

The title of this book and the exhibition it documents—*Sounds Like Silence*—is ambiguous. On the one hand, silence effectively “sounds”—or as Cage put it, “There is no such thing as silence.” On the other hand, sound needs silence in order to be heard. Even if complete silence does not exist, every sound implicitly conveys the notion of silence: there is no presence without absence. The double meaning of *Sounds Like Silence* therefore touches upon the central issues at stake in this project: what do we hear when there is nothing to hear; to what extent do we long for silence; and how much silence can we cope with—provided it even exists?

John Cage’s *4’33”* (four minutes, thirty-three seconds) premiered on August 29, 1952. This book presents new theoretical writings and artistic works referring to this groundbreaking work, together with original scores and the composer’s own variations, derivatives, and sequels of the “silent piece” in the years from 1962 to 1992.

HMKV
Hartware MedienKunstVerein

Spector Books

ISBN: 978-3-940064-41-7

With texts by
Inke Arns
Brandon LaBelle
Dieter Daniels
David Toop
Dörte Schmidt
Julia H. Schröder
Jan Thoben

Anthology with contributions by
Hans-Friedrich Bormann
John Cage
William Fetterman
Kyle Gann
Branden W. Joseph
Douglas Kahn
Jonathan David Katz
Irwin Kremen
Liz Kotz
Julia Robinson
Simon Shaw Miller
James Pritchett

Artists’ contributions by
Dave Allen
Heinrich Böll
Manon de Boer
Jens Brand
Klaus vom Bruch
John Cage
Cage Against the Machine
Martin Conrads
Martin Creed
Merce Cunningham
Paul Davis
Guy Debord
Christopher DeLaurenti
Einstürzende Neubauten
Carl Michael von Hausswolff
Jens Heitjohann
Pierre Huyghe
Jonathon Keats
Yves Klein
Kollektivnye Deystviya
(Collective Actions)
Christoph Korn
Shigeko Kubota
Brandon LaBelle
Henning Lohner
Christian Marclay
Ciprian Mureșan
Bruce Nauman
Max Neuhaus
Nam June Paik
People Like Us (Vicki Bennett)
Hein-Godehart Petschulat
Robert Rauschenberg
Matt Rogalsky
Matthieu Saladin
Harald Schmidt / Helge Schneider
Petri Söderström-Kelley
Mladen Stilinović
Ultra-red
Stephen Vitiello
Gillian Wearing
Dick Whyte

John Cage – 4’33” – Silence Today

Sounds Like Silence

Dieter Daniels/Inke Arns (eds.)

Dieter Daniels
Inke Arns
(eds.)

John Cage
4’33”
Silence Today

1912
1952
2012

4'

Sounds Like Silence

33"

Dieter Daniels / Inke Arns (eds.)

Sounds Like Silence

John Cage
4'33"
Silence Today

1912 1952 2012

Spector Books

Introduction

- 15 Dieter Daniels / Inke Arns
Sounds Like Silence

Essays

A

- 23 Dieter Daniels
Your Silence Is Not
My Silence
- 39 Inke Arns
On the Dark Side
of Silence
- 45 Brandon LaBelle
Noise, Over-Hearing, and
Cage's 4'33"
- 53 David Toop
Nothing Hear
- 59 Julia H. Schröder
"So that one becomes
aware of the presence
of a sound—or its absence."
Circling John Cage's
Concept of "Silence"
- 67 Dörte Schmidt
"It's important that you
read the score as you're
performing it."
A Philological Perspective
on the Various Versions
of 4'33"
- 75 Jan Thoben
John Cage's Silent Scores

Scores and Documents

B

- 86 Versions, Derivatives,
Sequels, and
Reconstructions of 4'33"
- 167 Related Material
- 185 Discography

Silence: A Reader

C

- 196 Texts by John Cage
- 199 Preconditions / Prehistory
With texts by
Branden W. Joseph,
Douglas Kahn,
Julia Robinson
- 212 Work Structure / Score /
Composition
With texts by
Liz Kotz,
James Pritchett
- 220 Performativity / Theatricality /
Visuality
With texts by
William Fetterman,
Simon Shaw Miller,
Hans-Friedrich Bormann
- 229 Contexts / References /
Biography
With texts by
Jonathan David Katz,
Branden W. Joseph
- 235 Legacy / Recordings
With texts by
William Fetterman,
Kyle Gann

Exhibition

D

- 240 Works by John Cage
- 253 Contemporaries of 4'33"
- 256 Silence Today

Appendix

- 273 Biographical Notes
- 279 Colophon

Dieter Daniels / Inke Arns

Sounds Like Silence

The title of this exhibition, *Sounds Like Silence*, is ambiguous. On the one hand, silence effectively “sounds”—“There is no such thing as silence,” as Cage himself put it. On the other hand, sound needs silence in order to be heard. Even if complete silence does not exist, every sound implicitly conveys the notion of silence: there is no presence without absence. The double meaning of *Sounds Like Silence* therefore touches upon the central issues at stake in this exhibition and the accompanying publication: what do we hear when there is nothing to hear? To what extent do we long for silence? And how much silence can we cope with—provided it even exists?

Points of Departure 1912–1952–2012

In 2012 we celebrate the centenary of John Cage’s birth and the sixtieth anniversary of the premiere of the composer’s “silent piece” *4’33”* (four minutes, thirty-three seconds) on August 29, 1952. This composition in three movements without intentional sounds is Cage’s most prominent work today. As an “art without work” (Cage), it takes up and renews the groundbreaking concepts of the avant-gardes of the early twentieth century, notably Marcel Duchamp’s readymades, which the artist himself termed “works without art.”

Cage’s *4’33”* is often referred to as “four minutes and thirty-three seconds of silence” or the “silent piece.” Yet *4’33”* is not so much about silence as about sound, or even noise. It involves the active hearing of ambient sounds—the sounds that are constantly surrounding us, and in this specific case, the non-intentional sounds occurring during the performance of the three movements. In his “silent piece,” Cage has listeners experience these

sounds as music. In keeping with his personal motto—“Happy New Ears!”—Cage was after a different kind of experience, one which would not be over after four and a half minutes: “Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.”¹

Publication and Exhibition

Sounds Like Silence combines research/publication with curation/exhibition. These aspects are structurally related and thematically intertwined; at the same time, each of them opens up a specific perspective on their shared field of research. The publication contains both scientific and essayistic contributions; the exhibition provides information while offering a direct aesthetic experience. Instead of revisiting Cage’s oeuvre, it aims to analyze and expand on the composer’s concepts by concentrating on three main areas.

Firstly, the publication retraces the development of the notion of silence in Cage’s work from 1948 (*Silent Prayer*) to 1992. This includes a critical edition of Cage’s notations (*Silence Scores*) and an editorial comment by Jan Thoben. Dörte Schmidt also considers the history of *4’33”*’s notation and its changing work concepts. Julia Schröder examines Cage’s collaboration with Merce Cunningham to pinpoint the relationships between silence, movement, and sound, and between the presence and absence of the body. In dealing with Cage’s work and thought these texts are set in the wider context of an abundant literature

¹ John Cage, “Experimental Music” (1958), in *Silence: Lectures and Writings* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961), p. 8.

and various scientific methods and theories on Cage's "silent piece." A selection is reprinted in this book in the chapter "Silence: A Reader" [→ pp. 193–238].

Secondly, the exhibition focuses on current artistic and musical references to *4'33"*. We have deliberately omitted a historical account of Cage's work and its impact from the sixties to the eighties, since (parallel to Cage's own developments of the concept of silence) we were mainly interested in taking stock and building bridges: what did silence mean in 1952 and what does it mean today? The essays by Brandon LaBelle and Dieter Daniels retrace how the Cagean notion of silence has branched out in multiple ways and reconsider it in light of topical questions.

The third aspect—the wider questions of how acoustic perception has changed in the course of time and what silence means today—forms the cultural, medial, and social context of our endeavor. This part of the project, which is outlined in the contributions by David Toop and Inke Arns, is likely to appeal to audiences who are unfamiliar either with Cage or with contemporary art, as it can be directly related to aspects of their everyday lives.

Context: Silence Today

The cultural context of this project in turn opens up three perspectives. The first of these is the *need for silence*. This requirement is frequently articulated, but no less frequently avoided, because silence throws us back on ourselves. This is aptly illustrated by Cage's experience in the anechoic chamber at Harvard University, where he was surprised to hear the sounds made by his own body. It taught him that, as long as we are alive, there is no such thing as total silence. Cage's "silent piece" is therefore an invitation to listen, to be attentive to what normally goes unnoticed, and last but not least to become aware of the "liveness" of our acoustic environment and our own physicality. In Cage's thought, silence stands for life rather than death.

The second aspect, which reaches beyond a mere exegesis of Cage's work, addresses the present situation, more precisely the rampant phenomenon of *acoustic pollution*. Besides the noise produced by traffic and industry, this also concerns the unavoidable Muzak in shopping centers, the background noise of electrical home devices (including personal computers), the proliferation of mobile phones in the public realm, and so forth. Initiatives such as the World Forum for Acoustic Ecology and Hörstadt (Acoustic City) Linz are raising public awareness about the impact of noise on the quality of life. It appears that the mentor of this movement, the composer and writer Murray Schafer, was greatly influenced by Cage. In the exhibition visitors are familiarized with this issue by means of a graphic chart by Max Schneider and Frauke Schmidt that retraces the history of Acoustic Ecology. It shows the transformation of the world's soundscape since the beginning of the industrial era, its impact on urbanism, traffic planning, and technological developments in the realms of sound production, acoustic codes, functional sounds, and psychoacoustics.

A third facet of the exhibition is its concern with *silence in the media*, both in terms of content and technology. With the advent of digital technology, the gradual transition from silence to noise has effectively vanished: gone is the traditional white noise, replaced by a signal-less "dead" silence. Similarly, silence has altogether disappeared from mass media programs: in so-called "format radio," for instance, music tracks and announcements follow each other without respite, and today even the news is sometimes presented with background sound. Silence is thus

banned in two regards—both in terms of technology and programs. In Germany, for instance, radio broadcasters have fitted an automatic alarm that goes off after more than one minute of silence.

The exhibition addresses this topic through Heinrich Böll's short story *Murke's Collected Silences* (1955) and Guy Debord's film *Howling for Sade* (1952) as well as a series of contemporary works (by Martin Conrads, Matt Rogalsky, Paul Davis, Ultra-red, and others).² The confrontation of such varied positions as those of Cage, Böll, and Debord shows that even by the mid-twentieth century, the increasing amount of information and sensory stimuli of modern media society was restricting the available space for self-reflection. Silence thus becomes a metaphor for the need for a non-codified space of reflection. Interestingly, as early as 1948 Cage planned a "silent piece" entitled *Silent Prayer* to be included in a Muzak channel in shopping malls, elevators, and waiting areas: the silence interrupting the "non-listening music" would have sharpened customers' awareness of the presence of Muzak. This idea was revived in 2010 by Cage Against the Machine, an initiative launched via Facebook by a collective of London musicians who succeeded in propelling Cage's *4'33"* to number 21 in the UK Christmas charts. The same year *4'33"* was also performed on German public TV as a piano piece for four hands by the late-night entertainer Harald Schmidt and the musician Helge Schneider.

These three aspects of silence today evidence the timelessness and importance of the subject, which extends far beyond Cage. Simultaneously, they can be linked back to Cage's concepts. *Sounds Like Silence* thus positions itself in the wider context of culture, mass media, media technology, ecology, and perception. By doing so it reaches out to audiences who are not necessarily familiar with Cage and his seminal piece. At the same time the project reflects the multiple aspects that unfold from Cage's silence, focusing not only on the well known work *4'33"* itself, but scrutinizing its philosophical impact and conceptual horizon.

What is *4'33"*?

This question frames the exhibition and the publication. Cage's seemingly straightforward "silent piece" is in fact of dazzling complexity. There are three completely different types of score for *4'33"*, and until his death in 1992 Cage himself created several variations and sequels [→ pp. 485–192]. The contemporary artworks in this exhibition extend Cage's concept of silence into today's media landscape.

In the course of his long creative life Cage repeatedly renewed and re-contextualized the "silent piece," resulting in various performances staged with the composer as a protagonist or collaborator. The premiere of the piece in 1952, with David Tudor in a classic piano situation, has served as a model for performances to this day. But Cage himself also staged performances in the urban space, whether as live renderings or, without any instrument, as an acoustic experience in the urban space designed for TV (as in Nam June Paik's 1973 film *Tribute to John Cage*). Until the end of his life, Cage never ceased to find new forms, as evidenced by his last performance with Henning Lohner in Berlin in 1990.

² In collaboration with Marcus Gammel, the HMKV has conceived a broadcast around some of these works based on the idea of a "radiophonic exhibition," which reintroduces the artistic reflection on silence into the mass medium of radio. (*Sounds Like Silence*, August 24, 2012, 12.05 am. Curators: Dieter Daniels and Inke Arns. Production: HMKV Dortmund and Deutschlandradio Kultur, 2012. Duration: 54:30 min.) The broadcast is also available on CD, published by Gruenrekorder (Gruen 116, LC 09488).

Besides these various stagings of *4'33"*, Cage also wrote new pieces which directly referred to it, modifying or developing the original idea while embracing different media. In the instructions for *0'00"* (also called *4'33" No. 2*) from 1962, he indicated, "In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action." He thus underlined that electronic amplification could turn even the slightest sound into an intensive listening experience. Based on this idea, he revised his optimistic concept of silence at the end of his life, shifting towards a critical analysis of noise pollution in his piece *One³ = 4'33" (0'00")* + ♩ , on which he commented in 1990: "... I have another form of it which brings the silence of the room up to the level of feedback but doesn't allow the feedback to be heard, only sensed, so that you realize that you're in an electronic situation that could be painful. But isn't, hmm? But could be ... What I think I'm showing is that we have changed the environment ... it's now a technological silence, hmm? ... that now silence includes technology ... in a way that is not necessarily ... good."³

Exhibiting Cage, Curating Silence

The main part of the exhibition consists of works of art and music from the past two decades, some of which explicitly refer to *4'33"*, while others approach the notion of silence from a more general perspective and relate to our acoustic environment. Various positions from the mid-twentieth century (Heinrich Böll, Guy Debord, Robert Rauschenberg, Yves Klein) serve as historical reference. Cage's own developments of the "silent piece" between 1952 and 1992 act as bridge between the historical and contemporary positions.

Sounds Like Silence is therefore not an exhibition about Cage properly speaking; rather, it highlights the timelessness of the questions he raised about the significance of silence. Several exhibitions have addressed his work and influence since the nineties.⁴ But how do you actually exhibit the "influence" of an artist or musician—particularly of an artist-musician who was explicitly critical of the concept of "influence" as such? And how do you exhibit a piece of music—particularly a silent one?

Our starting point was a reading of the piece not as a purely musical work, but as a comprehensive conceptual approach to the world. In reference to Duchamp, who spoke of "non-retinal art," we view the "silent piece" as a piece of "non-cochlear sonic art" (Seth Kim-Cohen), namely as something which must not only be perceived with the ears (in the same way that art since Duchamp no longer functions on a mere retinal level).⁵ We are not interested in epigonic repetitions of the piece, but in approaches which, in radically different media, reconsider and expand on the reflections that lie at the heart of this piece.⁶ The works on display cover a wide range of media—as do all the exhibitions organized by the Hartware MedienKunstVerein (HMKV). More generally, we are looking for works which engage with today's world—a world increasingly relying on media and/or new technologies—without necessarily using these very media to do so.

The centenary of Cage's birth and the sixtieth anniversary of the premiere of *4'33"* are welcome occasions to reconsider the notion of silence and the "experimental" methods introduced by Cage, which have had an impact that exceeds the composer's direct legacy in the realms of art, music, performance, and aesthetic theory. But how could any "succession," in light of Cage's formidable originality, be anything other than epigonic? From the early sixties onwards, the generation after Cage picked up

the legacy of *4'33"*: in 1960 LaMonte Young referred directly to it when he wrote his *Piano Piece for David Tudor No. 2*, which asks the pianist to open and close the lid of his piano as softly as possible. Similarly, Paik's *Zen for Film* from 1964/65 explicitly alludes to Cage and Rauschenberg by setting the time-based silence of *4'33"* and the visual emptiness of the *White Paintings* against the space-time dimension of the projection of a blank roll of film. But rather than "perpetuating" the legacy, these works evidence a reciprocal highlighting or obscuring of model and copy, a competition between foresight and retrospection. This also applied to Cage himself, who explicitly referred to his predecessors (among them Erik Satie and James Joyce) and changed his own work in response to the status of model and "myth" he soon enjoyed. Finally, we must also take into account the notion of interdisciplinarity, since the numerous cross-references between art, music, theatre, dance, and literature create a complex network rather than a linear chronology.

Sounds Like Silence seeks to prolong these reflections through variation and renewal. It is not repetition, as Cage remarked in reference to Arnold Schönberg, when someone else appears to be doing the same thing as you. And even when the same artist or musician is repeating something, this something is something else. There was no repetition for Gertrude Stein either, only insistence: "Is there repetition or is there insistence. I am inclined to believe there is no such thing as repetition. And really how can there be."⁷ Instead of repeating Cage—an impossible task, as it appears—*Sounds Like Silence* continues the journey on the many paths that he has opened up.

The aim of curating is not to be comprehensive—even (or particularly) in the case of large thematic exhibitions. Instead curating implies making clear choices and balancing out artistic positions so as to sharpen the discursive framework of the exhibition. Independently of this understanding of curating, however, we do regret having been unable to include a number of works that we deemed important—first and foremost Tacita Dean's *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements)* from 2008—simply because production costs would have exceeded our budget.

The exhibition design holds particular importance if we consider that some of the works, in various ways, resist the very notion of display. This called for an approach that would at once echo the inherent restraint of the subject and help distinguish its various individual aspects, while offering visitors a sensory experience of its conceptual complexity. The exhibition design was conceived and implemented in close collaboration with Ruth M. Lorenz (maaskant, Berlin).

³ Joan Retallack (ed.), *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1996), p. 77.

⁴ See for instance Ulrich Bischoff (ed.), *Kunst als Grenzbeschreibung: John Cage und die Moderne*, exh. cat. (Munich: Staatsgalerie moderner Kunst, 1991); Julia Robinson (ed.), *The Anarchy of Silence: John Cage & Experimental Art*, exh. cat. (Barcelona: MACBA, 2009); Wulf Herzogenrath and Barbara Nierhoff-Wielk (eds.), *John Cage und ... "Bildender Künstler-Einflüsse, Anregungen"* (Berlin: Akademie der Künste, 2012).

⁵ Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (London/New York: Continuum, 2009).

⁶ A related project—although it did not include any historical performance by Cage or works from the fifties—was *4'33"*, held at Magazin4–Bregenzer Kunstverein from 15 to 22 July 2007 (curated by Wolfgang Fetz and Peter Lewis). See *4'33"*, exh. cat. (Bregenz: Magazin4–Bregenzer Kunstverein, 2007).

⁷ Gertrude Stein, "Portraits and Repetition" (1935), in *Lectures in America* (Boston: Beacon Press, 1985), pp. 166–69.

could hear, he was disturbed to foresee doing so in public. To this he had to say, "You have a point."

However, I do not wish to win an argument, nor will I. I also consulted the I-Ching after receiving your letter and got Exhaustion (47). 4'33" is also a matter of consultation. Each person present will receive his own hexagram.

I send this not to defend myself but out of love for you and a sense of responsibility to you and to Mr. Wolff (through my relation to Christian) from which I am not free.

It is for that reason, being aware of your concern, that I repeat my practical offer: to warn your friends of the experience in store for them. You have only to give me a list of names and addresses.

Very sincerely,

John

P.S. Incidentally, it was not I but David who decided upon the program. I do not say this to 'shift the responsibility..! But that you may be informed of how things actually take place. I composed the piece nearly two years ago. It was performed by David with mixed reactions at Woodstock, N.Y. The piece exists in the repertoire and he chose to program it at the present time. I myself am detached. I am busy with other things, a new composition, concert details of management, this letter, and this springtime.

*I hope your illness disappears quickly.
Reading this letter I find it ministerial. That
was my original intention in life: "to
become a Methodist minister." I move
so easily into a sermon.*

Dieter Daniels

Your Silence Is Not My Silence

Art, if you want a definition of it, is criminal action. It conforms to no rules. Not even its own. Anyone who experiences a work of art is as guilty as the artist. It is not a question of sharing the guilt. Each one of us gets all of it.

—John Cage, *Diary: Audience*, 1966¹

Like the exhibition it accompanies, this volume offers multiple perspectives on the very diverse reception/interpretation history that John Cage's "silent piece," 4'33", has generated since its premiere in 1952.² The overview will focus on three aspects: the various forms that realizations of the piece have taken; the numerous and very diverse theories on 4'33" that can be found in academic literature, examples of which have been collected in part C of this book: "Silence: A Reader" [→ pp. 193–238]; and works by artists and musicians that are reactions to or re-interpretations of 4'33" [→ part D of this book "Exhibition," pp. 238–72]. A fourth aspect, which has both accompanied and stimulated the reception/interpretation history, is Cage's own continuous development of his concept of silence and the context it belongs in. This has been documented in his many comments on 4'33" and in subsequent variants of the "silent piece" from 1952 to 1992 [→ part B of this book "Scores and Documents," pp. 85–192].

Cage's influence is, of course, far wider than that of 4'33", and as early as the 1960s it could be seen as so pervasive that some artists of the younger generation felt that his role as a mentor of the scene stifled the development of their own artistic position. La Monte Young remarked on the problem: "It is often necessary that one be able to ask, 'Who is John Cage?'"³ Walter De Maria's portrait sculpture *Cage* (1962–1965), built in the form of a literal cage after the composer's body measurements, clearly expresses the way in which some contemporaries felt virtually locked up in his body of thought [→ fig. 1]. Cage's own

play on his name went in the opposite direction when he gave the title *For the Birds* to a collection of interviews with Daniel Charles, stressing that he was "for the birds, not for the cages in which people sometimes place them."⁴ Cage did not like to talk about "influences," least of all about his own influence on others.⁵ Still he was aware that his own work and thought had a fruitful effect. When in 1990 I asked him in a letter if George Maciunas wasn't overstating things when he called the detailed Fluxus charts he had made the "travels of Saint John"—because they feature John Cage as their most important protagonist—Cage simply answered: "No."⁶ With tender irony, Nam June Paik has retrospectively described meeting John Cage as a turn of eras: "My life began one evening in August 1958 in Darmstadt. 1957 was 1 B.C. (Before Cage). 1947 was the year 10 B.C. Plato lived around 2500 B.C. instead of 500 B.C. [Before Christ]."⁷

¹ John Cage, "Diary: Audience" (1966), in Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings* (London: Calder and Boyars, 1968), p. 51.

² The two words reception and interpretation belong together in this context, with every performance being a fresh reading of the "silent piece," thus: reception/interpretation.

³ Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage* (New York: Zone, 2008), p. 91. Cf. also La Monte Young's *Piano Piece for David Tudor No. 2* from 1960. Here the pianist is instructed to open and close the "keyboard cover without making, from the operation, any sound that is audible ..." Young is thus pushing the implications of 4'33" to indicate the boundaries of Cage's concept of silence.

⁴ John Cage, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles* (New York: Marion Boyars, 1981), p. 11. Presumably Cage used this title, which the original French publisher took for a joke, partly to escape from being "caged" within a particular category.

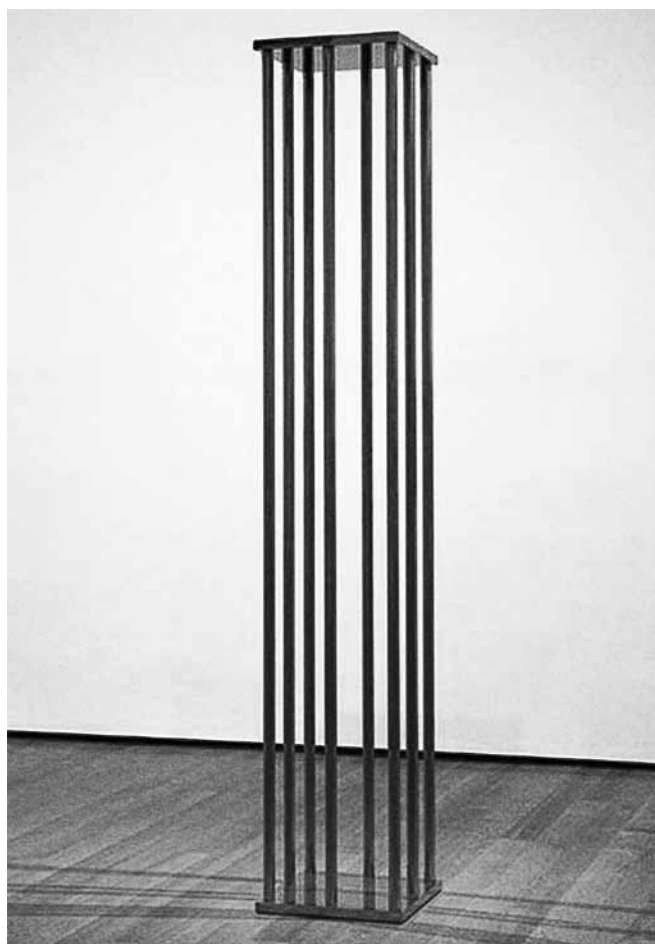
⁵ See Christian Wolff, "Under the Influence: On John Cage," in Wolff, *Cues: Writings and Conversations/Hinweise: Schriften und Gespräche*, ed. Gisela Gronemeyer and Reinhard Oehlschägel (Cologne: MusikTexte, 1998), p. 148.

