

Kunst als Grenzbeschreitung
John Cage und die Moderne
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen
Neue Pinakothek
München

C A G E

Herausgegeben von

Ulrich Bischoff

Mit Beiträgen von

Ulrich Bischoff,

Hannes Böhringer,

Robyn Schulkowsky,

Daniel Charles,

Mary Emma Harris,

Antje von Graevenitz,

Thomas Dreher,

Barbara Moore,

Klaus Schöning *und*

Clelia Segieth

Richter-Verlag

Ausstellung und Katalog:

Ulrich Bischoff

Assistenz: Clelia Segieth

in Zusammenarbeit mit

Thomas Dreher, *Cage und die Künste, Fluxus*

Robyn Schulkowsky, *Musikalische Leitung*

Bettina Wagner-Bergelt, *Tanz, Theater, Veranstaltungslogistik*

Redaktion: Monika Meine-Schawe

Konservatorische und technische Betreuung der Ausstellung:

Konrad Laudenbacher, Florian Schwemer, Susanne Willisch

Ausstellungskoordination: Ingrid Huber

Fotoarbeiten:

Gottfried Schneider

Gestaltung und Typographie des Kataloges:

Walter Nikkels, Dordrecht NL/Düsseldorf

Druck:

Heinrich Winterscheidt GmbH, Düsseldorf

Umschlagvorderseite:

John Cage in New York, 26. April 1991

Foto: Thomas Weski

© Copyright 1991 by

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München und

Richter-Verlag, Düsseldorf

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

John Cage: Kunst als Grenzbeschreitung;

John Cage und die Moderne / Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Neue Pinakothek München. Hrsg. von Ulrich Bischoff.

Mit Beitr. von Ulrich Bischoff ... -

Düsseldorf: Richter, 1992

ISBN 3-928762-01-X

NE: Bischoff, Ulrich; Cage, John [Ill.]; Neue Pinakothek <München>

John Cage

kommentierte Chronologie

Thomas Dreher

- 1912** 5. September: wird in Los Angeles geboren, als einziger Sohn des Ingenieurs und Erfinders John Milton Cage und seiner Frau Lucretia, geb. Harvey.
- 1920-28** Erhält von seiner Tante Phoebe und Fann Charles Dillon Klavierunterricht.
- 1922** Los Angeles High School. Mitherausgeber der französischsprachigen Schulzeitung *«Le Flambeau»*.
- 1927** *«Other People Think»*, Vortrag in der Hollywood Bowl (über die Außenpolitik Amerikas, dessen militärische Interventionen und Investitionen in Lateinamerika anlässlich der Verleihung des ersten Preises an J.C. im *«southern California Contest»*, zu dem er als Vertreter der Los Angeles High School gesandt wurde).
- 1928** Besteht die Abschlußprüfung an der Los Angeles High School mit der höchsten Punktzahl aller Abgänger der Schule.
- 1928-30** Pomona College, Claremont/Kalifornien: Gibt im ersten Semester als Berufsziel Pfarrer, im zweiten Schriftsteller an. Mitarbeit am College-Magazin *«Manuscript»*. Entdeckt Gertrude Stein. Schreibt erste Gedichte.
- 1930** Frühjahr: Sechsmonatiger Aufenthalt in Paris mit Studium der Architektur bei Ernö Goldfinger und des Klaviers bei Lazare Lévy.
- 1930-31** 17 monatiger Europa-Aufenthalt mit Reisen nach Berlin, Capri, Madrid, Mallorca. Dichtet, schreibt, malt und tanzt. Kurze Kompositionen auf der Basis mathematischer Formeln (Partituren vernichtet).
- 1931-34** Rückkehr nach Kalifornien. Verdient Lebensunterhalt als Gärtner in einem Motel in Santa Monica und mit Vorträgen, die Hausfrauen über Malen und Kochen informieren. Kompositionsstudium bei Richard Buhlig.
- 1933** Studiert bei Adolph Weiss Harmonielehre und Kontrapunkt – J.C. 1975:
«Ich zeigte Adolph Weiss meine ersten Kompositionen. Es handelte sich um eine sehr individuelle Spielart der Zwölftonmusik, für die ich die Tonreihe in Fragmente oder Motive einteilte. Aber anstatt die Tonreihen wie die meisten Komponisten zu variie-

ren, hielt ich sie statisch, wobei ich unter Anwendung aller Transpositionen, Umkehrungen und Rückläufe usw. mosaikartige Arrangements herstellen konnte und die Tonreihe selbst fast nie als solche auftauchte. Außerdem setzte ich die Abwesenheit jedes dieser Motive mit dessen Anwesenheit in Beziehung. Dadurch konnte ich ein Fragment einer Tonreihe durch seine Dauer zum Ausdruck bringen – durch Stille. Wenn ich Weiss eine Komposition dieser Art zusandte, pflegte er zu sagen: «Warum unterbrichst du dein Stück, kurz nachdem du es begonnen hast? Du solltest nicht aufhören, bevor du zum Schluß kommst. Warum hörst du in der Mitte auf?» Ich habe viel darüber nachgedacht, aber ich spürte eine starke Neigung zu Unterbrechungen, und zwar, weil ich mich selbst nicht veränderte oder bewegte. Auch die Musik bewegte sich nicht, war statisch, weshalb sie sehr gut unterbrochen werden konnte, zumal die Unterbrechungen genauso wie die Töne Bestandteil der Musik waren. Die Stille hatte denselben Stellenwert wie der Ton.» (Kostelanetz, Gespräche 1989, S. 57f.

Studierte bei Henry Cowell an der New School for Social Research, New York, moderne Harmonik und zeitgenössische Musik sowie orientalische Musik und Volksmusik.

Erste erhaltene Kompositionen:

September: *«Sonata for Clarinet (solo)»*

November: *«Sonata for Two Voices»*

«Three Songs» (Text: Gertrude Stein)

Entwickelt chromatische Kompositionsmethode mit zwei 25-Ton-Reihe:

«... bevor ich bei Schönberg studierte, hatte ich schon Stücke für mehrere Stimmen geschrieben, die auf einer Skala von fünfundzwanzig Halbtönen basierten. Mir ging es insbesondere um die Nicht-Repetition. Ich bemühte mich, sehr große Zwischenräume zwischen den Wiederholungen einer jeden gegebenen Tonhöhe zu erhalten; ich betrachtete die Oktave einer Note «X» als eine andere Note «Y» und nicht als die Oktave dieser Note «X» ... Nachdem er diese Musik gesehen hatte, schickte mich Cowell zum Studieren bei Schönberg.» (Cage-Vögel 1984, S. 77)

- 1934** Ab Herbst: Privates, kostenloses Kontrapunktstudium bei Arnold Schönberg nach Versprechen, *«sein ganzes Leben der Musik zu widmen.»* Studium in Schönbergs Analysekursen an der University of Southern California (USC). Studium in Schönbergs Kontrapunkt- und Ana-

lysekursen an der University of California, Los Angeles (UCLA) – J.C. 1970:

«Ich besuchte all seine [Schönbergs] Seminare an der University of Southern California und später an der University of California at Los Angeles und auch bei ihm zu Hause, wo er eine kleine Gruppe von Studenten versammelte. Eines Tages hörte ich ihn vor der ganzen Klasse verkünden: «Es ist mein Ziel, mein Lehrziel, es euch zu verunmöglichen, Musik zu schreiben.» Vielleicht habe ich in dem Moment angefangen zu revoltieren – trotz meiner fanatischen Ergebenheit ihm gegenüber.» (Cage, Vögel 1984, S. 76f.)

«... Sie müssen diesen Aspekt meiner Entdeckung der Zufälligkeiten auch im Zusammenhang mit meinen Studien bei Schönberg sehen. Für ihn gab es nur Wiederholung; er pflegte zu sagen, daß das Prinzip der Variation nur die Wiederholung von etwas Identischem repräsentiere.» (Cage, Vögel 1984, S. 42)

Begegnung mit Oskar Fischinger, einer der Pioniere des absoluten (experimentell, abstrakten) Films (ab 1920) mit besonderem Gespür für die Koordination von Bild und Musik – J.C. 1970:

«Als ich ihm vorgestellt wurde, begann er mit mir über die Seele der in der Welt existierenden Gegenstände zu sprechen. Deshalb sagte er mir, müsse man nur am Gegenstand entlangbürsten und seinen Klang entfesseln, um seine Seele zu befreien.» (Cage, Vögel 1984, S. 80)

März-April: «*Solo with Accompaniment for Two Voices in Canon, and Six Short Inventions on the Subjects of the Solo*» – J.C. 1958:

«Die Six Short Inventions» (in Carmel, Kalifornien, entstanden) sind der Schlußteil eines Trios unter dem Titel «*Solo with Obligato Accompaniment of 2 Voices in Canon*». Dies war das letzte einer Reihe von 1933 begonnenen chromatischen Stücken, die sich mit dem Problem beschäftigen, Wiederholungen der 25 Einzeltöne innerhalb eines Umfangs von zwei Oktaven so weit wie möglich hinauszuzögern. Obgleich jede der drei Stimmen dieselbe Lage verwendet, bringt keine eine Wiederholung, ehe nicht alle 25 erschienen sind. Es wird keine Reihentechnik angewendet.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 178)

1935 «*Quest*»: 1. Satz: Improvisation für Objekt, Mikrofon, Verstärker und Lautsprecher; 2. Satz: Notation für Klavier.

1935-40 J.C. 1970:

«In all meinen Stücken zwischen 1935 und 1940 hatte ich Schönbergs Unterrichtsstunden im Kopf; da er mich gelehrt hatte, daß eine Variation tatsächlich eine Repetition war, konnte ich keinen Nutzen in der Variation erkennen und ich sammelte Repetitionen an. All meine früheren Werke für Schlagzeug und auch meine Kompositionen für Klavier enthalten systematisch wiederholte Gruppen von Tönen oder bestimmter Dauer.» (Cage, Vögel 1984, S. 82)

1937 Heirat mit Xenia Andreyevna Kashevaroff. Buchbinderlehre bei Hazel Dreis, Santa Monica: Xenia Cage als Buchbinderin tätig, J.C. entwirft Buchdeckel.

Schlagzeugquartett mit Buchbinderkollegen. Musikalischer Betreuer einer modernen Tanzgruppe der University of California, Los Angeles (UCLA).

Cornish School, Seattle: Komponist und Begleiter von Bonnie Birds Tanzunterricht. Trifft in Seattle den Tänzer Merce Cunningham, einen Studenten von Bonnie Bird, sowie die Künstler Morris Graves und Mark Tobey – J.C. 1970 über Tobey:

«... ehrlich gesagt, war ich nur kurze Zeit bei Tobey in Seattle, wo er damals wohnte. Aber in dieser kurzen Zeit sahen wir uns oft – oft genug für mich, um von einigen seiner Einstellungen beeindruckt zu sein ... Es war das erste Mal, daß mir ein anderer Unterricht im vorurteilslosen Betrachten erteilte ... Er hatte einen außerordentlichen Sinn für die Präsenz der Dinge ... Diejenigen Gemälde, die ich allen anderen vorziehe, sind seine «White Writings» [ab 1935] ([Anm.:] Und von denen bevorzuge ich diejenigen, die keine figurativen Elemente enthalten). Hierbei handelt es sich um Gemälde aus den dreißiger Jahren, die den Eindruck vermitteln, daß jeder Pinselstrich eine spezifische Weißqualität birgt.» (Cage, Vögel 1984, S. 197)

Organisiert mit seiner Frau Xenia eine Ausstellung von Morris Graves' Serie «*The Purification of Cardinal Pacelli*» an der Cornish School, Seattle.

Vortrag «*The Future of Music: Credo*», Seattle Arts Society:

«Whereever we are, what we hear is mostly noise ... Every film studio has a library of «sound effects» recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any of these sounds ... If this word «music» is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.» (Cage, Silence 1983, S. 3)

1937-39 Wohnort Seattle.

Gründet ein Schlagzeugorchester, mit dem J.C. Tourneen durch den Nordwesten Amerikas unternimmt.

1938 1938 oder früher: Musik zu einem Wasserballett der Universität in Los Angeles. Die Instrumente, darunter Gongs, werden ins Wasser getaucht. Mills College, Kalifornien: Lehrauftrag; lernt am College László Moholy-Nagy kennen. Juli: «*Five Songs for Contralto*» für Alt und Klavier, mit Text von e.e. cummings.

1939 Zieht nach San Francisco. Schlagkonzerte mit Lou Harrison. Auftrag der «Works Progress Administration»: Freizeitgestaltung für Kinder. Frühjahr: «*Imaginary Landscape, No. 1*», für 2 Schallplattenspieler mit variabler Geschwindigkeit, Schallplatten mit Aufnahmen von Sinustö-

nen verschiedener Frequenzen, nach dem Vorbild von Henry Cowell gedämpfter Flügel und 1 Becken, für 4 Spieler, live aufführbar; erstes elektronisches Stück der Musikgeschichte. November: *First Construction (in Metal)* für Schlagzeugsextett und einen Assistenten – J.C. 1958:

«An Instrumenten werden Röhrenglocken, fünf Donnerbleche, ein Klavier (dessen Saiten ein Assistent des Pianisten dämpft, indem er sie mit Metallzylindern traktiert; der Pianist schlägt dazuhin die Baßsaiten mit einem Paukenschlegel an), ein Gamelan aus 12 Gongs, 8 Kuhglocken, 3 japanische Tempelgongs, 4 Automobilbremstrommeln, 8 Ambosse, 4 türkische und 4 chinesische Becken, 4 gedämpfte Gongs, Wassergong, aufgehängter Gong und Tamtam eingesetzt.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 178f.) «Klänge einschließlich der Geräusche besaßen, wie mir schien, vier Charakteristiken (Höhe, Lautstärke, Klangfarbe und Dauer), während die Stille nur eine besaß (Dauer). Ich entwarf daher eine auf der Dauer basierende rhythmische Struktur, nicht eine aus Tönen, sondern eine aus Zeitstrecken. Das Ganze hat so viele Teile, wie jede Einheit kleinere Teile besitzt, und diese, große wie kleine, stehen im selben Verhältnis zueinander. Zum erstenmal in *Construction* angewandt, taucht dieses Prinzip (symmetrisch oder asymmetrisch) in nahezu jedem meiner Werke bis 1952 auf. Es ist den indischen Tala (rhythmische Methode) analog, aber es besitzt das westliche Merkmal eines Anfangs und eines Endes.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 178)

1940 März: *Bacchanale* für eine Choreographie von Syvilla Fort:

Weil der Orchestergraben für ein Schlagzeugorchester zu klein ist, steckt J.C. Gegenstände zwischen Klaviersaiten – nach dem Vorbild seines Lehrers Henry Cowell, der das Klavier bereits mit Stopfeiern präpariert hat. Das Klangresultat wird durch die Präparierung unvorhersehbar, die spiegelbildliche Entsprechung von Komposition und Ausführung ist zerbrochen – J.C. 1972:

«Having decided to change the sound of the piano in order to make a music suitable for Syvilla Fort's *Bacchanal*, I went to the kitchen, got a pie plate, brought it into the living room, and placed it on the piano strings. I played a few keys. The piano sounds had been changed, but the pie plate bounced around due to the vibrations, and, after a while, some of the sounds that had been changed no longer were. I tried something smaller, nails between the strings. They slipped down between and lengthwise along the strings. It dawned on me that screws or bolts would stay in position. They did. And I was delighted to notice that by means of a single preparation two different sounds could be produced. One was resonant and open, the other was quiet and muted. The quiet one was heard whenever the soft pedal was used. I wrote the *Bacchanal* quickly and with the excitement continual discovery provided.» (Cage, Words 1979, S. 7f.)

Living Room Music, drei Sätze: *To Begin*,

A Story, *To End*. Text: Gertrude Stein, *The World is Round*, 1937. Vier Spieler verwenden «any household objects or architectural elements» (Partitur) als Schlaginstrumente und ein Melodieinstrument.

1941 Unterrichtet am Chicago Institute of Design von Moholy-Nagy die Klasse für experimentelle Musik. Begleitet die Tanzklasse von Katherine Manning. Realisiert Begleitmusik zu Kenneth Patchens *The City wears a Slouch Hat* im Auftrag der CBS, Chicago, für Percussions und Schallplatten, mit einer Partitur von 250 Seiten für Klangeffekte, die Stadtgeräuschen verwandt sind (ursprüngliche Hörspielfassung verschollen).

1942 Zieht nach New York. Wohnt zuerst bei Max Ernst und Peggy Guggenheim, und lernt dort Piet Mondrian, André Breton, Virgil Thomson und Marcel Duchamp kennen. Wohnt dann bei Jean Erdmann und trifft dort zum zweiten Mal Merce Cunningham, Mitglied der Martha Graham Dance Company.

März/April: *Chavez and the Chicago Drouth*, erste Musikkritik für die Fachzeitschrift *Modern Music* (1924-47).

Juli: Komponiert für Cunninghams Libretto *Credo in Us* ein Schlagzeugquartett:

Die Mitglieder des Schlagzeugquartetts sollen auch Klavier und Radio oder Schallplattenspieler einsetzen: Die Partitur gibt Zeitverlauf und Dynamik der von Aufführenden zu wählenden Schallplatten oder Radioaufnahmen mit klassischer Musik an. Choreographie: Merce Cunningham und Jean Erdman.

November: *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* für eine Stimme vorträgt, sowie begleitende Schläge mit *Fingern und Knöchel* auf «verschieden klingende Teile des geschlossenen Flügels» (J.C. 1958 in: Kostelanetz, Cage 1973, S. 179) – J.C. 1977:

«In 1942 Janet Fairbanks asked me for a song. I browsed in the [Finnegans] *Wake* [von James Joyce] looking for a lyrical passage. The one I chose begins page 556. I changed the paragraph so that it became two and read as follows:

«Night by silentsailing night, Isobel, wildwood's eyes and primarose hair, quietly, all the woods so wild, in mauves of moss and daphnedews, how all so still she lay, neath of whitethorn, child of tree, like some lost-happy leaf, like blowing flower stilled, as fain would she anon, for soon again 'twill be, win me, woo me, wed me, ah weary me! deeply, now even calm lay sleeping;

«Night, Isobel, sister Isobel, Saintette Isobelle, Madame Isa Veuve La Belle.»

