hans-Friedrich Bormann

Cages Stimme hören. Ein Versuch 243

Brandon LaBelle

The Uses of Cage – Walks, Silences, Scores and Other Acts of De-Centering 249

PODIUMSDISKUSSION | PANEL DISCUSSION

Robert Ashley, David Behrman, Gordon Mumma, Alvin Lucier,
and Christian Wolff with Matthias Osterwold and Volker Straebel

Sonic Arts (Re) Union 259

Biographies | Kurzbiografien 273

Abstracts | Zusammenfassungen 279

Medienreflexion in der Musik im Anschluss an John Cage

Rolf Großmann

John Cage und sein kompositorisches Werk werden im Folgenden mit einem speziellen Fokus betrachtet: Es geht um seinen Beitrag zur musikalischen Aneignung der Audiomedien des 20. Jahrhunderts, den ich versuche, zu identifizieren und von anderen abzugrenzen. Damit ist mein Interesse zunächst ein grundsätzlich anderes als dasjenige der vielen Theorieplateaus, deren Motivation die Anschlussfähigkeit der eigenen wissenschaftlichen oder künstlerischen Praxis an die offene experimentelle Kultur John Cages ist. Seine rechtfertigende Vereinnahmung für jede vermeintlich avantgardistische oder innovative musikalische Praxis soll hier keineswegs auch noch auf den Medienbereich ausgedehnt werden. Dass dabei ein »Mythos Cage«¹ – den es aus meiner Sicht zweifellos und mit positiver Berechtigung gibt – ein wenig angekratzt werden könnte, ist unvermeidbar. Dies geschieht jedoch keineswegs in der Intention, eine falsche Praxis zu entlarven oder einer wertvolleren Sicht Raum zu geben. Eher ist es die Schärfung der Perspektive auf die ästhetischen Grundstrategien der Medienmusik, in der die Cagesche Praxis einen bedeutungsvollen, aber abgrenzbaren Platz hat. Cage ist kein Pionier popästhetischer Medienpraxis wie etwa des Sampling oder des Remix, auch wenn er oft als solcher gehandelt wird. Solche Zuschreibungen erfolgen meist aus der Unkenntnis der Traditionen, Genres und Stile, die aktuell unsere globalisierte Musik-Medienkultur maßgeblich beeinflussen. Allein die frühe Verwendung von Techniken der Aufnahme und Wiedergabe, von Schallplattenspielern und Tonbandmontagen oder die Integration von Computern, also die Arbeit mit *technischen* Materialien, sagt wenig darüber aus, welches *ästhetische* Material hier verarbeitet und welche Traditionslinie damit begründet wird. Im Gegenteil, eine solche technikzentrierte Sicht verstellt den Blick auf das Spezifische der Cageschen Position, die sich gerade durch die Prinzipien ihrer Annäherung an und die Konsequenz ihrer Ausführung von Medienproduktion im kulturindustriellen Kontext grundlegend unterscheidet. Erst die Frage nach den ästhetischen Bausteinen seines Umgangs mit technischen Medien lässt Überlegungen darüber zu, welche dieser Elemente eine weitere Entwicklung anregen und welche bereits in seinem Werk vollständig ausgearbeitet sind. In diesem engeren Sinne wäre es auch denkbar, dass die Entwicklung des medienmusikalischen Materials, die durch Cage initiiert wurde, bereits durch ihn selbst weitgehend zu Ende geführt wurde. Eine These, die dann konsequenterweise andere Mythen der Innovation und originären Materialentwicklung in Frage stellen könnte – und vor deren Hintergrund etwa in me-

1 S. a. Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999.

dienreflexiver Hinsicht nachfolgende Arbeiten ähnlicher ›Bauart‹ wie Mauricio Kagels *Acustica* als epigonal wirken könnten.