⁶ Dieter Daniels, "Vier Fragen an John Cage," in Daniels (ed.), *Fluxus: Ein Nachruf zu Lebzeiten*, issue of *Kunstforum* 115 (September/October 1991), pp. 214–15.

⁷ Paik in his obituary for John Cage, published in German: "B.C./A.D.," in *MusikTexte* 46/47 (December 1992), p. 69.

Paradoxically, the very open-endedness of Cage's concepts makes it difficult to escape his long shadow. His influence is felt less in single, easily pinpointed works, but rather through his impact on a complete range of the most diverse artistic areas: music, visual arts, dance, theater, performance, media art, and all the related disciplines of theory. And even this listing of categories cannot do justice to the diversity of his influence, which is first and foremost about an all-embracing attitude, a way of thinking, perfectly embodied in Cage as a person. Maybe Yvonne Rainer found the best way of putting it when, at the start of the 1980s, she spoke of a "Cagean effect."⁸ If this effect, which has a bearing on all areas of cultural production, today seems less threatening than it would have done between the 1960s and the 1980s, this is because it has become independent of Cage as a person. Instead the effect impacts recent developments in the arts through filters, refractions, and intermediate agents. Cage's role as a teacher for many of the Fluxus artists, who in turn have become an inspiration for contemporary artistic practices, evidently belongs here.

Fig. 1
Walter de Maria, *Cage*,
1962–65



The continued impact of John Cage is best exemplified by his most famous composition, *4'33"*. When in an interview he was asked if, instead of being seen as a joke, it might in fact be taken too seriously today, Cage answered, "I don't think it can be taken too seriously."⁹ Taking that as a cue, both the book and the exhibition *Sounds Like Silence* focus on the continued relevance of Cage's concept of silence, without attempting to revisit all the developments of the 1960s, 1970s, and 1980s.

Meanings and Readings of *4'33"*

It moves in all directions and will be received in unpredictable ways.

—John Cage on *4'33"* in 1954¹⁰

The creation of an art without intention or expression was a leading theme of Cage's work. "Yes I do not discriminate between intention and non-intention," he wrote in 1955.¹¹ The "silent piece" *4'33"* is the cornerstone of this approach to his art. By reducing the composer's work to the creation of a timeframe without intentional sound, he succeeded for the first time in freeing the music from all gestures of expression and transforming it into pure reception and heightened sensibility, an effect he described in a 1958 text, "Composition as Process" [→ excerpt, p. 196].

In 1954 Cage wrote a letter which was only published some fifty years later, in 2005; a facsimile of that letter is at the beginning of this essay. It is addressed to Helen Wolff—mother of the composer Christian Wolff, who was a close friend—and contains one of Cage's earliest comments on his "silent piece."¹² When Cage writes, "it moves in all directions and will be received in unpredictable ways," this may at first come as a surprise. The piece had received decidedly mixed reactions after its premiere two years before.¹³ Was there any way of predicting the richness of the reception that *4'33"* would be accorded over the following sixty years? Hardly—and yet the different reactions of his contemporaries seem to have given Cage an inkling of the amazing future reception history of his "silent piece."

This reception history is closely connected to questions of intentionality or non-intentionality as part of the composition. From the creation of the piece through its reception/interpretation one can chart the following steps:

- Cage's motives for his decision to compose the "silent piece"
- the chance operations Cage employed while composing *4'33"*
- the musician/performer's choice of an approach to interpretation
- the sounds which can be heard during the performance
- the audience reactions, both private associations and public comments
- the academic discussion of *4'33"* and its consequences for music history

8 Yvonne Rainer, "Looking Myself in the Mouth" (1981), reprinted in Julia Robinson (ed.), *John Cage: October Files* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011), p. 37.

9 William Duckworth, *Talking Music* (New York: Schirmer Books, 1995), pp. 13–15.

10 See note 12.

11 John Cage, "Experimental Music: Doctrine" (1955), in Cage, *Silence* (first edition Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961; in this essay quoted in Cambridge, MA: MIT Press, 1966), p. 15.

12 Helen Wolff chided Cage that he would ruin his reputation with the "silent piece" and that he just wanted to shock people. Her letter is in anticipation of the second performance of *4'33"* in New York 1954. First publication of the correspondence between Helen Wolff and John Cage in *MusikTexte* 106 (August 2005), pp. 47–50. Helen Wolff was wife to the publisher Kurt Wolff, and in 1950 Cage discovered the first English translation of the *I Ching*, which Kurt Wolff had edited, through their son Christian.

13 *4'33"* remained barely known until the early 1960s. In the complete catalog of scores published by Edition Peters in 1962, the piece is listed on page 25 under the header "Various Solos and Ensembles." During the ten years between the premiere in 1952 and its publication it had received only three documented performances. In an interview with Cage printed in the Edition Peters catalog, the motives of the piece still remain relatively unclear (ibid., p. 61). *Silence*, a 1961 collection of Cage's theoretical writings, has no explicit discussion of *4'33"*, despite the title of the book.

g artistic references to *4'33"* and works by other musicians and artists based on the piece

h variants of and sequels to *4'33"* by Cage himself.

This book and exhibition mostly focus on the last three points. Following the above breakdown, it is clear in retrospect that the diversity and contrariety of the piece's reception history were already inherent in the early steps of conception and realization. But wouldn't such a seemingly linear genealogy of development contradict the non-intentionality that Cage claimed for the creation of *4'33"*? The composer himself touched on this point in his 1954 letter to Helen Wolff: "If one imagines that I have intended any one of these responses he will have to imagine that I have intended all of them," was his comment on the controversial audience reactions.

Following this train of thought, it seems obvious that if we regard *4'33"* itself as free from intentionality, then the many astonishingly diverse versions, variants, and tributes from artists in the sixty years since the premiere in 1952, and the equally multifaceted, often contradictory academic readings of the piece, should definitely not be connected back to Cage's own probable intentions. It would indeed be strange to demand that Cage predict, let alone intend, this rich reception/interpretation history. Could it be that the diversity of reactions, as they are presented in this book, bear out the non-intentionality of the "silent piece"? These thoughts must lead to an aporia, since paradoxically non-intentionality becomes a second-degree intention. The seeming self-contradiction of an intended unintentionality has often been criticized, but it is mostly the result of critics short-circuiting their theoretical analysis of the work with the artistic methods of its production. Verbal comment (either from Cage himself or his critics) and musical composition do not follow the same logic. What sounds contradictory when regarded as an argument can sound completely coherent as music—just as the verb "to sound" will mean something different in each context.¹⁴

But let us begin with the ending. After studying the works presented in this volume, one question may come up: are in fact all the various readings and meanings of a single composition equally acceptable? Is the "horizon" of possible contexts and multiple layers of meaning contained within *4'33"* so wide that it can allow opposing perspectives on equal footing? Can there even be a false interpretation—in the sense of either an artistic performance or a critical examination—of the "silent piece?" If *4'33"* really expresses neither an aesthetic nor a philosophical intention, would all possible meanings of the piece discussed in print or experienced during a performance be of equal value? At least it can be said that the "quest for truth" approach that still tends to be followed in art history and musicology, the search for the "deeper sense" of *4'33"*, either intended by Cage or legitimized by his testimony, must necessarily fail here. Although Cage's approach often leads to a basic questioning of epistemological or aesthetic principles, it is impossible to resolve these questions from the context of his work or his commentary on it—especially since Cage had always stressed that rational understanding could not offer "final" conclusions with regard to an artwork's ontological mode or interpersonal differences and congruences in its perception. Often, independent of a discussion of Cage's work, factors like "presence," "ephemerality," "immediacy," and "sensitivity of the moment," as well as "phenomenological individuality," have been cited as criteria of aesthetic experience.¹⁵ In this sense, *4'33"* offers a *precedent* for aesthetic experience.

It would be too simple to view non-intentionality as indifference. Cage constructed a "purposeful purposelessness," for which he developed a series of complex methodologies that were

effective precisely because they were paradoxical.¹⁶ He said: "I believe that by eliminating purpose, what I call awareness increases. Therefore my purpose is to remove purpose."¹⁷ The various chance operations, which Cage employed in his work, served exactly this "purposeful purposelessness"—from the *I Ching* [→ fig. 2] dating back thousands of years to the computer software custom-designed for Cage by Andrew Culver. Still it is obvious that we cannot ignore the first impulse, the decision, the will, and even the passion to make such a non-intentional work of art. From a philosophical standpoint there is a difference between intention and intentionality. While an artwork can to a large degree be free of any directed intention, the creation of such a work still follows some kind of intentionality, a directedness of actions, feelings, and the human will, which come before any explicit purpose.¹⁸

Fig. 2
The *I Ching*, key for identifying
the hexagrams from the edition
used by John Cage

UPPER TRIGRAM >	Ch'ien	Chên	K'an	Kên	K'un	Sun	Li	Tui
LOWER TRIGRAM >	☰	☷	☱	☲	☵	☴	☳	☴
Ch'ien	1	34	5	26	11	9	14	43
Chên	25	51	3	27	24	42	21	17
K'an	6	40	29	4	7	59	64	47
Kên	33	62	39	52	15	53	56	31
K'un	12	16	8	23	2	20	35	45
Sun	44	32	48	18	46	57	50	28
Li	13	55	63	22	36	37	30	49
Tui	10	54	60	41	19	61	38	58

The I Ching or Book of Changes, The Richard Wilhelm
Translation rendered into English by Cary F. Baynes, foreword by C.G. Jung,
Bollingen Series XIX (New York: Pantheon books, 1950)

14 See Hanns-Werner Heister, "Intentionlosigkeit als Ideologie: Über Cage," in Otto Kolleritsch (ed.), *Über Klischee und Wirklichkeit der musikalischen Moderne, Studien zur Wertungsforschung 28* (Vienna: Universal Edition, 1994), pp. 35–59, and Edward Rothstein, "Cage's Cage" (1990), in *Writings about John Cage*, ed. Richard Kostelanetz (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), pp. 301–08. For an opposite view cf. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), p. 288.

15 See Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik: Bild-Musik-Sprache-Körper* (Cologne: Böhlau, 2008), pp. 100, 116, 117, with reference to, among others, Martin Seel, Gottfried Boehm, Wolfgang Iser, Dieter Mersch, and Hans Ulrich Gubrecht.

16 John Cage, "Experimental Music" (1958), in Cage, *Silence*, p. 12. Compare also: "QUESTION: Then what is the purpose of this 'experimental' music? ANSWER: No purposes. Sounds." John Cage, "Experimental Music: Doctrine" (1955), in *Silence*, p. 17.

17 Cage, quoted in Christopher Shultis, "Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention," *The Musical Quarterly* 79, 2 (Summer 1995), p. 344.

18 "Things that are about other things exhibit intentionality. Beliefs and other mental states exhibit intentionality, but so, in a derived way, do sentences and books, maps and pictures, and other representations. The adjective 'intentional' in this philosophical sense is a technical term not to be confused with the more familiar sense, characterizing something done on purpose. Hopes and fears, for instance, are not things we do, not intentional acts in the latter, familiar sense, but they are intentional phenomena in the technical sense: hopes and fears are about various things." *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2nd edition (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 441.

To get back to the first stages of the process: does it make sense to question the intentions that led Cage to write such a non-intentional composition? “Numerous reasons have been offered by Cage and others, which should come as no surprise considering how it provides a clean slate, silence, absence, a nothingness rife with potentiality, a blank screen on which so much about so little can be projected.”¹⁹ This is what Douglas Kahn, one of Cage’s sharpest critics, has to say on the multiple motives that would have led Cage to write this composition. And indeed, the composer has offered autobiographical stories time and again, reaching back even to his own school days.²⁰ Specifically, his work with children in 1941 has been mentioned by him as a possible source for the “silent piece.”²¹

The temptation to read rather too much into Cage’s statements is hard to resist. By telling anecdotes from the years before 1952 and relating them to the significance of his concept of silence in retrospect, he himself has only added to the situation. Apart from the biographical framework, though, a study of Cage’s musical development makes it clear that silence did not suddenly blast into his work, instead it spread slowly. On the way there were extremely quiet sounds and prolonged rests, before Cage finally arrived at the completely “silent piece.”²² In a lecture four years before he wrote *4’33”*, Cage outlined the idea for a composition without sounds, which was conceived as a media intervention for the Muzak Company. It carried the poetic, spiritually charged title *Silent Prayer*²³ [→ p. 196]. Cage here mentioned four-and-a-half minutes as one of the standard lengths for “canned” music, although the duration of *4’33”* was later supposed to be the result of a series of chance operations. *Silent Prayer* was focused on the context of the mass media and of marketing within an economy of attention, whereas *4’33”* was written for a concert performance, where such matters would not play a role—a fact criticized by Douglas Kahn [→ pp. 201ff]. Obviously, during its lengthy gestation period, possible motives for the creation of *4’33”* became as pluralistic, or even as contradictory, as its future reception history would be.

Approached from yet another angle: can we perhaps redefine our “quest for truth,” accept that there are multiple meanings, and see them as the “deeper sense” of *4’33”*? And going one step further: could it be that these multiple meanings are not simply the result of a reception process circling around the “nothingness” of *4’33”*? That it is rather the paradoxical construction of a “purposeful purposelessness” that stimulates the potential for impact? Is not the complexity of the “silent piece” an additional factor in the diversity of its reception?

Here again two different aspects come into play: first the creation of the “silent piece” in 1952, and second its different reworkings into a complete series of compositions up to 1992. The actual process of composing the original version of *4’33”* was more complex than is usually assumed. From his own testimony, Cage worked on the piece note for note over several days.²⁴ Further arguments for its complexity would be the different versions and methods of notation for *4’33”* as well as the variants and versionings of the piece that Cage wrote and performed until the end of his life.

Each of the three types of scores for *4’33”* underlines a different aspect of the piece:

— The notation on stave paper for the premiere in 1952 (the original has been lost, although two reconstructions by David Tudor from 1982 and 1990 exist) emphasizes the musical character; traditionally notated music can also contain silent moments, which are crucial for the impact of a composition.

— The graphic notation of 1953 (dedicated to Irwin Kremen) depicts the three parts as blank space between lines on six otherwise empty white pages, a time/space notation that offers a visual analogy to Robert Rauschenberg’s *White Paintings*.

— The Tacet notation from 1960, first written on a typewriter and ultimately, in the fourth version (1986) in Cage’s own handwriting, was the first score to be published, by Henmar Press. This version highlights the textual or conceptual aspect of the piece, which goes beyond the context of musical performance practices [→ Kotz, pp. 212ff/Bormann, p. 222ff]. The three versions, or methods of notation, can also be understood as different modes of the composition: notation as music, as time/space, and as a conceptual text. The three modes have unfolded in academic and artistic references to *4’33”*, where the piece is developed in a variety of ways: as music/performance/setting, as time-space sequence/audiovisual structure, and as concept/instruction/text score.

So if we choose alternative ways to get to the heart of the matter and find the “truth” behind the multiple meanings, which “heart” is it that we are referring to? The premiere on August 29, 1952? The first version of the score (lost but reconstructed by David Tudor)? Cage’s original idea, as he had formulated it publicly for the first time in *Silent Prayer* four years earlier? Or the complete long series of variants, the different scores of *4’33”* as well as further compositions up until 1992, which Cage labeled as revised versions of *4’33”*?

The aim of our alternative “quest for truth” appears elusive, and it can lead to the same state of aporia we have experienced before. Indeed the richness of the “silent piece” itself is mirrored by the richness of its reception/interpretation history in music, art, and academic writing. But if, in retrospect, we ascribe the intention of activating all these possible repercussions to the

19 Douglas Kahn, “John Cage: Silence and Silencing,” *The Musical Quarterly* 81 (4) (1997), p. 561.

20 Among other things, Cage pointed to a lecture he held at a High School competition when he was fifteen years old, “Other People Think.” Here he proceeded from thoughts on the conflict between the U.S. and Latin America to envision a moment of pause, of silence, that would help to come to a pan-American understanding. See a reprint in *John Cage: An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York: Praeger, 1970), p. 48.

21 “I was employed by the WPA in San Francisco. I had applied to be in the music section of the WPA, but they refused to admit me because they said that I was not a musician. I said, ‘Well, what am I? I work with sounds and percussion instruments, and so forth.’ And they said, ‘You could be a recreation leader.’ So I was employed in the recreation department, and that may have been the birth of the silent piece, because my first assignment in the recreation department was to go to a hospital in San Francisco and entertain the children of the visitors. But I was not allowed to make any sound while I was doing it, for fear that it would disturb the patients. So I thought up games involving movement around the rooms and counting, etc., dealing with some kind of rhythm in space ...” “After Antiquity: John Cage in Conversation with Peter Gena,” in *A John Cage Reader*, ed. Peter Gena and Jonathan Brent (New York: C.F. Peters Corp., 1982), p. 170; <http://www.petergena.com/afant.html>.

22 See also the detailed musicological analysis of the importance of silence in Cage’s music before *4’33”* in Thomas M. Maier, *Ausdruck der Zeit: Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4’33”* (Saarbrücken: Pfau, 2001), and Eric De Visscher, “‘There’s no such thing as silence ...’: John Cage’s Poetics of Silence,” in *Writings about John Cage*, ed. Kostelanetz.

23 The first publication of this lecture from 1948 had to wait until 1991: “John Cage: A Composer’s Confession,” in *MusikTexte* 40/41 (August 1991), pp. 55–68.

24 Cf. John Cage on the process of composing *4’33”*: “I wrote it note by note. ... It was done just like a piece of music, except there were no sounds—but there were durations.” William Fetterman, *John Cage’s Theatre Pieces: Notations and Performances* (London: Routledge, 1996), p. 72. Also: “I built up the silence of each movement and the three movements add up to *4’33”*. I built up each movement by means of short silences put together. It seems idiotic, but that’s what I did.” When asked back by the interviewer if this had been a “very spontaneous creation,” Cage said: “No, no it took several days to write it and it took me several years to come to the decision to make it and I lost friends over it.” *John Cage I–VI: The Charles Eliot Norton Lectures, 1988–89* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), pp. 20–23.

author of a non-intentional work, we return to where we started, since such a proposition is, as we have already seen, manifestly absurd.

If our thoughts move in circles here, they’re still not trapped in a vicious cycle that offers no escape. Instead we circle the “silent piece” and get closer to an understanding of it, without having arrived or even wanting to arrive at a conclusion. New facets of the composition open themselves to us and we gain new insights into the influence it exerts. This approach can be described through a term from literary theory: the “hermeneutic spiral.”²⁵ It is a model, though, that is still focused on a fixed core in the center of the spiral. However, *4’33”* is a precedent for the aesthetic experience that Ursula Brandstätter has termed “divergent thinking.” In contrast to academic “convergent thinking,” characterized by its orientation toward a fixed truth, “divergent thinking” is an aesthetic that allows a variety of interpretations, problem presentations, and solutions, where divergent modes of perception and thinking can coexist without having to lead to a final conclusion.²⁶

This opens up another possibility of coping with the fact that there is no ultimate version of *4’33”*. Cage’s reformulations, continuations, and new interpretations of the “silent piece” in the years from 1948 to 1992 can be understood as his active participation in the development of multiple meanings for its reception/interpretation history. Cage, in his 1954 letter to Helen Wolff, stressed the absurdity of any attempt to define his intentions; yet his comments and further compositions helped to multiply and diversify reactions. Why shouldn’t the author himself take part in this play of constant transformation? He does so in different ways, mainly by lending a philosophical context to the “silent piece.” Cage’s comments taken together shape the reception history as much as, if not more than, actual performances of the composition. Christian Wolff has pointed out that Cage’s writings and lectures had a vast influence, despite the fact that many ideas he had “characteristically expressed” were explicitly borrowed from others. On the other hand, Cage’s music had no real influence; it has stayed *sui generis* and was not taken up by other composers.²⁷

Dörte Schmidt has shown the extent to which Cage’s comments on *4’33”* changed over the years [→ p. 67ff]. Nevertheless, these comments are rarely read as single utterances from a specific point in time, but rather as universally valid auctorial statements. Similarly, Cage’s own versions and variants of *4’33”* always focus on different aspects of silence. *0’00” (4’33” No. 2)* from 1962, for example, stretches the conventions of musical notation even further: there are no prescribed durations and no three movements; instead, a non-musical action is performed in the time that it will take to perform, while all sounds resulting from the action are electronically amplified.²⁸ On the other hand, *0’00” (4’33” No. 2)* stays much closer to the conventions of the musical performance situation than *4’33”*: there are sounds to hear that are produced by a performer in front of an audience. Such compositional reworkings of the “silent piece,” as well as the changing commentary from the composer, combine with the reception/interpretation history contributed by scholars and artists to turn the question, “What is *4’33”*?” into an unresolvable, ongoing process. Sixty years after its premiere, the “silent piece” remains a thought-provoking challenge.

Cage has famously said that “there is no such thing as silence,” and it would be equally true to extrapolate that “there is no such thing as *4’33”*.” Just as silence is, according to Cage, always filled with something other, something unforeseeable, the “silent piece” is filled with multiple meanings that are still never opposed to

each other. In contrast to the idea of a musical *presque rien*, which according to Theodor Adorno would be equivalent to a “negative dialectic,” which must finally turn against itself, Cage’s silence empowers the self-affirmation of the non-intentional by constantly revealing new aspects and augmentations.²⁹

An Aesthetics of Receptivity

Can one make works which are not works of “art?”
—Marcel Duchamp³⁰

Or this form of work: an art without work.
—John Cage on *4’33”*³¹

In his comments and writings, Cage mostly wanted to justify his musical practice.³² Nevertheless, the comments are often read as if they were a self-contained theory, which can easily lead to misunderstandings.³³ He does not offer an aesthetics of reception with firm theoretical foundations, but rather an artistic aesthetics of receptivity—the creation of artworks, or of aesthetic situations, that are made for active reception.

Cage’s practical activity trying to create non-intentional artworks finds a parallel in his theory of a necessarily individual perception of art. In 1965 he said: “The structure we should think about is that of each person in the audience. In other words, his consciousness is structuring the experience differently from anybody else’s in the audience. So the less we structure the theatrical occasion and the more it is like unstructured daily life, the greater will be the stimulus to the structuring faculty of each person in the audience. If we have done nothing, he will have everything to do.”³⁴

25 Jürgen Bolten, “Die Hermeneutische Spirale: Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie,” in *Poetica* 17, H. 3/4 (1985), pp. 362–63.

26 Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik: Bild-Musik-Sprache-Körper* (Cologne: Böhlau, 2008), p. 104.

27 Christian Wolff, “Under the Influence: On John Cage,” in Wolff, *Cues: Writings and Conversations/Hinweise: Schriften und Gespräche*, ed. Gisela Gronemeyer and Reinhard Oehlschägel (Cologne: Musiktexte, 1998), p. 153.

28 In the score *0’00”*, Cage stipulates that the action should fulfill an “obligation to others”, making the inherent social factor of *4’33”* explicit. Cage realized this in his own performances of *0’00” (4’33” No. 2)*, when, for example, he chose to write his correspondence on stage, amplifying the sounds of his typewriter through contact microphones.

29 Cf. Lydia Goehr, “For the Birds /Against the Birds: The Modernist Narratives of Danto and Adorno (and Cage),” in Daniel Herwitz and Michael Kelly (eds.), *Action, Art, History: Engagement with Arthur Danto* (New York: Columbia University Press, 2007), p. 43–73.

30 Marcel Duchamp, 1913, from the notes collected in *À l’infinifit*, quoted in *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 74.

31 “I knew that it would be taken as a joke and a renunciation of work, whereas I also knew that if it was done it would be the highest form of work. Or this form of work: an art without work. I doubt whether many people understand it yet.” John Cage in William Duckworth, “Anything I Say Will Be Misunderstood: An Interview with John Cage,” in *John Cage at Seventy-Five*, ed. Richard Fleming and William Duckworth (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1989), p. 21.