The title I chose was one of Joyce's descriptions of her, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*.» (Cage, Words 1979, S. 133)

1943 7. Februar: Konzert mit Schlagzeugmusik von J.C. im Museum of Modern Art, New York, das

- im *Life Magazine* (15. März) und in der künstlerischen Avantgarde starke Beachtung findet.
- 1943-44** *Chess Pieces*, Gouache und Tinte auf Papier, ausgeführt für die Gruppenausstellung *Imagery of Chess* der New Yorker Julien Levy Gallery im Dezember 1944, mit einem von Marcel Duchamp entworfenen Schachspiel und Werken, die zu Marcel Duchamps Leidenschaft für das Schachspiel in Beziehung stehen.
- 1944** April: Tritt in New York zum ersten Mal mit Cunningham und seinen Tänzern auf.
- 1945** Scheidung.
- 1945-47** Studium an der Columbia University, New York:
– östliche Philosophie und klassische Musik Indiens bei Gita Sarabhai,
– Zen bei Dr. Daisetz Taitaro Suzuki.
Wird musikalischer Direktor der Cunningham Dance Company.
- 1946-48** Februar 1946 bis März 1948: *Sonatas and Interludes* für präpariertes Klavier – J.C. 1985:
Ich hatte ... eine vorgegebene Struktur, so daß ich die Längen der Sätze von Anfang bis zum Ende des Stückes kannte. Ich legte die Gegenstände auf die Saiten. Ihre Position bestimmte ich anhand der entstehenden Klänge. Es war, als ob ich am Strand entlanglief und Muscheln sammelte, die mir gefielen, anstatt mich um die zu kümmern, die mich nicht interessierten. Indem ich auf der Klaviatur des präparierten Klaviers improvisierte, entdeckte ich Melodien und Klangkombinationen, die mit der vorgegebenen Struktur zusammenpaßten. (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 60)
– J.C. 1976:
Das Stück handelt von den neun Grundemotionen der indischen Überlieferung. Coomaraswamy betonte nachdrücklich, daß bestimmte Gedanken wahr seien und im Okzident wie im Orient zu finden wären. Anfangs wollte ich diesen Gedanken so gut wie möglich diskursiv ausdrücken und schrieb daraufhin *Sonatas and Interludes*. In diesem Stück gibt es einige Stellen mit glockenähnlichen Klängen, die auf Europa anspielen, und andere Stellen mit trommelartigen Resonanzen, die auf den Osten hindeuten. Der letzte Teil ist eindeutig europäisch. Er trägt die Handschrift eines westlichen Komponisten. (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 60)
– J.C. 1958:
Nachdem ich das Werk von Ananda K. Coomaraswamy gelesen hatte, beschloß ich, den Versuch zu machen, die Grundemotionen der indischen Tradition musikalisch auszudrücken: Das Heroische, Erotische, Wunderbare, Heitere; Sorge, Schrecken, Zorn, Abscheu und die ihnen gemeinsame Tendenz hin zur Ruhe. (Kostelanetz, Cage 1973, S. 180 f.)
- 1947** Auftrag der Ballet Society in New York für Einakter *The Seasons*: J.C.s erstes Stück für traditionelles Orchester, komponiert unter dem Einfluß indischer Ästhetik. Choreographie: Merce Cunningham. Bühnenausstattung: Isamo Noguchi.
- Music for Marcel Duchamp* für präpariertes Klavier, geschrieben für eine Duchamp-Sequenz in Hans Richters Film *Dreams that Money Can Buy*.
- Winter: Die erste und einzige Nummer der Zeitschrift *Possibilities* wird von Harold Rosenberg, Robert Motherwell und J.C. (als Musikredakteur herausgegeben: mit Artikeln von den Künstlern William Baziotes, Jackson Pollock, Mark Rothko, David Smith und von den Musikern Alexei Haieff, Virgil Thomson, Edgard Varese und Ben Weber.
- 1948** Frühling und Sommer: Ebenso wie Cunningham Lehrtätigkeit am Black Mountain College, North Carolina. J.C. organisiert dort im Sommer das *Amateur Festival of the Music of Erik Satie*, auf dem er den Vortrag *Defense of Satie* hält und mit seinen Bemerkungen über den negativen Einfluß Beethovens auf die Entwicklung der westlichen Musik einen Skandal provoziert:
Auf dem Gebiet der Struktur, dem Gebiet der Bestimmung der Teile und ihrer Beziehung auf ein Ganzes hat es seit Beethoven nur eine neue Idee gegeben. Und diese neue Idee kann im Werk Anton Weberns und Eric Saties wahrgenommen werden. Bei Beethoven wurden die Teile einer Komposition durch die Harmonik bestimmt. Bei Webern und Satie werden sie durch Zeitlängen bestimmt. Die Frage der Struktur ist so grundlegend, und es ist so wichtig, hierin in Übereinstimmung zu stehen, daß man sich fragen muß: hatte Beethoven recht, oder haben Webern und Satie recht?
Ich antworte sofort und unmißverständlich: Beethoven befand sich im Irrtum, und sein Einfluß, der ebenso ausgedehnt wie beklagenswert ist, war für die Kunst der Musik tödlich. (Kostelanetz, Cage 1973, S. 111)
– Mary Emma Harris:
The lecture was more than a thesis on the structure of music it was a declaration of war on the assumed supremacy of the Germanic tradition that dominated American musical life, including the music program at Black Mountain. Winslow Ames recalled that after the lecture the students 'practically burned all Beethoven recordings ... sheet music, and so forth.' It was what he described as his first exposure to 'the extreme party-line willingness' he found typical of the counterculture [Ames, 18.3.1971]. Erwin Bodky, who was teaching a course on Beethoven sonatas attended by almost the entire college, and his students objected vehemently. The crisis was finally resolved when Bill Levi, in a moment of diplomacy, suggested that the issue be settled by an after-dinner duel between the supporters of Beethoven, who would be armed with Wiener schnitzel, and those of Satie, who would fight with crepes suzette. (Harris, Arts 1988, S. 154)
Auf J.C.s Vorschlag werden im Sommer das

Malerehepaar Willem und Elaine de Kooning und der Bildhauer Richard Lippold vom Black Mountain College eingeladen. J.C. trifft am College R. Buckminster Fuller, den der Maler Josef Albers als Lehrer der Architekturklasse eingeladen hatte – R.B. Fuller 1971:

«John Cage and Merce and I had breakfasts every morning together out under trees ... And we really did have a great deal of fun because I spent that summer with them on a fun, schematic new school, and I called it «the finishing school.» We would finish anything. In other words, we would really break down all of the conventional ways of approaching school. And the finishing school was going to be a caravan, and we would travel from city to city, and it would be posted outside of the city that the finishing school was coming. And then we spent the summer trying to decide who would teach what in the finishing school. We had some devastating portfolios ... It was really great fun.» (Harris, Arts 1988, S. 156)

August: J.C. komponiert am Black Mountain College «Suite for Toy Piano» auf einem Spielzeugklavier (für Spielzeugklavier oder Klavier) und «In a Landscape» (für Klavier oder Harfe).

1949 Erstaufführung der «Sonatas and Interludes» (1946–48) mit Maro Ajemian in der Carnegie Recital Hall, New York.

Erhält:

– Guggenheim Fellowship (Stipendium, 2.400 \$);

– Preis der American Academy and National Institute of Arts and Letters (1.000 \$).

Verwendet die Preisgelder zur Deckung der Unkosten der Europa-Tournee der Cunningham Dance Company.

Lernt während seines dreimonatigen Europa-Aufenthaltes Serge Nigg und Pierre Boulez kennen.

«Lecture on Nothing» für einen Sprecher, Vortrag in quasi-musikalischer Notation: Worte werden in über Kolumnen laufende Zeilen angeordnet – J.C. 1961:

«The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading.» (Cage, Silence 1983, S. 109)

Lücken zwischen den Worten und Satzteilen bedeuten Pausen. Die Worte und Satzteile aus Sätzen mit normaler Grammatik erscheinen durch die Art des Vortrags mit Pausen wie unzusammenhängende Ausrufe. Die Pausen fragmentieren den Satzsinn und «befreien» die Bedeutungspotentiale der einzelnen Wörter von Einschränkungen durch den Satzkontext. Der Vortragstext thematisiert seine Vortragsform:

«What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking.» (Cage, Silence 1983, S. 109)

1949-50 August 1949–Februar 1950: «String Quartet in Four Parts» für unpräparierte Instrumente, wobei die beiden mittleren Cello-Saiten um einen Halbton tiefer zu stimmen sind.

Gespielt werden soll ohne Vibrato und mit einem Minimum an Bogengewicht. Die Skala der Klänge – spezifiziert in Tonhöhen und ihnen zugeordnete Spielarten – ist begrenzt. Die Gliederung des Stückes insgesamt sowie die Gliederung ihrer Teile wird bestimmt von der Zahl 22. Diese Form der «mikro-kosmischen und makrokosmischen Phrasierung» ist nach J.C. typisch für seine Kompositionsweise von 1939 bis 1956. In den 4 Sätzen komponiert J.C. Analogien zu den Vorstellungen der traditionellen indischen Philosophie von den 4 Jahreszeiten (Erhaltung: Sommer, Zerstörung: Herbst, Ruhe: Winter, Erschaffung: Frühling). (Nachtcafétag, Köln 1987, S. 25f.)

1949, 1951
oder 1952

«Lecture on Something», Vortrag:

«This is a talk about something and naturally also a talk about nothing. About how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going.» (Cage, Silence 1983, S. 29)

1949-52

Einladungen zu Vorlesungen von Selbstorganisationen New Yorker Künstlerkreise:

– Von der «The Subjects of the Artist»-Schule (35 East Eighth Street, 1948 von William Bazio-tes, David Hare, Robert Motherwell und Mark Rothko gegründet, 1949 nach einem Semester geschlossen). J.C. liest dort «Lecture on Nothing».

(Erdmann, Verzeichnis 1990, S. 312 gibt c.a. 1949–50 als Entstehungsdatum von «Lecture on Nothing» an. Da J.C. in Cage, Silence 1983, S. 18 angibt, diese «Lecture» «at the Artists' Club on Eighth Street in New York City» gehalten zu haben, und die «The Subjects of the Artist»-Schule 1949 schloß, muß das Manuskript von «Lecture on Nothing» spätestens 1949 vortragsreif gewesen sein.)

– Von «Studio 35», das im Herbst 1949 in den Räumen der «The Subjects of the Artist»-Schule von den Künstlern Robert Goodnough, Robert Iglehart, Tony Smith und Hale Woodruff gegründet wurde und bis April 1950 bestand. Unter den an Freitagen Vortragenden war unter anderem J.C. (Sandler, Club 1990, S. 49).

– Von «The Club», einem ab Herbst 1949 bis Frühjahr 1962 in einem Loft, 39 East Eighth Street, eingerichteten Treffpunkt von 20 Künstlern, darunter Willem de Kooning, Franz Kline, Ibram Lassaw, Milton Resnick, Phillip Pavia (bis 1955 Hauptorganisator), Conrad Marca-Relli, Giorgio Cavallon. Ab 1950, mit Robert Motherwells Eintritt in «The Club», werden Podiumsdiskussionen veranstaltet und Gasthörer eingeladen. J.C. liest dort «Lecture on Something».

(nach Erdmann, Verzeichnis 1990, S. 313 hat J.C. «Lecture on Something» 1951 oder 1952 geschrieben. Nach Cage, Silence 1983, S. 18 ist die «Lecture» in «The Club» «ten years» vor ihrer Erstpublikation 1959 in der Zeitschrift «It is», herausgegeben von Philip Pavia, gehalten worden, also 1949. Dies widerspricht Najeh/Smith, Pollock 1990, S. 636f.,

die Aussagen von Conrad Marca-Relli referieren, wonach Vorlesungen mit Motherwells Eintritt in 'The Club' 1950 begannen.)

Außerdem liest J.C. in 'The Club' am 14. März 1952 über 'Contemporary Music' und ist am 25. April dort an einer Podiumsdiskussion über 'The Problem of the Engaged Artist' mit John Ferren als Moderator und den Diskussionspartnern Abel, Denby, Navaretta beteiligt (Sandler, Club 1990, S. 54).

1949-54 Briefwechsel zwischen Pierre Boulez und J.C.

1950 Beginn des Komponierens mit Zufallsoperationen.
Lernt den Pianisten David Tudor kennen.

1950-51 August 1950 bis Februar 1951: 'Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra':

Im ersten Satz gibt das Spiel des Pianisten noch den Geschmack des Komponisten wieder, während das Orchester nach Diagrammen operiert, mit denen Cage nichtsubjektive Verfahrensweisen entwickelt hat. Im zweiten Satz werden sowohl Klavier wie Orchester von Diagrammen geleitet. Im dritten Satz verliert sich das Klavier in der Stille: 'Das Subjekt ist entthront.' (Charles, Cage 1979, S. 87). Die Notation ist konventionell.

Dezember 1950-Januar 1951: 'Sixteen Dances' für Cunninghams Choreographie – J.C. 1970:

'Mein Ballett «The Seasons»[1947] und die «Sonatas and Interludes»[1946-48] für das präparierte Klavier waren, ebenso wie mein «String Quartett» [1945-50], vollkommen expressive Werke. 1950 komponierte ich «Sixteen Dances» für Merce Cunningham und es interessierte mich, wie ich einen klaren graphischen Überblick der von mir gewünschten rhythmischen Struktur zustande bringen konnte. Ich kam auf die Idee, Karten und Diagramme zu benutzen. Und während ich die Töne und Klangaggregate auf diese Diagramme notierte, erkannte ich, daß sie sich, indem ich sie folgendermaßen umschrieb, selbst genügen. Anstatt sie, wie ich es vorhatte, auf die Diagramme zu übertragen, hätte ich ebensogut anfangen können, die kombinierten Tonsätze direkt zu zeichnen, ohne mich von vornherein für einen bestimmten Satz entscheiden zu müssen. Die Entscheidung würde von selbst fallen, ohne mich «ebensogut» wie mit mir. Mein Geschmack schien mir zweitrangig.' (Cage, Vögel 1984, S. 120)

1950-54 Soiréen in J.C.s Loft 'The Bozza Mansion' (Grand und Monroe Street, Lower East Side, New York) mit den Kollegen Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff. Abstrakte Expressionisten des 'The Club', deren Galerieausstellungen er besucht, lädt J.C. zu den Soiréen ein:
Unter anderen kommt Willem de Kooning.
Der Bildhauer Richard Lippold hat J.C.s Atelier in 'The Bozza Mansion' eingerichtet. Zur Innen-

ausstattung gehören Richard Lippolds Skulptur 'Five Variations Within a Sphere', eine Zeichnung von Roberto Matta, Mark Tobeys frühe 'white writing'-Gemälde (ab 1935) und eine Robert Rauschenberg-Collage von 1950/51 (1951 in der New Yorker Betty Parsons Gallery ausgestellt). Rauschenberg übermalt diese Collage schwarz, nachdem er in das Atelier in 'The Bozza Mansion' eintreten konnte, obwohl der Komponist abwesend ist.

Morton Feldman zieht in die zweite Etage von 'The Bozza Mansion' ein. Rauschenberg wohnt in der Nähe (Fulton Street).

1954 wird 'The Bozza Mansion' abgerissen (Tomkins, Wall 1983, S. 99f.).

1951 Frühjahr: Trifft den Künstler Robert Rauschenberg in der Betty Parsons Gallery, New York. Arbeitet mit Robert Rauschenberg an dessen 'Automobile Tire Print':

Fährt nach Anweisungen Rauschenbergs ein Ford Modell A zuerst über eine gefärbte Fläche, dann mit den so gefärbten Reifen über 20 aneinander geklebte Papierblätter.

Der Komponist Christian Wolff gibt Cage eine von seinem Vater Kurt Wolff edierte englische Ausgabe des 'I Ging' (das konfuzianische 'Buch der Wandlungen').

April: 'Imaginary Landscape No. 4 or March No. 2' für 12 Radios, 24 Spieler und einen Dirigenten, komponiert im Auftrag der New Music Society, mit dem gleichen Tabellensystem, das auch in 'Music of Changes' (s.u.) verwendet wird. J.C. zur Notation der Radiofrequenzen 1952:

'In the radio piece, numbers on a tuning dial are written instead of sounds, whatever happens being acceptable (station, static, silence).' (Cage, Silence 1983, S. 58)

– J.C. 1962:

'Kilocycle, amplitude and timbre changes are notated.' (Dunn, Cage 1962, S. 36)

– J.C. über den Einsatz der Radios:

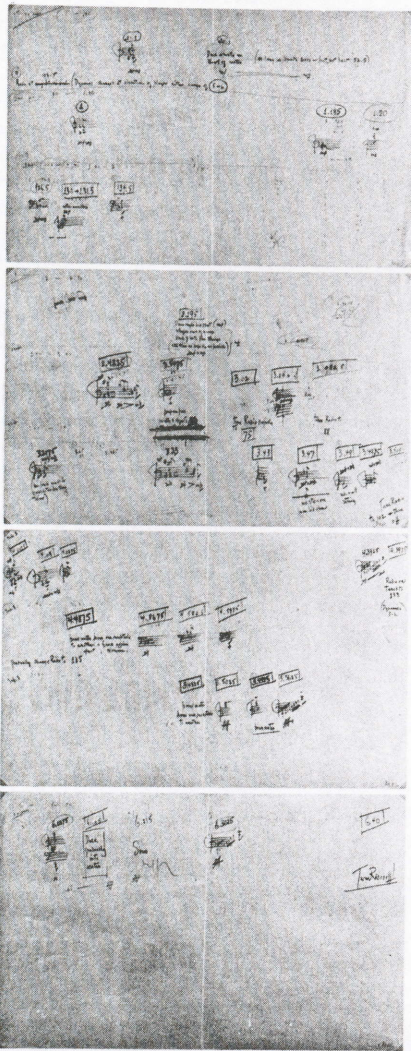
'I had, I confess, never enjoyed the sound of radios. This piece opened my ears to them, and was essentially a giving up of personal taste about timbre.' (J.C. 1958 Cage, Silence 1983, S. 30)

'Value judgements are not in the nature of this work either as regards composition, performance or listening. The idea of relation (the idea: 2) being absent, anything (the idea: 1) may happen.' (J.C. 1952 Cage, Silence 1983, S. 59)

Mai-Dezember: 'Music of Changes' für Klavier, auf der Basis von mittels 'I Ging' durchgeführten Zufallsoperationen – J.C. 1962:

'The Music of Changes is a piece in four parts in the rhythmic structure 3, 5, 6, 3/4, 5, 3 1/8 expressed in changing tempi ... The notation expresses a relation between time and space such as exists in the case of sound recorded on magnetic tape. Here a quarter

JOHN CAGE



note equals 2 1/2 centimeters.» (Dunn, Cage 1962, S. 8)

– J.C. 1965:

«Unter anderem wurde auch das Tempo durch Zufallsverfahren bestimmt. Betrachtet man die «Music of Changes» etwas genauer, so wird man feststellen, daß nach einigen Takten, an jedem Gliederungspunkt die Geschwindigkeit entweder zunimmt, abnimmt oder konstant bleibt. Wie stark das Tempo

I

Water Music, 1952

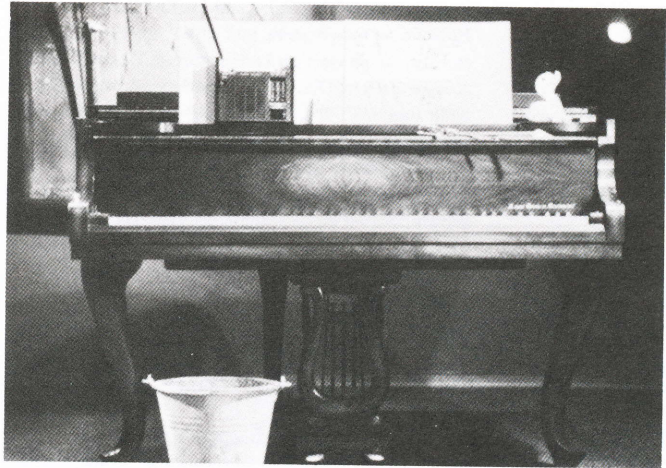
Aus: EP 6777

Copyright 1960 by

C. F. Peters Corp., New York

Abdruck mit Genehmigung von

C. F. Peters, Frankfurt am Main



wechselte, wurde vom Zufall bestimmt.» (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 62)

1. Preis des Woodstock Film Festival für die Musik zu Herbert Matters Film «Works of [Alexander] Calder».

1952

Uraufführungen:

– «Music of Changes» (1951), Cherry Lane Theater, New York;

– «Imaginary Landscape No.4» (1951), Mc Millan Theater, Columbia University.