MUSIK, WERK UND MEDIENGEBRAUCH

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 und interaktive 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 seiner künstlerischen Entwicklung. Ein Beispiel hierfür ist etwa die enge Korrespondenz der kompositorischen Strategien für *Music of Changes* und *Imaginary Landscape No. 4* (beide 1951).² Cage behandelt Medien kompositorisch nicht anders als andere Gegenstände. Für die erste Phase der zunächst noch recht konventionell als Instrument der Klangerzeugung gedachten Reproduktionsgeräte mit Dauertonsignalen gilt dies ebenso wie für die aus medienreflexiver Sicht wesentlich ergiebigeren Phasen der Zufallsoperationen und schließlich der unbestimmten Aufführung. Während das Instrumental-Generative der Reproduktionsmedien bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in der Luft lag und in diversen Experimenten – etwa als »Universalinstrument« László Moholy-Nagys oder in Geschwindigkeits- und Überlagerungsmanipulationen einer Schallplattenmusik³ – erprobt wurde, ist der Einbezug der elektronischen Medien in das Konzept der Unbestimmtheit ein neues und radikales Moment ästhetischer Innovation. Zudem korrespondiert diese Strategie mit der Diskussion um Inhalt und Botschaft der Medien, wie sie ab Beginn der 1960er ausgehend von den medienphilosophischen Thesen Marshall McLuhans⁴ zunehmend geführt wurde.

Wenn also auch die Medienkomposition Cages einem übergreifenden, für seine jeweiligen Schaffensphasen charakteristischen ästhetischen Konzept folgt, kommen wir nicht um Grundsätzliches herum. So ist der im Diskurs immer wieder aufscheinende Verdacht, bei Cage ginge es weniger um Musik als um Inszenierung und Theater, auch für seinen Umgang mit Medien relevant. Anders formuliert: Handelt es sich bei seinem Mediengebrauch überhaupt um einen musikalischen und nicht um einen rein theatralen Prozess? So schlägt Stephen Davis vor, »Cages Werk [4'33"] am besten nicht als ein musikalisches, sondern als ein theatrales Stück über die Aufführung von Musik zu verstehen«.⁵

2 John Cage, »To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4«, in: ders., *Silence*, Middletown, Connecticut 1961, S. 57–60.

3 Zu frühen Experimenten mit manipulierten Schallplatten siehe: Martin Elste, »Hindemiths Versuche ›grammophonplatten-eigener Stücke‹ im Kontext einer Ideengeschichte der Mechanischen Musik im 20. Jahrhundert«, in: *Hindemith-Jahrbuch* Band 25 (1996), S. 195–221.

4 Etwa anhand des plakativen Slogans »The Medium is The Message«. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964.

5 Stephen Davies, »Musikalisches Verstehen«, in: Alexander Becker, Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt/Main 2007, S. 26.

Daraus ergeben sich weitere Fragen wie: Was ist der Unterschied zwischen musikalischer und theatraler Aktion, zwischen musikalischem Instrument, Medienapparat und Requisit? Oder zugespitzter: Was ist das spezifisch Musikalische bei Cage? Diese Fragen sind auch im Hinblick auf Medien entscheidend dafür, welche Entwicklung kompositorischen Materials stattfindet. Wenn wir Musik einmal ganz im Sinne des radikalen Konstruktivismus als das, von dem erwartet wird, dass es Musik sei, definieren,⁶ wird schnell klar, welche Elemente seine Aktionen zu musikalischen Prozessen werden lassen. Cages Medienarbeiten sind wie seine anderen Arbeiten als verbindliche Handlungsanweisungen verschriftlicht, sie werden als komponierte Werke im klassischen Sinn gelesen und aufgeführt. Die Voraussetzung zu ihrer Wahrnehmung als Musik ist die Aufführung in den kulturellen Konventionen des notierten Werks, der präzisen Anweisung und ihrer präzisen Ausführung. Die Regeln dieser Anweisungen haben allerdings mit einer »klingenden Logik« der akustischen Ereignisse wenig zu tun – bereits die Partitur der *Imaginary Landscape No. 4* für zwölf Radios demonstriert dies mit kompromissloser Klarheit. Der dort tatsächlich jeweils produzierte Klang ist trotz präziser »werktreuer« Ausführung von Zufallsfaktoren wie der geographischen Anordnung und den Programmen der Sender abhängig und verbleibt im Stadium der Unbestimmtheit.