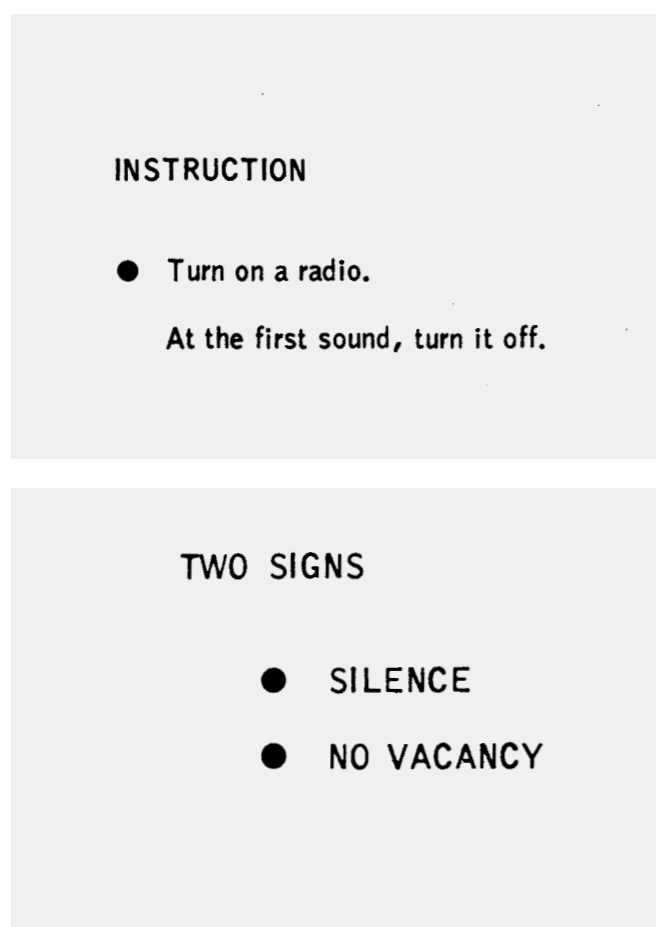
32 “In his compositions, Cage cannot explain the idea behind his music, he can only demonstrate it. More than anything else, the realization that this problem can’t be solved within the music led Cage to develop his ideas in writings and lectures.” Sabine Sanio, “Strategie der Unbestimmtheit: Cages Ästhetik und die Zukunft der Musik,” in Peter Rautmann and Nicolas Schmalz (eds.), *Anarchische Harmonie: John Cage und die Zukunft der Kunst* (Bremen: Hochschule der Künste, 2002), p. 116. With this, Sanio also points out the performativity of Cage’s “theory.”

33 Cf. on the same problem in the fine arts: Ana Dimke, *Duchamps Künstlertheorie: Eine Lektüre zur Vermittlung von Kunst* (Hann. Münden: Scrollheim, 2001), here pp. 13ff. on “artist theory” as a term.

34 Quoted in Fetterman, *John Cage’s Theatre Pieces*, p. 92.

While this artistic attitude finds its clearest expression in 4'33", it informs Cage's complete musical output from around 1950 on. George Brecht, who, together with other artists who later became part of the Fluxus movement, attended an "experimental composition" course taught by Cage in 1958, took notes of his remarks. The composer characterized his approach in contrast to that of his companions Morton Feldman, Earle Brown, and Christian Wolff: "Cage '4 min 33 sec.' Silence. Tacet. Each observer to have his own experience of the sound in the auditorium."³⁵ For George Brecht, the consequence lay in developing the concept of a "virtuoso listener:" "The 'virtu' of virtuosity must now mean behavior out of one's life-experience; it cannot be delimited toward physical skill. The listener responding to this sound out of his own experience, adds a new element to the system: composer/notation/performer/sound/listener, and, for himself, defines the sound as music. For the virtuoso listener all sound may be music."³⁶

Fig. 3 George Brecht, event cards from *Water Yam*, 1962



One can see Cage's theory of an individuality of aesthetic perception as biographically motivated, as a positive outcome of the shocking realization that he could not directly communicate emotions through his music.³⁷ This shock led him to renunciate intention/emotion/expression in his compositions, and to make the individual reception/interpretation an absolute. This had consequences that went far beyond the biographical motive: for Cage there are no more distinct boundaries between reception and interpretation after 4'33". All aesthetic perception at the same time is something actively given shape by the individual—which is also why I have chosen to use the two terms as a single entity, written as reception/interpretation.³⁸ My thesis is that

this individuality of the aesthetic experience can not only be applied to a performance situation of 4'33", but also as a guiding theme for the complete spectrum of the piece's reception history. There it applies to the last five stages mentioned above: the perception of the work (by the audience), its performance (e.g. by a musician³⁹), but also the reading of the work (through comments or academic analysis), and finally artistic or musical variants or developments (by Cage or others).

"If one imagines that I have intended any one of these responses he will have to imagine that I have intended all of them"—this statement by Cage, already quoted above, was intended to answer the audience reaction to the 1954 performance. While it can be extrapolated to apply to the complete reception history, it cannot be seen as an origination or anticipation of later developments. Otherwise we would have the old circular argument where we are short-circuiting the logic of perception with that of auctorial intent. The above quote follows a model of thought typical for Cage: without transition, he switches from the singular to the universal, and he monopolizes the answer before it has even been given. What started as a logical argument in the end becomes a quasi-theological dictum, like the one Cage immediately follows up with: "Something like faith must take over in order that we live affirmatively in the totality we live in."

Cage's attitude does not lead to indifference, but to an equivalence of all realized receptions/interpretations. They become manifest only in the individual experience during each single performance of the piece. Cage puts the performance over the score, the actual experience is more important than the idea behind it. From the mid-1950s on, he wrote his music without hearing it—he would hear it for the first time at the premiere, most often interpreted by David Tudor.⁴⁰ Cage said: "I don't hear music when I write it. I write in order to hear something I haven't heard yet."⁴¹ Thus he himself was in a situation similar to that of his audience: only in the reception of his own work would he hear the sound of his music.⁴² This equivalence between listener and

35 George Brecht, *Notebooks I-II-III*, ed. Dieter Daniels in collaboration with Hermann Braun (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1991): Vol. I, June–September 1958, p. 48.

36 George Brecht, *Notebooks I-II-III*, ed. Daniels, Braun: Vol. III, April–August 1959, p. 123 (spelling corrected).

37 Cf. Cage on his compositions *Amores* and *The Perilous Night* and the lack of understanding they met in Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors* (New York: Viking Press, 1968), p. 97.

38 As early as 1954, John Cage outlined a version of 4'33" designed purely for reception, without performer or concert context: "I have spent many pleasant hours in the woods conducting performances of my silent piece, transcriptions, that is, for an audience of myself, since they were much longer than the popular length which I have had published. At one performance, I passed the first movement by attempting the identification of a mushroom which remained successfully unidentified. The second movement was extremely dramatic, beginning with the sounds of a buck and a doe leaping up to within ten feet of my rocky podium. The expressivity of this movement was not only dramatic but unusually sad from my point of view, for the animals were frightened simply because I was a human being. However, they left hesitatingly and fittingly within the structure of the work. The third movement was a return to the theme of the first, but with all those profound, so-well-known alterations of world feeling associated by German tradition with the A-B-A." John Cage, "Music Lovers' Field Companion" (1954) in Cage, *Silence*, p. 276.

39 William Fetterman insists that performers of 4'33" should find their own manner of interpretation instead of simply imitating David Tudor. See Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces*, p. 82.

40 "Cage himself could not hear what he had written until Tudor got the score and played it (Cage had given up his own piano when he moved out to the country), and Tudor's solutions to the problems of performance would often open up whole areas of sound that Cage had never foreseen." Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, p. 124.

41 Liz Kotz, *Words to be Looked At: Language in 1960s Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), p. 50.

42 Cf. also the term "experimental" as used by Cage. While in the natural sciences the repeatability of an experiment serves as proof for the thesis, Cage speaks of an experimental indeterminacy that will lead to an outcome that cannot be foreseen, to a different sound experience. See e.g. John Cage, "Experimental Music" (1958), in Cage, *Silence*, p. 7.

composer, which reached a radical point in 4'33", would become an important aspect in the work of other composers too: "For experimental music emphasizes an unprecedented fluidity of composer/performer/listener roles, as it breaks away from the standard sender/carrier/receiver information structure," as Michael Nyman wrote.⁴³

In this sense, an aesthetics of receptivity requires that there is no way in which an artwork exists—not, for example, through the intentions or emotions of its creator— independent of its perception: there can be no aesthetics prior to the individual aesthetic experience. Here again we have the same opposition between aesthetic, "divergent" and theoretical, "convergent" thinking: without an artistic intention there can be no "correct" interpretation. But even if criteria like right or wrong no longer apply, an interpretation can still be inadequate or illogical, either in the academic or in the artistic sense. In Cage's collaborations with classical orchestras, for example, it often happened that the professional musicians could not identify with their changed roles and their freedom of interpretation ended up in all manner of antics.⁴⁴ Even if there is no absolute final truth, the elemental question as to whether the many, seemingly contradictory interpretations can be of equal value does not lead to a complete free-for-all.

This comes close to Wittgenstein's argument against essentialism in respect to the meaning of language. According to Wittgenstein, there is no hidden essential intention of language beyond the use of words. Instead, "meaning is use"—a dictum that found fertile ground in Cage from 1970 at the latest.⁴⁵ Wittgenstein is interested primarily in epistemological questions, not aesthetics. In philosophy, the special importance of aesthetic experience, of its unalienable individuality, can be traced back to Immanuel Kant's *Critique of Judgment*, where matters of taste do have universality, but only as an outcome of generalizing from one's own perceptions and not as a genuinely cognitive achievement. Dieter Mersch, for example, postulates a "reinvention of aesthetics through *aisthesis*," to cut away the many over-layering forms of discourse and get back to the fruitful core of perception. Mersch refers especially to Cage as the protagonist of a "responsive" attitude to an "ethics of performativity."⁴⁶ Here Cage's performative "artist theory" itself becomes part of the academic discourse around concepts of performativity.

From this context we understand why Cage had no sympathy for the conceptual art of the 1970s, despite the fact that these artists saw him as their forebear: "Obviously, if under the title 'work of art' I am dealing with nothing but an idea—not an experience at all—then I lose the experience." As an example Cage cites the first New York performance of all 840 repetitions of Erik Satie's *Vexations*, during which he felt something happened which, contrary to expectations, changed everybody's lives: "So if I apply this observation [during the *Vexations* performance] to conceptual art, it seems to me that the difficulty with this type of art, if I understand it correctly, is that it obliges us to imagine that we know something before that something has happened. That is difficult, since the experience itself is always different from what you thought about it."⁴⁷

Cage's understanding of the role of the recipient shows similarities to that of Marcel Duchamp, who thought that the viewer had a constitutive role in every aesthetic experience and thus added "his contribution to the creative act."⁴⁸ On another occasion Duchamp radicalized this thought by saying "that a work is made entirely by those who look at it or read it, and ensure its survival through their acclaim or even their condemnation."⁴⁹ Duchamp explicitly drew on his experiences in the art world, and especially readings of his work by the *écriture critique*. His

statements on creation show clear analogies to his theories of reception. In his lecture on "The Creative Act" from 1957 he said: "The personal 'art coefficient' is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed."⁵⁰ One could also put it like this: the production of all art is at least partially non-intentional, and the greater the divergence from an intention, the higher the personal art coefficient.

Much has been written about the common ground in the "art theories" of Duchamp and Cage, which tends to lose sight of the very fundamental differences between them.⁵¹ It is, for example, tempting to compare 4'33" with the readymades. In both cases artistic self-expression has been replaced by the acceptance of a found object/situation. Duchamp, like Cage, wanted to escape the snares of intentionality. Still there are significant distinctions: the object, once found, remains static for the time being, while the sounds change across the four and a half minutes during every performance. Duchamp's readymades were his answer to the question: "Can one make works which are not works of 'art'?" Cage on the other hand spoke of 4'33" as "art without work."⁵² Both approaches are in a *reciprocal* relationship: Duchamp clung to the idea of the "work," but didn't want to reduce the object to an art context; Cage on the other hand, while he still saw himself in an art or music context, didn't want to create works at all, but preferred to offer a situation for reception. Duchamp started with a solitary experiment in his studio; Cage within a social situation in the concert hall.⁵³

One might think that these were genre-specific differences between the visual arts and music, object/work on one side and process/perception on the other. But here one must remember that Duchamp also created "musical" readymades that were based on principles of chance, similar to those used by Cage.⁵⁴ Duchamp also saw an element of situative temporality in the readymade, which he characterized as "a kind of rendez-vous."⁵⁵

43 Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond* (New York: Schirmer, 1974), p. 20.

44 Cf. a letter by Cage to the orchestra of the Zürich opera: "My work has been grossly misrepresented, largely, I am sorry to say, by you musicians." Published as "Letter to Zürich" in Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage: Writer. Previously Uncollected Pieces* (New York: Limelight Editions, 1993), pp. 255–56. (Thanks to Gisela Gronemeyer for a transcription of the original letter, where Cage had added the word "grossly" by hand.) See also Kotz, *Words to Be Looked At*, p. 55.

45 See Cage, *For the Birds*, p. 154.

46 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), pp. 9, 289.

47 Cage, *For the Birds*, p. 153.

48 Marcel Duchamp lecture "The Creative Act" (1957), quoted in Robert Lebel, *Marcel Duchamp* (New York: Grove Press, 1959), p. 78.

49 Marcel Duchamp in a letter of 1956 to Jean Mayoux, in Francis M. Naumann and Hector Obalk (eds.), *Affect Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* (London: Thames & Hudson, 2000), p. 348.

50 Marcel Duchamp lecture "The Creative Act" (1957), quoted in Robert Lebel, *Marcel Duchamp* (New York: Grove Press, 1959), p. 78.

51 Cf. among others Moira Roth and Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage* (Amsterdam: G+B Arts International, 1998), and Julia Dür, "Glass Wanderers: The Blurring of the Distinction between Art and Life in John Cage and Marcel Duchamp" (M.A. thesis, 2001); excerpts published in: tout-fait 2, 5 (2003), online at http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/dur/dur2.html.

52 See footnotes 30 and 31.

53 See Dieter Daniels, "Das Ready-made als privates Objekt," in Daniels, *Duchamp und die anderen: Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne* (Cologne: DuMont, 1992), pp. 214–16.

54 See Dieter Daniels, "Zufall und Technik in Kunst und Musik bei Duchamp, Cage und Paik," in Katja Riemer and Andreas Kreul (eds.), *Wunderkammermusik: Die Sammlungen der Kunsthalle Bremen* (Cologne: DuMont, 2011), pp. 246–55.

55 Marcel Duchamp in a note from around 1915 included in the Green Box (1934): "Specifications for 'Readymades.'/By planning for a moment to come (on such a day, such a date, such a minute), 'to inscribe a readymade'—The readymade can later be looked for (with all kinds of delays).—The important thing then is just this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on no matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendez-vous. Naturally inscribe that date, hour, minute on the readymade as information." Quoted in *Salt Seller*, ed. Sanouillet/Peterson, p. 32.

More than anything, the consequences that Cage and Duchamp drew from their discoveries were completely contrary: for Duchamp the readymade was the terminal point of his art, after which the period of his famous retreat from the art world began. He was at first very skeptical when, during the 1960s, the use of found objects became common artistic practice, with the artists concerned invoking him as their forebear. Cage, on the other hand, saw *4'33"* as a starting point for a new working method, allowing him to write more music afterwards than ever before. Duchamp retired from the eyes of the art public, at least for a period of time, and stopped calling himself an artist.⁵⁶ Cage always saw himself as a composer and his immense productivity became even greater toward the end of his life.

The substantial significance of quantity in Cage's production has been best recognized by Nam June Paik, whose artistic work was similarly driven by a contrast between reduction and excess. In 1958 Paik asked Cage if he couldn't easily write twenty pieces a day through chance procedures, and then which one he would decide to perform and which reject in the end. "It doesn't matter which," Cage answered, and Paik explained: "This is no lack of responsibility. Instead it is a beautiful submission to nature, leaving behind stubbornness between the intentional and unintentional to reach the center of the sky."⁵⁷ Thirty years later, he wrote in his obituary for Cage: "[Buckminster] Fuller said: 'I accept the universe.' I said: 'I accept Cage,' since he was like nature or the universe. His huge quantity disarmed our smaller measure, which we call 'quality' in two different senses: 1. Better ... or worse ... 2. Different ... In Cage's music the huge quantity makes this distinction ineffective."⁵⁸ In contrast, Duchamp's influence was based on a small oeuvre of few but highly concentrated works.

In 1968 John Cage conceived the piece *Reunion* as a collaboration with Marcel Duchamp, and with it he threw all the commonalities and differences between the two into sharp relief. A chessboard was prepared with electronic light sensors by Lowell Cross, in such a way that movements of the chess pieces would mix the live performance sounds of electronic compositions by David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor, and John Cage, fading them in and out, panning them across the room. The collective nature of the composition also inspired its title, *Reunion*. At the chessboard were Cage and guest star Marcel Duchamp, as well as his wife Teeny Duchamp. Cage masterminded the event, which went on for several hours [→ fig. 4].

Reunion is related to *4'33"* through several degrees of variation. The score to Cage's *0'00" No. 2* from 1968 had read: "Two or more performers playing a game on a playing area (table or board) amplified with contact microphones."⁵⁹ That piece was in a way subliminally integrated into *Reunion*, where on Cage's express wish Lowell Cross prepared the chessboard with contact microphones.⁶⁰ But the sounds the players made moving the pieces around could hardly be heard despite the amplification.⁶¹ The board mainly served as a control matrix for picking out and distributing the sounds of the collaborators' compositions throughout the room.

It was again the social aspect of the piece's title that stood at the core of *Reunion*, something which became increasingly important for Cage in the late 1960s. "Art instead of being an object made by one person is a process set in motion by a group of people. Art's socialized. It isn't someone saying something, but people doing things, giving everyone (included those involved) the opportunity to have experiences they would not otherwise have had," Cage wrote in 1967.⁶² There could be no greater contrast to Marcel Duchamp's statement from 1963: "The artist should be alone ... Everyone for himself, as in a shipwreck."⁶³

Fig. 4
John Cage, Teeny and Marcel Duchamp in *Reunion* at the Ryerson Theatre in Toronto, 1968



That John Cage started to focus on the social aspect of his art in the 1960s, whereas in the 1950s he had stressed the individuality of the aesthetic experience, is probably also due to the changing spirit of the times. Both views are based on the mutual presence of individuals meeting in a social situation during a musical performance. That is one reason for Cage's lack of interest or even dismissal of conceptual art—the fact that he did not find any shared aesthetic experience in it, but viewed it rather as an intellectual act.⁶⁴ For Duchamp, on the other hand, there existed a purely cerebral beauty, for example in the game of chess.⁶⁵ Cage insisted that *4'33"* was "a very physical work, not conceptual," which could be grasped only when listening to it and not through reflexive contemplations.⁶⁶

Cage's aesthetics of reception had a bodily and social component, which led him to a very skeptical attitude toward recorded music. It is well known that Cage himself did not own a hi-fi system or record collection, but that he preferred to visit live per-

56 Only after Duchamp's death in 1968 was it revealed that he had worked on his last great work, *Étant donné*, for twenty years.

57 Translated from the German: Nam June Paik, "Rezension zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik" (1958), in: *Nam June Paik: Fluxus/Video*, ed. Wulf Herzogenrath and Sabine M. Schmidt (exh. cat. Kunsthalle Bremen, 1999), p. 22.

58 Paik in his obituary for Cage, published in German: "B.C./A.D.," in *Musik-Texte* 46/47 (December 1992), p. 69.

59 John Cage, *0'00" No. 2*, 1968 (C.F. Peters; 6806a 1970, 1987). No score has survived for the *Reunion* performance.

60 For the technical functions of the chessboard and the contact mikes see Lowell Cross, "Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess," in *Leonardo Music Journal* 9 (December 1999), pp. 35–42.

61 This was also reflected in the program for the event, which did not list Cage's composition: "The program is full of errors: John's contribution, *0'00" II*, is not announced at all." Letter from Lowell Cross to Pauline Oliveros, March 7, 1969. [→ Schröder, p. 67]

62 John Cage, "Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse), Continued 1967," in Cage, *A Year from Monday*, p. 151.

63 Duchamp 1963 in a conversation with Jean-Marie Drot, quoted in Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (New York: Henry Holt, 1996), p. 93.

64 See Cage, *For the Birds*, pp. 153–54.

65 Seth Kim-Cohen's approach, which takes Duchamp's "non-retinal" art as a model for a conceptual "non-cochlear sonic art," compared to which Cage's *0'00"* would be a "materialist listening activity, still very much about the ear," falls short of the mark here. On the one hand, Duchamp's late work up until *Étant donné* stressed the corporeality, even the tactility of the gaze. On the other hand, Cage did not insist on corporeality in an empiricist or materialist fashion, but rather focused on a mutual presence in the "there and here," in the act of listening, as has been shown by Brandon LaBelle. Cf. Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear*, p. 163; and Brandon LaBelle, "Noise, Over-Hearing, and Cage's *4'33"*" [→ pp. 45ff].

66 Cage in an interview with Alcides Lanza in 1971. Quoted in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (2nd edition, New York: Routledge, 2003), p. 218.

formances by his colleagues from the New Music scene.⁶⁷ This might seem paradoxical behavior for a composer who utilized records, tapes, and radios in his own music. But Cage used these media like musical instruments in a performance situation, as generators of live sounds, not as reproduction apparatuses. Over the indeterminacy of the score he added a second layer of media-based indeterminacy. Nam June Paik wrote: "The best part of Cage's creation is his LIVE electronic music, which is a whole TIME-SPACE art, which can never be made into either audio or video disc."⁶⁸ The fact that Cage did not use any technology in *4'33"* makes this even more obvious.

Within Cage's oeuvre, *4'33"* can be set against two of his pioneering efforts for electronic media, which, as it happens, also have a duration of four minutes: the tape montage *Williams Mix* (1952) and *Imaginary Landscape No. 4* (1951) for twelve radios. The latter premiered late at night when most radio stations had already signed off, which led to a silence unexpected by the listeners. This prompted a reaction every bit as controversial as that which greeted the opening performance of *4'33"* a year later.⁶⁹ The audience of *Imaginary Landscape No. 4* experienced a similar four minutes of heightened sensibility where the listening act replaced the musical content—although here mediated by the twelve radios used as instruments, whose tuned-in stations would make the ubiquity of the mass media tangible aesthetic source material for a performance. In today's terminology one could even label *4'33"* as an unplugged version of the composition for radios.⁷⁰

A recording of *4'33"* contradicts the mutual presence in the here and now, and the indeterminacy of the unexpected sounds that to Cage were crucial factors of the work. Still there are more than fifty recordings of *4'33"* on LP, cassette, and CD, some of them by popular musicians like Frank Zappa [→ Discography, p. 185–92]. A recording of *4'33"* must necessarily be a paradox—since a live performance is possible at all times anywhere by anyone, and much easier to realize. Storing "silence" on a sound carrier and playing it back at a different time and place leads to the overlaying of minimal noises from the present and recorded situations. A recording of *4'33"* puts the listener into the unaccustomed position of having to permanently switch attention between the "here and now" of the listening space and the "back then" of the recording event. This is very interesting for a theory of reception but has nothing to do with the original composition by Cage. The video installation *Two Times 4'33"* (2007) [→ p. 257] by Manon De Boer plays on exactly this concurrency of playback and live atmosphere, of reproduction and "aura" (if one wants to think in these terms) [→ fig. 5]. First she presents a performance of *4'33"* in a video with location sound, then a second video with the sound completely switched off. That technical reproduction can itself produce an "aura" is proved by Matthieu Saladin in his sound piece *4'33"/0'00"* from 2008 [→ p. 269]. He takes the first LP recording of *4'33"*, interpreted by Gianni-Emilio Simonetti in 1974, and through maximum amplification transforms it into a contemporary digital homage to Cage's *0'00"*. Besides a few obscure background noises the sound is especially dominated by vinyl crackle, which has become amplified to a roaring storm. In a work group without explicit reference to John Cage, Dave Allen recorded the room tone of silence in venues of famous musical performances—for example the Berlin Philharmonie and the Hansa Studios Berlin, where David Bowie had produced his albums *Heroes* and *Low* [→ p. 256]. These *Silent Recordings*, each an acoustic materialization of the respective genius loci, tell us two things: that sounds of the past have in fact not written themselves into the room, and that our knowledge about these

places will create a sort of sonic mirage that almost makes us believe we still perceive the reverberations of sounds of long ago—the way J.G. Ballard has suggestively described them in his science fiction story *The Sound-Sweep* from 1960.

Fig. 5
Manon de Boer, *Two Times 4'33"*, 2007



The project "Cage Against the Machine" offers *4'33"* as an intervention into the mass-medial marketing structures of (pop) music [→ p. 258/→ fig. 6]. The artists are, perhaps unconsciously, following Cage's intention here, in that his first idea for a "Silent Prayer" in 1948 was planned as a broadcast on a Muzak channel.