Frühling: «Water Music» für Klavier, präpariert mit «(four) objects ... (e.g., bolts, screws, rubber strips, etc.)» (Partitur), Radio, 3 Pfeifen, Wasserball, 2 Wasserbehälter, Kartenspiel, Holzstock – J.C. 1965:

«Die «Water Music» sollte ein Musikstück sein, das aufgrund seiner visuellen Elemente als Theaterstück rezipiert werden kann. Das heißt, das Musikstück nimmt Elemente des Theaters auf. Das erste theatermäßige Moment besteht darin, daß der Klavierspieler auf die Partitur sieht. Gewöhnlicherweise kann sie außer ihm niemand sehen. Da nun der Akt des Schens thematisiert werden soll, versuchen wir, diese Handlung zu betonen, damit sie vom Publikum wahrgenommen wird.» (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 97)

Die zehn Partiturblätter sind nach J.C.s Instruktion auf einen Karton von ca. 86 x 139 cm (34 x 55 inches) in zwei Reihen aufzuziehen. Die horizontale und vertikale Reihenfolge der Blätter bestimmt eine Dreifachpaginierung – Partitur:

«For the performance, these mounted sheets should be suitably suspended or affixed so that the notation is visible to the pianist and to the audience.»

— J.C. 1965:

«Damals ermittelte ich anhand von Zufallsoperationen und einem Diagramm, welcher Klang zu welcher Zeit und mit welcher Lautstärke ertönen sollte. Ich trug in das Diagramm einfach nicht nur Daten ein, die auf einen Klang verwiesen, sondern auch solche, die eine interessante Handlung in Gang setzten. Irgendwo hatte ich gehört, daß die Erde aus Wasser, Erde, Feuer usw. besteht; und ich dachte, es wäre gut, sich auf das Wasser zu konzentrieren. Deshalb verzeichnete ich im Diagramm überwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, Gegebenheiten, die mit Wasser zu tun haben ... Wasser von einem Becher in einen anderen gießen, eine Pfeife benutzen, die nur mit Wasser funktioniert, diese Pfeife im Wasser verschwinden und wieder auftauchen zu lassen ... Es gab noch ein Glissando auf der Tastatur, auch einen Dominantseptakkord.» (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 97)

Bei jeder Aufführung ändert sich der Titel des Werkes — Partitur: «The title of which changes to be that of the place or date of its performance.»

Erste Tonbandstücke:

Januar: «*Imaginary Landscape No.5*» für einen Tanz von Jean Erdman. Partitur aus «graph units» in Form von Streifen («outlined areas») unterschiedlicher, die Dauer anzeigender Länge —

J.C. 1962:

«... using as material any 42 phonograph records. Each graph unit equals three inches of tape (15 ips.) equals 1/5 second. The numbers below outlined areas refer to amplitude: soft (8) to loud (1) ...» (Partitur)

Sommer, Black Mountain College, North Carolina:

— 45 Minuten konzertierte Aktion von und mit J.C. (Aktionskoordination, Lesung), Merce Cunningham (Tänzer), Robert Rauschenberg (Maler), David Tudor (Musiker), Charles Olson (Dichter), Jay Watt (Musiker) und Mary Caroline Richards (Dichterin) im Eßsaal, vor, zwischen und hinter dem Publikum. Diese konzertierte Aktion gilt als Vorläufer der ersten Happenings Ende der fünfziger/Anfang der sechziger Jahre.

J.C. 1974:

«Ich schrieb eine Partitur [nach Harris, Arts 1988, S. 226: «Theatre Piece No.1»] — ich glaube, sie ist verloren gegangen —, die sogenannte «Zeitklammern» vorgab. Wenn Olson z.B. seine Poesie vortragen wollte, standen ihm dafür besondere «Zeitklammern» zur Verfügung. Mein Stück enthielt lange stille Passagen.» (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 93)

J.C. 1965:

Im ersten Happening am Black Mountain 1952 wurden die Sitze in einem Quadrat aufgestellt, das aus vier Dreiecken bestand, die auf ein Zentrum ausgerichtet waren, sich jedoch nicht berührten. Der

Raum im Zentrum sowie die Gänge zwischen den vier Dreiecken waren groß genug, um sich bequem bewegen zu können. Die Zuschauer konnten einander beobachten, der Vorteil eines Theaters, in dem die Zuschauer in einem Kreis um die Bühne sitzen. Der größte Teil der Handlungen fand «außerhalb» des Zentrums statt. Auf jedem Zuschauersitz befand sich eine Tasse ohne eine Gebrauchsanweisung für das Publikum. Manchmal wurde sie als Aschenbecher benutzt. Die Performance wurde durch eine Art Ritual beendet, indem Kaffee in die Becher gegossen wurde.

... An einer Stirnwand des rechteckigen Saals wurde ein Film gezeigt, am anderen Ende wurden Dias projiziert. Ich stand auf einer Leiter und hielt einen Vortrag [Juilliard Lecture mit Teilen aus «Lecture on Nothing», 1949, und «Lecture on Something», 1949, 1951 oder 1952, in: Cage, Year 1975, S. 95-112], der stille Passagen enthielt. Eine weitere Leiter wurde abwechselnd von M.C. Richards und Charles Olson benutzt. In gewissen Zeitabschnitten, die ich Zeitklammern nannte, konnten die Interpreten innerhalb bestimmter Grenzen machen, was sie wollten. Man könnte hier auch von Feldern sprechen, Feldern, die nicht ausgefüllt werden mußten, sondern ausgefüllt werden konnten. Erst innerhalb dieser Felder konnten die Spieler nach Belieben agieren, ansonsten mußten sie abwarten. Robert Rauschenberg ließ Musik [alte und zerkratzte Schallplatten von Edith Piaf u.a.] auf einem altmodischen Phonographen mit einem Trichter [in doppelter Geschwindigkeit] und einem lauschenden Hund auf der Seite [Victrola] abspielen. David Tudor spielte Klavier [und einen kleinen Radio]. Merce Cunningham und andere Tänzer bewegten sich durch und um das Publikum herum. Über uns waren Rauschenbergs Bilder ... Zu der Zeit malte er auch schwarze Bilder, aber ich glaube, wir benutzten nur die weißen. Sie wurden in verschiedenen Winkeln aufgehängt, ein Baldachin von Bildern über dem Publikum.» (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 93f.)

Rauschenbergs «White Paintings» (1951) hingen zusammen mit einem großen schwarz-weißen Gemälde, das Franz Kline in diesem Sommer am College gemalt hat (s. Foto von Kline am College mit Gemälde, in: Harris, Arts 1988, S. 226), in Form eines Kreuzes von den Dachbalken herab und wurden von Tim La Farge und/oder Nick Cernovich als Projektionsfläche für Filme und abstrakte Dias verwendet. (M. Dubermann, Black Mountain ..., New York 1972, S. 350-358; Goldberg, Art 1988, S. 126f., Harris, Arts 1988, S. 228; Tomkins, Wall 1983, S. 73ff.)

— Cage liest in fast 3 Stunden vor 20 bis 30 Studenten die gesamte Huang Po-Lehre des «Universalen Geistes».

— Oktober: «*Williams Mix*», Partitur mit 192 Seiten für Collagen auf 600 Magnetbändern mit 8 Spuren — Mary Emma Harris:

«To enable [J.C.] ... to continue his work, Paul Williams had given Cage and his collaborators, [David] Tudor and engineers Louis and Bebe Barron, with

whom he formed a group called Project: Sound, five thousand dollars to realize a collaboration in electronic music. By the spring they were running out of money, and Cage was frustrated by working only when the studio and the Barrons were available. Finally he decided to resolve the situation by creating a piece that could be made away from a studio. Along with Tudor and the Barrons, he gathered a library of tape-recorded sounds arranged into various categories such as city, country, or electronic and according to pitch, timbre and loudness. The 'score' for the piece was a pattern, created by chance operations derived from the 'I Ching', for cutting and splicing the tape. At Black Mountain Cage and Tudor were working on the 'score', which gave the length and the angle of the cut that was to be made.' (Harris, Arts 1988, S. 228)

– J.C. 1958:

«Der hauptsächlich technische Beitrag meiner Arbeit mit dem Tonband besteht in der Montage-Methode, das heißt in der Methode, das Material derart zu schneiden, daß es die Einschwingung und Ausschwingung der aufgenommenen Klänge berührt.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 182)

August: Läßt sich von Rauschenbergs weißen Monochromen («White Paintings», 1951), von denen eines in seiner Wohnung hängt, zu «4'33'» (*tacet, any instrument or combination of instruments*) anregen – J.C. 1961:

«The white paintings came first my silent piece came later.» (Cage, Silence 1983, S. 98)

– J.C. 1962:

«This is a piece in three movements during all three of which no sounds are intentionally produced. The lengths of time were determined by chance operations but could be any others.» (Dunn, Cage 1962, S. 25)

Dauer der Einzelsätze: 33 sec, 2 min 40 sec, 1 min 20 sec.

David Tudor setzte sich bei der Erstaufführung in der Maverick Hall, Woodstock/New York, vor das Klavier und tat nichts außer drei Mal – pro Satz je einmal – die Arme auszustrecken.

(Nach Herbert Henck in: *Raum Zeit Stille*, Köln 1985, S. 82 jedoch habe «Tudor zu Beginn jeden Satzes die Klappe über den Klaviertasten geschlossen und nach Verstreichen der Dauern jeweils wieder geöffnet.» Vgl. Harris, Arts 1988, S. 231; Tomkins, Wall 1983, S. 71)

Das Publikum wird durch die Stille auf der Bühne zum Zuhörer seiner eigenen und der Umweltgeräusche – J.C. 1968:

«Während des ersten Satzes [bei der Premiere] konnte man draußen den Wind heulen hören. Im zweiten Satz prasselte der Regen aufs Dach, und während des dritten machte das Publikum allerdhand interessante Geräusche, indem sie sich unterhielten oder hinausgingen.» (Kostelanetz, Gespräche 1989, S. 63)

Dezember: «*Music for Piano I*» – J.C. 1962:

«The notes correspond to imperfections in the paper upon which the piece was written.» (Dunn, Cage 1962, S. 8)

– Partitur:

«Durations free, pedals free. Manner of producing piano tone free including pzz. string, scratching and muting strings, etc., production of harmonics, etc.»

1953

Uraufführung «Williams Mix», Festival of Contemporary Arts, University of Illinois/Urbana. Sommer: J.C. und Cunningham erneut am Black Mountain College. Cunningham gründet am Black Mountain College seine erste Tanzgruppe, J.C. wird ihr musikalischer Direktor. Dezember: Cunningham Dance Company mit J.C.s Musik und Rauschenbergs Kostümen im Theatre De Lys, New York, off-Broadway.

1953-55/
1965/1973

«26'1.1499 for a string player» (1953/55) von J.C. führen Charlotte Moorman und Nam June Paik 1965 in Paiks New Yorker Atelier auf – für Video-Aufnahmen, die 1973 in Paiks Video «Global Groove» eingespielt werden. Dort ist zu sehen, wie Paik über seinen Rücken eine Saite spannt, auf der Moorman den Bogen streicht. Moorman und Paik interpretieren J.C.s Angabe «for a string player» auf ihre Weise, ohne Rücksicht darauf, daß die Partitur (eines oder mehrere) viersaitige Instrumente verlangt.

1954

Sommer, Stony Point, Rockland County: Gründung der Gate Hill-Kooperative von Vera und Paul Williams, David und Karen Weinrib, David Tudor, Mary Caroline Richards und J.C., der zunächst ein Quartier mit vier Leuten teilt, dann bis 1966 in einem kleinen Haus mit drei Zimmern in Stony Point lebt und 1971 auszieht. Beginnt Pilzstudium – J.C. 1970:

«Im Rockland County, wo Stony Point liegt, gibt es alle Pilzsorten im Überfluß. Je besser man sie kennt, desto unsicherer fühlt man sich bei ihrer Identifizierung.» (Cage, Vögel 1984, S. 237)

Europa-Konzerttournee mit David Tudor nach Donaueschingen, Köln, Paris, Brüssel, Stockholm, Zürich, Mailand, London.

Oktober: Vortrag «45' for a speaker» mit Zeitangaben für die Lesung (10 sec für 5 Zeilen unterschiedlicher Länge), synchron aufführbar mit 4 Stücken für einen Spieler mit je einem Musikinstrument.

1955

Juni: Erstpublikation «*Experimental Music*», in: *The Score* and I.M.A. Magazine, Nr. 12/1955, S. 65-68:

«For, when, after convincing oneself ignorantly that sound has, as its clearly defined opposite, silence, that since duration is the only characteristic of sound that is measurable in terms of silence, therefore any valid structure involving sounds and silences should be based, not as occidentally traditional, on fre-

quency, but rightly on duration, one enters an anechoic chamber, as silent as technologically possible in 1951, to discover that one hears two sounds of one's own unintentional making (nerve's systematic operation, blood's circulation), the situation one is clearly in is not objective (sound-silence), but rather subjective (sounds only), those intended and those others (so-called silence) not intended. If, at this point, one says, 'Yes! do not discriminate between intention and non-intention', the splits, subject-object, art-life, etc., disappear, an identification has been made with the material, and actions are then those relevant to its nature ...

QUESTION: I have noticed that you write durations that are beyond the possibility of performance.

ANSWER: Composing's one thing, performing's another, listening's a third. What can they have to do with one another? (Cage, *Silence* 1983, S. 13f., 15)

1955-58 Robert Rauschenberg und Jasper Johns haben ihre Ateliers im selben Gebäude in der Pearl Street. J.C. und Merce Cunningham besuchen Rauschenberg und Johns häufig (Tomkins, Wall 1983, S. 111f., 118, 138).

1956 Mai: *Radio Music* für 1 bis 8 Aufführende, jeder an einem Radio. Die Partitur gibt Sendefrequenzen und Pausen an — J.C. 1962:

«This [jeder Part A-H] is a single movement in four sections, the length of each section determined by each performer [aber alle 4 Teile zusammen sollen 6 Minuten dauern]. Durations of tunings are free, but each is to be expressed by maximum amplitude. Stop-watches are used in performance. The composing means were chance operations.» (Dunn, Cage 1962, S. 38)

1956-58 Unterrichtet an der New School for Social Research, New York.

Unter J.C.s Studenten sind die späteren Mitglieder der aus Künstlern, Musikern und Dichtern bestehenden Gruppe *Fluxus*: George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Toshi Ichihyana und Jackson Mac Low sowie Allan Kaprow, der den Begriff *«Happening»* 1958 zum ersten Mal öffentlich für nichtmimetische Handlungen verwendet. Abweichend vom späteren Begriffsgebrauch sind die nichtmimetischen Handlungen in Kaprows frühen *«Happenings»* geplant und mit Akteuren eingespielt. Als Gasthörer kommen außerdem in J.C.s Klasse: der Filmregisseur Harvey Gross und die Künstler Jim Dine, Larry Poons und George Segal.

Allan Kaprow:

«We all felt something terrifically exciting was going on in that class ... I just couldn't wait to get back there every week.» (Tomkins, Wall 1983, S. 149)

«It was at that class that I actually did my first happening ... I would have gone to the same point without Cage, but it might have taken much longer. He was more encouraging than all of my painter friends.» (Kostelanetz, Theater 1968, S. 105)

Dick Higgins 1970:

«Das Beste, was uns in Cages Kurs zuteil wurde, war aber doch, daß er uns ein Gefühl dafür vermittelte,

daß «alles geht» — wenigstens potentiell. George Brecht teilte anscheinend als einziger Cages Leidenschaft für die verschiedenen Theorien über das Unpersönliche, das Anonyme und über das Eigenleben, das die Stücke ganz unabhängig von ihren Hörern, ihren Machern oder von irgendwem sonst besitzen. Für uns andere war die Realisation der Möglichkeiten das Wichtigste, insofern sie es uns erleichterte, kleinere Maßstäbe und eine breitere Skala von Möglichkeiten zu verwenden, als wir nach unserer bisherigen Erfahrung erwarten konnten. Letzten Endes trug das natürlich zur Entwicklung von *Happenings* bei.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 174)

— J.C. 1970:

«Wenigstens haben sie [die Studenten] mir beigebracht — zumindest diejenigen von der New School for Social Research —, daß ich es vorzog, nicht zu lehren.» (Cage, Vogel 1984, S. 98)

1957 Schreibt über den Maler *Morris Graves* für den Katalog der 5. jährlichen Sommerausstellung der Maler und Bildhauer des Nordwestens, Museum of Modern Art, Ogunquit/Maine:

«In Graves' Werk ist die Geometrie als ein verfinsterndes Gewebe oder als eine exzentrische Ablenkung vom Mittelpunkt des Bildes anwesend. Dies meint: Der Mensch als der Messende muß durch und über sich selbst hinausgehen, um die Wirklichkeit zu erfahren, sonst bleibt er von seiner wahren Natur getrennt.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 176)

1957-58 *«Concerto for Piano and Orchestra»*, Elaine de Kooning gewidmet, Eigenheiten der Notation:

- Es gibt nur autonome Einzelstimmen.
- Die Noten in drei Größen beziehen sich zweideutig auf Amplitude und Dauer.
- Der Teil für den Pianisten besteht aus einem Buch mit 84 verschiedenen Kompositionsarten.
- Die Flächen der Notation sind mit einer zuerst vom Interpretieren, dann vom Dirigenten zu bestimmenden Zeit koordinierbar.
- «Der Dirigent stellt gestisch eine Uhr veränderlicher Gangart dar.» (J.C. 1958, Kostelanetz, Cage 1973, S. 183)
- Das Konzert kann ganz oder teilweise, in jeder Zeit, als Solo, Kammermusik, Symphonie, Konzert für Piano und Orchester, Arie und anderes aufgeführt werden.
- Alle Stimmen — außer Klavier und Dirigent — können doppelt besetzt werden.