»Und es gibt Musik, die als Musik keinen Sinn hat – etwa weil sie vollständig von Zufallsprozessen generiert wird oder unterschiedslos Klänge verschiedenster Herkunft enthält –, und nur vor einem institutionellen, musikhistorischen oder sonstigen Hintergrund als Musik gilt und nicht Kraft der Erfahrung, die sie im Hörer auslöst. Den Status solcher Stücke, als Musik zu gelten, kann man als parasitär gegenüber jenen archetypischen musikalischen Werken betrachten, die ihnen innerhalb einer kontinuierlichen Tradition vorausgehen«⁷.

Diese Beobachtung ist zwar stichhaltig, die Drehung des Arguments auf die Meta-Ebene einer Aufführung über den Status von Musik greift jedoch zu kurz. Auf ein Parasitäres lässt sich das Verständnis von Musik bei Cage nicht reduzieren. Gerade das, was als musikalische Wahrnehmung und sinnliche Erfahrung im Hörer ausgelöst wird, ist das Ergebnis der kompositorischen Arbeit Cages, ein Ergebnis seines spezifischen Gebrauchs werkhafter Elemente der Kunstmusik. Denn die Elemente, mit denen Cage auf der Ebene der Inszenierung des Musikalischen arbeitet, sind ebenso essenziell musikalisch wie das Setzen von Tönen im Kontrapunkt oder archaischer – die Trommel-Rhythmen in rituellen Zeremonien sogenannter Naturvölker. Sie extrahieren aus der kompositorischen Tradition den Ritus des Werks und bilden daraus eine Übung des musikalischen Wahrnehmens. Ohne die Dialektik von Medium und Form überstrapazieren zu wollen, ist der Rahmen inszenierter Erwartungen nicht nur Voraussetzung für seinen Inhalt, sondern bereits Teil

6 Diese tautologisch klingende Definition enthält die Annahme, dass ein im individuellen Wahrnehmungsakt gebildetes Kommunikat von der handelnden Person dann als musikalisch verstanden wird, wenn das Wahrnehmungsangebot zu den im Kulturalisierungsprozess erworbenen konventionalisierten Erwartungsmustern für musikalische Gegenstände passt. Vgl. Rolf Großmann, *Musik als Kommunikation*, Braunschweig 1990.

7 Davies 2007, S. 29 (siehe Fn. 5).

seiner Essenz.⁸ Das Verschwinden vertrauter Bedeutungszuordnungen in der »nicht-intentionalen Werkgenese« heißt keineswegs, dass keine musikalische Erfahrung im Hörer »ausgelöst« wird. Es müsste deshalb präziser heißen »Werkgenese nicht-intendierter Klänge« wobei die Richtung der Intention entscheidend ist: ohne Werk keine Musik. Das einzig Intentionale ist der Ritus des Werks, nicht als die jeweilige Musikstruktur, sondern als kulturell eingeführte konventionalisierte Form musikalischen Handelns. Musik besteht hier aus Werken, die aus beliebigen Klängen musikalische Kommunikate generieren.

Der Werkbegriff meint hier nicht mehr das emphatische Kunstwerk des 19. Jahrhunderts, sondern verweist auf dessen kulturelle Disposition abstrakter Schriftlichkeit, wie sie bereits im »opus perfectum et absolutum« des 16. Jahrhunderts angelegt ist.⁹ Cage nutzt die kulturelle Mechanik des Werks, um eine der essenziellen Werkkategorien, seine Autonomie, zu Ende zu führen: Das Werk wird autonom im radikalen Sinne, es ist nicht nur unabhängig von Ökonomie und Gesellschaft, sondern auch vom Ausdruck und der Befangenheit eines komponierenden und aufführenden Subjekts. Es ermöglicht mit seiner Tradition der rigorosen Befolgung einer schriftlichen Handlungsanweisung diejenige Disziplin, die Cage von seinen Ausführenden benötigt, um sein ästhetisches Ziel zu erreichen. Merce Cunninghams Bemerkung, »I call it paper work but John Cage calls it composition.«,¹⁰ spricht dies auf anekdotische Weise aus. Das Beharren auf präziser Schriftlichkeit ist bei Cage kein bürokratischer Akt, sondern ein wichtiges Moment der konsequenten Entwicklung des Werkdispositivs in die Richtung musikalischer Prozesse, ohne die formale Konzeption des Werks selbst zu verlassen.