Fig. 6
Cage Against the Machine, recording session for *4'33"*, 2010



67 See David Revill, *The Roaring Silence: John Cage, A Life* (New York: Arcade, 1992). German edition *Tosende Stille: Eine John Cage Biographie* (Munich: List, 1995), p. 411.

68 Nam June Paik, "Random Access Information," *Artforum* 19, 1 (September 1980), p. 49.

69 Cf. John Hollander, "Silence" (1962), in Richard Kostelanetz (ed.), *Writings about John Cage*, p. 266. Furthermore, *Imaginary Landscape No. 4* was Cage's first piece in proportional notation, though here still combined with conventional notation, a precursor of the proportional score for *4'33"*.

70 For a longer comparison between *4'33"* and both *Williams Mix* and *Imaginary Landscape No. 4* see: Dieter Daniels, "John Cage and Nam June Paik: 'Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind)'" in *Nam June Paik*, ed. Sook-Kyung Lee and Susanne Rennert (exh. cat. Tate Liverpool, 2010), especially pp. 110–14.

Petri Söderström-Kelley's online game *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness* (2009) [→ p. 269], does not attempt to beat the mass media with its own weapons, but instead caters to our desire to be unique: the game can only be played by one player at a time worldwide. It can therefore be understood as a contemporary contribution to the individuality of the aesthetic experience in the Internet age.

III

The Ambivalence of Silence

The thematic spectrum of this book and exhibition reaches beyond John Cage's "silent piece" to include changes in the cultural relevance of silence since the middle of the twentieth century. A multitude of cultural connotations are evident in the different meanings that the term silence may have depending on context.⁷¹ Here one can largely distinguish between the musical and communicative aspects. In classical music, "tacet" signifies that the musician is to remain silent for the complete movement. A musical rest is mainly of aesthetic significance. In verbal communication, on the other hand, silence is a more active proposition. It often equates to a refusal to communicate, for example in Ingmar Bergman's film *The Silence* (1963), which in turn would inspire Joseph Beuys to create an eponymous object in 1973, where galvanized film reels delivered the perfect image for how leaden the silence can become. In contrast to Cage's concept of a receptivity of silence, the term silence in communication refers to a non-compliance: keeping silent, keeping secrets. Heinrich Böll's short story *Murke's Collected Silences* (1955, trans. 1963) addresses this ambivalence: it is about silent moments that have no place in radio as the new mass medium, and also about a silence regarding the national socialist years, during which Murke's chief opponent Bur-Malottke seems to have played an important role.

Besides the musical and communicative aspects, one can also discern a certain corporeality of silence. Cage always insisted that *4'33"* was a physical work.⁷² His experience in an anechoic chamber, often quoted by him as an initial moment in the genesis of *4'33"*, illustrates the physiological foundation for his realization that absolute silence cannot exist: the sounds of the involuntary functions of the human organism become perceptible if we are isolated from outside stimulation [→ his account on p. 196]. It is not important here whether the two sounds he heard were really produced by his nervous system and blood circulation—which was his explanation for the experience—or if they were the physiological/physical effect of air molecules in the ears, or even a mild tinnitus, as David Toop [→ p. 53] and Seth Kim-Cohen⁷³ have suspected. For Cage, the important point was that in "subjective" human perception there is no place for "objective" silence, because the body of the subject will move into the foreground of perception through proprioception. Here Cage's insistence on a corporeality of hearing pertains to theories of "embodiment," from Maurice Merleau-Ponty to recent findings in the cognitive sciences.

One of the most intense connections between corporeality and music is created in dance. It may seem absurd, therefore, to integrate silence and dance. During the long years of their collaboration, John Cage and Merce Cunningham opened up new areas, where the sounds of dancers' bodies were no longer mere interferences but became part of musical compositions [→ Schröder, p. 59]. Brandon LaBelle took these concepts one

step further in his piece *Sonic Body* (2009), where an unheard musical composition becomes perceivable only through the sounds of a dancer's movements [→ LaBelle, p. 45]. The relation between silence and body can also be switched around, so that it isn't about the body used as a sound source, but about silence bodily interpreted as music. As part of his choreography *Enter* (1992), Merce Cunningham held three static poses for the duration of each of the three parts of *4'33"* in a reference both to the death of his partner and to Cage's attitude that death would never come, since "something" would always continue to be—a sentiment, voiced in Cage's 1954 letter to Helen Wolff, that *4'33"* expresses in exemplary fashion. Tacita Dean filmed Merce Cunningham in 2007, a couple of years before his own death, frail now and sitting in an armchair, once more performing this "silent piece" for the camera. Her film installation *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films)* from 2008 feels like a memento mori, especially when, in the background, co-performer Trevor Carlson marks the time for Cunningham to change his poses in rhythm with the three parts of *4'33"* [→ fig. 7].

In our Western Christian culture silence is often equated with death. Yet silence for Cage basically means life, both for the individual body and the social organism. Silence is never absolute but only relative to the sounds of the environment and of life itself. The passage referred to from Cage's letter to Helen Wolff—which serves as a kind of leading theme for this text—can be understood in this sense: "The piece is not actually silent (there will never be silence until death comes which never comes)..." And to the music critic of the New York Herald Tribune, Cage in 1956 wrote about his work: "You may call it an affirmation of life. Life goes on very well without me, and that will explain to you my silent piece, *4'33"*, which you may also have found unacceptable."⁷⁴

These words implicitly state Cage's belief that death is not the end of "everything," since there is always "something" that will continue to exist. Cage has said that the "silent piece" was always with him, that to him it wasn't finished after four and a half minutes: "Well, I use it constantly in my life experience. No day goes by without my making use of that piece in my life and in my work. I listen to it every day. Yes I do... I don't sit down to do it; I turn my attention toward it. I realize that it's going on continuously. So, more and more, my attention, as now, is on it. More than anything else, it's the source of my enjoyment of life."⁷⁵ His artistic stance reaches far into the final questions of life and death. The difference in their attitudes toward death tells us about the social vs. solitary understanding of the artist's role in Cage and Duchamp. Where Cage says, "Life goes on very well without me," Duchamp chooses for himself the epitaph: "Besides,

71 For a comparison between the more elegiac negativity of Susan Sontag's notion of silence and Cage's optimistic attitude see Darla M. Crispin, "Some Noisy Ruminations on Susan Sontag's 'Aesthetics of Silence,'" in *Silence, Music, Silent Music*, ed. Nicky Losseff and Jenny Doctor (Aldershot, UK: Ashgate, 2007), pp. 127–40.

72 E.g. in an interview with Alcides Lanza, 1971. See note 66.

73 Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear*, p. 161.

74 John Cage, "Letter to Paul Henry Lang, Music Critic of New York Herald Tribune" (1956), in Kostelanetz (ed.), *John Cage: An Anthology*, p. 118. Cf. also: "Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music." John Cage, "Experimental Music" (1958), in Cage, *Silence*, p. 8.

75 John Cage in Duckworth, "Anything I Say Will Be Misunderstood," p. 21. Cf. also: "I think what we need in the field of music is a very long performance of that work." Cage in Kostelanetz (ed.), *Conversing with Cage*, p. 105. And as early as 1954: "I have spent many pleasant hours in the woods conducting performances of my silent piece, transcriptions, that is, for an audience of myself, since they were much longer than the popular length which I have had published." John Cage, "Music Lovers' Field Companion" (1954) in Cage, *Silence*, p. 276.

Fig. 7 Tacita Dean, Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's 4'33", with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films), 2008



it's always the others that die." Cage doesn't speak of life after death in a religious fashion but in his letter to Helen Wolff he hints at it with mild irony in a handwritten addition below the text: "Reading this letter I find it ministerial. That was my original intention in life: 'to become a Methodist minister.' I move so easily into sermon."

Cage's decade-long, often detailed work on non-intentionality suggests a comparison to religious attitudes, even if the simple thesis of art as a secular religion does not apply. Cage himself made the connection in his letter to Helen Wolff. Directly after his rejection of intentionality in *4'33"* follows the sentence "Something like faith must take over..." quoted earlier. The same closeness to religion becomes obvious in the title "Silent Prayer" that Cage had planned for his silent piece from 1948. Beyond the musical, communicative, and physiological aspects of silence that we have already mentioned, further connotations of religion, spirituality, and transcendence are always at play. For part of Cage's fanbase, these aspects might be hard to accept, but they belong among the sources of his work. The choice of the Chinese I Ching oracle over neutral, technical charts of random numbers

already proves that the spiritual factor was an important part of indeterminacy to Cage. Yvonne Rainer wrote that Cage with his chance operations was "seeming to operate in the space left by the absence of God," but added, "We can't have it both ways: no desire and no God."⁷⁶ The debate on these aspects in Cage's work is far from over and its potency can be seen in the two contrary positions of Thomas M. Maier and Douglas Kahn.⁷⁷

If silence is a metaphysically charged term, one must also consider the basic physical criteria. Unlike light, sound is dependent on a material carrier. That is why space outside of the atmosphere is in fact completely silent. To prepare for their space-flight and the psychological stress of complete silence, Russian cosmonauts during their training would stay in a sound-isolated chamber for days.⁷⁸ As Cage's experience in the anechoic chamber proved, the human body will in this situation move its own sounds into the field of consciousness. Physical isolation from the acoustic environment leads to a sensory deprivation that is not tolerable for humans over longer stretches of time. "This space is dead and deadens," reads the report of such an isolation experience in the room installation *Camera Silens* (2002, by Olaf Arndt and Rob Moonen).⁷⁹ In all of these examples the "dark side of silence" assumes importance, as Cage, despite his optimistic outlook, was certainly aware.⁸⁰

An additional aspect of silence that leads beyond Cage is noise pollution, a matter of huge relevance for today's living environments. Cage's insight that "silence doesn't exist" is now a threatening everyday experience. Apart from the noise pollution caused by traffic and industry we are also exposed to acoustic irradiation in shopping malls, the background noise of electronic household gadgets, an ever increasing number of mobile phones in public space, etc. Newly founded organizations like the World Forum for Acoustic Ecology or initiatives like Hörstadt (Acoustic City) Linz promote a consciousness of the importance of acoustic environments for our quality of life. A leading mind of this movement is composer and author R. Murray Schafer, who has been greatly influenced by John Cage.

How rare silence has become on Planet Earth: this is the theme of Jens Brand's installation *Stille—Landschaft* (silence/silent—landscape) from 2002 [→ p. 257]. He travelled to the Makgadikgadi Pan, a salt desert in Botswana, to make a recording of one of the last "objectively" silent places on earth. Since today the site has been discovered as a destination for tourists in "Sound of Silence" safaris, soon silence will no longer have a home there.

The evolution of Cage's "silent piece" during the years from 1952 to 1992 can be understood as a reflection of changes in our notions of silence. In 1990 Cage said about *One*³, his last musical variation on *4'33"*, "I thought that silence changed from what it was, and I wanted to indicate that." He continued: "So what I

76 Rainer, "Looking Myself in the Mouth", p. 45.

77 Thomas M. Maier, *Ausdruck der Zeit*, pp. 137–45; Douglas Kahn, "John Cage: Silence and Silencing," *The Musical Quarterly* 81(4), 1997, pp. 556–98.

78 "We humans on earth are not prepared for this kind of silence, since we never meet with it in our lives. Those who can from the very first endure long-lasting complete soundlessness must have a high nervous and mental power of resistance. Man meets with this complete silence in the cosmos, where there is no atmosphere to carry any soundwaves." From the German edition J. Gagarin, M. Melnikov, and N. Kotysch, *Unser Flug in den Kosmos* (Leipzig/Jena/Berlin: Urania-Verlag, 1963), p. 265. (Thanks to Jan Wenzel for this reference.)

79 H. van Boxtel on *Camera Silens* by Olaf Arndt and Rob Moonen. See http://www.robmoonen.nl/2002/2002_camerasilens.htm.

80 A reference to the "dark side of silence" in Cage's hand can be found on one of the proofs to *Sculptures Musicales* (1989) in the New York Public Library: John Cage Music Manuscript Collection. JPB 95–3 Folder 949. Public service copy. *Sculptures Musicales*. Galley proofs, signed. (Thanks to Julia Schröder for the information).

did was to come on stage in front of the audience, and then the feedback level of the auditorium space was brought up to feedback level through the sound-system. There was no actual feedback, but you knew that you were on the edge of feedback—which is what I think our environmental situation is now. . . . The thing I was doing . . . was showing that the world is in a bad situation, and largely through the way we misuse technology.”⁸¹ During his last years Cage revised the earlier optimistic identification of silence with life, which he had made in the 1950s. In a way he returned to his point of departure, to the concept of “Silent Prayer” from 1948 as an intervention against the medial noise carpet of Muzak.

IV

Silence or Emptiness – No Two Nothings Are the Same

Having now delimited the wide horizon of all the ambivalent notions and contexts of silence, the following section will offer a comparative view of artworks with and about either silence or nothingness in different media and genres. The exhibition holds a number of artistic positions that reflect on silence with less than a Cagean optimism and include the ambivalence and the “dark side” of silence. We open with three of Cage’s contemporaries, who also took silence, or the void, as their topic, independent of Cage’s “silent piece.”

The first example is Robert Rauschenberg’s *White Paintings* (1951), which form a visual analogy to Cage’s silence, and in fact were an inspiration for *4’33”* [→ fig. 8]. Rauschenberg did not see the empty canvas as passive but as a “hypersensitive” picture plane, which made visible the light conditions of the room and the shadow cast by the viewer.⁸² The second example is Guy Debord’s film *Howling for Sade* (1952), which is based on a text collage, spoken to an empty white screen by four voice-overs, alternating with phases of complete darkness and silence. Debord’s film demolished the spectacle, withheld narration, and forced the viewer to remain in the dark of the cinema for twenty-four minutes at the end. The third example is Heinrich Böll’s previously mentioned story *Murke’s Collected Silences* (1955), which follows radio programmer Dr. Murke as he collects the moments of silence he had to edit from his broadcasts and listens to them on tape at home.

These three almost contemporaneous positions from painting, cinema, and literature show how in the 1950s it was felt that the growing amount of information and the sensory overload of media society allowed the recipient hardly any maneuvering space for autonomous perception. This made silence, or emptiness, into a metaphor for an uncoded space for reflection, withdrawn from the attentions of the media economy.

A study of Cage’s *4’33”*, Rauschenberg’s *White Paintings*, and Nam June Paik’s *Zen for Film* (1964) can offer an ontological differentiation of their respective media and art genres [→ fig. 9]. In 1968 Cage wrote: “Now offhand, you might say that all three actions are the same. But they’re quite different.”⁸³ He argued this by pointing to the diverse materialities of the works and the correspondingly different reception situations. Cage’s “silent piece” melts into the acoustic surroundings for the duration of the performance. At the same time, sound sources and listeners stay where they are. There is no material transfer, only attention that has been focused or relocated. Against that, Cage called

Rauschenberg’s paintings “airports for particles of dust and shadows that are in the environment.”⁸⁴ The textures of the surroundings imprint themselves on the surface of the picture; they touch down like an aircraft on the tarmac, sometimes only to leave it again. Paik’s film without images, on the other hand, presents us only with the dust and the scratches on its surface—according to Cage it is more focused than Rauschenberg’s work, and “the nature of the environment is more on the film . . . and thus less free.”⁸⁵ Years before Paik’s *Zen for Film*, Cage had this to say about the medium in general, “The most important thing to do in film now is to find a way for it to include invisibility, just as music already enjoys inaudibility (silence).”⁸⁶ This proposition acts as a kind of contradiction to Paik’s work, since Paik made the medium itself visible in its pure material form, while in narrative cinema film as a carrier becomes “transparent” for the course of the action, an invisible medium. Film is technically a storage medium: even if its material stock has not been exposed but is used mechanically, *Zen for Film* stores the traces of dust and scratches and lets them accumulate with every new showing. In contrast to that, the shadows and dust particles on the *White Paintings*, and even more the sounds made during *4’33”*, are in a manner of speaking created “live.”

Fig. 8
Robert Rauschenberg,
White Paintings,
1951



Paik wrote a reply to Cage’s 1968 statement concerning *Zen for Film*: “N.B. Dear John: The nature of the environment is much more on TV than on film or painting. In fact, TV (its random movement of electrons) IS the environment of today.”⁸⁷

81 Quoted in Fetterman, *John Cage’s Theatre Pieces*, pp. 94–95.

82 Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, p. 203.

83 John Cage, “On Nam June Paik’s *Zen for Film*, 1962–64,” in *Nam June Paik: Fluxus/Video*, ed. Wulf Herzogenrath and Sabine M. Schmidt (exh. cat. Kunsthalle Bremen, 1999), p. 150 [→ p. 198].

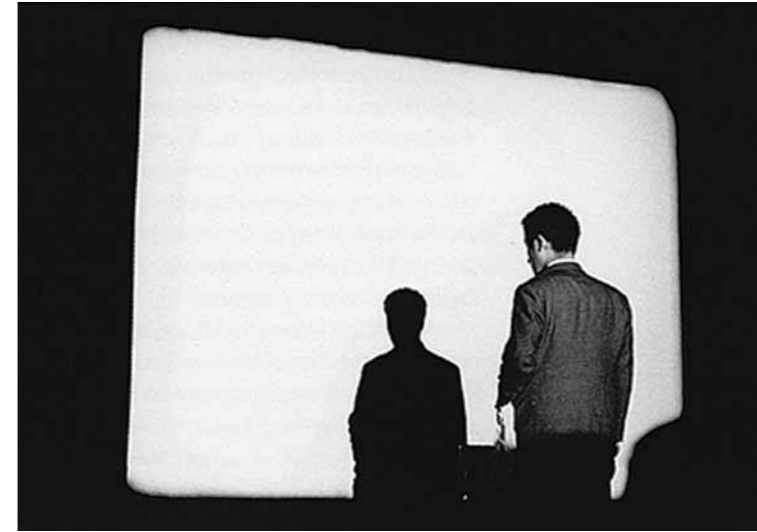
84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 John Cage, “On Film” (1956), in Kostelanetz (ed.), *John Cage: An Anthology*, p. 116.

87 See note 82.

Fig. 9
Nam June Paik, *Zen for Film*,
1964



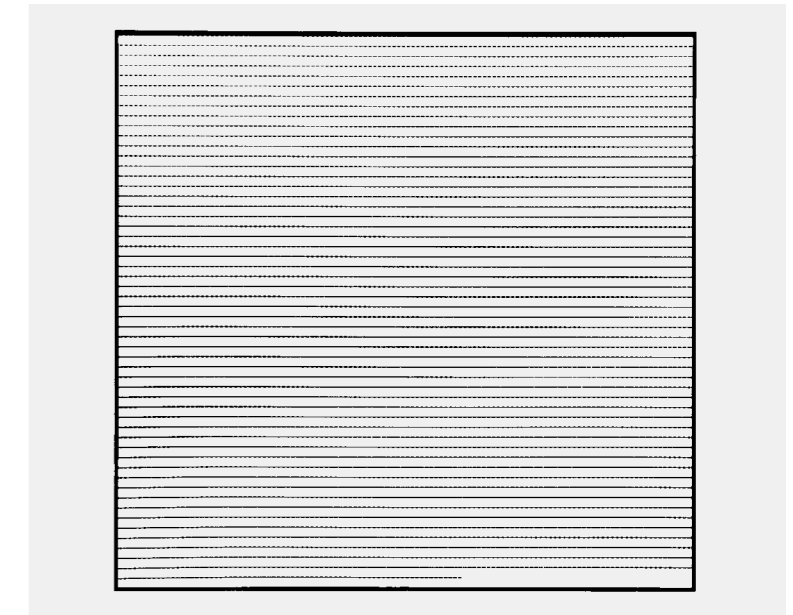
An interesting dialogue on the differences between silence and emptiness began here: Paik’s *Zen for Film* drew upon Cage’s silence directly. The artist invited Cage and Cunningham to watch the blank film; according to Cage the showing lasted an hour.⁸⁸ In his own statement, Paik criticized Cage’s somewhat old-fashioned notions of the “environment,” which was still about Nature in the way the Romantics understood it and not about our “second Nature,” technology. Paik also maintained that electronic technology would in and of itself work in random and indeterminate manners. This would make Cage’s method of using the Chinese I Ching unnecessary—chance factors were already ingrained in the medium and did not have to be determined from the outside.⁸⁹ These views explain why Paik was so enthusiastic about Cage’s use of radios as musical instruments: they replaced the roll-of-the-dice randomness of the I Ching oracle with a media technology that was free of cultural baggage.

In contrast to *Zen for Film*, Guy Debord’s *Howling for Sade* does not refer to Cage or Rauschenberg, but was planned as a provocative blow against the media of the spectacle. Debord staged a forcible “nothing,” which did not aim at developing viewers’ sensibilities but at shock and ultimately boredom. The premiere quickly ended in uproar. At the second screening, a “Lettrist commando team” forced the audience to remain seated especially during the last twenty-four minutes of silence and darkness.⁹⁰ Similar to Paik’s strategies, Debord’s film was a reflection on the media, but it was not aimed at the structural and material “apparatus” of film technology. Instead it attacked the institutional role of cinema as an entertainment spectacle. In Debord’s words, “The specific conditions of the cinema permit the interruption of the anecdote by masses of empty silence.”⁹¹ Several of these lines of argument would later be combined in Ryoji Ikeda’s piece *4’33”* from his *time and space series* (2010) into a single, techno-poetical tableau of framed blank 16mm film with AATON timecode [→ fig. 10].

Up to now we have attempted to distinguish between the diverse forms and materialities of “nothing” and have analyzed the concepts and artistic intentions behind realizations of the pieces. In a final analysis, let us now compare the work of John Cage and Yves Klein to explore if it is possible, beyond formal and material criteria, to discriminate their achievements from their respective conceptual or artistic contexts. This leads us back to the question of the “silent piece’s” multiple meanings

posed in the first section of this text. Beyond Cage’s interpretation/reception history, and in the expanded context of an ambivalence of silence, there is an ongoing dialectical play: between the artistic control of reception in framing the musical silence, or staging the emptiness of the exhibition space, and the self-reflection of the listener’s or viewer’s individuality during the sensory experience.

Fig. 10
Ryoji Ikeda, *4’33”* from his *time
and space series*, 2010



Silence has played a significant role in the work of both Cage and Klein, and yet this parallel between them has hardly been examined in academic literature.⁹² One reason for that might lie in the fact that Cage and Klein stand for very different artist types: Cage used complex chance operations to erase all traces of subjectivity from the music, while Klein, constantly at odds with his dominant artist’s ego, in the end filled the classic European model of artistic genius to perfection. These differences apply similarly to comparisons between Cage and Karlheinz Stockhausen or Pierre Boulez. But between Cage and Klein there are also marked similarities: aside from the silence and the void

88 Cf. John Cage, “Zum Werk von Nam June Paik” (contribution to a panel at the Whitney Museum, New York, May 21, 1982, on occasion of a Paik retrospective), in *Nam June Paik: Video Time – Video Space*, ed. Toni Stooss and Thomas Kellein (Ostfildern: Hatje Cantz, 1991), p. 21. (English edition, New York: Harry N. Abrams, 1993.)

89 Paik sees quantum physics and especially the Heisenberg uncertainty principle, according to which the state of an electron cannot be determined, as a parallel to the random access and participatory liveness of his own artistic work with electronic media. For a more extended account see Dieter Daniels, “John Cage and Nam June Paik: ‘Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind),’” in *Nam June Paik*, ed. Sook-Kyung Lee and Susanne Rennert (exh. cat. Tate Liverpool, 2010), pp. 107–25.

90 Cf. Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* (Hamburg: Edition Nautilus, 1990), pp. 41–42. Also relevant here is the “force de silence” of Lettrism, according to Isidore Isou, *ibid.*, p. 34. (English translation: *Phantom Avantgarde: A History of the Situationist International and Modern Art* (Berlin: Lukas & Sternberg, 2006).)

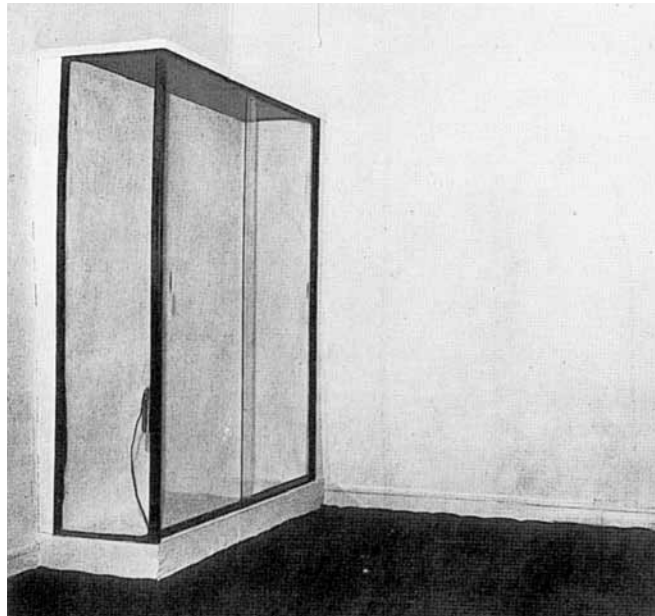
91 Guy-Ernest Debord, “Instructions for the French Federation of Film Clubs. Clarifications on the film *Hurlements en faveur de Sade*,” *Internationale Lettriste 2* (February 1953). Translated from the French by NOT BORED!, http://www.ubu.com/film/debord_hurlements.html.