1958 Stable Gallery, New York: Ausstellung von Notationen.

Veröffentlicht in *«Artnews Annual»*, Nr. 27, S. 77 Erik Saties *«Vexations»*, ein Stück mit 52 Takten, die 840 mal sehr langsam zu wiederholen sind. 25. Mai: Konzert anlässlich des 25jährigen Jubiläums von J.C.s Tätigkeit als Komponist in der Town Hall, New York (organisiert von Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Emile de Antonio, aufgenommen von George Avakian). Uraufführung von *«Concerto for Piano and Orchestra»* (1957-58): David Tudor am Piano und Merce

37

38

47

2
*Concert for Piano and
 Orchestra, 1957-58,*
 Klavierstimme,
 Seiten 37, 38, 47
 Aus: EP 6705
 Copyright 1960 by
 C. F. Peters Corp.,
 New York
 Abdruck mit Genehmigung
 von C. F. Peters,
 Frankfurt am Main

Cunningham als dirigierender «chronometer of variable speed». Die Aufführung löst einen der größten Skandale der Musikgeschichte aus. Ab Mitte des «Concerto», das der letzte Programmpunkt war, begann das Publikum, durch Lärmen zu stören. Virgil Thomson berichtet 1960:

«What with the same man playing two tubas at once, a trombone player using only his instrument's mouth-piece, a violinist sawing away across his knees, and the soloist David Tudor crawling around on the floor and thumbing the piano from below, for all the world like a 1905 motorist, the Town Hall spectacle, as you can imagine, was one of cartoon comedy... And if the general effect is that of an orchestra just having fun, it is doubtful whether any orchestra ever before had so much fun or gave such joyful hilarity.» (The Saturday Review of Literature, June 1960, zit. nach: Tomkins, Wall 1983, S. 148)

Europareise mit David Tudor:

– September: Hält bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt drei Vorlesungen über «Composition as Process». Trifft dort den Koreaner Nam June Paik.

– 19. September: Europäische Erstaufführung von «Concerto for Piano and Orchestra», «musik der zeit»-Konzert, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Köln. Interpreten: David Tudor – Klavier, J.C. – Dirigent.

– Oktober: Vortrag «Indeterminacy» auf der Weltausstellung in Brüssel – J.C. 1961:

«I recalled a remark made years earlier by David Tudor that I should give a talk that was nothing but stories... it consisted of only thirty stories, without musical accompaniment.» (Cage, Silence 1983, S. 260)

Cage liest jede Geschichte in einer Minute.

November: «Fontana Mix» mit grafischer Partitur mit 10 Zeichnungen, 12 Klarsichtfolien und einer Erläuterung der Anwendung:

Ein «Graph», eine Klarsichtfolie mit einem Raster von 100 x 20 Einheiten, und eine Klarsichtfolie mit einer geraden Linie sind immer einzusetzen. Über

eine der Zeichnungen mit Kurven (verschieden dick, gepunktet oder als durchlaufende Linie) ist eine der Klarsichtfolien mit Punkten zu legen. Darauf soll in beliebigem Winkel der «Graph» gelegt werden. Die Klarsichtfolie mit gerader Linie ist wie folgt über dieser dreischichtigen Anordnung als vierte Schicht zu verwenden:

«Use the straight line to connect a point within the graph with one outside. Measurements horizontally on the top and bottom lines of the graph with respect to the straight line give a «time bracket» (time within which the event may take place) (graph units = any time units).» (Partitur)

In der Partitur sind nur sehr kursorische Hinweise auf Realisationsmöglichkeiten enthalten, zum Beispiel können vertikale Schnittpunkte von gerader Linie und Kurven als «actions to be made» gelesen werden:

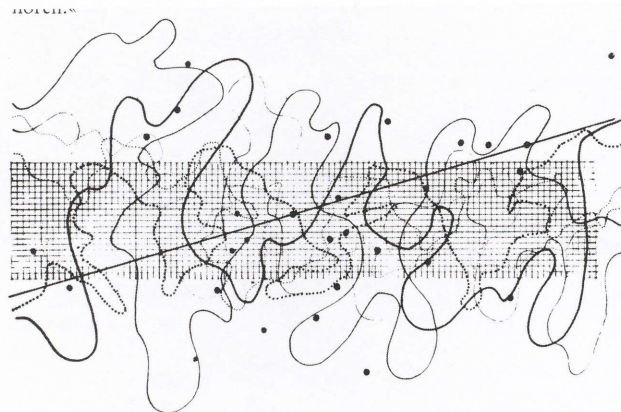
«Thus, in the case of (Fontana Mix) tape music, the thickest curved line may give sound source(s) where the latter have been categorized and related quantitatively to 20. (In this case, the 2 points connected by the straight line must permit the latter to intersect the thicker curved line. Intersection of the other lines may specify machines (among those available) for the alteration of original material.» (Partitur)

Die Partitur ist explizit offen für verschiedene Arten der Klangerzeugung. Zeit, Frequenz, Amplituden, Filter und Klangverteilung im Raum sollen, wenn technisch möglich, während der Aufführung verändert werden.

Auf Einladung von Luciano Berio erstellt J.C. eine elektronische Realisation von «Fontana Mix» im «Studio di Fonologia», dem elektronischen Studio des Mailänder Rundfunks.

1959

Januar: Gewinnt \$ 6000 für die richtigen Antworten auf Fragen über Pilze in fünf Folgen des italienischen Fernsehquiz «Lascia o Radoppia» (Alles oder nichts). Außerdem werden von J.C. in der italienischen Sendung «Water Walk» (für Klavier, Tonband, Becken, 5 Radios, Wasser/Eis/Wasserdampf) und «Sounds of Venice» (4 Ton-



Fontana Mix

3

Fontana Mix, 1958

Aus: EP 6712

Copyright 1960 by

C. F. Peters Corp., New York

Abdruck mit Genehmigung von

C. F. Peters, Frankfurt am Main

bandgeräte u. a.) aufgeführt. Beide Stücke sind Ausarbeitungen von «Fontana Mix» (1958).

1959-60 Exklusivvertrag mit dem Musikverlag «Henmark Press» der C.F. Peters Corporation.
Kurse an der New School for Social Research, New York über:

1. Pilzbestimmung; 2. Musik von Virgil Thomson; 3. Experimentelle Komposition.

1960 Januar: «Theatre Piece» für 1-8 Ausführende, Ausarbeitung von «Fontana Mix» (1958) – J.C. 1965:

«Als ich «Theatre Piece» schrieb, ging ich prozessual vor, indem ich alle Elemente einander überlagern ließ und ausmaß. Ich arbeitete dieses Konzept aus, bis ich es schriftlich niederlegen konnte, ohne jedoch die Einzelheiten festzulegen. Das überließ ich den Interpreten. Ich unterbrach den Prozeß vor seiner Vollendung, die dem einzelnen Künstler zugedacht war. . . Ich wollte von keinem etwas fordern, was er nicht konnte.»

Michael Kirby und Richard Schechner: «Die Wörter sollten nach dem Zufallsprinzip dem Wörterbuch entnommen werden.»

J.C.: «Ganz richtig.»

Kirby/Schechner: «Dennoch sollten sie als Grundlage der Handlung dienen.»

J.C.: «Richtig. Ich wollte dem Interpreten alle Freiheit lassen. Er sollte nicht in eine Situation kommen, die er nicht bis zum Schluß durchführen wollte.»

(Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 98 f.)

Mai: «Music for «The Marrying Maiden» (Jackson Mac Low)» für Tonband, Partitur aus einer Erläuterung und 5 übereinander zu legenden Klarsichtfolien, davon 4 mit kreis- und punktförmigen Bezeichnungen für «speech glissandi», «spliced loops», «room silence» und «fragmented speech» (für den Vortrag von «blind» auszuwählenden Teilen aus dem Theaterstück «The Marrying Maiden» von Jackson Mac Low, aus dem J.C. seinen Schülern der «New School for Social Research» vorlas) und einer Folie mit einem Rechteck:

Von den Kreisen und Punkten, die innerhalb des Rechtecks liegen, sind «relative readings (very short, short, medium, long, very long)» zu erstellen (Zitate aus der Anleitung in der Partitur). Der Ausführende muß eine Übersetzung der graphischen Notation in eine spielbare Notation machen, die das Resultat seines «relative readings» enthält.

Juli: «Cartridge Music» für Objekt(e), Schallplattentonabnehmer und Lautsprecher, 1-40 Spieler. Partitur aus Plastikfolien und einem Blatt.

«Erste theatrale elektro-akustische Musik» (Charles, Cage 1979, S. 92). In Kontaktabnehmern werden mit verschiedenen Gebrauchsgegenständen – Zahnstocher, Streichhölzer, Slinkies, Klavierseiten, Federn usw. – Übertragungsgeräusche erzeugt. Die Verstärkerregler, über die Lautstärke und Klangfarbe der Übertragung eingestellt wird, werden von Aufführenden bedient.

6. Oktober: Uraufführung von «Cartridge Music» im Kölner Atelier von Mary Bauermeister mit J.C., Cornelius Cardew, Hans G. Helms, Christian Wolff, Mauricio Kagel, Benjamin Patterson, Kurt Schwertsik und David Tudor. Nam June Paik führt am selben Abend «Etude for Piano» auf – Paik 1976:

«... and I go to John Cage and cut his under shirt. . . But I found he had his short tie therefore I cut it, too and shampooed Cage (and Tudor)» (Kat. Ausst. N.J. Paik, Köln. Kunstverein 1977, S. 44)

1960-61 «Fellow for Advanced Studies», Wesleyan University, Middletown/Connecticut.
Publikation von «Silence», einer Auswahl von J.C.s Artikeln und Vorträgen, Wesleyan University Press, Middletown/Connecticut.

1961 Februar: Artikel «On Rauschenberg, Artist, and his Work» (publiziert in: «Metro», Mailand, Mai 1961).

Februar-März: «Variations II», Anzahl von Interpretieren und Klangerzeugung beliebig – Florian Thielebier-Langenscheidt 1979:

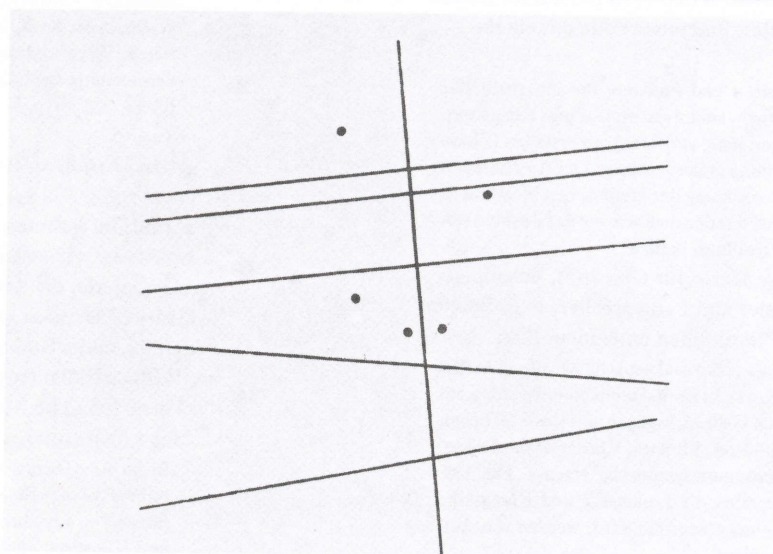
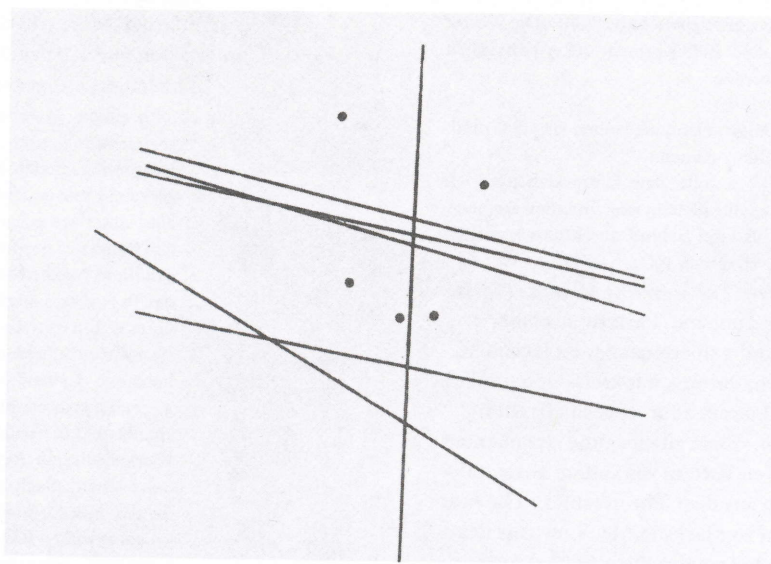
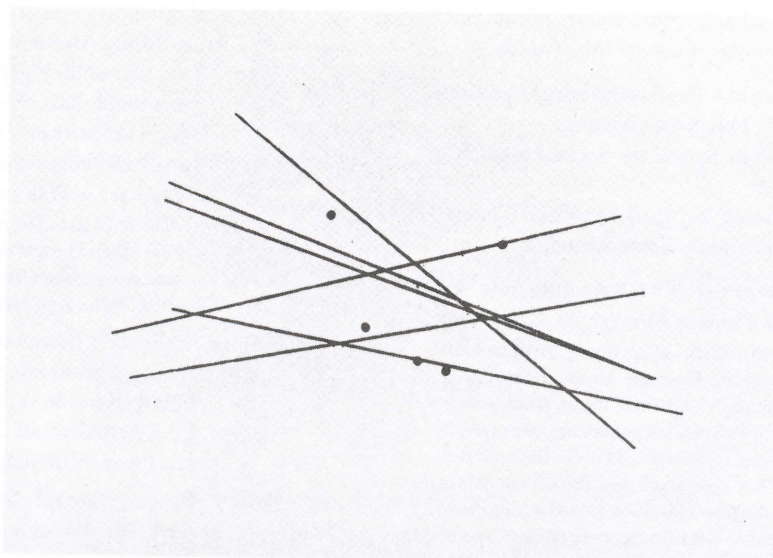
«Nur einiges Material und eine Reihe von Aktionsvorschriften werden vorgegeben, der Rest liegt beim Interpretieren. Sechs Transparentblätter mit je einer geraden Linie und fünf mit je einem Punkt sollen auf eine Unterlage gelegt werden. . . Von jedem einzelnen Punkt aus werden nun Lote auf die sechs Linien gefällt, wobei die Länge eines jeden Lotes den Wert des Parameters angibt, den die jeweilige Linie, auf die es gefällt wird, für den einzelnen Spieler symbolisiert. Zu entscheiden hat man sich zwischen 1. Tonhöhe, 2. Lautstärke, 3. Klangfarbe, 4. Dauer, 5. Ereigniseinsatz innerhalb einer bestimmten Zeitspanne und 6. Struktur des Ereignisses (Anzahl der Klänge, die ein Aggregat oder eine Konstellation ausmachen). Nach der Vermessung der sechs Lote. . . ist das nun zu konkretisierende Klangereignis in einem gewissen Rahmen durch Zufall und Interpretierenwillkür vorbestimmt. Spielraum bleibt trotzdem genug, denn der Spieler muß jetzt entscheiden, auf welche Weise und auf welchen Klangerzeuger er das Vermessungsergebnis vernehmbar machen will.» (Cage, Box 1979, S. 39)

J.C. 1970:

«Mein «Variations II» ist eine Art Rätsel.» (Cage, Vögel 1984, S. 154)

4. Juni: Im Rahmen der Veranstaltungsreihe «MUSICA ANTIQUA et NOVA» der New Yorker AG-Galerie, die der spätere Fluxus-Organisator George Maciunas und Almas Salcius leiten, werden folgende Tonbandstücke von J.C. vorgeführt: «Williams Mix» (1952), «Fontana Mix» (1958) und «Music for «The Marrying Maiden» (Jackson Mac Low)» (1960).

In der von George Maciunas organisierten Konzertreihe werden – Empfehlungen von La Monte Young folgend – ausschließlich Werke von Komponisten und Künstlern vorgeführt, die ab 1962 in den von



4
Variation II, 1961
 Aus: EP 6768
 Copyright 1961 by
 C. F. Peters Corp., New York
 Abdruck mit Genehmigung von
 C. F. Peters, Frankfurt am Main

Maciunas organisierten Fluxus-Konzerten in Europa und Amerika auftreten und/oder 1963 in der von Jackson Mac Low und La Monte Young herausgegebenen und von Maciunas gestalteten Fluxus-Anthologie (*An Anthology*) vertreten sind (Darin auch Texte und Partituren von Earle Brown, J.C., Morton Feldman, Christian Wolff). Neben J.C. und La Monte Young waren in der Veranstaltungsreihe der AG-Galerie und danach auf Fluxus-Konzerten unter anderen zu hören und zu sehen: Stücke von Dick Higgins, Toshi Ichihyana und Jackson Mac Low, die alle in J.C.s Klasse an der New School for Social Research studiert haben.

1961-1962

Juni 1961-Januar 1962: *Atlas Eclipticalis* im Auftrag der Montreal Festival Society, Partitur für 87 Stimmen, zu spielen mit herkömmlichen Instrumenten und verschiedenen, nicht näher bestimmten Schlaginstrumenten. Aufführbar orchestral oder kammermusikalisch durch eine Auswahl von Stimmen aus der Partitur. Die Notation besteht aus Klarsichtfolien, die über die Karte eines Sternennatlas zu legen sind.

Uraufführung von *Atlas Eclipticalis* bereits 1961, vor Beendigung der Arbeit an der Notation, zusammen mit elektronischer Fassung der *Winter Music* (1956-57 in Montreal, Théâtre la Comédie Canadienne, International Week of Today's Music: J.C. – Dirigent, David Tudor – Pianist und Toshi Ichihyana – Assistent.)

1962

Mitbegründer der Mykologischen (pilzforschenden) Gesellschaft, New York.

1962-63

Auf Fluxus-Konzerten in Europa (Kopenhagen, Paris, London, Düsseldorf und Wuppertal) werden J.C.s Tonbandstücke, die bereits 1961 in der AG-Galerie vorgeführt wurden, sowie *Solo for Voice 2*, *Aria* und *Concert for Piano and Orchestra* gespielt.

1963

September: Organisiert erste New Yorker Aufführung von Erik Saties *Vexations* (von J.C. publiziert, siehe 1958) im Pocket Theater, Dauer: 18h 40 min. – J.C. 1970:

«Mitten in der achtzehnstündigen Vorführung änderte sich unser Leben. Wir waren sprachlos, weil etwas geschah, das wir nicht in Betracht gezogen hatten und meilenweit davon entfernt waren, es vorhersehen zu können.» (Cage, Vögel 1984, S. 189)

– J.C. 1985:

«Wiederholung hat damit zu tun, wie wir denken. Und wir können nicht gleichzeitig denken, daß sie sich wiederholen und daß sie sich nicht wiederholen. Wenn wir glauben, daß sie sich wiederholen, so liegt das im allgemeinen daran, daß wir nicht sämtliche Details beachten. Wenn wir aber allen Einzelheiten unsere Aufmerksamkeit widmen, als wenn wir sie wie durch ein Mikroskop sähen, erkennen wir, daß es so etwas wie Wiederholung nicht gibt... im Verlauf des Stückes [Saties *Vexations*], beim wiederholten Anhören des Stückes wurde unsere Aufmerksamkeit sehr scharf, so daß selbst die kleinste Abweichung

vom vorher Gespielten deutlich wurde. Das Hörvermögen verbesserte sich von Mal zu Mal.» (Kostelanez, Gespräch 1989, S. 172 f.)