Kommen wir zum Thema Medien zurück: Teil der Riten des Werks sind hier, den alltäglichen Wahrnehmungen entlehnt, Medienklänge. Die Vehikel für ihre Integration in einen musikalischen Erwartungshorizont sind unter anderem die Apparate und die Konfigurationen ihrer Nutzung, an welche diese Erwartungen anknüpfen.

Manchmal ist ein kleines Detail einer Aufführung hilfreich, um eine kompositorische Strategie besser zu verstehen. Ein solches Beispiel hierfür ist die auf YouTube zugängliche Aufzeichnung der Aufführung von *Water Walk* (1958) in der amerikanischen TV Show *I've Got A Secret*.¹¹ Im Hinblick auf die vorgesehenen fünf Radios ist die Partitur bei dieser Gelegenheit nicht ausführbar, da die Gewerkschaft den Einsatz von Reproduktionsgeräten untersagt hat. Cage ist gezwungen, zu improvisieren. Er reduziert die Sound-Produktion der nicht angeschlossenen Radios auf einen klanglich-theatralischen Restbestand: Ein Klopfen auf das Gehäuse erfolgt zum vorgesehenen Einschaltzeitpunkt,

8 Vgl. den Beitrag von Helga de la Motte-Haber im vorliegenden Band.

9 »Und es scheint, als bedeute ›opus perfectum et absolutum‹ lediglich ganz allgemein das Werk, das Werk im Unterschied zur Tat«. Heinz von Loesch, »Musica: und ›opus musicum‹. Zur Frühgeschichte des musikalischen Werkbegriffs«, in: Reinhard Kopiez, et al. (Hg.), *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment*, Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag, Würzburg 1998, S. 337–342, 342.

10 Merce Cunningham zur Choreografie von *Five Stone Wind* (1988), zitiert nach: David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York 1997; S. 240. Den Hinweis auf dieses Zitat verdanke ich Julia Schröder.

11 John Cage performing *Water Walk* in January, 1960 on the popular TV show *I've Got A Secret*. <http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> (Zugriff: 20.4.2012).

den Ausschalt-Zeitpunkt signalisiert ein geräuschvolles Herunterwerfen des Geräts vom Tisch. Diese Richtung des improvisatorischen Moments zeigt die Rolle der Radios in der Komposition: Sie sind alltägliche Gebrauchsgegenstände wie die ebenfalls verwendete Gummiente oder der Dampfkocher.

Wenn es dort Medienreflexion gibt, ist ihr Prinzip die musikalische Inszenierung eines in der auditiven Alltagswahrnehmung etablierten Medienapparats unter Verweigerung seiner kulturell eingeführten Funktion. Cages methodische Annäherung erzeugt so die radikalste Kritik an der Abbildungsfunktion der Reproduktionsmedien, die vorstellbar ist: Musik kann nicht reproduziert werden, sie ist immer nur da und ganz da, wo sie erklingt. Medien verweisen auf nichts, sie sind nichts als gefundene Objekte des Klingens, als solche instrumentalisierbar wie Violinen, Badewannen und Tischfeuerwerk. Und wenn sie nicht ihre typischen Medienklänge produzieren, so genügt notfalls ein kräftiger Schlag auf ihr Gehäuse als klangliches Ereignis.

KOMPOSITION ALS MEDIENKRITIK

Das Hineininterpretieren einer bürgerlichen Abwehrideologie gegenüber den kulturindustriell verdorbenen Medien in Cages Werke – wie es etwa Hans Rudolf Zeller mit *Credo in Us* (1942) versucht¹² – ist aus der Distanz einiger Jahrzehnte ein durchsichtiges Manöver und führt von den ästhetischen Strategien Cages weg in eine Sackgasse. Die produktiven Anschlüsse für medienreflexive Arbeiten liegen dagegen gerade dort, wo kein vorgeprägter Sinnzusammenhang wirkt, der die Ergebnisse ästhetischer Prozesse schon vorausnehmen möchte. Also weder bei einer Kritik kulturindustrieller oder klangökologischer Verhältnisse (erhellend hierfür ist die Szene im New Yorker TV-Interview von 1991, in der Cage das Fenster öffnet, um seine Musik – den Straßenlärm – einzulassen) noch bei der expressiven Erfahrung gemeinschaftlich improvisierter Musikstruktur.