92 There is no known biographical connection between Cage and Klein. But Klein was present at the scandalous premiere of Debord’s *Howling for Sade* in 1952. See for that: Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* (Hamburg: Edition Nautilus, 1990), p. 42.

as a shared theme both had an affinity toward Asian culture and an interest in natural phenomena like fire, rain, or wind. And both artists disassociated themselves from the then reigning aesthetic of abstract Expressionism or Informel.

Before we explore the concept of silence in the œuvre of both artists, let us take a quick look at Klein's most famous work, his exhibition of *The Void*, which in 1958 bore the full title *The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void* [→ fig. 11].⁹³ Just as the silence of Cage's *4'33"* opened up a new chapter in music, Klein emblematically introduced emptiness into the visual arts. With these two works, silence and emptiness have become topoi of momentous consequence for the arts since the mid-twentieth century. The contemporary reception of both pieces differed greatly, though, mostly due to their respective staging. Klein had started a veritable marketing campaign to make *The Void* a great public spectacle with more than two thousand visitors, who had to be led through the hopelessly crowded rooms of the small Galerie Iris Clert at minute intervals. The campaign included trademark blue stamps on the invitation cards, blue cocktails at the opening, and republican guards beside the entrance. Compared to that, the premiere of *4'33"* took place below the threshold of perception. At the first performance in 1952 most of the audience did not understand what was going on: "They missed the point ... because they didn't know how to listen," Cage commented.⁹⁴ An ambiguous entry in the program notes, which indicated "4 pieces" to be performed, might have contributed to the situation⁹⁵ [→ p. 87]. The concepts of staging are characteristic of their artistic positions: Klein claimed he was charging the void with his sensibility as a painter through his presence in the room and proposed a transfer of that spirit to the audience. Cage's project was to let sounds "be themselves" and provide each and every listener with their own, very individual experience of music or silence.⁹⁶

Fig. 11
Yves Klein, *The Void*,
1958



Both Cage and Klein used similar spiritual, religious, and metaphysical elements from a mixture of Eastern and Western traditions. For Cage it was Zen, for Klein judo as a technique for concentration. Just as Cage followed the I Ching as an oracle and discovered the mysticism of Meister Eckhart, Klein explored

the mysteries of the Rosicrucians. And while Cage confessed to an early affinity with the Methodists during his youth, Klein became a Knight of the Order of St. Sebastian. The search for something transcending modern rationalism and positivism led both to a certain eclecticism.⁹⁷ Their shared dilemma was that their desire for a pre-modern universalism could only be satisfied through a patched-together worldview from the post-modern toolbox.⁹⁸

The many commonalities and the profound differences become especially clear in the way Cage and Klein treated silence in their work.⁹⁹ Historically, Yves Klein's interest in silence preceded his interest in the void and the monochrome, which would become his artistic trademarks. According to Klein, he first had the idea for his *Monotone Symphony* around 1949 [→ p. 254].¹⁰⁰ It is not clear to what extent it was then worked out as a composition; probably at that stage it could be compared to Cage's idea for *Silent Prayer* in 1948. In 1957, an electronic version of Klein's symphony was realized by Pierre Henry for an exhibition of Klein's monochrome paintings.¹⁰¹ In 1960 there followed a live performance, accompanying the execution of *Anthropometries* at the Galerie Clert. The final concept from 1961 was titled *Symphonie monoton – Silence* and comprised two parts, one "symphony" that was simply a D-major chord, and following that a silence of the same length, during which the musicians remained motionless in their seats. Klein wrote: "My old *Monotone Symphony* of 1949 ... was destined to create an 'after-silence' after all sounds had ended in each of us who were present at that manifestation. Silence ... This is really my symphony and not the sounds during its performance. This silence is so marvelous because it grants 'happstance' and even sometimes the possibility of true happiness, if only for a moment, for a moment whose duration is immeasurable. To conquer silence, to skin it and cover oneself with its hide to never be chilled again spiritually."¹⁰² And elsewhere: "This symphony of forty minutes duration (although that is of no importance, as one will see) consisted of one unique continuous 'sound,' drawn out and deprived of its beginning and of its end, creating a feeling of vertigo and of aspiration outside of time. Thus, even in its presence, this symphony does not exist. It exists outside of the phenomenology of time because it is neither born nor will it die. However, in the world of our possibilities of conscious perception, it is silence — audible presence."¹⁰³

This "after-silence" of Klein's *Monotone Symphony*, which in principle could last forever, recalls how, according to Cage, his "silent piece" would also never end but change into a new, lasting mode of perception. This again touches on the theme of death, or rather of eternal life. While Cage in mysterious words pondered "death which never comes," Klein shortly before his

93 French original: *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*.

94 John Cage in conversation with John Kobler (1968), in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (2nd edition, New York: Routledge, 2003), p. 70.

95 That the misunderstanding cannot have been due only to the program is shown by an anecdote about the first New York performance two years later, which is related by Calvin Tomkins. Cage's mother, who was aware of what was to follow, "whispered to her neighbor in the audience that *4'33"* could be thought of as being 'like a prayer.' As it happened, *4'33"* was followed on the program by Cage's *Music of Changes*, which took forty-three minutes, and when that was over Mrs. Cage's neighbor leaned across and said, "Good heavens, what a long and intense prayer!" Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, p. 119.

96 The individuality of experience only moved into Klein's focus with *Theatre du Vide* in 1960.

97 Martin Erdmann in his comprehensive study about Cage and Asia comes to the following conclusion: "Cage's specific appropriation of Asian thought can be labeled selective and eclectic; not at all like an in-depth exploration of a foreign culture, either on the intellectual plane or in terms of lived experience." Martin Erdmann, "Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage" (unpublished dissertation, Bonn 1993), p. 36.

Fig. 12
Yves Klein, staged photo
of Yves Klein as conductor
in empty concert hall,
n.d.



death converted to Catholicism. To him, the body prints of the *Anthropometries* created to the sound of the *Monotone Symphony* did not stand for the physiological side of life, whose importance Cage had repeatedly stressed. For Klein each print was a "mark of the immediate" and the presence of the bodies in his studio "made me understand that I was clearly a product of Western civilization, a true Christian who rightly believes in the 'resurrection of bodies, in the resurrection of the flesh.'"¹⁰⁴ Klein's silence led to a promise of real transcendence. When Klein stylized himself as a kind of messiah of the immaterial sensibility of the universe, he offered a metaphysical-metaphorical bridge to the afterlife, which was both a Christian and a blasphemous concept.¹⁰⁵ Cage's notion of silence likewise connected the corporeal and the transcendent, but for him the outcome was the exact reverse: faith not in the service of a hope of eternal salvation but of life in the present. "Something like faith must take over in order that we live affirmatively in the totality we live in," was how he phrased it in his letter to Helen Wolff. *4'33"* is happening in the here and now in the mutual presence of sounds and listeners.

After Cage and Klein, silence and emptiness have become central topoi for the art and music of the twentieth and twenty-first centuries. But what awaits the viewer or the listener in the

silence, the void? At the beginning of this text we explored the multiple meanings of *4'33"*, and the further we went into the diverse contexts and concepts of an auditive or visual "nothing," the clearer it became that "nothing" could be based on the most heterogeneous of ideas and intentions. "Nothing," like silence, has become rather fashionable today; there have been several exhibitions under titles such as *Several Silences* or simply *Silence* as well as *Nothing* and *Nichts* or *Fast nichts*.¹⁰⁶ The project "Voids/Vides/Leeren," which is a kindred undertaking to this book and the *Sounds Like Silence* exhibition, was dedicated to empty spaces in twentieth and twenty-first century art, from 1958 (Klein) to 2006 (Roman Ondak), in a sort of paradoxical retrospective: "Whether as search for novel sensibilities or perceptions, as self-reflexive foregrounding of the exhibition process, as political or ideological position, or even as a springboard for semantic experimentation, these apparently similar exhibitions actually piece together a radical constellation of criticality and refusal."¹⁰⁷

According to co-curator Mathieu Copeland it finally became obvious that these interventions were not comparable: "The empty space exhibited as such thus became, in a way, a classic of radicalism, and would be repeated and remade in other contexts, other places and other times by other artists whose intentions might be similar, different or even opposed to Klein's ... the affirmation that there is no such thing as nothing."¹⁰⁸ Likewise the different motives for a musical composition without sounds are not really comparable.¹⁰⁹ One can only offer a "media critical" analysis—in the manner we have tried above using Rauschenberg, Cage, Debord, and Paik as instances—or a sort of study

98 From the end of the 1950s, Cage reinterpreted his own intellectual biography. For example, he stressed the importance of Zen in his life and eliminated C.G. Jung's concept of synchronicity. Cage had come across this last term, which would prove very instructive for him, in Jung's foreword to the American edition of the I Ching. See *The I Ching or Book of Changes*, the Richard Wilhelm translation rendered into English by Cary F. Baynes, foreword by C.G. Jung, Bollingen Series XIX (New York: Pantheon Books, 1950), p. IV. Cf. in more detail: Dörte Schmidt, "Die Geburt des Flugzeugs: Cage, I Ching und C.G. Jung," in *Das Andere: Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, ed. Annette Kreuziger-Herr (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998), p. 353–66.

99 Klein's symphony is still largely ignored by musicologists. See Valerian Maly, "Symphonie monoton – Silence von Yves Klein," in *MusikTexte* 59 (June 1995), pp. 15–17.

100 Klein sometimes also gave a date of 1947–1948 for its creation. See Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), pp. 35–36, where the author gives an overview of the diverse versions and suspects Klein backdated the original creation.

101 Sidra Stich, *Yves Klein* (Stuttgart: Cantz, 1994), p. 271, note 23.

102 Yves Klein, "Le vrai devient réalité," *Zero 3*, Düsseldorf 1960; English translation online at http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_us.html.

103 Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art* (La Louvière: Editions de Montbéliard, 1959). English translation of this passage from "Overcoming the problematics of art" online at http://www.yveskleinarchives.org/works/works14_us.html. Klein gave different durations for the length of the symphony on different occasions, sometimes five to seven, sometimes forty minutes.

104 Yves Klein, "Le vrai devient réalité."

105 See Stich, *Yves Klein*, pp. 180–81.

106 For example: *Silence*, The Menil Collection, Houston, 2012; *Several Silences*, The Renaissance Society at the University of Chicago, 2009; *[Silence]*, curated by Galen Joseph-Hunter and Dylan Gauthier, Gigantic ArtSpace [GAS], New York 2007; *Nothing*, curated by Ele Carpenter and Graham Gussin, August media, London 2001; NICHTS, curated by Martina Weinhart and Max Hollein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2006; *Fast nichts: Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection*, Hamburger Bahnhof, Berlin 2005.

107 *Voids: A Retrospective*, ed. John Armeleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, and Clive Phillpot (exh. cat. Centre Pompidou, Paris, and Kunsthalle Bern; Zürich: JRP Ringier, 2009), p. 30 (curators' preface).

108 Mathieu Copeland, <http://www.mathieucopeland.net/VOIDS.html>.

109 See the comprehensive compilations in *Silence, Music, Silent Music*, ed. Losseff, Doctor, and in Marianne Betz, *Stille: Hörbares und sichtbares Moment in der Musik* (Leipzig: Institut für Buchkunst, HGB Leipzig, 2000), as well as Betz, "In futurum: von Schulhoff zu Cage," *Archiv für Musikwissenschaft*, 56, 4 (1999), pp. 331–46; and also Craig Douglas Dworkin, "Unheard Music," 2006, online at http://www.ubu.com/papers/dworkin_unheard.pdf.

that offers a critique of “ideology,” as in our comparison of John Cage and Yves Klein.

The individuality of experience during a performance of John Cage’s *4’33”*, which was addressed at the beginning of this text, corresponds to this incompatibility of ideas behind the concept of “nothing.” Every visitor to the Camera Silens, for example, should find “their personal nothing” within “sensory deprivation,” according to the artist Olaf Arndt.¹¹⁰ In the work of Samuel Beckett, one of the great champions of “nothing,” the protagonist of . . . *but the clouds* . . . (1977) must occupy himself on his eternal wait with “nothing—that treasure trove.”¹¹¹ John Cage’s “silent piece” proves to be a derivate of all kinds of absences, which have permeated the art forms of the second half of the twentieth century.

The title of this text, “Your Silence Is Not My Silence,” is a reference to this interminable process of an individual “conquest of nothing.” That is why no two nothings, and no two silences, are ever the same. Or as Beckett put it: “It is all very well to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps.”¹¹² Which is also what we learn from a song by the group Einstürzende Neubauten:¹¹³

Silence is sexy
So sexy
As sexy as death
Silence is sexy
Silence is sexy
So sexy
So sexy
Just your silence is not sexy at all
Just your silence is not sexy at all
Your silence is not sexy at all!

110 Medien Kunst Geschichte: Medienmuseum, ed. Hans-Peter Schwarz (Karlsruhe: ZKM, 1997), p. 90.

111 Samuel Beckett, . . . *but the clouds* . . ., television play, 1977, see <http://www.medienkunstnetz.de/works/nur-noch-gewolk>.

112 Samuel Beckett quoted in *Voids*, ed. Armleder, Copeland, Metzger, Perret, Phillpot, p. 350.

113 For a comment by the lead singer Blixa Bargeld on “My Cage” and a piece of silence in the song *Headcleaner* see: Wulf Herzogenrath, Barbara Nierhoff-Wielk, (ed.) *John Cage und . . .” Bildender Künstler—Einflüsse, Anregungen* (Cologne: DuMont, 2012) p. 102–03.

Inke Arns

On the Dark Side of Silence¹

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.

—John Cage²

In his unfinished, posthumously published short story *The Burrow* (1923/24), Franz Kafka describes an animal-like creature’s vain attempts to improve the subterranean den he has constructed. His burrow is perfectly quiet (“But the most beautiful thing about my burrow is the stillness.”³)—until one day, waking up after a long sleep, he notices a noise. He begins to listen attentively: “And it is not even constant, as such noises usually are; there are long pauses, obviously caused by stoppages of the current of air.” Despite his attempts, he cannot locate the barely audible, “comparatively innocent” whistling, as it is resounding with the same intensity throughout the underground construction: “I don’t seem to be getting any nearer to the place where the noise is, it goes on always on the same thin note, with regular pauses, now a sort of whistling, but again like a kind of piping.”

Even near the entrance to the burrow, which is camouflaged by moss, the noise is soon heard: “. . . right enough, the same whistling meets me here too. It is really nothing to worry about; sometimes I think that nobody but myself would hear it; it is true, I hear it now more and more distinctly, for my ear has grown keener through practice; though in reality it is exactly the same noise wherever I may hear it . . .” He fails to find a reason for it: “Had I rightly divined the cause of the noise, then it must have issued with greatest force from some given place, which it would be my task to discover, and after that have grown fainter and fainter. But if my hypothesis does not meet the case, what can the explanation be?”

Unable to establish the nature of the noise, he becomes obsessed with it. He loses his sleep and all but stops eating. He

manically tries to find out more about the noise, but it stubbornly eludes him: “Sometimes I fancy that the noise has stopped, for it makes long pauses; sometimes such a faint whistling escapes one, one’s own blood is pounding all too loudly in one’s ears; then two pauses come one after another, and for a while one thinks that the whistling has stopped forever.” Yet his hope is short-lived: “But what avail all exhortations to be calm; my imagination will not rest, and I have actually come to believe—it is useless to deny it to myself—that the whistling is made by some beast, and moreover not by a great many small ones, but by a single big one. Many signs contradict this. The noise can be heard everywhere and always at the same strength, and moreover uniformly, both by day and night.” Finally, paranoia seems to get the better of him: “The noise seems to have become louder, not much louder, of course—here it is always a matter of the subtlest shades—but all the same sufficiently louder for the ear to recognize it clearly. And this growing-louder is like a coming-nearer; still more distinctly than you hear the increasing loudness of the noise, you can literally see the step that brings it closer to you.” The last sentence, however, reads: “But all remained unchanged.”

While the animal is unsure whether the noise originates from one or more animals and whether he should be transforming his

1 The title quotes a handwritten note by John Cage on the sketches for the verbal score of his composition *Sculptures Musicales* (1989). In this piece, loud blocks of sounds are framed by “silence.” *Sculptures Musicales* (today in the John Cage Music Manuscript Collection at the New York Public Library) was conceived for a choreography by Merce Cunningham and a performance by the musicians of the Merce Cunningham Dance Company, among them David Tudor and Takehisa Kosugi (→ Schröder, p. 71).

2 John Cage, “The Future of Music: Credo” [1937], in *Silence: Lectures and Writings* (Middletown: Wesleyan University Press, 1961), p. 3.

3 This and subsequent quotes from Franz Kafka’s “The Burrow,” in *Selected Short Stories of Franz Kafka*, trans. Willa and Edwin Muir (New York: Modern Library, 1952), pp. 256–304.

Sounds Like Silence

E

Dieter Daniels / Inke Arns

Sounds Like Silence

Der Titel *Sounds Like Silence* ist doppeldeutig. Einerseits klingt – um mit Cage zu sprechen – die Stille selbst: „there is no such thing as silence“ [so etwas wie Stille gibt es nicht]. Andererseits brauchen Klänge die Stille als Kontrast, um überhaupt hörbar zu sein. Auch wenn es keine absolute Stille gibt, weckt jeder Sound eine Vorstellung von Stille: Keine Präsenz ohne Absenz, keine Anwesenheit ohne Abwesenheit. Die zweifache Bedeutung des Titels *Sounds Like Silence* berührt die zentralen Fragen, die Ausstellung und Publikation aufwerfen: Was hören wir, wenn es nichts zu hören gibt? Wie stark ist unser persönliches Bedürfnis nach Stille? Und wie viel Stille können wir ertragen – angenommen, es gibt überhaupt so etwas wie Stille?

Stationen der Reise: 1912 – 1952 – 2012

2012 jährt sich der Geburtstag von John Cage zum hundertsten Mal und der 29. August 2012 ist der 60. Jahrestag der Uraufführung von Cages „stillem Stück“ *4'33"* (vier Minuten, 33 Sekunden). 1952 war die Komposition erstmals in Woodstock, NY, zu erleben. Dieses Werk in drei Sätzen ohne intentionale Klänge ist heute das prominenteste Stück von John Cage. Diese „Kunst ohne Werk“ (Cage) aktualisiert und transformiert Impulse der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, so beispielweise das Konzept der Ready-mades, die nach Marcel Duchamp „Werke ohne Kunst“ sein sollten.

4'33" wird oft als „4 Minuten 33 Sekunden Stille“ oder als das „stille Stück“ bezeichnet. Jedoch thematisiert Cage in *4'33"* weniger die Stille als Geräusche, Klänge, ja sogar Lärm. Es geht ihm dabei um unser aktives Hören von Umgebungsgeräuschen (*ambient sounds*); um Geräusche, die ständig um uns herum präsent sind; um nicht-intentionale Klänge, die sich während der Aufführung der drei Sätze ereignen. John Cage lässt uns diese Klänge in seinem „stillen Stück“ wie Musik erleben. Wie sein Motto „Happy new ears!“ andeutet, geht es Cage dabei um eine andere Form des Erlebens, die nicht nach 4½ Minuten vorbei ist: „Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.“¹

Publikation und Ausstellung

Sounds Like Silence verbindet die Aspekte *Forschung/Publikation* und *Kuratieren/Ausstellung*. Diese sind strukturell aufeinander bezogen, thematisch miteinander verwoben und zugleich öffnen sie jeweils eine eigene, spezifische Perspektive auf das gemeinsame Feld der Untersuchung. Die Publikation enthält wissenschaftliche und essayistische Texte, die Ausstellung hat Teile, die

eher auf Wissensvermittlung und andere, die eher auf eine Erlebnisintensität orientiert sind. Es geht nicht um eine erneute Darstellung von Cages Œuvre, vielmehr um eine Analyse und um ein Weiterdenken seiner Ansätze in drei Bereichen: Erstens untersucht die Publikation die Weiterentwicklung des Konzepts der Stille bei Cage von 1948 (*Silent Prayer*) bis 1992. Dazu gehört die kritische Edition von Cages Notationen (*Silence Scores*) mit einem editorischen Kommentar von Jan Thoben. Die Notationsgeschichte und die sich wandelnden Werkkonzepte von *4'33"* untersucht auch der Beitrag von Dörte Schmidt. Die Relation von Stille, Bewegung und Klang, von Absenz und Präsenz des Körpers anhand der Zusammenarbeit von John Cage und Merce Cunningham ist Thema des Beitrags von Julia Schröder. Diese dem Werk und Denken von Cage gewidmeten Texte stehen im größeren Kontext der umfangreichen Literatur sowie der unterschiedlichen wissenschaftlichen Methoden und Theorien zu Cages „stillem Stück“. In einer Auswahl sind sie als Reprint in dem Kapitel „Silence: A Reader“ von Dieter Daniels/Eva Wilson zusammengestellt.

Zweitens widmet sich die Ausstellung vor allem den aktuellen künstlerischen und musikalischen Bezugnahmen auf *4'33"*. Auf eine historische Aufarbeitung der gesamten Wirkungsgeschichte Cages von den 1960er bis 1980er Jahren wurde bewusst verzichtet. Vielmehr ging es (parallel zur Weiterentwicklung von Cages eigenem Konzept der Stille) um eine Bestandsaufnahme und einen Brückenschlag: Was war Stille 1952 – und was bedeutet sie uns heute? In den Textbeiträgen von Brandon LaBelle und Dieter Daniels wird dabei die Entfaltung von multiplen Wegen des Weiterdenkens von Cages Konzept der Stille nachgezeichnet und auf heutige Fragen bezogen.

Der dritte Aspekt, die übergreifende Frage nach der historischen Veränderung akustischer Wahrnehmung und der Bedeutung von Stille heute, bildet den kulturellen, medialen und gesellschaftlichen Kontext des Projekts. Diesem Aspekt widmen sich auch die Textbeiträge von David Toop und Inke Arns. Er kann für ein Publikum, das weder mit John Cage noch mit der zeitgenössischen Kunst vertraut ist, einen bekannten Teil der eigenen Lebenswelt einbeziehen.

Kontext: Stille heute

Der kulturelle Kontext des Projekts öffnet wiederum drei Perspektiven. Der erste Aspekt ist *das Bedürfnis nach Stille*. Es wird oft artikuliert – ebenso oft wird die Flucht davor praktiziert, weil die Stille uns auf uns selbst zurück wirft. Dies zeigte bereits Cages Erfahrung im schalltoten Laborraum der Harvard Universität, wo er die Geräusche seines eigenen Körper hörte. Diese Erfahrung führte Cage zu der Erkenntnis, dass es keine absolute Stille gibt, solange wir leben. Deshalb ist Cages „stillem Stück“ eine Aufforderung zum Hören, eine Sensibilisierung für das sonst Überhörte – und letztlich eine Bewusstwerdung der „Liveness“ unserer akustischen Umwelt und unserer eigenen Körperlichkeit. Im Sinne von Cage steht die Stille also für das Leben, nicht für den Tod.

Der zweite Aspekt, der über eine reine Werkexegese von Cage hinausgeht und auf unsere heutige Lebenswelt verweist, ist die zunehmende *akustische Umweltverschmutzung*. Dies betrifft neben der Lärmbelästigung durch Verkehr und Industrie auch die Zwangsbeschallung in Shopping Centern, die Nebengeräusche von Heimgeräten (insbesondere Personal Computern), die zunehmende Mobiltelefonie im öffentlichen Raum usw. Mit der Gründung des

„World Forum for Acoustic Ecology“ oder Initiativen wie der „Hörstadt Linz“ wird die Bedeutung für unsere Lebensqualität ins öffentliche Bewusstsein gebracht. Vordenker dieser Bewegung ist der Komponist und Autor Murray Schafer, der wiederum seinerseits stark von John Cage beeinflusst war. In der Ausstellung wird der Besucher durch eine von Max Schneider und Frauke Schmidt konzipierte Informationsgrafik zur Geschichte der Acoustic Ecology in dieses Themenfeld eingeführt. Diese zeigt die Veränderung der Soundscape seit Beginn des industriellen Zeitalters, die Auswirkungen auf Städtebau, Verkehrsplanung sowie die technische Entwicklung im Hinblick auf Klangerzeugung, akustische Codes, funktionale Klänge und Psychoakustik.