«26 *Statements re Duchamp*», Erstpublikation in japanischer Übersetzung in: Mizue, September:

«... The rest of them were artists. Duchamp collects dust... One way to write music: study Duchamp. Say it's not a Duchamp. Turn it over and it is.» (Cage, Year 1975, S. 70, 72)

1963-64

September 1963-Januar 1964: Artikel *Jasper Johns: Stories and Ideas* für den Ausstellungskatalog von Johns' Retrospektive im Jewish Museum, New York 1964:

«The result is nothing special. It looks as though something had been tried and had been found to work: to have many uses, not focussing attention but letting attention focus itself... The situation must be Yes-and-No not either-or. «Avoid a polar situation». (Cage, Year 1975, S. 78f.)

1964

Auf Betreiben Leonard Bernsteins führt das New York Philharmonic Orchestra eine in der Partitur vorgeschlagene live-elektronische Version für Instrumente, Kontaktmikrophone, Verstärker und Lautsprecher von *Atlas Eclipticalis* (1961-62) mit *Winter Music* (1956-57) im Lincoln Center, New York, auf.

Sechsmonatige Welttournee mit sechzehnköpfiger Cunningham Dance Company mit über 70 Vorstellungen in 29 Städten, Defizit: \$ 85.000:

Die Besetzung der Cunningham Dance Company für diese Welttournee: die Tänzerinnen Carolyn Brown, Judith Dunn, Viola Farber, Deborah Hay und die Tänzer William Davis, Steve Paxton, der Musiker David Tudor, der Künstler Robert Rauschenberg und sein Assistent Alex Hay für Licht, Bühnenbild, Kostüme und die Manager Lewis Lloyd und David Vaughan. (Tomkins, Wall 1983, S. 221-231)

1965

April: *Rozart Mix* mit einer Partitur aus Fotokopien von drei Briefen der Korrespondenz zwischen J.C. und Alvin Lucier über die Vorbereitungen zu einer Aufführung im Rose Art Museum. Aufzuführen mit mindestens 88 Tonbandschleifen auf mindestens 12 Tonbandmaschinen, die mindestens 4 Maschinisten bedienen – J.C. 1966:

«Ich dachte daran, ein Tonbandstück zu machen, und beschrieb es ihm [Alvin Lucier] in Briefen. Es sollte aus Schleifen bestehen, von denen wir mindestens so viele haben müßten, wie ein Klavier Tasten hat – also achtundachtzig. Diese Schleifen sollten von beliebigen Personen gemacht werden, da ich selbst keine Zeit dazu haben würde. Sie könnten irgendwelches Material dazu verwenden.

Wir würden mindestens zwölf Tonbandgeräte einsetzen, und die Schleifen sollten zwischen der kürzest spielbaren Länge von etwa 45 Fuß [ca. 15 m] variieren. Mir war gesagt worden, daß das Museum ein Wasserbassin und ein Treppenhaus und überhaupt eine interessante Architektur besäße. Wir würden also die Geräte im ganzen Gebäude verteilen. Dann

würden die Schleifen sich mit sich selbst verheddern, und das würde zur Aufführung gehören. Wenn nun eine Schleife an irgendeinem Punkt risse, wäre es erstes Gebot, sie zu kleben. Einmal geklebt, käme sie ins Schleifenreservoir zurück, und eine andere würde auf das betreffende Gerät aufgelegt. Das Stück sollte im übrigen beginnen, ohne daß das Publikum wüßte, daß es begonnen hätte, und zu Ende sein sollte es erst, wenn der letzte Zuhörer gegangen wäre. Den letzten zwölf Leuten wollten wir Erfrischungen reichen. Für alle diese Leute gab es dann noch eine Party.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 42)

September-Oktober: Partitur der Performance von *Variations v. 37 Remarks re an Audio-Visual Performance*, geschrieben nach der Uraufführung am 23. Juli, Philharmonic Hall, New York. In Kooperation mit Komponisten, Tänzern, Filmregisseuren und Künstlern auszuführende Performance, wobei die Partitur die kooperierenden auf bestimmte Funktionen festlegt, nicht aber die Notationen enthält: Diese werden von den Aufführenden erstellt. Auf Klarsichtfolien übertragene Sternkonstellationen aus einem astronomischen Atlas sind der Ausgangspunkt aller Klänge:

Für permanent laufende 6 Tonbandgeräte mit von David Tudor bespielten und vorgeführten Bändern sowie 6 Kurzwellenempfänger, Oszillator(en) und elektronisches Schlagzeug, die Robert Moog zur Erzeugung selbst komponierter Klänge einsetzt. Billy Klüver organisiert ein Klangsystem, das über fotoelektrische «Antennen» auf die Bewegungen der Tänzer, darunter Cunningham, in der Choreographie von David Tudor oder auf Bildprojektionen – einen Film von Stan Vanderbeek und Fernseher von Nam June Paik – reagiert. Cunningham fährt am Ende der Aufführung mit dem Fahrrad von der Bühne.

1965-68

Präsident der Cunningham Dance Foundation. Direktor der «Foundation for Contemporary Performance Arts» – J.C. 1970:

«Diese Institution erhielt ihr Kapital, sogar den größten Teil ihrer Mittel, aus dem Verkauf der Gemälde, die uns einige Maler zur Verfügung stellten. Man ging von dem Gedanken aus, daß Künstler, die wie Maler oder Bildhauer ihre fertigen Produkte herstellen, natürlich an Geld herankommen, während diejenigen, deren Werke – wie Musik, Tanz, Theater – aufgeführt werden müssen, zu jeder Produktion Geld benötigen und Geld verlieren. Performance-Künstler, deren Objekte produktiv auszuführende Handlungen sind, erhielten deshalb – dank der Geschenke unserer Maler-Freunde – für einige Jahre Geld von der Stiftung.» (Cage, Vögel 1984, S. 200f.)

1966

Oktober: *Variations VII*, Multimedia-Komposition, aufgeführt während der von Robert Rauschenberg finanzierten und von dem Ingenieur Billy Klüver mit Kollegen der Bell Laboratories

organisierten «Nine Evenings: Theater and Engineering», vom 13. bis 23. Oktober in der «69th Regiment Armory», Lexington Avenue und 25th Street (Dort wurde 1913 die «Armory Show» ausgestellt: ein umfangreicher Überblick über die amerikanische und europäische Avantgarde) – J.C.:

«Es ist ein in Form und Detail unbestimmtes Stück Musik, das von dem kollektiv für dieses Festival entwickelten Klangsystem [Erdmann, Verzeichnis 1990, S. 321: «Jedes «Klangsystem» besteht aus Schallquellen, Komponenten und Lautsprechern.»] Gebrauch macht ... das als Klangquellen nur die Klänge verwendet, die im Augenblick der Aufführung in der Luft sind und die über die Übertragungsbänder, über Telefonverbindungen und Mikrofone aufgefangen werden, zusammen mit einer die Stille von Musikinstrumenten einnehmenden Vielzahl von Haushaltsgeräten und Frequenzgeneratoren.» (D. Davis, Vom Experiment zur Idee ..., Köln 1975, S. 87)

Der Aufführungstechniker Cecil Coker setzt bei der Realisation der Klangsysteme Fotozellen ein. Die Töne haben J.C. und David Tudor gemischt. J.C. über diese Kollaboration mit Ingenieuren:

«I thought those engineers should be tied up ... They were so unable to conceive a performance situation, so committed to the laboratory where you have endless time to solve the problem. They ruined the performance of my piece. I'd arranged to have telephone lines opened in several places, but when an engineer saw a phone off the hook he went and hung it up. And when I'd ask them, during the performance, to go and do something, they were so stagestruck they didn't even hear me.» (Tomkins, Wall 1983, S. 246)

Partitur von J.C. nach der Uraufführung geschrieben.

1967

«Composer in residence», University of Cincinnati.

Der Dichter Wendell Barry macht J.C. mit Henry David Thoreaus «Journal» vertraut.

«A Year from Monday. New Lectures and Writings» erscheint in der Wesleyan University Press, darin «Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse, 1-XC (1965-67) – J.C. 1969:

«Ich schreibe also die Tagebücher so schnell ich kann ... Ich versuche nur solche Dinge festzuhalten, die von allgemeinem Nutzen sind. (Kostelanetz, Cage 1973, S. 229)

J.C. unterteilt den Text in Strophen und bestimmt mittels Zufallsoperationen die Anordnung der Strophen (den linken Zeilenrand bei 43 Anschlägen pro Zeile, Flattersatz). J.C. unterteilt zudem die Schrift in 12 Typen einer IBM-Kugelschreibmaschine, wobei der Schriftgrad (Größe, Strichstärke) sich nicht ändert.

– J.C. 1967:

«It is a mosaic of ideas, statements, words and stories. It is also a diary. For each day I determined by chance

operations how many parts of the mosaic I would write and how many words there would be in each. The number of words per day was to equal, or, by the last statement written, to exceed one hundred words.» (Cage, Year 1975, S. 3)

11. Januar: Aufsatz *Mc Luhan's Influence*, Toronto Daily Star.

18. Februar: *Music for Carillon, No. 5* für ein vieroktaviges Instrument. Die Partitur besteht aus Notenlinien auf Sperrholz und folgenden Anweisungen:

«The notation (treble and bass staves, giving equal space for each of 47 bells, omitting low C and E^b) is on plywood (5 unnumbered blocks, here given as photographs, both sides), the grain etc. to suggest what bells are sounded.»

3. Juni: Aufführung von *Museum Event No. 5*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, Südfrankreich. Choreographie von Merce Cunningham, Musik von J.C. zusammen mit Toshi Ichihyanagi, Gordon Mumma und David Tudor komponiert.

17. November: Organisiert an der University of Illinois, Urbana den ersten *Musicircus* – J.C. 1973:

«(bringing together under one roof as much of the music of the surrounding community as one practically can)» (Cage, M 1973, Foreword, o. pag.)

– angekündigt mit dem Slogan:

«Sie werden nichts hören – Sie werden alles hören.» (Kostelanetz, Cage 1973, S. 233)

J.C. antwortet 1970 auf die Frage von Daniel Charles, was er unter einer *«Zirkus-Situation»* verstehe:

«Der Prozeß öffnet sich, um Dinge einzubeziehen, die keine emotionalen Eigenschaften besitzen, aber ebenso, um Objekte wiedereinzubeziehen, die durch Bedeutung und Zweck vorbelastet sind. Diese Objekte werden innerhalb des Prozesses mitgetragen, sie dominieren ihn aber nicht mehr und verwandeln ihn nicht in ein Objekt.» (Cage, Vögel 1984, S. 179)

Die Arena bleibt in Illinois für Zuschauer frei. Die Zuschauer können sich zwischen den Bühnen und Podien vor den Zuschauertribünen bewegen. Geschätzte Zuschauermenge: 5.000.

1967-69

Mitglied des *«Center for Advanced Study»*, University of Illinois. *«HPSCHD»* komponiert mit Lejaren A. Hiller jr., dem Avantgardisten computergenerierter Klangerzeugung, mit Tonmaterial aus Werken von Ludwig van Beethoven, Ferruccio Busoni, J.C., Frédéric Chopin, Louis Moreau Gottschalk, Lejaren A. Hiller, W.A. Mozart und Robert Schumann, für 1-7 elektrisch verstärkte Cembali, 1-51 Tonbänder und 2-58 Lautsprecher. Die Oktave wird in 5 bis 56 Intervalle unterteilt.

1968

März: *«Reunion»*, Erstaufführung in Toronto. J.C.



2

SOLO FOR VOICE 3

SONG WITH ELECTRONICS

(RELEVANT)

DIRECTIONS

Using the map of Concord given, go from Fair Haven Hill (HF) down the river by boat and then inland to the house beyond Blood's (BH). Turn the map so that the path you take suggests a melodic line (reads up and down from left to right). The relation of this line to voice range is free and this relation may be varied. The tempo is free. Change electronics at intersections and/or when made of travel changes. Use any of the following words by Henry David Thoreau as text (Journal Volume III, page 143). The different type faces may be interpreted as changes in intensity, quality, dynamics. Space on the page is left for the performer to inscribe the vocal path chosen from the map.

This solo may be accompanied by a tape recording of hawk sounds.

Copyright © 1970 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016

5

circling

and ever circling, you cannot divine

5a

Song Books, 1970:

Solo for Voice 3,

Karte, Spielanweisung, eine Seite

Text

Aus: EP 6806a. Copyright by

C. F. Peters Corp., New York

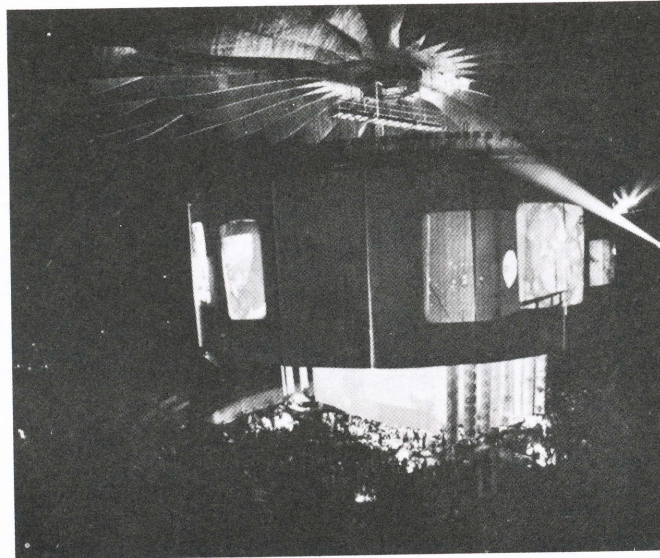
Abdruck mit Genehmigung von

C. F. Peters, Frankfurt am Main

spielt mit Teeny und Marcel Duchamp auf einem elektronisch präparierten Schachbrett. Das Spiel aktiviert «Klangsysteme», die von David Behrman, David Tudor und Lowell Cross organisiert sind.

— J.C. 1970:

«Unser Spiel löste alle Klangquellen aus, aber es selbst war keine.» (Cage, Vögel 1984, S. 211)



6

HPSCHD, Assembly Hall, Urbana,
16. Mai 1969

1969

Zieht nach New York, wohnt zunächst in der Bank Street, dann in einem Loft, 6th Avenue. Entwickelt Computer-Simulation des «I Ging». 16. Mai: Aufführung von «HPSCHD» in der Assembly Hall, Urbana, mit 7 Cembali, 51 Tonbändern, 8 Film- und 80 Diaprojektoren (überwiegend über Weltraumflüge, ausgesucht von Ronald Nameth) — J.C. 1970:

«Weil der Raum so riesig war, war es uns möglich, die Filme gleichzeitig von verschiedenen Stellen aus zu projizieren ... Die NASA stellte uns ungefähr vierzig Filme zur Verfügung ... Und zusätzlich zu den acht Filmprojektoren hatten wir achtzig Dia-Projektoren mit ungefähr achttausend Dias. Viele der Dias handelten ebenfalls von Weltraum-Reisen, einige von biomorphen Formen, Tintenklettsen, Details von Komplexen und abstrakten Formen usw. ... Das Publikum durfte sich mitten in diesem Überfluß von Filmen und Dias völlig frei bewegen. Es kamen ungefähr sechstausend Leute, aber in den Saal hätten bestimmt fünfzehn oder zwanzigtausend Leute gepaßt. Folglich erlebte jeder eine große Bewegungsfreiheit, da es möglich war, jeden Moment den Klang und die visuellen Dimensionen des Ereignisses zu ändern, indem man sich umdrehte oder in eine andere Richtung ging.» (Cage, Vögel 1984, S. 244)

«Not Wanting To Say Anything About Marcel», in Kollaboration mit dem Designer Calvin Summison: 4 Multiples («Plexigramme») mit je 8 Rohmand-Haas-Plexiglas-Scheiben (2 bronzegedönte

und 6 klare Scheiben) mit Siebdrucken und 2 Farblithographien auf Papier, montiert auf Holzsockel, EYE Editions, Cincinnati, Ohio/Hollanders Workshop Inc., New York, Auflage: von jedem Plexiglas und jeder Lithographie 125 nummerierte und signierte Exemplare — J.C. 1970:

«Als ich mein Plexigramm-Stück, «Not Wanting to say Anything about Marcel» als Hommage an Marcel

Duchamp machte, wollte ich «Nichts über Marcel sagen». Ich verwendete 1428 Seiten eines Wörterbuches und teilte sie mit Hilfe des «I Ging», um zuerst Wörter, dann Buchstaben und schließlich Fragmente von Buchstaben zu erhalten. Indem ich diese Fragmente mit den 261 mir gegebenen typographischen Möglichkeiten kombinierte, war es mir möglich ein Ganzes von großem Reichtum herzustellen.» (Cage, Vögel 1984, S. 309)

«Ich verteilte diese Wörter im Hinblick auf ihre Typographie, die ebenfalls auf dem Zufall basierte, auf Plexiglasscheiben. Ich stellte die acht Plexiglasscheiben parallel zueinander auf einen Holzsockel. Folglich erscheinen die Buchstaben in der Tiefe; wenn man sie betrachtet, sind sie überlagert und verbunden. Es gibt acht Sockel, von denen jeder acht Scheiben trägt ([Anm. von J.C. 1980:] Tatsächlich sind acht «Plexigramme» und zwei Lithographien in dieser Arbeit verwendet.) Das ganze Ding basiert auf dem Zufall, die Farben einbegriffen. Es ist ein Objekt, das keine Bedeutung hat und von dem man nicht sagen kann, es beziehe sich auf einen Text.» (Cage, Vögel 1984, S. 134f.)

Annonce der «Carl Solway Gallery», Cincinnati/Ohio, in: Artforum, September 1973:

«A few complete sets of the eight plexigrams and two lithographs are available for \$ 4,000.00. A limited number of individual Plexigrams I thru VII are being offered at \$ 450.00 each and Lithographs A and B \$ 375.00 each.»

21. November: Installation von «33 1/3» für 12

Schallspaltenspieler und 12 Teilnehmer:

Jeder Teilnehmer soll eine Schallplatte mitbringen und auf einen Schallplattenteller legen – ohne Rücksicht darauf, was auf den anderen Tellern läuft – J.C. 1973:

«(a music utility operated by audience)» (Cage, M 1973, Foreword, o. pag.).