Die reflexive Traditionslinie, an die Cage anschließt, betrifft eher – wie bereits angedeutet – die Relation von Form und Inhalt, von Medium und Botschaft sowie die Neuinterpretation alltäglicher Gegenstände und Vorgänge. Also eine Linie, die durch Namen wie Marcel Duchamp, Marshall McLuhan oder Andy Warhol repräsentiert wird. Medientheoretisch gesehen werden hier ganz im Sinne McLuhans nicht mehr Inhalte, d. h. Töne, Klangstrukturen, Samples oder Ähnliches komponiert, sondern Werke der Anordnung und des Gebrauchs von Medien-Apparaten. Seine Medien haben keine vom Medium ablösbare Botschaft, die sie vermitteln. Die Botschaft in *Water Walk* ist die Präsenz

12 »Die Polemik [des *Credo in Us*] kehrt sich ebenso gegen die konservierte, affirmativ gewordene Klassik wie gegen die miserable Interpretation, die, millionenfach verbreitet, der Verballhornung ein Denkmal setzt und den Klassiker tötet, ohne dass der betrogene, dem Notenlesen und erst recht der Partitur entfremdete Hörer es je bemerken könnte«. Hans Rudolf Zeller, »Medienkomposition nach Cage«, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.), *John Cage*. Musik-Konzepte Sonderband, München 1990, S. 107–131, 114. Der im Übrigen von mir hoch geschätzte Beitrag Hans Rudolf Zellers gehört zu den grundlegenden deutschsprachigen Texten zur Mediennutzung bei Cage.

des Radios und seine Behandlung als kompositorisches Objekt. Oder, mit Duchamp, die Ausstellung alltäglicher Gegenstände der industriellen Fertigung jenseits ihrer Funktion.

Die Verbindung zu Duchamp und Warhol ist weiter aus der Sicht der konkreten medienästhetischen Strategien interessant, die sich aus der Reproduktion ergeben. Montage, serielle Variation und die Schichtung von Reproduktionen sind Verfahren, die auch bei Cage verwendet werden. Sie treten allerdings in der hörenden Wahrnehmung eher beiläufig auf, gerade weil ihre semantischen Strukturen – wenn überhaupt – als solche wenig ausgearbeitet sind. Seine Medienarbeiten und Environments – etwa in den Tonbandwerken oder den Radio-Performances – sind in diesem Sinne oftmals thematische Soundscapes, durchaus mit persönlichen Vorlieben (die »non pop version«, die er im Schreiben an Alvin Lucier für *Rozart Mix* (1965)¹³ bevorzugen würde) oder thematischen Bezügen (wie bei *Credo in Us* oder dem *Truckera*-Tape mit »101 arias superimposed« der *Européras*, 1987–1991).

TRADITIONSLINIEN UND STRATEGIEN

An dieser Stelle ist es notwendig, das Cage-Universum zu verlassen und den Blick auf die aktuelle medienästhetische Praxis und ihre Traditionslinien zu richten. In welcher Beziehung steht Medienpraxis und -reflexion bei Cage zu den heute verbreiteten ästhetischen Verfahren? Im Kontext solcher Fragestellungen ist oft eine Art historische Indifferenz und Orientierungslosigkeit in der Analyse und Bewertung medialer Praxis zu verzeichnen. Ästhetische Formen wie Sampling, Remix, Mash-Up etc. und die damit verbundenen ästhetischen Strategien, die aktuell sowohl als eingeführt gelten, aber auch weiterhin experimentell reflektiert werden, sind nicht geschichtslos und haben genre- und stilspezifische Produktions- und Rezeptionskontexte. Aus wissenschaftlicher Sicht scheint es – wie eingangs erwähnt – unzuweckmäßig und vielleicht sogar irreführend, lediglich aufgrund der Verwandtschaft technischer Verfahren wie etwa dem Cut & Paste der Tonbandmontage oder dem aufführungspraktischen Einbezug von Plattenspielern bereits ästhetische Verwandtschaften zu unterstellen.