Ein dritter Aspekt untersucht die Frage nach der *Stille in den Medien* sowohl was den Inhalt als auch was die Medientechnik betrifft. Mit der Digitaltechnik ist der gleitende Übergang zwischen Stille und Geräusch verschwunden, es gibt kein Rauschen mehr, sondern nur noch eine „tote“ Stille ohne Signal. Ebenso ist die Stille aus dem Programm der Massenmedien verschwunden. Beispielsweise folgen im „Formatradio“ Musik und Moderation übergangslos und ohne Atempause. Sogar während der Nachrichten läuft teilweise ein Sound im Hintergrund. Die Stille wird also in doppelter Hinsicht verbannt – sowohl technisch wie programmatisch. In Deutschland tritt beispielsweise nach einer Minute Stille im Radio automatisch eine Alarmfunktion im Sender in Kraft. Die Ausstellung thematisiert die Stille in den Medien u. a. mit Heinrich Bölls Erzählung *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* (1955) und Guy Debords Film *Geheul für De Sade* (1952) sowie einer Reihe von aktuellen Arbeiten (z. B. Martin Conrads, Matt Rogalsky, Paul Davis, Ultra-red).² Die Gegenüberstellung von so unterschiedlichen Positionen wie John Cage, Heinrich Böll und Guy Debord belegt, dass bereits Mitte des 20. Jahrhunderts die zunehmende Informationsdichte und Reizüberflutung der Mediengesellschaft immer weniger Freiraum zur Selbstwahrnehmung bot. Deshalb wird die Stille zur Metapher für das Bedürfnis nach einem noch nicht codierten Reflexionsraum. Interessanterweise skizziert John Cage bereits 1948 ein „stilles Stück“ mit dem Titel *Silent Prayer* für einen „Muzak Channel“, der zur Beschallung von Shopping Centern, Aufzügen oder Wartehallen dient. Erst durch die Stille als Unterbrechung dieser „non-listening music“ wäre die Muzak hörbar ins Bewusstsein getreten. Die Aktualität dieser Idee zeigte sich 2010 mit Cage Against the Machine: der über Facebook organisierten Initiative von Londoner Musikern gelang es, Cages Stück *4'33"* auf Platz 21 der englischen Weihnachtshitparade zu bringen. Ebenfalls 2010 wurde das Stück von Helge Schneider und Harald Schmidt (vierhändig am Flügel) in der Harald Schmidt Show in der ARD aufgeführt.

Diese drei Aspekte des Kontexts von „Stille heute“ zeigen die Aktualität und die weit über Cage hinausreichende Bedeutung des Themenfelds – und lassen sich zugleich präzise an die Konzepte von Cage zurück binden. *Sounds Like Silence* situiert sich somit in einem größeren Kontext von Kultur, Massenmedien, Medientechnik, Ökologie und Wahrnehmung. Damit adressiert es auch ein Publikum, das nicht bereits mit Cage und *4'33"* vertraut ist. Zugleich zeigt das Projekt den erstaunlichen Facettenreichtum, der sich aus dem scheinbar so simplen „stillen Stück“ von 1952 entfalten lässt. Damit wird, ganz im Sinne von John Cage, nicht nur sein bekanntes Werk, sondern vor allem seine Weiterwirkung und sein Ideenhorizont zum Thema des Projekts.

Was ist 4'33"?

Diese Frage bildet eine Klammer um die beiden Teile Ausstellung und Publikation. John Cages scheinbar so einfaches „stillem Stück“ ist in Wahrheit hochkomplex: Es existieren drei völlig unterschiedliche Partituren zu *4'33"*, und bis 1992 entstanden mehrere

Varianten und Folgestücke von Cage. Die aktuellen künstlerischen Arbeiten in der Ausstellung erweitern dieses Spektrum um weitere Facetten und transportieren die Frage nach der Stille in die heutige Medienlandschaft.

Im Laufe seines langen kreativen Lebens hat Cage das „stille Stück“ immer wieder aktualisiert und neu kontextualisiert. Dies zeigt sich zum einen an den unterschiedlichen Aufführungen, die mit Cage als Ausführendem oder in Zusammenarbeit mit ihm entstanden sind. Die Uraufführung erfolgte durch David Tudor 1952 in einer klassischen Konzertsituation am Flügel und dient bis heute als Vorbild für zahlreiche Wiederaufführungen. Cage selbst hat jedoch auch Aufführungen im Stadtraum realisiert, diese haben teils performativen Charakter, teils wurden sie ohne Instrument nur als akustisches Erlebnis im urbanen Raum für das Medium Fernsehen inszeniert (Cage in Nam June Paiks *Tribute to John Cage* von 1973). Bis zum Ende seines Lebens hat Cage immer wieder neue Formen gefunden, so zuletzt 1990 mit Henning Lohner in Berlin.

Neben diesen verschiedenen Aufführungspraxen von *4'33"* hat Cage auch neue Stücke geschrieben, die sich auf *4'33"* beziehen und die Ursprungsidee variieren und weiterentwickeln sowie auf unterschiedliche Medien beziehen. Die Anweisung für *0'00"* (auch *4'33" No. 2* genannt) von 1962 lautet: „In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.“ Damit macht Cage deutlich, dass durch elektronische Verstärkung jeglicher noch so geringe Sound zu einem intensiven Hörerlebnis werden kann. Davon ausgehend revidiert Cage am Ende seines Lebens sein optimistisches Konzept der Stille zu einer kritischen Auseinandersetzung mit akustischer Umweltverschmutzung in dem Stück *One's = 4'33" (0'00")* + $\frac{1}{4}$ zu dem er 1990 sagt: „I have another form of it which brings the silence of the room up to the level of feedback but doesn't allow the feedback to be heard, only sensed, so that you realize that you're in an electronic situation that could be painful. But isn't, hmm? But could be. ... what I think I'm showing is that we have changed the environment ... it's now a technological silence, hmm? that now silence includes technology ... In a way that is not necessarily ... good.“³

Cage ausstellen – Stille kuratieren

Der umfangreichste Teil der Ausstellung widmet sich Positionen aus Kunst und Musik der letzten beiden Dekaden. Diese beziehen sich teils ausdrücklich auf *4'33"*. Teils befassen sie sich auch aus einer allgemeinen Perspektive mit dem Thema Stille und öffnen die Ausstellung zu den aktuellen Fragen unserer heutigen Lebenswelt. Als historische Referenz dienen Positionen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts (Heinrich Böll, Guy Debord, Robert Rauschenberg, Yves Klein). John Cages eigene Weiterentwicklung des Themas von 1952 bis 1992 bildet die Brücke zwischen diesen beiden Polen.

Sounds Like Silence ist deshalb keine Cage-Ausstellung im eigentlichen Sinn – vielmehr geht es um die Aktualität der von John Cage angeregten Fragen zur Bedeutung von Stille heute. Zu Cages Werk und Wirkung gab es seit den 1990er Jahren bereits einige Ausstellungen.⁴ Doch wie stellt man eigentlich den „Ein-

¹ John Cage, „Experimental Music“ (1958), in ders., *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, S. 8.

² In Zusammenarbeit mit Marcus Gammel und dem „Klangkunst“-Programm von DeutschlandRadio Kultur wurde eine Sendung als „radiophone Ausstellung“ von einigen dieser Arbeiten realisiert und die künstlerische Auseinandersetzung mit Stille so in das Massenmedium Radio zurückgespielt (*Sounds Like Silence*, 24. August 2012, 0.05 Uhr, Zusammenstellung: Dieter Daniels, Inke Arns, Produktion: Hartware MedienKunstVerein Dortmund / DeutschlandRadio Kultur 2012, Länge: 54:30 min.). Die Radiosendung ist beim Label Gruenrekorder auch als CD erhältlich (Gruen 116, LC 09488).

³ Joan Retallack (Hg.), *Musilage: Cage Muses on Words, Art, Music*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996, S. 77.

fluss“ eines Künstlers oder Musikers aus? Zumal eines Künstler-Musikers, der dem Konzept des „Einflusses“ ausgesprochen kritisch gegenüber stand? Und wie stellt man ein Musikstück aus, zumal ein stilles?

Ausgangspunkt ist ein Verständnis des Stücks nicht als rein musikalisches, sondern als eine umfassendere konzeptuelle Herangehensweise an Welt. So wie Duchamp von einer „non-retinal art“ spricht, verstehen wir das „stille Stück“ als „non-cochlear sonic art“ (in Anlehnung an Seth Kim-Cohen), also als etwas, was nicht nur mit dem Ohr zu erfassen ist (wie die Kunst seit Duchamp nicht mehr nur visuell funktioniert).⁵ Uns interessieren nicht die epigonalen Wiederholungen des Stücks, sondern solche Ansätze, die – durchaus in radikal anderen Medien – die in dem Stück angelegten Überlegungen weiterentwickeln und aktualisieren.⁶ Die Bandbreite der in den künstlerischen Arbeiten verwendeten Medien ist groß – wie in allen Ausstellungen des Hartware MedienKunstVerein (HMKV). Von Interesse sind generell solche Arbeiten, die sich mit unserer Welt auseinandersetzen, welche zunehmend auf Medien und/oder neuen Technologien beruht – und die das aber nicht zwangsläufig unter Verwendung eben dieser Medien tun.

Der 100. Geburtstag von John Cage sowie das 60-jährige Uraufführungsjubiläum sind dabei willkommener „Aufhänger“ für die Frage nach der Aktualität des Themas „Stille“ sowie der von Cage eingeführten „experimentellen“ Methoden, die sich auch weit jenseits seiner direkten „legacy“ in Kunst, Musik, Performance und ästhetische Theorie eingeschrieben haben. Doch wie könnte eine „Nachfolge“ bei der großen Originalität Cages anders ausfallen als epigonal? Schon um 1960 setzt sich die Generation nach Cage damit auseinander: Mit direktem Verweis auf *4'33"* verfasst La Monte Young 1960 sein *Piano Piece for David Tudor No. 2*, in welchem der Pianist angewiesen wird, den Deckel des Klaviers so leise wie möglich zu öffnen und wieder zu schließen. Ebenso bezieht sich Nam June Paiks *Zen for Film* von 1964/65 ausdrücklich auf Cage und Rauschenberg, indem er der zeitbasierten Stille von *4'33"* und der visuellen Leere der *White Paintings* die raum-zeitliche Dimension der Projektion eines leeren Filmstreifens gegenüberstellt. Statt einer „Nachfolge“ geht es also eher um eine wechselseitige Erhellung oder Verdunklung von Vorbild und Nachbild, ein Wettbewerb von Vor- und Rückblick. Das gilt auch schon für Cage selbst, der sich ausdrücklich auf Vorläufer (z. B. Erik Satie, James Joyce) bezog, als auch sein eigenes Werk in Reaktion auf seine Rolle als Vorbild und den „Mythos Cage“ veränderte. Hinzu kommt die Interdisziplinarität: Durch die zahlreichen Querbezüge von Kunst, Musik, Theater, Tanz, Literatur entsteht ein komplexes Netzwerk, keine lineare Chronologie.

Sounds Like Silence legt den Schwerpunkt auf das Weiterdenken durch Variation und Erneuerung. Es gibt keine Wiederholung, wie Cage mit Bezug auf Arnold Schönberg sagt, wenn jemand anderes scheinbar das Gleiche macht – und auch wenn der gleiche Künstler/Musiker etwas wiederholt, ist es etwas Anderes. Auch für Gertrude Stein kann es keine Wiederholung geben, nur ein Insistieren: „Is there repetition or is there insistence. I am inclined to believe there is no such thing as repetition. And really how can there be.“⁷ Statt Cage zu wiederholen, was ohnehin unmöglich ist, setzt *Sounds Like Silence* die Reise auf den vielen von ihm aus sich verzweigenden Wegen fort.

Kuratieren zielt nicht auf Vollständigkeit, auch (und gerade nicht) bei großen thematischen Ausstellungen. Vielmehr bedeutet Kuratieren eine präzise Auswahl und das gegeneinander Abwägen künstlerischer Positionen, um die Aussage der Ausstellung zu schärfen. Unabhängig von diesem Begriff des Kuratierens konnten leider einige uns wichtige Arbeiten, wie z. B. Tacita Deans *Merce Cunningham performs STILLNESS in three movements* (2008) keine Aufnahme in die Ausstellung finden, da die hiermit verbundenen Produktionskosten das Ausstellungsbudget gesprengt hätten.

Eine besondere Bedeutung erhält die Ausstellungsgestaltung, da es sich teils um Werke handelt, die sich auf unterschiedliche Weise einer einfachen Ausstellbarkeit widersetzen. Hier ist eine dem Thema entsprechende, zurückhaltende, aber dennoch auch die Differenziertheit der einzelnen Aspekte herausstellende Gestaltung nötig, welche dem Besucher ein sinnliches Erlebnis der konzeptuellen Komplexität ermöglicht. Diese entstand in enger Zusammenarbeit mit Ruth Lorenz (maaskant, Berlin).

Dieter Daniels

Your Silence Is Not My Silence

Art, if you want a definition of it, is criminal action. It conforms to no rules. Not even its own. Anyone who experiences a work of art is as guilty as the artist. It is not a question of sharing the guilt. Each one of us gets all of it.

— John Cage, *Diary: Audience*, 1966¹

Dieses Buch und ebenso die Ausstellung, aus deren Anlass es erscheint, widmen sich einer multiperspektivischen Darstellung der vielfältigen Rezeption/Interpretation von Cages 1952 uraufgeführtem „stillen Stück“.² Diese manifestiert sich in dreierlei Hinsicht: erstens in verschiedenen Formen der Aufführung von *4'33"*, zweitens in den ebenso zahlreichen wie unterschiedlichen Thesen der wissenschaftlichen Literatur zu *4'33"*, Beispiele sind im Teil C des Buchs „Silence: A Reader“ versammelte [→ S. 193–238] sowie in Arbeiten von Künstlern und Musikern, die Reaktionen auf oder Re-Interpretationen von *4'33"* sind [→ Teil D des Buchs „Exhibition“, S. 239–272]. Ein vierter Strang, der diese drei Formen der Rezeption/Interpretation durch Andere ebenso begleitet wie auch stimuliert, ist Cages lebenslange Weiterentwicklung des Konzepts und des Kontexts der Stille. Davon zeugen seine zahlreichen Kommentare zu *4'33"* und seine eigenen Fortschreibungen des „stillen Stücks“ von 1952 bis 1992 [→ Teil B des Buchs „Scores and Documents“, S. 85–192].

Cages Wirkung ist umfassender als die von *4'33"* und wird bereits in den 1960er Jahren als so umfassend und weitreichend empfunden, dass einige Künstler der jüngeren Generation seine Rolle als Vordenker erdrückend für die Entfaltung ihrer eigenen Position empfinden. La Monte Young bringt dies auf den Punkt, wenn er sagt: „It is often necessary that one be able to ask ‚Who is John Cage?‘“³ Walter de Marias skulpturales Portrait von Cage in Form eines Käfigs mit seinen Körpermaßen und dem Titel *Cage* (1962–65) bringt zum Ausdruck, dass einige seiner Zeitgenossen sich in seinem Denken wie in einem Käfig gefangen sehen [→ fig. 1, S. 24]. Kontrapunktisch dazu nennt Cage den Interviewband mit Daniel Charles *For the Birds*, weil er eben „against cages“ ist – gegen Käfige, in welche die Vögel von manchen Leuten gesteckt werden.⁴ Cage sprach nicht gerne über „Einfluss“, schon gar nicht über seinen eigenen.⁵ Dennoch war er sich durchaus dessen bewusst, dass sein Denken und Tun fruchtbare Folgen hatte. Auf meine briefliche Frage, ob es nicht etwas übertrieben sei, wenn George Maciunas die detaillierten Diagramme von Fluxus als „Die Reisen des heiligen John“ bezeichnete, weil John Cage darin die allerbedeutendste, zentrale Figur ist, lautete Cages Antwort 1990 schlicht „Nein“.⁶ Nam June Paik schildert seine Begegnung mit Cage rückblickend in liebevoller Ironie als Zeitenwende: „Mein Leben begann eines Abends im August 1958 in Darmstadt. 1957 war 1 B.C. (Before Cage). 1947 war das Jahr 10 B.C. Platon lebte 2500 B.C. und nicht 500 B.C. [Before Christ].“⁷

Dabei macht paradoxerweise gerade die Offenheit von Cages Konzept es umso schwieriger, aus seinem Schatten zu treten. Denn es geht weniger um klare, einzelne Werke, sondern seine Wirkung erstreckt sich auf unterschiedlichste künstlerische Bereiche: Musik, bildende Kunst, Tanz, Theater, Performance, Medienkunst ebenso wie die entsprechenden Theoriedisziplinen. Selbst diese Kategorisierung kann die Diversität nur unzureichend beschreiben, denn es geht darüber hinaus um eine übergreifende Haltung, eine Denkweise und auch um die Beispielhaftigkeit ihrer Verkörperung in Cages Person. Yvonne Rainer hat dies vielleicht am treffendsten Anfang der 1980er Jahre als „Cagean effect“ bezeichnet.⁸ Dieser alle Bereiche kultureller Produktion betreffende Effekt mag heute weniger bedrohlich als noch in den 1960er/70er/80er Jahren erscheinen, doch vielleicht auch deshalb, weil er sich von der Person Cage gelöst hat und über viele Filter, Zwischenstufen und Brechungen Eingang in die aktuelle Entwicklung findet. Dazu gehört beispielsweise Cages Rolle als Lehrer für viele Fluxus Künstler, die wiederum als Inspiration für heutige Kunstproduktion virulent sind. Diese mannigfaltige Fortwirkung findet ihre Zuspitzung in Cages bekanntestem Stück *4'33"*. Auf die Frage eines Interviewers, ob das Stück statt für einen Scherz gehalten zu werden nicht mittlerweile zu ernst genommen wird, antwortet Cage: „I don’t think it can be taken too seriously.“⁹ In diesem Sinne fokussieren das Buch und die Ausstellung *Sounds Like Silence* auf die Aktualität von Cages Konzept der Stille, ohne noch einmal die gesamte Entwicklung der 1960er/70er/80er Jahre nachzuerzählen.

Multiple (Be-)Deutungen von 4'33"

... it moves in all directions and will be received in unpredictable ways.

— John Cage über *4'33"* im Jahre 1954¹⁰

Die Suche nach Methoden einer Kunst ohne Intention und ohne Expression ist das Leitmotiv von Cages Werk. „Yes I do not discriminate between intention and non-intention,“ schreibt er 1955.¹¹ Das „stille Stück“ *4'33"* bildet den Dreh- und Angelpunkt für

- John Cage, „Diary: Audience“ (1966), in: ders., *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, London: Calder and Boyars, 1968, S. 51.
- Die beiden Begriffe Rezeption und Interpretation sind in diesem Kontext eng verbunden, da jede Aufführung zugleich eine neue Darstellung des „stillen Stücks“ ist, insofern die Schreibweise Rezeption/Interpretation.
- Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York: Zone, 2008, S. 91. Vgl. auch La Monte Youngs *Piano Piece for David Tudor No. 2* von 1960. Hier wird der Pianist angewiesen, den Deckel des Klaviers so leise wie möglich zu öffnen und wieder zu schließen, um damit die Konsequenz von *4'33"* noch weiter zu treiben und letztlich Cages Konzept der Stille an seine Grenze zu führen.
- John Cage, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin: Merve Verlag, 1984, S. 10. Es ist zu vermuten, dass Cage sich mit diesem Titel, den der französische Verleger der Erstausgabe zunächst für einen Scherz hielt, auch den Versuchen einer Einordnung durch Daniel Charles entziehen wollte.
- Vgl. Christian Wolff, „Under the Influence. On John Cage/Unter dem Einfluß. Über John Cage“, in: ders., *Cues: Writings & Conversations/Hinweise: Schriften und Gespräche*, hrsg. Gisela Gronemeyer/Reinhard Oehlschägel, Köln: Musiktexte, 1998, S. 149.
- Dieter Daniels, „Vier Fragen an John Cage“, in: Dieter Daniels (Hg.), *Fluxus – Ein Nachruf zu Lebzeiten*, (= *Kunstforum*, Köln, Bd. 115, September/Oktober 1991), S. 214–215.
- Paik in seinem Nachruf auf Cage: „B.C./A.D.“, in: *MusikTexte*, 46/47, Dezember 1992, S. 69.
- Yvonne Rainer, „Looking myself into the mouth“, (1981), wiederveröffentlicht in: Julia Robinson (Hg.), *John Cage, October Files*, Cambridge, MA: MIT Press, 2011, S. 37.
- William Duckworth, *Talking Music*, New York: Schirmer Books, 1995, S. 13–15.
- Siehe Fußnote 12.
- John Cage, „Experimental Music: Doctrine“ (1955), in: ders., *Silence*, Cambridge, MA: MIT Press, 1966, S. 15.

⁴ Siehe auch Ulrich Bischoff (Hg.), *Kunst als Grenzbeschreibung: John Cage und die Moderne*, Ausst.-Kat., München: Staatsgalerie moderner Kunst, 1991; Julia Robinson (Hg.), *The Anarchy of Silence. John Cage & Experimental Art*, Ausst.-Kat., Barcelona: MACBA, 2009; Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), „John Cage und ...“. *Bildender Künstler. Einflüsse, Anregungen*, Ausst.-Kat., Berlin: Akademie der Künste, 2012.

⁵ Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear sonic art*, New York: Continuum, 2009.

⁶ Ein verwandtes Projekt, aber ohne die historische Rückbindung an John Cage und die Positionen der 1950, war die Veranstaltungsreihe mit dem Titel *4'33"* im Magazin 4, Bregenzer Kunstverein, 15.–22. Juli 2007, Kuratoren: Wolfgang Fetz und Peter Lewis. Siehe: *4'33"*, Ausst.-Kat., Bregenz: Magazin4 – Bregenzer Kunstverein, 2007.

⁷ Gertrude Stein, „Portraits and Repetition“, in: *Lectures in America*, Boston: Beacon Press, 1985, S. 166–169.

diese künstlerische Haltung. Durch die Reduktion der kompositorischen Leistung auf die reine zeitliche Rahmung ohne intentionale Klänge gelingt erstmals die völlige Entleerung der Musik von künstlerischem Ausdruck und ihrer Umwandlung in reine Rezeptivität und Sensibilisierung. [→ Textausschnitt aus John Cage, *Composition as Process* (1958), S. 196]

Diesem Text vorangestellt ist das Faksimile eines Briefs von John Cage aus dem Jahr 1954, der erst ein halbes Jahrhundert später, im Jahr 2005 veröffentlicht wurde [→ S. 21f]. Dieser Brief an Helen Wolff, die Mutter des mit Cage befreundeten Komponisten Christian Wolff, ist eine der ersten überlieferten Äußerungen über sein „stilles Stück“.¹² Es mag überraschen, dass Cage hier schreibt „... it moves in all directions and will be received in unpredictable ways“. Das Stück wurde zwei Jahre zuvor bei der Premiere sehr zwiespältig aufgenommen.¹³ Ließ sich damals schon absehen, welche Vielfalt der Reaktionen auf 4'33" sich in den folgenden sechzig Jahren entwickeln würde? Wohl kaum – doch zumindest geben die sehr unterschiedlichen Reaktionen seiner Zeitgenossen Cage offenbar eine Vorahnung der erstaunlichen weiteren Wirkungsgeschichte des „stillen Stücks“.

Diese Wirkungsgeschichte, und mit ihr die Frage der Intention/Intentionslosigkeit der Komposition, entfaltet sich von der Entstehung des Stückes über die Rezeption/Interpretation in folgende Stufen:

- Cages Motive für die Entscheidung, das „stille Stück“ zu komponieren
- die Zufallsverfahren, die Cage bei der Komposition von 4'33" einsetzt
- die Wahl der Methode für eine Aufführung durch die Musiker/Interpreten
- die Klänge, die während einer Aufführung zu hören sind
- die Reaktion der Zuhörer, sowohl innere Assoziationen als auch geäußerte Kommentare
- die wissenschaftliche Diskussion über 4'33" und ihre Folgen für die Musikgeschichte
- künstlerische Bezugnahmen auf und Neufassungen von 4'33" durch Musiker oder Künstler
- Varianten und Fortschreibungen von 4'33" durch Cage selbst.