1969/70-72

«*Cheap Imitation*» (nach Erik Saties «Socrate», 1919): zuerst für Klavier (14. Dezember 1969, für Cunninghams Choreographie «Second Hand»), dann für Singstimme bearbeitet (in: «Song Books», 1970) und schließlich für Orchester mit 24-95 Spielern, mit oder ohne Dirigenten (1970-72). Cunningham über die Entstehungsschichte der Klavierversion:

«Cage meinte, ich sollte «Socrate» choreographieren. Er hatte die Bearbeitung für zwei Klaviere fertiggestellt. Ich begann mit der Arbeit ... Einen Monat vor dem Termin der Premiere rief mich Cage aus Davis in Kalifornien an (wo er seinerzeit «artist in residence» war) und erzählte, daß der Verleger Saties ihm das Recht für die Klavierbearbeitung verweigert habe [1984 wurde die Bearbeitung von J.C. aus den Jahren 1947 und 1968 doch verlegt], aber das sei kein Grund zur Sorge, denn er schreibe nun ein neues Stück, das die Struktur und Phrasierung der Musik Saties beibehalte, ihre Kontinuität jedoch durch Verwendung von Zufallsprozeduren verändere, so daß es keine Urheberrechtsprobleme geben werde. Als er mir das erzählte, wandte ich ein: «Aber du wirst mit uns proben und die Musik spielen müssen, damit wir die neue Kontinuität erlernen können.» «Keine Sorge, ich werde kommen», antwortete er, «und ich nenne meine Fassung «*Cheap Imitation*». «Nun, dann nenne ich meine tänzerische Version «*Second Hand*». (Nachtcafétag, Köln 1987, S. 27, ohne Quellenangabe englisches Original in: Cage, Reader 1982, S. 116)

J.C. hat aus Saties «Socrate» durch Zufallsverfahren eine ca. 30 Minuten lange einstimmige Melodie generiert. – J.C. 1970:

««*Cheap Imitation*» steht wirklich vollkommen in Kontrast zu meinen unbestimmten Werken. Es hat einen Anfang und ein Ende. Es hat drei Teile. Nun, das alles ist ein Resultat meiner Liebe zu Satie. Streng genommen folgt das Werk manchmal der melodischen Richtung, manchmal der Begleitung von Saties «Socrate» ... Anm.: Das Werk kehrt zu sich selbst zurück, um sich «selbst herzustellen». Es wird eine Strömung, ein Fließen.» (Cage, Vögel 1984, S. 221)

In der Orchesterfassung spielt jeder Musiker wenige Töne Solo, um sie dann einem weiteren Musiker weiter zu reichen.

1970

Erneut «*Fellow for Advanced Studies*», Wesleyan University, Middletown/Connecticut.

8. Januar: Uraufführung von «*Second Hand/Cheap Imitation*», Cunningham Dance Company. August-Oktober 1970: Fertigstellung der «*Song Books*» («*Solos for Voice 3-92*») mit Textmaterial von

Merce Cunningham, Marcel Duchamp, Buckminster Fuller, James Joyce, Marshall McLuhan, Erik Satie, Henry David Thoreau u.a., das nach der Devise «We connect Satie with Thoreau» (Cage, Words 1979, S. 11) kombiniert wird. Für eine Stimme mit oder ohne elektronische Klangumwandlung, Zusatzinstrumente, Tonbänder, Requisiten, Dias – J.C. 1974:

Jedes Solo gehört einer von vier Kategorien an: 1. Song, 2. Song mit Elektronik, 3. Theater, 4. Theater mit Elektronik.» (Nachtcafétag, Köln 1987, S. 43, dort ohne Quellenangabe nach Cage, Words 1979, S. 11)

Beispiele: «*Solo for Voice 3*»:

Eine Spielanweisung gibt Wegpunkte auf einer zur Partitur gehörenden «Map of Concord/Massachusetts» an. Der in die «Map» einzutragende, frei zwischen den angegebenen Punkten zu wählende Weg dient als Melodielinie. Die «Map» kann auf der Suche nach einer aufführbaren Melodie beliebig gedreht werden. Das Textmaterial liefert Worte und Satzteile aus Thoreaus Journal, Vol. III, Dover-Ausgabe, S. 143, die in verschiedenen Schrifttypen und Zwischenräumen auf Blätter gedruckt sind. Diese Zwischenräume sollen zur Übertragung der Melodielinie von der Landkarte verwendet werden. Die verschiedenen Schrifttypen können vom Interpreten als Veränderungen von Intensität, Qualität und Dynamik gedeutet werden. Die Beziehungen zwischen Text und Kartenlinie sind nicht vorbestimmt und können variiert werden. Das Tempo ist frei. Cage konzipiert ein Stück musikalischer Land Art (vgl. Richard Longs Landkarten-Dokumentationen von «Walks» ab 1968).

«*Solo for Voice 8*»:

– Partitur (24.-25.10.1962):

«(o'o') ... In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action. With any interruptions. Fulfilling in whole or part an obligation to others. No attention to be given the situation (electronic, musical, theatrical).»

Oktober: Journées de Musique Contemporaine, Paris:

Uraufführung der «*Song Books*»; J.C. organisiert «*Musicircus*».

Oktober: «*36 Acrostics* [spätere Bezeichnung: *Mesostics*] *Re and Not Re Marcel Duchamp*»: Serie von 36 Mesosticha, die nach dem Zufallsprinzip des I Ging aus Duchamps Schriften gewählt wurden:

Die Worte MARCEL oder DUCHAMP sind in jedem Mesostichon vertikal in der Seitenmitte lesbar durch Hervorhebungen mittels Großbuchstaben (Bei Acrosticha wären die Anfangsbuchstaben jeder Zeile bzw. der linke Rand als Worte lesbar.).

– J.C. 1977:

«What makes a mesostic as far as I'm concerned is that the first letter of a word or name is on the first line and following it on the first line the second letter of the word or name is «not» to be found. (The second letter is on the second line.)» (Cage, Words 1979,

S. 134)

Aus der Anzahl der Buchstaben des vertikal lesbaren Wortes resultiert die Anzahl der Zeilen pro Mesostichon. 21 der 36 Mesosticha haben sechs und 15 Mesosticha sieben Zeilen.

November: *«Mureau»* (Verbindung aus *«Music»* und *«Thoreau»*):

Mittels des Sachregisters der Dover-Ausgabe von Henry David Thoreaus *«Journal»* wählt J.C. aus Textstellen, in denen Klänge, Stille und Musik erwähnt werden, per Zufallsoperationen Sätze, Satzteile, Wörter, Silben und Buchstaben. Gesetzt in Kolonnen und mit verschiedenen Schrifttypen desselben Schriftgrades (Größe, Strichstärke). Konzipiert als Lesetext.

1971 Umzug von Stony Point nach Manhattan. Übergibt seine Privatbibliothek über Mykologie, die als Beste in Amerika angesehen wird, der University of California, Santa Cruz. Liest Mao Tse-Tung:

«Reading Mao's text *«On Contradiction»*, I think of it as twentieth-century expression of nondualistic thought.» (Cage, M 1973, Foreword, o. pag.)

Ausstellung *«Duchamp Johns Rauschenberg Cage»*, Contemporary Arts Center, Cincinnati. *«45 min für einen Sprecher»* (deutsche Fassung von *«45' for a Speaker»* von 1954) im Norddeutschen Rundfunk (NDR).

März-Juni: *«Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham»*, Textmaterial mittels Zufallsoperationen gewählt aus Merce Cunninghams *«Changes: Notes on Choreography»* und 32 anderen, von Cunningham verwendeten Büchern. Auftrennung der Stimmbildung durch 700 in Größe und Typ verschiedene Letraset-Buchstaben. Keine Zeile ist länger als ein Wort oder eine Silbe:

«The words were subjected to a process which brought about in some cases syllable exchange between two or more of them. This process produced new words not to be found in any dictionary but reminiscent of words everywhere to be found in Joyce's *Finnegans Wake»* (Cage, M 1973, Foreword, o. pag.)

Für Aufführung mit Stimme und elektronischer Verstärkung.

Herbst: *«Demonstration of the Sounds of the Environment»*, University of Wisconsin, Milwaukee:

«Es kamen ungefähr 300 Leute in den Konzertsaal, und ich sprach zu ihnen darüber, welches Vergnügen Umweltgeräusche bereiten. Anschließend ermittelten wir anhand von *«I Ging»*-Zufallsoperationen auf der Karte des Universitätsgeländes eine Route, die wir gemeinsam innerhalb von 45 Minuten oder einer Stunde zurückzulegen hatten. Dann sind wir so ruhig wie möglich und auf jedes Geräusch achtend diese Route durch das Universitätsgelände gelaufen. Es war eine soziale Erfahrung ... Nachdem wir in den Konzertsaal zurückkehrten, diskutierten wir über beide Aspekte.» (Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 101)

1972

Große Europa-Tournee mit David Tudor, auf der auch simultan *«Sixty-two Mesostics re Merce Cunningham»* oder *«Mureau»* mit elektronischen Werken von David Tudor aufgeführt werden.

«John Cage: Partituren, Geschichten, Plexigramme, Siebdrucke», Kunsthalle Bern.

April: *«Bird Cage»* für 12 Tonbänder, von einem Aufführenden in einem Raum zu verteilen, in dem Menschen und Vögel sich frei bewegen können.

«Mushroom Book» in Kollaboration mit Alexander H. Smith (Text, beendet vor Mai) und Lois Long (10 Lithographien, weitere 10 Lithographien von J.C.), Hollander's Workshop, New York. Die Lithographien bestehen aus die Fläche fragmentierenden, sich überlagernden, handschriftlich notierten Textformationen.

1973

Publikation von *«M: Writings '67 - '72»* mit *«Six Mesostics»*, die aus 1963, ca. 1970 und 1972 entstandenen literarischen Arbeiten bestehen, und den Teilen *«CLII-CLXXVIII»* des *«Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1970-71»*.

«Series re Morris Graves», Einleitung zu I.D. Rubin (Hrsg.), *The Drawings of Morris Graves*, The Drawing Society, Inc. 1974 - J.C. 1979 über seine Einleitung:

«Its material derives from personal experience and recollections, conversation with the artist, one of his published remarks, and conversation with some of his friends, Dan Johnson and Marian Willard, Nancy Wilson Ross, Dorothy Norman, Xenia Cage, Merce Cunningham, and Alvin Friedman-Kein. Here and there I have introduced brief, unidentified quotations from *«The Gospel of Sri Ramakrishna»*, *«Transformation Symbolism in the Mass»* (C.G. Jung), the *«I Ching»* (Richard Wilhelm-Cary F. Baynes translation), Epiphanius, and Athenagoras as quoted by Hans Liesegang in *«The Mystery of the Serpent»*.» (Cage, Words 1979, S. 99)

Ein Strom von Assoziationen. Strophen mit unterschiedlich vielen Zeilen, Zeilen verschiedener Längen und wechselndem linken Zeilenrand, gedruckt in einer Schrifttype, aber verschiedenen Größen.

1973/77

Im Auftrag des Teatro Comunale in Bologna konzipiert Cage *«Alla ricerca del silenzio perduto»*. *3 Excursions In a Prepared Train, Variations on a Theme by Tito Gotti»* für einen Zug, präpariert mit Kontaktmikrophonen, Verstärkern, Lautsprechern und Tonbändern, die an den Zugstationen abgespielt werden.

1973-1974

bis 7./8. August 1974: *«Empty Words»* nach Zeichnungen von Henry David Thoreau, in 4 Teilen, für 1 Sprecher. Bei Aufführungen werden die zugehörigen Zeichnungen von Thoreau häufig projiziert.

1974-75

«Etudes Australes», 32 Stücke für präpariertes Klavier (für Grete Sultan) mit Übertragungen

der Sternkonstellationen aus Karten des «Atlas Australis» — J.C.:

Die 32 Stücke sind «eine fortschreitende Folge von Duetten für die beiden voneinander unabhängigen Hände: ausgehend von einer Situation, die durch viele Einzeltöne und wenige Tonaggregate charakterisiert ist, bis hin zu einer Situation, die gleichmäßig Einzeltöne und Tonaggregate umfaßt. Vor Beginn jeder Etüde bereitet der Pianist deren besonderen Klang vor, indem er die Saiten jener Töne, die nicht gespielt werden sollen, mit Gummikeilen niederdrückt.» (Nachtcafétag, Köln 1987, S. 41)

1975 «Where Are We Eating? And What Are We Eating? (38 Variations on a Theme by Alison Knowles)», 38 Variationen von 15 bis 24 Zeilen Länge, links und rechts irregulärer Zeilenrand. Text in tagebuchartigen Sätzen und Satzteilen, über die Gedichtzeilen laufend:

Text in Erzählform und Typografie in Gedichtform werden kombiniert. Die Erzählung über das Essen ist ohne psychologische Entwicklung und undramatisch aufgebaut. Die Orte, an denen gegessen wird, und die Herkunft dessen, was gegessen wird, sind auffallend verschieden. (M. Perloff, «Unimpededness and Interpenetration» ..., in: Cage, Reader 1982, S. 9-15)

März: «Child of Tree»/«Improvisation 1a» für einen Spieler und elektrisch verstärktes Schlagzeug aus Pflanzenmaterial.

1975-76 September 1975 bis April 1976: «Renga» für beliebige Instrumente und/oder Stimmen (78 Ausführende):

Graphische Notation, in der 361 Zeichnungen aus Henry David Thoreaus «Journal» in Miniaturfragmenten zerschnitten und auf Notationslinien übertragen werden, deren vertikale Dimension die Höhe/Frequenz bezeichnet und die von links nach rechts als Zeitverlauf zu lesen sind. Änderungen der Spielweise auf einem Instrument, Wechsel der Instrumente sowie Übergänge im Vokalapparat werden in jeder der 78 Stimmen durch Kolorierung in zwei bis drei Farben nahegelegt.

1977 Beginnt auf Empfehlung von Yoko Ono eine makrobiotische Diät unter Anleitung von Shizu Yamamoto, um sein Gelenkleiden (Arthritis) zu heilen — nach vergeblichen ärztlichen Bemühungen mit hohen Dosen Aspirin. Die Schmerzen vergehen nach wenigen Monaten. Ausstellung der Partitur von «Renga» (1975-76) im Museum of Modern Art, New York. Wahl zum Mitglied der «American Academy of Arts and Sciences». Druckgraphik, Crown Point Press, Oakland/Kalifornien (Auflage meist 25): — «Score without Parts (40 Drawings Thoreau): Twelve Haiku», Radierung, Kaltnadel, Aquatinta (Wiederverwendung der Partitur für einen Dirigenten von «Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts», 1974).

— «Seven Days Diary (not Knowing)», 7 Radierungen — J.C. 1978:

«All marks were made without looking at the plate on which I was working ... On subsequent days a distinction between short, medium, and long works was made and chance-determined. On each day a new technique, soft ground, sugar lift, the transfer of a photographic image, the impression under appropriate pressure of a found object, and color, was added to the first, so that on the sixth day all seven were used in combination. For the last day ... which of these techniques were used and which were to be omitted was determined by chance operations. These operations also determined the orientation of a print in space, and its position on the page.» (Cage, Etchings 1982, S. 36f.)

— «17 Drawings by Thoreau», eine Fotogravüre in 35 verschiedenfarbigen Versionen aus 18 Bildern beziehungsweise 17 Zeichnungen Thoreaus, von denen eine zweifach verwendet wurde.

— «Signals», 36 Drucke (inclusive 10 Probe-drucken und einem Andruck): Fotogravüre, Radierung und Kaltnadel.

Jeder Druck ist ein Unikat, das inclusive der jeweils verwendeten Platten und Arbeitsskizzen angeboten wird. Beschränkung auf drei Formtypen: Kreise mit der Kaltnadel, gestochene Geraden und Foto-Graphiken nach Zeichnungen aus Henry Davids Thoreaus «Journal». Bei zwei Radierungen ist — als Folge der konsequenten Durchführung des Verfahrens — nichts außer zufälligen Kratzern auf der Platte. (Cage, Etchings 1982, S. 30-34)

— «Not Knowing (Seven Days Diary)», farbige Lithographie.

Mai: «Writing Through Finnegans Wake», 115 Seiten mit Mesosticha mit den Namen «JAMES» und «JOYCE», entwickelt aus Finnegans Wake — J.C. 1977:

«Just a whisk brisk sly spry spink ...»

became

Just a whisk

Of

pitY

a Cloud

in pEace and silence.» (Cage, Words 1979, S. 135)

Mai: «Writing for the Second Time Through Finnegans Wake», 40 Seiten Mesosticha, geschrieben in einem zweiten Durchgang durch «Finnegans Wake» mit einem restriktiveren Auswahlkriterium — J.C. 1977:

«I did not permit the reappearance of a syllable for a given letter of the name. I distinguished between the two J's and the two E's. The syllable could be used twice, once for the J of James and once for the J of Joyce, since it has neither A nor O after the J. But it could not be used again. To keep from repeating syllables, I kept a card index of the ones I had already used. As I guessed, this restriction made a text consi-

derably shorter ...» (Cage, Words 1979, S. 135 f.)
 15. Juni: «*Sunday*», komponierter Radiotag im Auftrag des Katholische Radio Omroep Hilversum (KRO), Ausstrahlung von 7⁰⁰ bis 17⁰⁰: Übertragung aus dem Amsterdamer Bellevue-Theater von Vorlesungen und Kompositionen von J.C. sowie Gesprächen zwischen Hörern und J.C.

1978 26.-28. Juni: Ausführung von «*Alla ricerca del silenzio perduto* ...» (1973/77 als Teil der «Feste Musicali», Bologna (Assistenz: Juan Hidalgo, Walter Marchetti).

1979 «EMPTY WORDS. Writings '73-'78», Wesleyan University Press, Middletown/Connecticut. «Empty Words» (1973-74) wird auf dem Bonner Cage-Festival (Organisation: Josef Anton Riedl) vom 6. bis 7. Juni, von 19²¹ bis 6⁵¹, vollständig aufgeführt.

6.-14. Juni: «John Cage Festival», Tage Neuer Musik, Bonn; Ausstellung «Partituren Radierungen Plexigramme Photos Programme Plakate Bücher Schallplatten», Kulturforum Bonn.

22. Oktober: «*Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake*», Sendung des Westdeutschen Rundfunks (WDR), 3. Programm, ab 20¹⁵, Hörspiel-Realisation nach J.C.s Ausführungskonzept von

(title of composition) , (article) (adjective)

Circus on (title of book)

means for transforming a book into a performance without actors, a performance which is both literary and musical or one or the other

for Klaus Schöning

(Cage, *Roaratorio* 1985, S. 173)

In «*Roaratorio*» kommen folgende in «*Finnegans Wake*» von James Joyce erwähnte Geräusche vor: 10 Verdauungsgeräusche, 70 Glocken, 162 Musikin-

strumente, 202 Musikstücke, 203 Tierstimmen, 134 Explosionen, 71 Stimmen, 164 mal Lachen und Weinen, 136 Gesänge, 58 Wassergeräusche. Es handelt sich um insgesamt 2293 Geräusche plus lesender Komponist (liest «*Writing for the Second Time through Finnegans Wake*», 1977) und Soli von sechs irischen Musikern. Ausgeführt auf 16 spurigen Tonbandmaschinen.