Dass der Plattenspieler in *Imaginary Landscape No. 1* eine musikinstrumentale Funktion hat, wird in nahezu jeder Geschichte der DJ-Culture artig erwähnt. Daraus lässt sich aber weder ableiten, dass der Plattenspieler des DJ ein Instrument sei noch dass Cage ein Vorläufer des DJs wäre. Im Gegenteil, die jamaikanischen Sound-Systems und die Cageschen Experimente könnten sowohl in ihrer kulturellen Verortung wie auch in den durch sie generierten ästhetischen Prozessen kaum weiter auseinander liegen. In den folgenden Schaffensphasen der aleatorischen Klänge und schließlich der Unbestimmtheit bis in die Aufführung steht die Radikalisierung des Konzepts der Verweigerung von Intention, von Wirkungskonzepten und »Bedeutungsarbeit« einer engeren Wechselwirkung mit etwa popkulturellen medienästhetischen Entwicklungen entgegen. Pop-Kultur basiert auf

13 Der Brief von Cage an Lucier mit Angaben über *Rozart Mix* wurde nachträglich als Partitur veröffentlicht.

massenmedialer Verbreitung, auf kulturindustriellen Mechanismen und bezieht ihre ästhetischen Innovationen und die Entwicklung ihres medienästhetischen Materials aus der ständigen Wechselwirkung mit diesen Mechanismen. Medienästhetik heißt dort – und dies ist im Gegensatz zur negativen Sicht der kritischen Theorie Adornos durchaus positiv zu verstehen – ein auf Wirkung und Neuheit gerichtetes *sensory engineering* der medialen Gestaltung. Intentionale Klangstrukturen, musikalischer Ausdruck, wirkmächtige Texturen etc. sind hier nicht nur vorhanden, sondern gerade der Antrieb für eine Dynamisierung des Materials und bilden so einen Gegenpol zur Entwicklung medienästhetischen Materials bei Cage.

Aus dem jeweiligen Umgang mit den kulturellen Archiven der Phonographie lässt sich auch die Differenz zum Sampling des Hiphop oder zum Remix ablesen. Warum sind z. B. *Imaginary Landscape No. 5* oder *Williams Mix* (beide 1952) keine Pionierarbeiten des Remix oder des Sampling?¹⁴ Beide sind im medientechnischen Sinne eine Montage, die wie der Film Versatzstücke des Mediums zu einer Medienkontinuität zusammenfügt. Die Jazzfragmente in *Imaginary Landscape No. 5* bilden jedoch gerade keine neue Einheit, sondern bleiben als Fragmente heterogenen Ursprungs nebeneinander stehen. *Williams Mix* lebt ebenfalls von der spürbaren Heterogenität der Materialien, welche einer aus geklebten Fragmenten unterschiedlicher Herkunft und Materialität bestehenden Collage der Bildenden Kunst nahekommt. Der Mix bei Cage kombiniert, aber er sampelt und rekombiniert nicht, weil ihm die musikalische Strategie des ›Re-Use‹, eine gezielte phonographische Variation und Transformation der in den Tonträgern sedimentierten Strukturen (eines kulturellen Archivs phonographischer Artefakte) zu einer neuen sinnhaft referenziellen Einheit fremd bleibt. Die Schriftlichkeit der Werke Cages ist die des Stifts, nicht die der phonographischen Nadel. Selbst dort, wo Tonabnehmer und Nadel ausdrücklich Gegenstand werden (*Cartridge Music*, 1960) bleibt die visuelle Anleitung mit ihrer präzisen Ausführung das einzig ordnende Element der Komposition. Cage thematisiert den Medienklang als solchen, nicht eine rekombinierte klangliche Struktur mit ihren sedimentierten Bedeutungen.