In diesem Buch und der Ausstellung geht es vor allem um die drei letzten Stufen. Dennoch lässt sich aus dem bisher Gesagten ein Rückbezug dieser Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit der Wirkungsgeschichte auf die vorhergehenden konzeptionellen und performativen Entwicklungsschritte klar erkennen. Doch widerspricht diese scheinbar lineare Genealogie der Folgen nicht der ursprünglich behaupteten Intentionslosigkeit? Darauf verweist auch Cage in dem Brief an Helen Wolff von 1954. Er schreibt über die sehr kontroversen Reaktionen der Zuhörer auf 4'33": „If one imagines that I have intended any one of these responses he will have to imagine that I have intended all of them.“

Denkt man dies noch einen Schritt weiter, so lässt sich aus heutiger Perspektive sagen: Wenn das Stück selbst keine Intentionen enthält, dann können auch die in den sechzig Jahren seit der Uraufführung von 1952 entstandenen, erstaunlich zahlreichen künstlerische Versionen, Varianten und Bezugnahmen und die ebenso vielfältigen, ja scheinbar widerstreitenden wissenschaftliche Deutungen nicht auf die Intentionen von Cage zurück verfolgt werden. Es wäre in der Tat abstrus zu behaupten, diese multiple Rezeption/Interpretation habe Cage beabsichtigt oder auch nur voraus geahnt. Bestätigen also alle die unterschiedlichen Reaktionen, wie sie in diesem Buch vorgestellt werden, letztlich die ursprüngliche Abwesenheit von Intentionen im „stillen Stück“? Solche Überlegungen münden in eine Aporie, denn sie machen paradoxerweise die Intentionslosigkeit selbst zu einer Intention zweiten Grades. Doch die immer wieder zu findende Kritik an dem angeblichen Selbstwiderspruch einer absichtlichen Absichtslosigkeit greift insofern zu kurz, als sie meistens die theoretische

Analyse des Werks mit den Methoden der Verfertigung dieses Werks einfach kurz schließt. Doch sprachlicher Kommentar (sowohl Cages wie seiner Kritiker) und musikalische Komposition folgen nicht der gleichen Logik. Was als Argument widersprüchlich klingt, kann als Musik völlig schlüssig klingen – und auch das Verb „klingen“ hat dabei je eine andere Bedeutung.¹⁴

Doch beginnen wir mit dem Ende: Die Frage, welche sich vielleicht nach Lektüre dieses Buchs stellt, lautet: Sind diese vielfachen, hier vorgestellten (Be-)Deutungen alle gleich akzeptabel? Reicht der ‚Horizont‘ der möglichen Kontexte und multiplen Sinn-schichten von 4'33" so weit, dass er auch die widerstreitenden Perspektiven gleichermaßen zulässt? Kann es überhaupt eine falsche Interpretation, sowohl im Sinne einer musikalischen Aufführung als auch im Sinne einer künstlerischen oder theoretischen Auseinandersetzung mit dem „stillen Stück“ geben? Wenn 4'33" tatsächlich keine eigene Intention formuliert, weder ästhetisch noch philosophisch, wären dann alle möglichen, dem Stück zugesprochen oder während der Aufführung des Stückes empfundenen (Be-)Deutungen (gleich)gültig? Zumindest dürfte die in Kunst- und Musikwissenschaften immer noch gängige Haltung einer ‚Wahrheitssuche‘, nach dem eigentlichen (von Cage selbst intendierten oder durch seine Aussagen zu legitimierenden) ‚tieferen Sinn‘ von 4'33" hier scheitern. Cages Ansatz führt immer wieder zu erkenntnistheoretischen und ästhetischen Grundsatzfragen, die jedoch im Kontext seines Werks bzw. des Kommentars zum Werk nicht abschließend gelöst werden können. Zumal es Cage gerade darum geht, dass es keine ‚abschließenden‘ Lösungen rationaler Erkenntnis zu der Seinsweise eines Kunstwerkes und der interpersonellen Differenz oder Kongruenz seiner Wahrnehmung geben kann, „Präsenz“, „Gegenwärtigkeit“ und „Unmittelbarkeit“ oder die „Sensibilität des Augenblicks“ und die „phänomenale Individualität“ werden auch ohne jeden Bezug auf Cage als Kriterien ästhetischer Erfahrung genannt.¹⁵ In diesem Sinn bietet 4'33" einen Präzedenzfall ästhetischer Erfahrung.

Dennoch ist es zu einfach, die Non-Intentionalität (Absichtslosigkeit) mit Gleichgültigkeit zu übersetzen. Es handelt sich um eine paradox konstruierte, aber gerade darum so wirksame „absichtliche Absichtslosigkeit“, „a purposeful purposelessness“, für die John Cage eine ganze Reihe komplexer Methoden entwickelt.¹⁶ Cage sagt dazu: „I believe that by eliminating purpose, what I call awareness increases. Therefore my purpose is to remove purpose.“¹⁷ Dieser „purposeful purposelessness“ dienen die unter-

¹² Helen Wolff ermahnt Cage, er würde mit dem „stillen Stück“ seinen Ruf ruinieren und es darauf anlegen, zu schockieren. Der Brief bezieht sich auf die bevorstehende zweite Aufführung von 4'33" in New York 1954. Erstpublikation: Briefwechsel zwischen Helen Wolff und John Cage, *Musik-Texte* 106 (August 2005), S. 47–50. Helen Wolff war die Frau des Verlegers Kurt Wolff, durch dessen Sohn Christian Wolff Cage 1950 auf die von Kurt Wolff herausgebrachte erste englische Übersetzung des I-Ging stößt.

¹³ Bis Anfang der 1960er bleibt 4'33" noch relativ unbekannt. Im Gesamtverzeichnis der bei Edition Peters publizierten Partituren wird 4'33" auf S. 25 aufgenommen unter „Various Solos and Ensembles“. Bis zum Erscheinungsdatum 1962, d. h. in den ersten zehn Jahren seit der Uraufführung des Stücks, sind nur drei Aufführungen gelistet. In dem dort abgedruckten Interview mit Cage ist noch stark erklärungsbedürftig, um was es in dem Stück geht (ebd. S. 61). In Cages Sammlung theoretischer Schriften *Silence* (1961) wird das Stück – trotz des Buchtitels – nicht explizit zum Thema.

¹⁴ Vgl. Hanns-Werner Heister, „Intentionslosigkeit als Ideologie. Über Cage“ in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Über Klischee und Wirklichkeit der musikalischen Moderne*, (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 28), Wien/Graz: Universal Edition, 1994, S. 35–59. Sowie Edward Rothstein, „Cages Cage“ (1990), in: Richard Kostelanetz (Hg.), *Writings About John Cage*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, S. 301–308. Und für eine Gegenposition vgl.: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 288.

¹⁵ Vgl. Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik. Bild-Musik-Sprache-Körper*, Köln: Böhlau, 2008, S. 100, 116, 117, u. a. mit Bezug auf Martin Seel, Gottfried Boehm, Wolfgang Iser, Dieter Mersch, Hans Ulrich Gumbrecht. John Cage, „Experimental Music“ (1958), in: ders., *Silence*, S. 12. Vgl. auch: „QUESTION: Then what is the purpose of this ‚experimental‘ music? ANSWER: No purposes. Sounds.“ John Cage, *Experimental Music: Doctrine* (1955), in: ders., *Silence*, S. 17.

¹⁷ Cage zit. nach: Christopher Shultis, „Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention“, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 79, 2 (Summer, 1995), S. 344.

schiedlichen Zufallsoperationen, die Cage in seinem Werk einsetzt, vom jahrtausende alten I-Ging [→ Fig. 2, S. 25] bis zu der von Andrew Culver für ihn geschriebenen Computer Software. Dennoch ist klar, dass der erste Impuls, der Entschluss, der Wille, ja sogar die Leidenschaft, ein solches intentionsloses Kunstwerk machen zu wollen, unhintergebar bleiben. In philosophischer Terminologie heißt das: Es gibt einen Unterschied zwischen Intention und Intentionalität. Ein Kunstwerk kann weitgehend frei von Intention sein, doch die Schaffung eines solchen Werks beruht immer auf Intentionalität, die noch vor jeder expliziten Absicht eine grundlegende Gerichtetheit menschlichen Handelns, Fühlens und Wollens benennt.¹⁸

Nun zurück zum Anfang: Macht es also Sinn, nach den Intentionen zu fragen, die Cage dazu gebracht haben, eine solche intentionslose Komposition zu schreiben? „Numerous reasons have been offered by Cage and others, which should come of no surprise considering how it provides a clean slate, silence, absence, a nothingness rife with potentiality, a blank screen on which so much about so little can be projected.“¹⁹ Dies schreibt Douglas Kahn, einer der schärfsten Kritiker von Cage, betreffs der vielfältigen Motive, die Cage zu dieser Komposition geführt haben. In der Tat hat Cage selbst immer wieder Episoden aus seiner Biografie beigesteuert, die bis in seine Schulzeit zurückreichen.²⁰ Ausdrücklich nennt er seine Arbeit mit Kindern um 1941 als einen möglichen Ursprung des „stillen Stücks.“²¹

Es wurde bereits deutlich, dass die Versuchung einer Überinterpretation von Cages Äußerungen aus heutiger Sicht groß ist. Dazu trägt Cage selbst bei, indem er Anekdoten aus der Zeit vor 1952 rückblickend auf die spätere Bedeutung der Stille bezieht. Doch auch unabhängig von solcher biografischer Rahmung gilt in strikt musikalischer Hinsicht: Die Stille bricht nicht plötzlich in sein Werk ein, sondern sie breitet sich langsam aus. Der Weg führt über extrem leise Klänge und ausgedehnte Pausen schließlich bis zum komplett „stillen Stück“.²² Bereits vier Jahre vor 4'33" skizziert Cage in einem Vortrag die Idee für ein Stück ohne Klänge, das allerdings noch als Medienintervention für die Muzak Company gedacht war und den poetischen, spirituell aufgeladenen Titel *Silent Prayer* tragen sollte²³ [→ Textausschnitt S. 196]. Hier nennt Cage auch bereits die Länge von viereinhalb Minuten als Standardlänge von auf Schallplatten aufgezeichneter Musik, obwohl diese Länge dann für 4'33" ja durch eine Akkumulation von Zufallsfaktoren entstanden sein soll. Ebenso spielt der Kontext der Massenmedien und der Vermarktung der Aufmerksamkeitsökonomie durch Muzak bei *Silent Prayer* noch eine entscheidende Rolle, die dann wie Douglas Kahn [→ S. 201ff] kritisch anmerkt, bei dem konzertanten 4'33" wegfällt. Offenbar brauchte 4'33" einige Zeit, um zu einer Komposition zu reifen – die möglichen Motive für die Entstehung der Komposition sind also ebenso pluralistisch, ja widersprüchlich wie die weitere Rezeption.

Um dem Ganzen noch mal eine andere Wendung zu geben: Gibt es vielleicht eine andere Form der ‚Wahrheitssuche‘, welche die Vieldeutigkeit akzeptiert und sie zum eigentlichen tieferen Sinn von 4'33" macht? Und noch einen Schritt weiter: Handelt es sich bei dieser Vieldeutigkeit nur um ein Rezeptionsphänomen, das um das „Nichts“ von 4'33" kreist, oder stimuliert die paradox konstruierte „purposeful purposelessness“ dieses Wirkungspotential? Und bildet nicht die Komplexität des „stillen Stücks“ selbst einen zusätzlichen Faktor für die Diversität der Folgen?

Dabei sind wiederum zwei Aspekte zu berücksichtigen: Erstens die Entstehung des „stillen Stücks“ von 1952, zweitens seine Fortschreibung zu einer ganzen Werkreihe bis 1992. Bereits der Kompositionsprozess der Urfassung von 4'33" ist sehr viel komplexer, als meistens vermutet wird. Laut eigener Aussage hat Cage mehrere Tage an 4'33" gearbeitet und das Stück Note für Note geschrieben.²⁴ Weitere Argumente, die hier angeführt werden könnten, sind die unterschiedlichen Fassungen bzw. Methoden

der Notation von 4'33" und die weiteren Varianten und Versionen des Stückes, die Cage bis zum Ende seines Lebens immer wieder verfasst und aufgeführt hat.

Die drei bzw. vier Partituren zu 4'33" betonen jeweils einen anderen Aspekt des Stückes:

- Die Notation auf Notenpapier für die Uraufführung von 1952 (im Original verschollen, zwei Rekonstruktionen durch David Tudor, 1982 und 1990) hebt den musikalischen Charakter hervor, denn auch klassisch notierte Musik enthält Momente der Stille, die entscheidend für die Wirkung der Komposition sind.
- Die „proportional notation“ (gewidmet Irwin Kremen) von 1953 bildet auf weißen, leeren Seiten mittels Linien die drei Sätze als Zeit-Raum Notation ab und stellt eine visuelle Analogie zu den *White Paintings* von Rauschenberg her.
- Die „Tacet“ Notation von 1960, zunächst als Schreibmaschin-Typoskript und schließlich als vierte Version 1986 in Cages Handschrift, ist die erste von Henmar Press publizierte Fassung. Sie betont den konzeptuellen oder textuellen Aspekt des Stückes, der auch über den Kontext musikalischer Aufführungspraxis hinausgeht. [→ Kotz, S. 212ff und Bormann, S. 222ff].

Diese drei Fassungen bzw. Methoden der Notation lassen sich auch als drei Modi des Stückes verstehen: als Musik-Notation, als Zeit-Raum und als Konzept-Text. Diese drei Modi verlängern und vervielfachen sich wiederum in den wissenschaftlichen und künstlerischen Bezugnahmen auf 4'33", die das Stück unterschiedlich weiterdenken: als Musik/Aufführung/Inszenierung, als Zeit-Raum Abfolge/visuell-akustische Struktur oder als Konzept/Handlungsanweisung/Text-Score.

¹⁸ „Der Begriff der Intentionalität wird in der Philosophie des Geistes in einem technischen Sinne gebraucht, der mit der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes ‚Intention‘ nichts zu tun hat. Wenn Philosophen von der Intentionalität des menschlichen Geistes sprechen, dann beziehen sie sich nicht auf den Umstand, daß wir Wesen sind, die Absichten verfolgen, sondern auf die Tatsache, daß viele mentale Zustände auf etwas gerichtet sind.“ Wolfgang Barz, *Bibliographie zum Thema Intentionalität*, Bielefeld 2002, http://www.uni-bielefeld.de/philosophie/personen/barz/Bibliographieintention_alitaet.pdf

¹⁹ Douglas Kahn, „John Cage: Silence and Silencing“, in: *The Musical Quarterly* Vol. 81, 4 (1997), S. 561.

²⁰ Cage verweist dabei u. a. auf seinen bei einem High School Wettbewerb mit 15 Jahren gehaltenen Vortrag „Other People Think“. Hier entwirft Cage ausgehend von dem Konflikt zwischen den USA und Lateinamerika die Vision eines Moments des Innehaltens, der Stille, um zu einer pan-amerikanischen Verständigung zu finden (siehe Reprint in: Richard Kostelanetz (Hg.), *John Cage. An Anthology*, New York: Praeger, 1970, S. 48).

²¹ „I was employed by the WPA in San Francisco. I had applied to be in the music section of the WPA, but they refused to admit me because they said that I was not a musician. I said, ‚Well, what am I? I work with sounds and percussion instruments, and so forth,‘ And they said, ‚You could be a recreation leader.‘ So I was employed in the recreation department, and that may have been the birth of the silent piece, because my first assignment in the recreation department was to go to a hospital in San Francisco and entertain the children of the visitors. But I was not allowed to make any sound while I was doing it, for fear that it would disturb the patients. So I thought up games involving movement around the rooms and counting, etc., dealing with some kind of rhythm in space ...“ „After Antiquity: John Cage in Conversation with Peter Gena,“ in: Peter Gena/Jonathan Brent (Hg.), *A John Cage Reader*, New York: C.F. Peters Corp., 1982, S. 170. http://www.petergena.com/afant.html

²² Siehe auch die detaillierten musikwissenschaftlichen Untersuchung zur Bedeutung der Stille in Cages Musik schon vor 4'33". Siehe: Thomas M. Maier, *Ausdruck der Zeit: Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, Saarbrücken: Pfau, 2001. Und: Eric De Visscher, „There's no such thing as silence...“: John Cage's Poetics of Silence“ in: Kostelanetz (Hg.), *Writings About John Cage*, 1993.

²³ Die Erstveröffentlichung des Vortrags von 1948 erfolgte erst 1991: John Cage, „A Composer's Confession“, in: *MusikTexte*, 40/41 (August 1991), S. 55–68.

²⁴ Vgl. John Cage zum Kompositionsprozess von 4'33": „I wrote it note by note ... It was done just like a piece of music, except there were no sounds – but there were durations.“ William Fetterman, *John Cage's theatre pieces: Notations and performances*, London: Routledge, 1996. S. 72. Und: „I built up the silence of each moment and the three movements add up to 4'33". I built up each movement by means of short silences put together. It seems idiotic, but that's what I did.“ Und auf die Rückfrage des Interviewers ob es eine „very spontaneous creation“ gewesen sei: „No, no it took several days to write it and it took me several years to come to the decision to make it and I lost friends over it.“ *John Cage I–VI. The Charles Eliot Norton Lectures; 1988–89*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990, S. 20–23.

Doch auf welchen Kern bezieht sich dann diese alternative Form der „Wahrheitssuche“ in der Vieldeutigkeit? Die Uraufführung vom 29. August 1952? Die verschollene (und von David Tudor rekonstruierte) erste Fassung der Partitur? Die Idee von Cage, die er schon vier Jahre zuvor als *Silent Prayer* erstmals öffentlich kundtut? Oder die gesamte lange Folge seiner Versionen und Varianten, von den verschiedenen Partituren zu *4′33″* bis zu den weiteren Kompositionen, die Cage bis 1992 als Neufassungen von *4′33″* benennt?

Schon das kaum zu fassende Ziel einer solchen alternativen „Wahrheitssuche“ zeigt, dass sie uns in vergleichbare Aporien wie zuvor führen kann. Gewiss, die Vielfalt des „stillen Stücks“ spiegelt sich in der vielfältigen Rezeption/Interpretation in Musik, Kunst und Wissenschaft. Doch wenn wir dem Autor des intentionslosen Stücks rückblickend die Intention unterstellen, diese Wirkungen auszulösen, kommen wir letztlich wieder an unseren Ausgangspunkt zurück, denn wir hatten schon festgestellt, dass es wohl absurd sei, dies zu behaupten.

Solche Kreisbewegungen des Denkens sind deshalb kein *circulus vitiosus*, kein Teufelskreis, aus dem es kein Entkommen gibt. Es handelt sich vielmehr um ein gedankliches Umkreisen des „stillen Stücks“. Ohne es je auf den Punkt bringen zu wollen oder zu müssen, verstehen wir es dennoch immer besser, denn es eröffnen sich ständig neue Facetten des Stücks und Perspektiven seiner Wirkung. Das Vorgehen lässt sich mit einem aus der Literaturtheorie entlehnten Begriff als „hermeneutische Spirale“ bezeichnen.²⁵ Doch auch dieses Modell ist letztlich noch auf einen Kern im Zentrum dieser Spirale fixiert. Hingegen erweist sich *4′33″* als Präzedenzfall der ästhetischen Erfahrung, für die Ursula Brandstätter den Begriff des „divergenten Denkens“ einführt. Im Unterschied zum auf Wahrheit orientierten, wissenschaftlichen „konvergenten Denken“ lässt das ästhetische „divergente Denken“ ein Vielzahl von Interpretationen, Problemsichten und Lösungen zu, bei denen unterschiedliche Wahrnehmungs- und Denkmöglichkeiten nebeneinander bestehen, ohne je zu einem endgültigen Schlusspunkt zu kommen.²⁶

Daraus ergibt sich eine weitere Möglichkeit, mit dieser „Fassungslosigkeit“ umzugehen. Cages Re-Formulierungen, Fort-Schreibungen und Neu-Interpretationen des „stillen Stücks“ über den Zeitraum von 1948 bis 1992 lassen sich als aktive Mitwirkung an der Entfaltung von multiplen (Be-)Deutungen in der Rezeption/Interpretation verstehen. Obwohl Cage in dem zuvor genannten Zitat aus dem Brief an Helen Wolff von 1954 jeglichen Rückbezug auf seine Intention als absurd erklärt, hat er durch seine Kommentare und weiteren Kompositionen aktiv an der Multiplizierung und Diversifizierung dieser Reaktionen mitgewirkt. Warum sollte nicht auch der Autor selbst in diesem Spiel der ständigen Transformationen mitspielen? Er tut dies in mehrfacher Hinsicht: Erstens durch den von ihm benannten philosophischen Kontext zum „stillen Stück“. Cages Kommentare prägen die Rezeptionsgeschichte oftmals stärker als die eigentlichen Aufführungen des Stücks. Christian Wolff stellt fest, dass Cages Schriften und Vorträge einen weitreichenden Einfluss haben, obwohl die hier so „charakteristisch formulierten“ Ideen oft ausdrücklich von anderen entlehnt sind. Hingegen habe Cages Musik keinen Einfluss im eigentlichen Sinn, da sie nach wie vor einzigartig klingt und nicht im Werk anderer Komponisten mitschwingt.²⁷

Dörte Schmidt weist darauf hin, wie stark sich Cages Aussagen zu *4′33″* im Laufe der Zeit veränderten [→ S. 67ff]. Sie werden aber meist nicht zeitspezifisch gelesen, sondern als allgemeingültige Autorenzitate verwendet. Ebenso betonen Cages eigene Versionen und Varianten von *4′33″* immer wieder andere Aspekte der Stille. Beispielsweise reduziert *0′00″ (4′33″ No. 2)* von 1962 die Konventionen musikalischer Notation noch weiter: es gibt keine vorgegebene Zeitdauer und keine drei Sätze mehr, sondern eine nicht-musikalische Handlung wird ausgeführt so lange sie eben dauert,

während ihre Klänge elektronisch verstärkt werden.²⁸ Andererseits erfüllt *0′00″ (4′33″ No. 2)* wieder sehr viel mehr als *4′33″* die Konventionen musikalischer Aufführung: Es gibt etwas zu hören, das vor dem Publikum von einem Performer erzeugt wird. Ebenso wie die Rezeption/Interpretation durch andere Wissenschaftler und Künstler tragen die Wandlungen von Cages Kommentaren zusammen mit seinen kompositorischen Fortschreibungen zum „stillen Stück“ dazu bei, die Frage „Was ist *4′33″*?“ zu einem unabschließbaren, offenen Prozess zu machen, der sechzig Jahre nach der Uraufführung immer noch spannend bleibt.