«*Roaratorio*» wird mit dem Karl-Sczuka-Preis für Radiokunst ausgezeichnet.

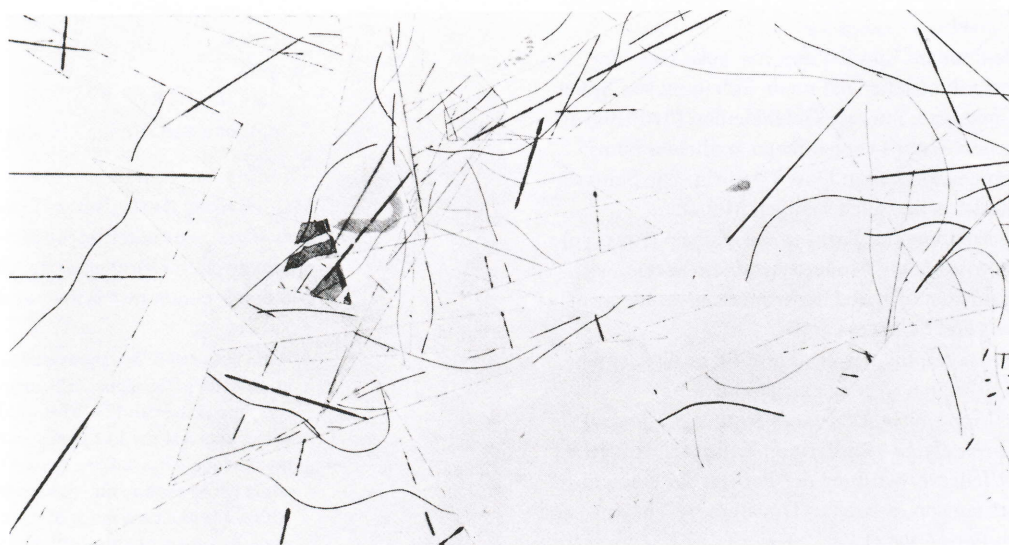
1979-81

1. Januar 1979 bis Januar 1982: «*Changes and Disappearances*», 35 Drucke, Kaltnadel, Fotografie, Auflage: 2, Crown Point Press, Oakland; Herstellungsprozeß:

Ausgangspunkt des Arbeitsprozesses sind Kupferplatten in der Größe des zu bedruckenden Papiers. Dem Vorbild von Marcel Duchamp [3 Standard Stoppages, 1913-14] folgend, läßt J.C. aus verschiedenen Höhen eingefärbte Schnüre auf die Platten fallen. Die Farbspuren der Schnüre bilden einige Umrisse von 64 (8 x 8) kleinen Platten, in die die 8 Urplatten zerlegt werden. Weitere Plattenränder bilden Linien, die zwischen zufallsbestimmten Punkten gezogen werden. Zur Bestimmung der Punkte wird ein Raster verwendet.

Die 64 Platten werden mit drei Formtypen bearbeitet: gebogene, gestochene Linien; gerade Linien mit Kaltnadel; fotografische Drucke nach Zeichnungen in Henry David Thoreaus «*Journal*» (J.C. nennt die Reproduktion «*catching*»), wobei Transformationen mittels fotografischer Variablen in der Dunkelkammer vorgenommen werden – teilweise mit dem Resultat, daß nichts von dem Arbeitsprozeß zu sehen ist. J.C. fügt deshalb «*Disappearances*» zu dem vorgesehenen Titel «*Changes*» hinzu.

Via Zufallsoperationen wird die Auswahl der Platten (13 bis 45 Platten) und ihre Position auf dem Papier bestimmt. Bei der Positionsermittlung wird ein Raster verwendet. Um den jeweiligen Positionspunkt



7
Changes and Disappearances, 1979-82, Number 17, Druckgraphik, Crown Point Press

werden die Platten gedreht, auch wenn dabei ein großer Teil der Platte über den Plattenrand hinausragt. J.C. nennt diesen Prozeß 'Fishing'.

Das Herstellungsverfahren ist von J.C. noch weiter, als hier dargestellt, komplexiert worden. Von Druck zu Druck variieren Plattenrotation, Plattenverteilung, Färbung (178 Farben pro Radierung) und anderes. (Cage, Etchings 1982, S. 26f.)

1979-82

James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: ein Alphabet, Hörspiel. Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Buckminster Fuller, Isidore Isou, James Joyce, Piet Mondrian, Robert Rauschenberg, Erik Satie, Henry David Thoreau und andere treten als fest umrissene Figuren, an einheitlichem Ort, in Dialogen und erzählerischen Passagen auf. Statt eine durchgehende Handlung zu erzählen, hat J.C. 37 locker oder nicht miteinander verbundene Szenen montiert. J.C. bezeichnet dies als 'Möbliermusik' – J.C.:

«Das Konzept der imaginären Konversation des 'Alphabet' ist sicher sehr radiophonisch. Es sollte nicht sichtbar werden durch Schauspieler, sondern nur durch Stimmen existieren. Das macht es auch möglich, so viele nicht mehr lebende Menschen «auftreten» zu lassen. Die Vermischung von Leben und Tod ist das eigentliche Thema des Stückes, wie es sich so schön darstellt am Schluß, der sich auf Suzuki bezieht, daß es für Zen keinen Unterschied gibt zwischen Leben und Tod.» (Nachtcagetag, Köln 1987, S. 21f.)

– J.C. 1983:

«Das Stück ist kein Alphabet: es ist eine Fantasie. Ich wollte aus unserer Erfahrung der Moderne gleichsam die Interpunktion entfernen, um sie durch so etwas wie die ihr eigene aufregende Beweglichkeit zu illustrieren.» (Musik-Konzepte, Sonderband: J.C., Bd. 2, München 1990, S. 165)

Das 'Alphabet' besteht aus Mesosticha: Auf der vertikalen Mittelachse jeder Seite erscheinen die Namen James Joyce, Marcel Duchamp und Erik Satie in Großbuchstaben.

1980

'Regent's Lecturer', University of California, San Diego.

Juli: *'Litany for the Whale'* für 2 Stimmen mittlerer Länge, mit einem Text, der aus den Buchstaben des Wortes 'whale' zusammengesetzt ist.

1980-82

September 1980–Februar 1982: *'On the Surface'*, 36 Radierungen mit Prägedrucken, Crown Point Press, Oakland/Kalifornien. Der Titel bezieht sich auf folgendes Zitat aus Henry David Thoreaus 'Journal':

'All sound is nearly akin to silence, it is a bubble on the surface which straightway bursts.'

J.C. entwickelt das Konzept dieser Serie in Erinnerung an den ersten Eindruck von Mark Tobey's Gemälden aus der 'White Writing'-Serie.

J.C. wählt 32 Kupferplatten, die in der Druckpresse als Abfall übrig blieben. Umriss- und Oberflächenbeschaffenheit (Kratzer) sind zufällig. Auf einen

Raster von 64 x 64 Segmenten werden Punkte mittels I Ging bestimmt, um die jede Platte gedreht werden kann. Jede Platte wird mit einem nach Zufallsoperationen bestimmten Bogen beschnitten. Mittels eines 'floating grid', der auf zwei Quadranten des Rasters gelegt und gedreht wird, bestimmt J.C. die endgültige Anordnung der Platten. Auswahl und Farbton der Platte sind per Zufallsoperationen nach I Ging bestimmt. J.C. teilt die Papierfläche über einer unteilbaren 'Goldenen Sektion' in 35 identische horizontale Abschnitte. Von Druck zu Druck sinkt die horizontale Linie bis zur 'Goldenen Sektion'. Entlang der horizontalen Linie werden die Platten, die auf ihr zu liegen kommen, beschnitten. Pro Druck vermehren sich durch diese Teilungen die Platten, während die Plattengrößen abnehmen. (Cage, Etchings 1982, S. 22–25)

1981

April: *'Thirty Pieces for Five Orchestras'*, Auftragswerk des Orchestre Philharmonique de Lorraine und der Gulbekian-Stiftung, Lissabon:

Ein großes Sinfonieorchester wird in 5 kleinere Kammerformationen geteilt, von denen jede mit einem Dirigenten nach einer eigenen Partitur spielt. Die 'Five Orchestras' sind in oder um das Publikum anzuordnen. Die Saaltüren können geöffnet sein und von außen können Radioklänge kommen (allerdings von nicht mehr als einem Sender).

J.C. schreibt im Partiturvorwort, daß jedes der 'Thirty Pieces' auf zwei Seiten notiert ist. Zeitklammern von 45 Sekunden sind am Anfang und Ende jeden Stückes vorgezeichnet, und innerhalb dieser 45-Sekunden-Perioden kann ein Stück – nach freiem Ermessen jedes Dirigenten – zu jedem beliebigen Zeitpunkt beginnen und enden. Da eine Periode die andere jeweils um 15 Sekunden überlappt, kann ein Stück von einem Orchester sehr rasch gespielt und zugleich von einem anderen bis zu einer Maximaldauer von 75 Sekunden ausgedehnt werden.» (Nachtcagetag, Köln 1987, S. 74)

Das Notationsverfahren entspricht der Druckserie 'On the surface' (1980–82), weshalb das Stück ursprünglich 'Etchings for Orchestra' heißen sollte.

17. bis 19. August: *'Composition in Retrospect'*, Text, in dem sich Cage, wie schon in seinen 'Lectures', auf seine eigene Arbeitsform bezieht. Der Text ist in Gedichtform – 82 Mesosticha – gesetzt, während die Satzstruktur prosaisch ist:

'Devote myself/to askIng/queStions/Chance/determIned/answers'll oPen/my mind to worLd around/at the same tlme/chaNging my music/sElf alteration not self expression
thoreau saiD the same/thIng/over a hundred year ago/i want my writing to be as Clear/as water I can see through/so that what i exPerienced/is toLd/wIthout/my beiNg in any way/in thE way' (Cage, Etchings 1982, S. 45)

Die Großbuchstaben fügen sich bei entsprechender Anordnung der Zeilen pro Mesostichon zu einer vertikalen Mittelachse mit den Begriffen 'METHOD, STRUCTURE, INTENTION, DISCIPLINE, NOTATION, INDETERMINACY, INTERPENETRATION,

IMITATION, DEVOTION» UND «CIRCUMSTANCES». Alle Begriffe erscheinen in 7 Mesosticha, mit Ausnahme des Begriffs «DISCIPLINE» mit 21 (3 x 7) Mesosticha. In den horizontalen Zeilen eines Mesostichon skizziert J.C. schlaglichtartig die Bedeutung des vertikalen Begriffs.

September: Eine die ganze Nacht dauernde Aufführung der «Empty Words» (1973-74) in Real Art Ways, Hartford/Connecticut, wird über National Public Radio gesendet.

22. November: Uraufführung von «Thirty Pieces for Five Orchestras» in der Prämonstratenserabtei Pont-à-Masson im Rahmen des Festivals «Racontres Internationales de Musique Contemporaine».

1982

Das Hörspiel «James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: ein Alphabet» wird von der Jury des Karl-Szuka-Preises zum «überragenden Werk der Radiokunst» des Jahres 1982 erklärt, jedoch nicht ausgezeichnet.

Publikation von «Themes and Variations» (1979-80), Station Hill Press, Barrytown/New York. Faksimile von «Mud Book» (vor 1959, mit Lois Long), Callaway Editions, New York.

70. Geburtstag mit zahlreichen Aktivitäten in der Musik- und Kunstöffentlichkeit, unter anderem: – «John Cage and Friends», vierzehnstündiges Konzert mit J.C., Earle Brown, Morton Feldman und Christian Wolff im Symphony Space, New York.

– Nimmt an zahlreichen Festivals teil, unter anderem an «Pro Musica» in Bremen, wo er im Auftrag von Hans Otte «House full of Music» – ein Amateur-Musicircus mit 800 Schulkindern – organisiert und realisiert.

– Schreibt für Veranstaltungen zu seinen Ehren im Walker Art Institute, Minneapolis «Postcard from Heaven» für 1-20 Harfen, ad libitum mit elektronischen Zusatzgeräten.

– Ausstellung J.C. – Scores and Prints: Whitney Museum of American Art, New York; Philadelphia; Museum of Art; Albright-Knox Gallery, Buffalo.

– Ausstellung des druckgraphischen Œuvres (1978-82) in San Francisco, organisiert von Crown Point Press, Oakland/Kalifornien (1983 im Kölnischen Kunstverein).

– Peter Greenaway produziert «John Cage. A Music Circus» für die British Broadcasting Company (BBC).

– Frank Scheffer dreht «Imaginary Conversations» (Video) mit J.C. und Elliott Carter.

– Radio-Ereignis in «Klassik nach Wunsch», Westdeutscher Rundfunk (WDR). Die Komposition mit drei Tonbandmaschinen kombiniert eine mittels Zufallsoperationen getroffene Auswahl

von klassischen und Volksmusikstücken aus dem WDR-Musikkatalog mit einem Ausschnitt aus James Joyces «Finnegans Wake» und einem Dialog zwischen J.C. und Klaus Schöning.

ab Januar: «Déreau» (nach Henry David Thoreau), 38 Drucke, Fotogravüre, Kupferstich, Kaltnadel und Aquatinta, Crown Point Press, Oakland/Kalifornien. Der Titel setzt sich aus «Décor» und «Thoreau» zusammen.

J.C. wählte 24 Zeichnungen aus Thoreaus «Journal». 12 Zeichnungen werden durch einfache Zeichen ersetzt: Kreise mit Kaltnadel, horizontale Gerade über die gesamte Blattlänge («horizon»), parallele Linien in zufallsbestimmten Teilen eines Rasters in Aquatinta und Kurven, deren Krümmung durch den Fall einer ein Yard langen Schnur bestimmt wird. Die Schnur fällt auf eine Platte, deren Größe und Form dem Kodolith-Film der Zeichnung entspricht, die ersetzt wurde. Die fotografischen Variablen der Fotogravüre werden nach Zufallsprinzipien verändert. Der Horizont wird pro Druck auf wie abwärts verschoben. 5 verschiedene Farbpaletten werden allein und kombiniert verwendet. (Cage, Etchings 1982, S. 20 f.)

16. März: «Instances of Silence», Installation mit Cassettenrecordern.

August: «Fifteen Domestic Minutes» für Schallplatten, einen männlichen Sprecher und eine Sprecherin, realisiert mit Satellitenübertragungen von Aufführungen in Los Angeles, Denver, New York City, und Washington D.C. und gesendet vom National Public Radio am 5. September.

November: Uraufführung von «Composition in Retrospect» auf der 8th Computer Music Conference, Denton/Texas.

1983

Publikation von «X. Writings '79-'82», Wesleyan University Press, Middletown/Connecticut, mit den Teilen «CCIX-CCXXXVI» des «Diary» (Die anderen Teile sind 1967 und 1973 publiziert worden).

Auszeichnung mit dem «Notable Achievement Award» der Brandeis University.

Aufnahme in die «Percussions Arts Society Hall of Fame».

Festival «For John Cage», Kölner Gesellschaft für Neue Musik/Kölnischer Kunstverein/Kulturamt der Stadt Köln/Westdeutscher Rundfunk (WDR), Köln.

September-Oktober: «MUSHROOM «et Variations»», 75 min für einen Sprecher, Mesosticha aus 12 lateinischen Namen von Pilzen in Form japanischer Rengas, «to be read aloud».

«HV», 36 Monotypien, Crown Point Press.

1983-85

Arbeiten zu «Ryoan-ji»:

«Ryoan-ji» heißt der berühmteste japanische Garten in Kyoto. Die Gärtner Kotaro und Hikojiro haben 15 Felsen zu Gruppen auf 5 Moosflächen angeordnet, die Archipel in einer rechteckigen Sandfläche bil-

den. Die Sandfläche wird in der Form von Wasserwellen geharkt.

Bis spätestens April 1983: *Where R = Ryoanji* [1], 4 Radierungen, Auflage: 25.

Sich überschneidende Umrisse von 15 per Zufall auf der Platte angeordneten Steinen. Die Umrisse werden von Druck zu Druck vermehrt und mit stärker werdendem Druck ausgeführt. Die Proportionen des Papierformats entsprechen dem Verhältnis von Länge und Breite der Sandfläche von Ryoan-ji.

Juni 1983 bis 1984: *Where R = Ryoanji* [2], 6 Bleistiftzeichnungen.

Die Felsen-Anordnung von 'Ryoan-ji' ersetzt J.C. durch Zufallskombinationen von 15 gesammelten Steinen. Die Positionen der Steine auf der Platte werden vom 'I Ging' bestimmt. Die 15 Steine werden von J.C. in den 6 Bleistiftzeichnungen der 2. Fassung in den Angaben links unten durch den Buchstaben 'R' dargestellt. Die Zahl vor dem 'R' gibt an, wie oft jeder der 15 Steine umfahren wurde. Die Zahl darunter gibt die Anzahl der Bleistiftsorten in 10 Härtegraden von 6B bis 9H an, die verwendet wurden. (Raum Zeit Stille, Köln 1985, S. 91)

– September 1983 bis August 1985: *Ryoanji* in fünf Versionen für Oboe, Stimme, Flöte, Kontrabaß mit Stimme, Posaune. Vier Versionen (außer Posaune) sind ad libitum mit Tonbandbegleitung und alle fünf Versionen obligat mit Schlagzeug oder von einem Ensemble mit 20 beliebigen Instrumenten vorzutragen.

1984 *HMCIX (Here Comes Everybody Mix)*, eine von 6 Auftragsarbeiten J.C.s für das 'Olympic Arts Festival', Los Angeles, mit Volksmusik aus 151 Ländern und deutsch-englischer Lesung von Ländernamen. Realisiert im Mai 1984 im Westdeutschen Rundfunk in Köln von J.C. mit Klaus Schöning in Kooperation mit der Independent Composers Association in Kalifornien.

1985 Gruppenausstellung 'RAUM ZEIT STILLE' im Kölnischen Kunstverein, unter anderem mit J.C.s *Where R = Ryoanji* [2]
2. April: J.C. trägt in der Kölner Kirche St. Georg 'MUSHROOM «et Variationes»' (1983) vor. Auftrag für *Europa 1 & 2* für die Oper in Frankfurt.