Dabei gibt es durchaus manche Korrespondenzen, etwa bei den Klängen beschädigter Tonträger oder gestörter Abspielmechanismen, die als Musik inszeniert und entfaltet werden. Die Clicks&Cuts, wie sie Markus Popp aka Oval etwa in *Ovalprocess* (2000) einsetzt, funktionieren im popmusikalischen Zusammenhang jedoch als Struktur mit einer latenten Rhythmik, die schließlich in die Muster einer House-Stilistik münden kann. Radikaler eingesetzt sind die Fehlfunktionen einer CD beim Mitbegründer der japanischen Ongaku-Gruppe Yasunao Tone, der sich mit den Mitteln der Störung und des Out of Control deutlicher auf eine Tradition der Unbestimmtheit im Sinne Cages bezieht. An der Gegenüberstellung beider Strategien werden die Unterschiede deutlich: Tone ist an

14 Zur medienkulturellen Tradition des Remix: Rolf Großmann, »Reproduktionsmusik und Remix-Culture«, in: Marion Saxer (Hg.), *Mind the Gap. Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken 2011, S. 116–127.

der Komposition von Zufall und Unbestimmtheit interessiert, Oval nutzt das »sampling of the sound of skipping CDs for sequencing material for abstract pop music«. ¹⁵

Die Liste der medienästhetischen Bezüge, die von Cage angewendet wurden und an deren Entwicklung er teilhatte, ist sicherlich lang. Die ästhetischen Strategien jedoch, die sich aus der Cageschen Medien-Avantgarde einer »Werkgenese mittels nicht-intendierter Klänge« im engeren Sinne direkt ableiten lassen und sie weiterführen, sind begrenzt. Der oben ausführlich dargestellte Bezug auf den Werkcharakter der Kunstmusik, der auch für seine Medienkompositionen essenziell ist, stellt zugleich die größte Hürde für eine Weiterentwicklung in eine musikalische Welt dar, die durch einen teilweisen Zerfall der Werkkategorien gekennzeichnet ist. Die neue medienchriftliche Mündlichkeit der elektronischen Medien bezieht ihre Innovationen maßgeblich aus einer Dynamik von Versionen, von Aneignungs- und Rekombinationstechniken und verteilter Autorschaft. Cage nimmt zwar an diesem Prozess teil, vollzieht jedoch bewusst nicht den Schritt zur Nutzung der phonographischen Schrift als zentrales kompositorisches Medium, sondern führt traditionelle Kategorien wie abstrakte Schriftlichkeit, Disziplin und Werktreue bis an ihre Grenzen, um sie dort, kurz vor dem Umschlag in Beliebigkeit, noch einmal als ein Paradox werkhafter unbestimmter Prozesse produktiv werden zu lassen. Die Weiterentwicklung eines solchermaßen zugespitzten Konzepts müsste über die schon geleistete konzeptuelle Innovation hinausgehen. Dies würde aber für neue Arbeiten entweder eine neuerliche Überschreitung dieser Grenzen und damit eine Abkehr von den gerade gefundenen ästhetischen Mechanismen bedeuten oder ein Verharren bei reinen Neuinszenierungen des so entwickelten Materials erfordern. Dieser Sachverhalt trägt das ebenso auf Duchamp und Warhol anwendbare Argument in sich, dass ein bereits durch den Künstler konsequent radikalisiertes Konzept als Material im engeren Sinne verbraucht ist. ¹⁶

FUNKTION UND KONTROLLE

Was weiterhin spannend bleibt, ist die Interaktion dieser Strategien, ihre Hybridisierung und die Vermischung von Traditionslinien. Die experimentelle Offenheit des Musikbegriffs bei Cage entfaltet – am Rande seines eigenen Wegs – eine geradezu katalytische und synergetische Wirkung bei der Weiterentwicklung medienmusikalischer Arbeit. Sein Anteil an einer nicht affirmativen Ästhetik der Medien liegt dabei hauptsächlich in der radikalen Negation ihrer eingeführten Funktionen.

15 Caleb Stuart, »Damaged Sound: Glitching and Skipping Compact Discs in the Audio of Yasuo Tone, Nicolas Collins and Oval«, in: *Leonardo Music Journal*, Vol. 13, 2003, S. 47–52, 47.

16 Ein aktuelles Beispiel ist der von Ryoji Ikeda gestaltete weiße Raum seiner Installation *db* (Westflügel Hamburger Bahnhof, Berlin 2012). Es handelt sich dort bei der audiovisuellen Inszenierung stehender Wellen eines Dauertons in einer monochromen Lichtinstallation im Grunde um ein Re-Design des ästhetischen Materials des *Dream House* (erstmalig 1962) von La Monte Young und Marian Zazeela. Damit stellen sich Fragen nach der Qualität der Aneignung künstlerischer Ideen, darunter insbesondere, ob und in welcher Richtung das Material entwickelt wurde.