Monotypien, Crown Point Press:

– *Eninka*, 50 Monotypien. Zum ersten Mal wird 'instant fire printing' eingesetzt – Constance Lewallen:

«Auf dem Drucktisch der Presse wird mit Zeitungspapier ein kleines Feuer gemacht, feuchtes Druckpapier wird auf das Feuer gelegt und sofort durch die Presse laufen gelassen. Das Feuer hinterläßt rauchfarbene Spuren auf dem Papier, und manchmal werden sogar Textteile aus der Zeitung umgedruckt. . . In «Eninka» . . . verwendet Cage anstatt des schwereren Druckpapiers [der 'Stones'-Reihe von 1989] transparentes, cremefarbenes japanisches Gambi-Papier, um das Feuer zu löschen. Dabei verbrannte

ein Teil des Gambi-Papiers, und das Blatt hatte danach dunkle, versengte Ränder. Das Gambi-Papier wurde in der Folge auf ein weißes Papierstück geklebt. Bei einigen Versuchen überlebte nur sehr wenig Gambi-Papier den Brennvorgang, so daß das Bild hauptsächlich aus dem weißen Hintergrundpapier besteht. Das durch das Gambi-Papier auf dem bloßen weißen Blatt hervorgerufene Muster erinnert an eine im Laufe der Jahre vergilbte, uralte Landkarte, die unbekannte Länder und Meere beschreibt.» (Lewallen, Kunst 1991, S. 65)

– *Fire*, 16 Monotypien;

– *Mesostics: Earth, Air, Fire, Water*, 12 collagierte Monotypien.

Ryoku, 13 Kaltnadel-Radierungen.

Der Titel kombiniert 'Ryoanji' mit 'Haiku'. Steinkonturen umfährt J.C. mit Kaltnadel. Größen und Formen (Dreiecke und Tetraeder) der Kupferplatten sind zufallsbestimmt. 17 Pigmente aus Erde und Mineralien (= 17 Silben eines 'Haiku') werden zu 10 Erdfarben angemischt (Lewallen, Kunst 1991, S. 64).

August: *Sculpture Musicale. sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure.* (Marcel Duchamp), Partitur publiziert in: Contemporary Music Review 1, 1987, S. 4-8.

1985-86

Writings Through the Essay: On the Duty of Civil Disobedience (nach Henry David Thoreau), Installation mit 18 Cassettenrecordern. Konzipiert und realisiert mit der Cunningham Dance Company in der Brooklyn Academy of Music. Das Stück ist zusammen mit *Sonnekus*² (1985) Teil von *The First Meeting of the Satie Society* (nach Marcel Duchamp, Erik Satie, James Joyce, Marshall McLuhan, Chris Mann, Henry David Thoreau und dem 1. Buch Mose) für zwei Sprecher, eine Sängerin, entweder weitere Musiker oder Tonband/-bänder.

Zu spielen sind Werke von Satie, u.a. ein Ausschnitt aus *Vexations* und *Musique d'Ameublement* ganz oder teilweise.

The First Meeting ... ist im Art Com Electronic Network gespeichert und ist durch WELL (Whole Earth Electronic Link) über Telenet mit Computer jederzeit abrufbar.

A Collection of Rocks, Uraufführung 1985 in Zagreb, 1986 Aufführung im Foyer des Basler Stadttheaters – Dieter Bachmann:

«Zweihundert Musiker waren an diesem Unternehmen beteiligt, vom siebenjährigen Pimpf bis zur siebzighjährigen Frau, Laien und hochqualifizierte Solisten, Musikstudenten und bestandene Professionals. Nötig waren 65 Orte im Raum, 22 Gruppen von Musikern, jede Gruppe geteilt in zwei Teile, so daß jede Gruppe imstande war, Töne über Minuten andauern zu lassen. Cage nahm Karten mit den Nummern 1-65, verteilte sie nach dem Zufallsprinzip im ganzen Theaterfoyer. Die Musiker hatten eine Art 'Fahrplan', nach dem sie sich von Ort zu Ort zu

bewegen hatten, pro Gruppe gab es eine Stoppuhr, und sekundengenau hatten die Musiker die ausgehaltenen Töne zu wechseln. Das Zeitschema hatte Cage wie die Akkorde nach dem «I Ging»-Prinzip komponiert. Zugrunde lag die Zahl 15, nach den 15 Steinen im Tempel-Garten von Kioto und den 15 Steinen in seinem kleinen Garten in New York. Den 15 Steinen entsprachen die 15 Akkorde der Klangskulptur, die sich während der Dauer ihres Erklins durch das Wandern der Musiker (und des Publikums) immer wieder veränderten. Einzelne Akkorde wurden bis zu zehn Minuten ausgehalten: ein Raum-erlebnis, das nur mit Meditationen zu vergleichen ist.» (D. Bachmann, Partituren und Pilze, in: du, Nr.5/Mai 1991, S. 59)

- 1986** Ehrendoktor der Darstellenden Künste, verliehen vom California Institute of Arts.
18. Juli: *Mushroom Talk*: J.C., George Brecht, Gerhard Rühm, Frans von Rossum, Dieter Schnebel, Klaus Schöning und Wolfgang Becker-Carsten treffen sich zu einem Essen im Studio des Westdeutschen Rundfunks (WDR), Köln. In der Mitte des Esstisches steht unter einem Mikrophon eine Schüssel mit Pilzen in Sauce. 3 Teile zu je 20 Minuten des zweistündigen Essens werden 1987 in «Nachtcagetag» vom WDR gesendet.

1987

14./15. Februar: «NACHTCAGETAG», 25 Stunden Musik Nonstop «für und mit John Cage», Musikhochschule Köln und Westdeutscher Rundfunk (WDR) unter der Redaktion von Wolfgang Becker-Carstens und Klaus Schöning (Programm in: Nachtcagetag, Köln 1987).

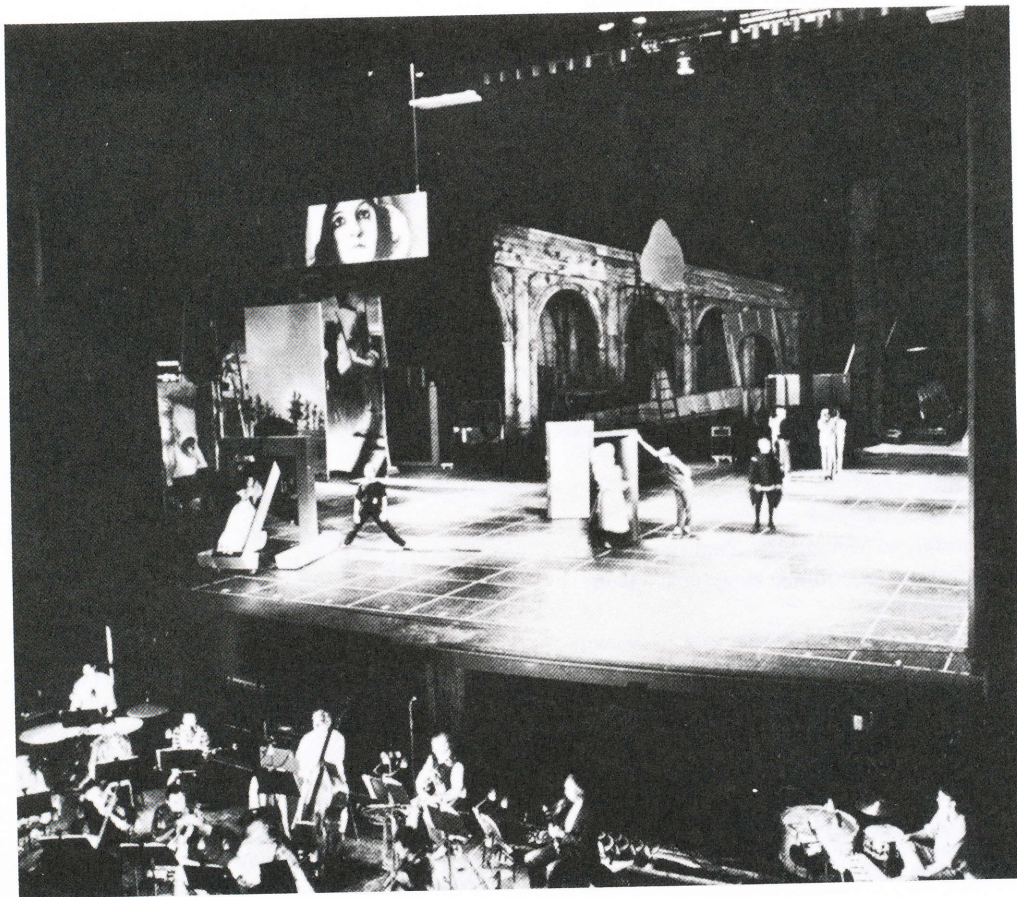
12. Dezember: Uraufführung von «Europas 1 & 2», per Zufallsoperationen gewählte Zitate aus dem Opernrepertoire, Schwarz-Weiß-Fotos von Komponisten, Sänger/-innen/-n, Tieren und Landschaften auf vom Schnürboden herabgelassenen, vor, hinter und über den Akteuren hängenden Bühnenbildern. Realisiert in der Schauspielbühne (nach Brand des Bühnenhauses der Oper) auf einem die ganze Bühne überziehenden Raster.

Bei den «Tagen für Neue Musik Weingarten» wird J.C. ein ganzes Programm gewidmet: J.C. konzipiert vom IV. Teil der «Empty Words» (1973-74) eine «Weingartener Fassung» und trägt sie vor. «Deka», 35 Bilder.

«Where There Is Where There», 38 Bilder.
«Variations», 35 Monotypien.

1988

Reise nach Leningrad und Moskau.
Dreiwöchiger Workshop mit Konzerten im



8

Europa 1, Szenenfoto aus Proben der Frankfurter Opernbühne, 1987
(v.l.n.r.: Michal Shamir, Peter Vesco, Marianne Rørholm, Klaus Senn, Willy Müller, Marie-Luise Kersten)

Königlichen Konservatorium, Den Haag.
Die Oper Frankfurt gastiert mit «Europas 1 & 2» beim Performing Arts Festival of the State University of New York.

«Chessfilmnoise», Tonfilm, produziert mit Frank Scheffer in Middelburg. Eine Schachparty mit Stephen Lowy und J.C. liefert das Ausgangsmaterial für Zufallsoperationen mit optischem und akustischem Material.

April: «New River Watercolors», 52 Aquarelle, vier Zyklen («Series I-IV») realisiert im Miles C. Horton, Sr., Research Center, Mountain Lake/Virginia:

15 Steine aus dem «New River» dienen mit ihren größten Umrisen als Schablonen, die mit in Aquarellfarben getauchten Federn umfahren werden. Papierwahl, Anzahl der Steine, Farbmischungen, Größe und Anzahl der Pinsel werden via Zufallsoperationen mittels I Ging bestimmt. (Kat. Ausst. John Cage: New River Watercolors, The Phillips Collection, Washington, DC, 1990, S. 4f.)

1988-89 Charles Eliot Norton Professor für Poetik, Harvard University, Cambridge.

1989 Die Inamari Foundation verleiht den Musikpreis der Stadt Kyoto (wird alle 4 Jahre vergeben). Cage wird als zweiter nach Oliver Messiaen ausgezeichnet.

Ausstellung «Cage, Cunningham, Johns» anlässlich der 25-jährigen Kollaboration, Anthony d'Offay Gallery, London und Tate Gallery, Liverpool.

Crown Point Press: Umriss verschieden großer Steine auf geräuchertem Papier:

– «Stones», Radierungen: Säureauftrag mittels Pinsel, mit dem J.C. Steine umfährt. 26 Farben von den Druckern gewählt nach den Farben der Steine, nachdem sie J.C. ihnen gezeigt hat.

«Dramatic Fire», Aquatinta auf geräucherten Papier.

– «The Missing Stone» und «75 Stones»: Umriss verschieden großer Steinarten auf Papier.

1990 Publikation «I-IV»: *The Charles Eliot Norton Lectures, 1988/89*, Harvard University Press, Cambridge:

Mesosticha mit denselben vertikal lesbaren Begriffen wie in «Composition in Retrospect» (1981) und folgenden neuen Begriffen: «VARIABLE, STRUCTURE, NONUNDERSTANDING, CONTINGENCY, INCONSISTENCY, PERFORMANCE». Wörter gewählt aus: Ludwig Wittgenstein, Marshall McLuhan, Nachfolger von Buckminster Fuller, Tageszeitungen vom Sommer 1988, «Composition in Retrospect». Über die Seiten, in drei Zeilen unter den Mesosticha, ist die Mitschrift von J.C.s offenen Seminaren an der Harvard University gedruckt (R. Kostelanetz, Wie ein Stück Musik, in: du, Nr. 5/Mai 1991, S. 75).

Ausstellung «John Cage: New River Watercolors», The Phillips Collection, Washington, DC.

8.-15. April: Zweite am Miles C. Horton Center, Sr., Research Center ausgeführte *Aquarell-Serie*: Steinumkreisungen auf Papier mit Rauch- und Feuerspuren von brennendem Stroh.

1991 Junifestwochen Zürich unter dem Titel «James Joyce John Cage»:

– Opernhaus: «Europas 1 & 2» (1985-87);

– Kunsthaus: «John Cage: Zeichnungen und Partituren».

Juli: Ausstellung und Veranstaltungsreihe «Kunst als Grenzbesprechung: John Cage und die Moderne», Staatsgalerie moderner Kunst, Neue Pinakothek, München, mit Realisation von J.C.s Konzept für einen «Museumscircle», einem Ausstellungsraum mit per Zufallsoperationen ermittelten Arbeiten aus einer Liste der verleihbaren Objekte von anderen Münchner Museen

– J.C. 26.3.1991:

«To bring this about each museum may offer to come, say, a dozen objects. From this potential source chance operations will be used to select the actual ones to be used.»

«Smoke Weather Stone Weather», Radierungen:

Das von einem Japaner handgeschöpfte Papier besteht aus Naturfasern wie Bambus, Maulbeerblättern und Bananen. Das Papier wird geräuchert. Umriss verschieden großer Steine in den Techniken Vernis mou, Ätznadel, Aquatinta in Aussprengtechnik (Reservage). Die 11 Druckvorgänge werden ohne Register (Anlegemarken) durchgeführt. Verschiebungen sind die Folge.

– J.C. 1991:

«Es ist schwierig zu sagen, ob man Rauch, Steine oder Algen anschaut, so daß das Ganze zu einer Art Traum wird.» (Lewallen, Kunst 1991, S. 68)

Grundlegend waren folgende Chronologien

- P. Bachmann, John Cage. Chronik von Leben und Werk, in: *du*, Nr. 5/Mai 1991, S. 78-87
 D. Charles, John Cage, in: D. Charles, *John Cage oder die Musik ist los*, Berlin 1979, S. 75-98
 A. d'Harnoncourt, John Cage at Seventy: Toward a Chronology, in: Kat. Ausst. *John Cage-Scores and Prints*, Whitney Museum of American Art, New York/Philadelphia Museum of Art 1982
 S. Philips, John Cage, in: Kat. Ausst. *John Cage: New River Watercolors*, The Phillips Collections, Washington, D.C., S. 15-17
 E.J. Snyder, Zeittafel von John Cages Leben, in: *Kostelanetz, Cage 1973*, S. 66-70
 Biographical Chronology ..., in: J. Brent/P. Gena/D. Gillespie, (Hrsg.), *A John Cage Reader in celebration of his 70th birthday*, New York 1982, S. 184-193
 Chronologies, in: Kat. Ausst. *Dancers on a Plane: Cage Cunningham Johns*, Anthony d'Offay Gallery, London 1989, S. 147-152
 Einige Lebensdaten John Cages, in: H.-K. Metzger/R. Riehn, (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband: *John Cage*, Bd. 1, München ²1990, S. 155-162

Literaturangaben werden unter Verwendung folgender Kürzel gemacht:

- Cage Box 1979* H.R. Zeller, (Hrsg.), *Cage Box*, John Cage Festival, Tage Neuer Musik, Bonn, 6.-14.6.1979
Cage, Etchings 1982 Kat. Ausst. John Cage-Etchings 1978-1982, Crown Point Gallery, Oakland/California 1982
Cage, M 1973 J. Cage, M: Writings '67-'72, Middletown/Connecticut 1973
Cage, Reader 1982 J. Brent/P. Gena/D. Gillespie, (Hrsg.), *A John Cage Reader in celebration of his 70th birthday*, New York 1982
Cage, Roaratorio 1985 J. Cage, Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake, hrsg. von Klaus Schöning, Königstein/Taunus ²1985 (Erstauflage 1982)
Cage, Silence 1983 J. Cage, Silence: Lectures and Writings, Middletown/Connecticut 1983 (Erstauflage 1961)
Cage, Vögel 1984 J. Cage, Für die Vögel, Berlin 1984 (John Cage 1970 im Gespräch mit Daniel Charles)
Cage, Words 1979 J. Cage, Empty Words: Writings '73-'78, Middletown/Connecticut 1979
Cage, Year 1975 J. Cage, A Year from Monday: lectures & writings, London ²1975 (Erstauflage 1968)

- Charles, Cage 1979* D. Charles, John Cage oder die Musik ist los, Berlin 1979
Dunn, Cage 1962 R. Dunn, John Cage, Edition Peters, Frankfurt/London/New York 1962 (Werkverzeichnis)
Erdmann, Verzeichnis 1990 M. Erdmann, Chronologisches Verzeichnis der musikalischen Kompositionen, Schriften, Gespräche, Hörspiele, Bilder, Objekte und Filme, in: H.-K. Metzger/R. Riehn, (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband: John Cage, Bd. 2, München 1990, S. 305-34
Goldberg, Art 1988 R.L. Goldberg, Performance Art: From Futurism to the Present, ²1988
Harris, Arts 1988 M.E. Harris, The Arts at Black Mountain College, Cambridge, Mass./London ²1988
Kostelanetz, Cage 1973 R. Kostelanetz, John Cage, Köln 1973
Kostelanetz, Gespräch 1989 R. Kostelanetz, John Cage im Gespräch: zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln 1989 (Montage aus Interview-Teilen)
Kostelanetz, Theater 1968 R. Kostelanetz, The Theater of Mixed Means, New York 1968
Lewallen, Kunst 1991 C. Lewallen, Kunst ist eine Art Versuchslabor, in: *du*, Nr. 5/Mai 1991, S. 62-69
Nachtcagetag, Köln 1987 Kat. NACHTCAGETAG: Vierundzwanzig Stunden für und mit John Cage, Musik und Hörspiel, Eine Radio-Hommage aus Anlaß seines 75. Geburtstages, 14./15. Februar 1987, Westdeutscher Rundfunk, Köln 1987
Naifeh/Smith, Pollock 1989 S. Naifeh/G. W. Smith, Jackson Pollock: An American Saga, London 1989
Raum Zeit Stille, Köln 1985 Kat. Ausst. Raum Zeit Stille, Kölnischer Kunstverein, Köln 1985
Sandler, Club 1990 I. Sandler, The Club, in: D. und C. Shapiro, (Hrsg.), Abstract Expressionism: Critical Record, Cambridge 1990, S. 48-58, ursprünglich in: Artforum, September 1965
Tomkins, Wall 1983 C. Tomkins, Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time, Harmondsworth, Middlesex/New York ³1983 (Erstauflage 1980)

Soweit Cages Äußerungen über seine Werke in deutschen Übersetzungen vorlagen, wurde auf deutsch zitiert.