Ein in diesem Sinne wichtiger Seiteneffekt seiner Praxis ist der Umgang mit Kontrolle. Bereits die erste auf Zufallsoperationen gerichtete Phase Cages, in der die Aufführung vollständig determiniert, die Klänge jedoch unvorhersagbar bleiben, öffnet die Tür für ein anderes Verhältnis zwischen Mensch und Medium. Das technische Medium, selbst ein kulturelles Artefakt, entfaltet ein Eigenleben, während der Mensch, durch die Partitur kontrolliert, diesem Eigenleben Raum gibt. Diese Umkehr der Kontrolle bezeichnet auf der anderen Seite allerdings wiederum die oben beschriebene Grenze Cagescher Innovation: Seine Musik bleibt an den Ritus des Werks und die hierfür notwendigen Werkzeuge gebunden. Sie verlangt Disziplin und Unterwerfung als Befreiung von den individuellen Intentionen, die eine musikalische Wahrnehmung anderer Ereignisse jenseits der eigenen Ziele verhindern könnten. In die zunächst leere Hülse des konsequent durchgeführten Werkkonzepts tritt die musikalische Konvention. Das Werk ist als kulturelles Medium, das nun nur noch aus Form besteht, an seine Grenzen geführt. Damit wird keineswegs etwas Mystisches oder Transzendentes wie ein Ding an sich oder Ähnliches erfahrbar, sondern die kulturelle Substanz konventionalisierter Praxis und ihrer Erwartungen, die in diesem Fall mit technischen Medien verbunden ist.

Nebenbei bemerkt: Cage ist kein Asiate, sondern Amerikaner. Der Verlust der Kontrolle gegenüber technischen Artefakten schlägt nicht um in einen neuen Mythos vermenschlichter Maschinen, wie er in der asiatischen Welt vielfach zu beobachten ist. Seiner Zen-Adaption fehlt das Moment des Lebendigwerdens der mechanisierten Dingwelt, ihre Transzendenz in die Sphäre des Humanen. Die Lebendigkeit der Tamagotchis zu akzeptieren oder die Bereitschaft, Robotik und Interfaces als menschliche Partner anzusehen, steht als Konsequenz nicht auf der Cageschen Zen-Agenda. Für naive Deutungen dieses neuen Kontrollverhältnisses bleibt deshalb glücklicherweise wenig Platz.

Das medienreflexive Moment, das Cage einbringt, lässt sich zusammenfassend relativ klar identifizieren. Es öffnet den intellektuellen Blick für die kulturelle Wirkung der Medien jenseits der ihnen zugeschriebenen Funktionen der Abbildung und Reproduktion. Es öffnet das Gehör für ihre auditiv-kulturelle Existenz, indem die vertrauten Funktionen Teil einer kompositorisch ausgearbeiteten Aufführungspraxis werden, ohne auf die traditionelle Instrumentenrolle reduziert zu werden. Ihr nicht nur technischer, sondern auch kulturell geformter Eigenklang wird ästhetisch erfahrbar. Damit wird – und dies könnte weit über Cage hinausweisen – auch ein durch das Abbildmodell der Medien verdrängtes Faktum reflexions- und diskursfähig: Die musikalische Aufführung verschwindet nicht durch die technischen Medien, sondern begründet sich in den Dispositiven der Medienutzung neu. In diesem Sinne ist – und hier möchte ich mit einem bereits von Hans Rudolf Zeller verwendeten Cage-Zitat abschließen – »die einzig lebendige Sache, die mit einer Schallplatte geschehen kann, dass man sie auf eine Weise gebraucht, die etwas Neues entstehen lässt«. ¹⁷ Dies gilt nicht nur für Schallplatten, sondern auch für CDs, Digital Audio Workstations, iPods und Smartphones.

17 John Cage, zitiert nach Zeller 1990, S. 115 (siehe Fn. 12).