Man kann Cages Aussage „there is no such thing as silence“ also fortschreiben zu „there is no such thing as *4′33″*“. So wie die Stille immer mit etwas Anderem, nicht Vorhersehbarem, gefüllt ist, nimmt auch das „stille Stück“ multiple (Be-)Deutungen an, die sich aber nicht gegen einander oder gar gegen einen ‚tieferen Sinn‘ von *4′33″* wenden. Im Unterschied zum musikalischen „presque rien“, das laut Theodor Adorno der „Negativen Dialektik“ entspricht, die sich in einer letzten Bewegung gegen sich selbst kehrt, eröffnet Cages Stille eine Selbst-Affirmation der Nicht-Intention mit ständig anderen Facetten und Erweiterungen.²⁹

II Eine Ästhetik der Rezeptivität

Kann man Werke machen, die nicht Kunst sind? — Marcel Duchamp³⁰

Or this form of work: an art without work. — John Cage über *4′33″*³¹

Cages Kommentare und Schriften sollen vor allem eine Begründung seiner musikalischen Praxis liefern.³² Dennoch werden diese Kommentare oftmals wie eine eigenständige Theorie gelesen, was leicht zu Missverständnissen führt.³³ Doch es handelt sich nicht um eine theoretisch fundierte Rezeptionsästhetik, sondern um eine primär künstlerische Ästhetik der Rezeptivität: Die Erzeugung von Werken oder von ästhetischen Situationen, die auf eine

- ↑ Jürgen Bolten, „Die Hermeneutische Spirale. Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie“, in: *Poetica* 17 (1985), S. 362f.
- ↑ Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 2008, S. 104.
- ↑ Christian Wolff, „Under the Influence. On John Cage / Unter dem Einfluß. Über John Cage“, in: ders.: *Cues: Writings & Conversations / Hinweise*, S. 153.
- ↑ In der Partitur zu *0′00″* schreibt Cage „the action should fulfill an obligation to others“. Damit wird die bei *4′33″* latent vorhandene soziale Komponente explizit. Cage setzte dies um, indem er beispielsweise auf der Bühne seine Korrespondenz auf einer Schreibmaschine erledigte, deren Geräusch mit Kontaktmikrophonen verstärkt wurde.
- ↑ Vgl. Lydia Goehr, „For the Birds/Against the Birds: The Modernist Narratives of Danto and Adorno (and Cage)“ in: Daniel Herwitz and Michael Kelly (Hg.), *Action, Art, History: Engagement with Arthur Danto*, New York: Columbia University Press, S. 43–73. Vgl. dies. „Gegen die Vögel. Theodor W. Adorno über Musik, Konzept und dialektische Bewegung“, in: Christoph Metzger (Hg.), *Conceptualismus in Musik, Kunst und Film*, Berlin: Akademie der Künste, S. 97–114.
- ↑ Marcel Duchamp, *Die Schriften*, hg. von Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 125.
- ↑ „I knew that it would be taken as a joke and a renunciation of work, whereas I also knew that if it was done it would be the highest form of work. Or this form of work: an art without work. I doubt whether many people understand it yet.“ John Cage in: William Duckworth, „Anything I say will be misunderstood: An interview with John Cage.“ in: Richard Fleming/William Duckworth (Hg.), *John Cage at Seventy-five*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1989, S. 21.
- ↑ „Cage kann in seinen Kompositionen die Idee seiner Musik nicht erklären, er kann sie nur zeigen. Es war vor allem diese Einsicht, dass sich diese Schwierigkeit innermusikalisch nicht lösen lässt, weshalb Cage seine Ideen schließlich in Texten und Vorträgen entwickelt hat.“ Sabine Sanio, „Strategien der Unbestimmtheit. Cages Ästhetik und die Zukunft der Musik“, in: Peter Rautmann/Nicolas Schalz, *Anarchische Harmonie. John Cage und die Zukunft der Künste*, Bremen: Hochschule der Künste, 2002, S. 116. Sanio verweist damit auch auf die Performativität von Cages „Theorie“.
- ↑ Vgl. zu dieser Problematik in der bildenden Kunst: Ana Dimke, *Duchamps Künstlertheorie: eine Lektüre zur Vermittlung von Kunst*, Hann. Münden: Scrollheim 2001, hier S. 13ff: Künstlertheorie als Begriff.

aktive Rezeption angelegt sind. Cages praktische Arbeit an der Nicht-Intentionalität von Kunstwerken findet ihre Entsprechung in seiner These zur Individualität der Wahrnehmung von Kunst. Er sagt 1965: „The structure we should think about is that of each person in the audience. In other words, his consciousness is structuring the experience differently from anybody else’s in the audience. So the less we structure the theatrical occasion and the more it is like unstructured daily life, the greater will be the stimulus to the structuring faculty of each person in the audience. If we have done nothing, he will have everything to do.“³⁴

Diese künstlerische Haltung findet ihren ersten klaren Ausdruck in *4′33″*, prägt jedoch seine gesamte Musik seit circa 1950. George Brecht, der zusammen mit anderen späteren Fluxus Künstlern im Jahr 1958 an Cages Kurs „Experimental Composition“ teilnimmt, notiert hierzu Ausführungen von Cage, in denen Cage seinen eigenen Ansatz von dem seiner Weggefährten Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff unterscheidet: „Cage, 4 min 33 sec.: Silence. Tacet. Each observer to have his own experience of the sound in the auditorium.“³⁵ Die Konsequenz daraus zieht George Brecht dann mit dem Konzept des „virtuoso listeners“: „The ‚virtu‘ of virtuosity must now mean behavior out of ones life-experience; it cannot be delimited toward physical skill. The listener responding to this sound out of his own experience, adds a new element to the system: composer/notation/performer/sound/listener, and, for himself, defines the sound as music. For the virtuoso listner all sound may be music.“³⁶

Cages These der Individualität ästhetischer Wahrnehmung kann einerseits biografisch verstanden werden als positive Wendung der für ihn schockierenden Erfahrung, dass ihm mit seiner Musik keine Kommunikation von Emotionen gelang.³⁷ Dieser Schock führt zum Verzicht auf Intention/Emotion/Expression in der Komposition und zu einer Absolutsetzung der individuellen Rezeption/Interpretation. Die Konsequenz geht damit über das biographische Motiv hinaus: Seit *4′33″* gibt es für Cage keine scharfe Grenze mehr zwischen Rezeption und Interpretation – jede ästhetische Wahrnehmung ist ebenso individuelle Ausformung – deshalb auch die von mir bisher im Text bereits verwendete Schreibweise als Rezeption/Interpretation.³⁸ Meine These lautet, dass diese Individualität ästhetischer Erfahrung sich nicht nur auf die Aufführungssituation von *4′33″* anwenden lässt, sondern als Leitmotiv für das gesamte Spektrum der Wirkungsgeschichte des „stillen Stücks“ dienen kann. Sie betrifft somit die fünf letzten der zuvor genannten Stufen: Sie gilt für die Wahrnehmung eines Kunstwerks (durch das Publikum) ebenso wie für seine Aufführung (z. B. durch Musiker)³⁹ und auch für die Deutung (durch Kommentare und wissenschaftliche Analysen) und ebenso für künstlerische bzw. musikalische Varianten oder Weiterentwicklungen (durch Cage oder Andere).

Cages schon genanntes Zitat aus dem Brief an Helen Wolff („If one imagines that I have intended any one of these responses he will have to imagine that I have intended all of them.“) bezog sich zwar nur auf die Zuhörer der Aufführung von 1954, es lässt sich zwar auf die weitere Wirkungsgeschichte extrapolieren, kann diese aber nicht begründen oder vorwegnehmen. Sonst droht erneut der Zirkelschluss, die Logik der Fortwirkung mit der Logik des Autors begründen zu wollen. Das Zitat ist ein für Cage typisches Denkmodell: Es schließt übergangslos vom Einzelnen auf das Allgemeine und vereinnahmt jede Antwort schon bevor sie formuliert wird. Aus einem logischen Argument wird so letztlich ein quasi-theologischer Satz, wie ihn Cage direkt im Anschluss formuliert: „Something like faith must take over in order that we live affirmatively in the totality we live in.“

Aus Cages Haltung folgt keine Beliebigkeit, sondern eine Äquivalenz aller tatsächlichen Rezeption/Interpretation. Diese manifestiert sich für Cage immer erst in der individuellen Erfahrung der jeweiligen Aufführung eines Stücks. Es gibt bei Cage

ein Primat der Aufführung über die Notation: die jeweilige, aktuelle Erfahrung ist für ihn wichtiger als die dahinter stehende Idee. Seit Mitte der 1950er Jahre schreibt Cage seine Musik, ohne sie zu hören – er hört sie erst in der Aufführung, meist durch David Tudor.⁴⁰ Cage sagt dazu: „I don’t hear music when I write it. I write in order to hear something I haven’t heard yet.“⁴¹ Cage ist selbst in einer vergleichbaren Lage wie seine Zuhörer, er erfährt auch erst in der eigenen Rezeption den Klang seiner Musik.⁴² Diese bei *4′33″* radikal zugespitzte Äquivalenz von Hörer und Komponist entwickelt sich ebenso für andere Komponisten zu einem wesentlichen Aspekt. „For experimental music emphasizes an unprecedented fluidity of composer/performer/listener roles, as it breaks away from the standard sender/carrier/receiver information structure,“ schreibt Michael Nyman.⁴³

In diesem Sinne bedeutet Ästhetik der Rezeptivität, dass es letztlich keine der ästhetischen Erfahrung vorgängige Ästhetik gibt, keine wie auch immer geartete Daseinsweise des Kunstwerks, die nicht auf seine Wahrnehmung bezogen ist, (sondern beispielsweise auf die Intention oder Emotion des Autors). Hiermit sind wir erneut bei dem Gegensatz des ästhetischen „divergenten“ zum theoretischen „konvergenten“ Denken angekommen: Wo es keine künstlerische Intention gibt, kann es auch keine ‚richtige‘ Interpretation geben. Aber auch wenn die Kriterien ‚richtig‘ und ‚falsch‘ nicht mehr passen, kann es eine nicht angemessene oder widersinnige Interpretation geben, sowohl im wissenschaftlichen als auch im künstlerischen Sinne. Beispielsweise zeigte Cages Zusammenarbeit mit Klassik-Orchestern oft, dass die professionellen Musiker sich nicht mit ihrer veränderten Rolle identifizieren konnten und die Freiheit der Interpretation in allerhand Klamauk endete.⁴⁴ Auch ohne eine absolute, endgültige Wahrheit mündet die anfangs genannte Grundsatzfrage der (Gleich-)Gültigkeit der vielfältigen und teils scheinbar widerstreitenden Interpretationen nicht in eine völlige Beliebigkeit.

- ↑ Zit. William Fetterman, *John Cage’s theatre pieces*, 1996, S. 92.
- ↑ George Brecht, *Notebooks I–III*, hrsg. Dieter Daniels in Zusammenarbeit mit Hermann Braun, Köln Verlag: Walther König, 1991, Vol. I, June – September 1958, S. 48.
- ↑ George Brecht, *Notebooks I–III*, Vol. III, April 1959 – August 1959, S. 123.
- ↑ Vgl. Cage über seine Kompositionen *Amores* und *The Perilous Night* und das Unverständnis, auf welches sie stoßen, in: Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, New York: Penguin/Viking, 1968, S. 97.
- ↑ Bereits 1954 skizziert John Cage eine rein auf Rezeption orientierte Version von *4′33″*, ohne Interpretation durch einen Performer und ohne den Kontext eines Konzerts: „I have spent many pleasant hours in the woods conducting performances of my silent piece, transcriptions, that is, for an audience of myself, since they were much longer than the popular length which I have had published. At one performance, I passed the first movement by attempting the identification of a mushroom which remained successfully unidentified. The second movement was extremely dramatic, beginning with the sounds of a buck and a doe leaping up to within ten feet of my rocky podium. The expressivity of this movement was not only dramatic but unusually sad from my point of view, for the animals were frightened simply because I was a human being. However, they left hesitatingly and fittingly within the structure of the work. The third movement was a return to the theme of the first, but with all those profound, so-well-known alterations of world feeling associated by German tradition with the A-B-A.“ John Cage, „Music Lovers‘ Field Companion“ (1954), in: *Silence*, S. 276.
- ↑ William Fetterman weist darauf hin, dass die Performer von *4′33″* eigene Formen der Aufführung finden sollten, statt nur Tudor zu imitieren. William Fetterman, *John Cage’s theatre pieces*, S. 82.
- ↑ „Cage himself could not hear what he had written until Tudor got the score and played it (Cage had given up his own piano when he moved out to the country), and Tudor’s solutions to the problems of performance would often open up whole areas of sound that Cage had never forseen.“ Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, S.124.
- ↑ Liz Kotz, *Words to be looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 2010, S. 50.
- ↑ Vgl. dazu auch den Begriff des Experimentellen bei Cage: Während in der Naturwissenschaft das wiederholbare Experiment zum Beweis einer These dient, spricht Cage von experimenteller Indeterminacy, die zu einem nicht vorhersehbaren, immer anderen Klangergebnis führt. (z.B. in: John Cage, „Experimental Music“ (1958), in: ders. *Silence*, S. 7)
- ↑ Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and beyond*, New York: Schirmer, 1974, S. 20.
- ↑ Vgl. Cages Brief an Orchestermusiker der Züricher Oper: „Mein Werk ist in hohem Maße entstellt worden, und zwar weitgehend, muß ich leider sagen, von Ihnen, den Musikern.“ (in: *MusikTexte* 40/41, August 1991, S. 111) Vgl. auch Liz Kotz, *Words to be looked at*, S. 55.

Hier besteht eine Nähe zu Wittgensteins Argument gegen den Essentialismus der Bedeutung von Sprache. Es gibt laut Wittgenstein keine hinter der Verwendung der Worte versteckte, „eigentliche“ Intention von Sprache, sondern „Die Bedeutung ist der Gebrauch“ – eine Sentenz, welche Cage zumindest ab 1970 positiv aufgenommen hat.⁴⁵ Wittgenstein geht es primär um erkenntnistheoretische Fragen, weniger um Ästhetik. Die Besonderheit der ästhetischen Erfahrung, ihre nicht hintergehbare Individualität, lässt sich in der Philosophie bis zu Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* zurückverfolgen, der dem Geschmacksurteil zwar eine Allgemeingültigkeit zuspricht, die jedoch immer nur auf Verallgemeinerung eigener Anschauung und nicht auf reiner Erkenntnisleistung beruhen kann. Beispielsweise fordert Dieter Mersch eine „Neubegründung der Ästhetik aus der Aisthesis“, um sie aus der vielfachen Überformung durch Diskurse wieder herauszuschälen und ihren Kern in der Wahrnehmung erneut fruchtbar zu machen. Dabei beruft Mersch sich insbesondere auf John Cage als entscheidenden Protagonisten einer Haltung der „Responsivität“ für eine „Ethik des Performativen“.⁴⁶ Hier wird Cages performative „Künstlertheorie“ selbst zu einem Teil des akademischen Performativitäts-Diskurses.

Vor diesem Hintergrund wird auch klar, warum Cage kein Verständnis für die Konzeptkunst der 1970er Jahre zeigt, die sich auf ihn als Vordenker beruft: „Wenn ich es bei einer als ‚Kunstwerk‘ titulierten Sache ausschließlich mit einer Idee zu tun habe – überhaupt nicht mit einer Erfahrung –, dann verliere ich offensichtlich die Erfahrung.“ Als Beispiel nennt Cage die 840 Wiederholungen von Saties *Vexations*, durch die sich bei der Aufführung etwas Entscheidendes geändert habe, das nicht vorhersehbar war: „Wenn ich diese Beobachtung [bei den ‚Vexations‘] auf die Konzept-Kunst anwende, scheint mir die Schwierigkeit dieser Kunst darin zu bestehen; wenn ich es richtig verstehe, so bringt sie uns dazu, uns einzubilden, dass wir etwas wüssten, bevor dieses Etwas geschehen ist. Das ist schwierig, da die Erfahrung selbst sich immer von dem unterscheidet, was wir darüber dachten.“⁴⁷

Eine mit Cage vergleichbare Rolle des Rezipienten findet sich bei Marcel Duchamp. Er geht davon aus, dass dem Betrachter in jeder ästhetischen Erfahrung eine konstitutive Rolle zukommt und er „damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt.“⁴⁸ Bei anderer Gelegenheit radikalisiert er seine Aussage sogar dazu, dass „ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten oder es lesen und die es, durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung, überdauern lassen“.⁴⁹ Duchamp beruft sich dabei ausdrücklich auf seine Erfahrungen in der Kunstwelt und vor allem mit Interpretationen seines Werks durch die *écriture critique*. Diese Thesen zur Rezeption finden eine Entsprechung in Duchamps Aussagen zur Kreation. In seinem Vortrag über den „Kreativen Akt“ heißt es 1957: „Der persönliche ‚Kunst-Koeffizient‘ ist wie eine arithmetische Beziehung zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten.“⁵⁰ Man könnte auch sagen: Jegliche Kunstproduktion erzeugt partiell Nicht-Intentionales; und je mehr das Resultat von der Intention abweicht, umso höher ist der persönliche Kunst-Koeffizient.

Es wurde schon viel über diese ‚kunsttheoretischen‘ Gemeinsamkeiten von Duchamp und Cage geschrieben.⁵¹ Dabei geraten allerdings die grundlegenden Unterschiede leicht aus dem Blick. Beispielsweise ist ein Vergleich der Readymades mit *4'33"* nahelegend. In beiden Fälle tritt die Akzeptanz des Vorgefundenen an die Stelle des künstlerischen Selbstausdrucks. Auch Duchamp ging es darum, den Fallen der Intentionalität zu entkommen. Dennoch gibt es signifikante Unterscheide: Das einmal gewählte Objekt bleibt als Werk zunächst stabil, während sich die Klänge in der Zeitspanne von viereinhalb Minuten bei jeder Aufführung verändern. Duchamps Readymades sind die Antwort auf seine Frage „Kann man Werke machen, die keine Kunst sind?“ Hinge-

gen spricht Cage über *4'33"* als „Kunst ohne Werk“.⁵² Dies zeigt, dass es sich um *reziproke* Ansätze handelt: Duchamp hält zwar am Werkbegriff fest, will jedoch diese Objekte nicht auf den Kunstkontext reduzieren – Cage hingegen hält am Kunstbegriff bzw. Musikkontext fest, will jedoch keine Werke mehr, sondern nur noch Rezeptionssituationen schaffen. Duchamp beginnt mit einem solitären Experiment im Atelier – Cage mit einer sozialen Situation im Konzertsaal.⁵³

Man könnte vermuten, dass es sich dabei um gattungsspezifische Unterschiede zwischen bildender Kunst und Musik handelt, hier Objekt/Werk, dort Prozess/Wahrnehmung. Dagegen spricht jedoch, dass Duchamp auch „musikalische“ Readymades konzipiert hat, die ebenso wie bei Cage auf Zufallsverfahren basieren.⁵⁴ Ebenso spricht Duchamp der Wahl eines Readymades eine situative Temporalität als „eine Art Rendez-vous“ zu.⁵⁵ Vor allem sind die Konsequenzen, die Duchamp bzw. Cage daraus ziehen, völlig konträr: Das Readymade ist für Duchamp ein möglicher Endpunkt der Kunst, nach dem sein berühmtes Schweigen einsetzt. Die sich auf ihn als Vorbild berufende Etablierung und Multiplizierung von vorgefundenen Objekten in der Kunst seit 1960 sah er zunächst skeptisch. Für Cage hingegen war *4'33"* der Startpunkt für eine neue Arbeitsweise als Komponist, der ihm letztlich erlaubte, mehr Musik als je zuvor zu schreiben. Duchamp zieht sich zumindest zeitweise aus der Kunstöffentlichkeit zurück und bezeichnet sich selbst nicht mehr als Künstler.⁵⁶ Cage hat sich immer als Komponist verstanden und seine immense Produktivität ist gegen Ende seines Lebens sogar noch weiter gestiegen.

Niemand hat die inhaltliche Bedeutung der produktiven Quantität für Cage so erfasst wie Nam June Paik, der selbst ebenso mit dem Kontrast von Reduktion und Überfluss künstlerisch arbeitete. Paik fragte Cage 1958, ob er Zufallsmethoden nicht leicht bis zu zwanzig Stücke pro Tag schreiben könne, und welches davon schließlich gespielt werden solle und welches nicht. „Egal welches,“ lautet Cages Antwort, und Paik ergänzt: „Natürlich steckt keine Verantwortungslosigkeit dahinter. Es handelt sich um ein schönes Nachgeben der Natur gegenüber, die Starrköpfigkeit zwischen Bewusstem und Unbewusstem aufgebend, um die Mitte des Himmels zu erreichen.“⁵⁷ Dreißig Jahre später schreibt Paik in seinem Nachruf auf Cage: „[Buckminster] Fuller sagte: ‚Ich akzeptiere das Universum. Ich sagte: ‚Ich akzeptiere Cage‘, weil er wie Natur oder Universum war. Seine riesige Quantität entwarfnete unser kleines Maß, das ‚Qualität‘ heißt, in zwei verschiedenen Bedeutungen: 1. Besser ... oder schlechter ... 2. Anders ... In Cages Musik macht die riesige Quantität diese Unterscheidung

45 John Cage, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin: Merve Verlag, 1984, S. 189.

46 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, S. 9, S. 289.

47 John Cage, *Für die Vögel*, S. 189.

48 Marcel Duchamp, *Die Schriften*, S. 240.

49 Ebd., S. 202.

50 Ebd., S. 239.

51 Vgl. u. a.: Moira Roth/Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference. Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. Amsterdam: G+B Arts International, 1998. Und: Julia Dür, „Glass Wanderers: The Blurring of the Distinction between Art and Life in John Cage and Marcel Duchamp“, MA Thesis 2001, auszugsweise veröffentlicht in: *tout-fait*, Vol. 2, Issue 5, 2003, http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/dur/dur2.html

52 Siehe Fußnote 28 und 29.

53 Vgl. „Das Ready-mades als privates Objekt“, in: Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln: DuMont, 1992, S. 214–216.

54 Vgl. dazu: Dieter Daniels, „Zufall und Technik in Kunst und Musik bei Duchamp, Cage und Paik“, in: Katja Riemer/Andreas Kreul (Hg.), *Wunderkammermusik. Die Sammlungen der Kunsthalle Bremen*, Köln: DuMont, 2011, S. 246–255.

55 Vgl. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen*, S. 196.

56 Erst nach Duchamps Tod wird bekannt, dass er zwanzig Jahre lang an seinem letzten großen Werk *Étant donné* gearbeitet hatte.

57 Nam June Paik, Rezension zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (1958), in: Nam June Paik, *Fluxus/Video*, hrsg. Wulf Herzogenrath/Sabine M. Schmidt, Bremen: Kunsthalle Bremen, 1999, S. 22.

unwirksam.“⁵⁸ Demgegenüber gründet Duchamps Wirkkraft in seinem ausgesprochen schmalen Oeuvre wenigen, jedoch hochkonzentrierten Werken.

In dem von John Cage konzipierten Stück *Reunion* erfolgt 1968 eine Zusammenarbeit mit Marcel Duchamp, welche die bisher genannten Gemeinsamkeiten und Differenzen verdeutlicht. Ein Schachbrett wurde von Lowell Cross mit elektronischen Licht-Sensoren präpariert, so dass die Bewegungen der Spielfiguren die zeitgleichen Live-Elektronik Kompositionen der Komponisten und Musiker David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor und John Cage miteinander mischten, sie ein- oder ausblendeten und im Raum verteilten. Diese Form der Zusammenarbeit motivierte den Titel *Reunion*. Am Schachbrett spielten John Cage und der Stargast Marcel Duchamp sowie seine Frau Teeny Duchamp. Cage fungierte als Mastermind des mehrstündigen Events [→ Fig. 4, S. 30].

Das Stück *Reunion* ist über mehrere Stufen der Variation mit *4'33"* verwandt. In der Partitur zu Cages Stück *0'00" No. 2* aus dem Jahr 1968 heißt es „two or more performers playing a game on a playing area (table or board) amplified with contact microphones“.⁵⁹ Dieses Stück *0'00" No. 2* ist unerschwerlich in *Reunion* integriert. Das von Lowell Cross für *Reunion* präparierte Schachbrett hatte auf Wunsch von Cage zwar Kontaktmikrophone.⁶⁰ Die von den Spielern auf dem Brett verursachten Klänge waren jedoch trotz der Verstärkung kaum zu hören.⁶¹ Denn das Schachbrett diente zugleich als Kontrollmatrix für die Auswahl und räumliche Verteilung der Klänge der zeitgleichen Kompositionen der anderen Mitstreiter. Im Vordergrund steht bei *Reunion* also der bereits im Titel benannte soziale Aspekt, der für Cage Ende der 1960er Jahre immer wichtiger wird. „Art instead of being an object made by one person, is a process set in motion by a group of people. Art’s socialized. It isn’t someone saying something, but people are doing things, giving everyone (included those involved) the opportunity to have experiences they would otherwise not have had“, schreibt Cage 1967.⁶² Es gibt kaum einen größeren Kontrast als den zu der Aussage Marcel Duchamps von 1963: „Der Künstler sollte allein sein ... jeder für sich selbst, wie bei einem Schiffbruch.“⁶³

Dass Cage in den 1960er Jahren die soziale Komponente der Kunst so betont, während er in den 1950er Jahren die Individualität ästhetischer Erfahrung hervorhebt, entspricht wohl auch dem veränderten Zeitgeist. Die gemeinsame Basis dieser beiden Aspekte liegt in der Ko-Präsenz von Individuen, die während einer musikalischen Aufführung zu einer sozialen Situation zusammenfinden. Dies begründet auch Cages Desinteresse, ja sogar Ablehnung der Konzeptkunst, weil er hier keine ästhetische Erfahrung wahrnimmt, sondern nur eine intellektuelle Anschauung erfolgen kann.⁶⁴ Hingegen gab es für Duchamp auch eine rein ‚cerebrale‘ Schönheit, beispielsweise im Schachspiel.⁶⁵ Cage bestand darauf, das *4'33"* ein „sehr physisches und kein konzeptuelles Stück“ sei, welches sich erst im jeweiligen Hören erschließt, und nicht nur in einer rein reflexiven Betrachtung.⁶⁶

Cages Ästhetik der Rezeptivität hat also gleichermaßen eine körperliche wie eine soziale Komponente. Beides bringt Cage zu einer ausgesprochen kritischen Haltung gegenüber der Aufzeichnung von Musik auf Tonträgern. Bekanntermaßen besaß Cage selbst keine Stereoanlage und keine Plattensammlung, sondern zog es vor, Live-Aufführungen seiner Kollegen der Neuen Musik zu besuchen.⁶⁷ Dies mag für einen Komponisten, der Schallplatten, Tonbänder und Radios in seiner Musik einsetzt, paradox erscheinen. Doch Cage verwendet diese Medien wie Musikinstrumente in einer Aufführungssituation, als Live-Sound-Generatoren statt als Reproduktions-Geräte. Er legt damit über die *Indeterminacy* der Partitur eine zweite Schicht von medienbasierter Zufallsprozesse. Nam June Paik schreibt dazu: „The best part of Cage’s creation is his LIVE electronic music, which is a whole

TIME-SPACE art, which can never be made into either audio or video disc.“⁶⁸ Besonders deutlich wird dies gerade durch den Verzicht auf jegliche Technik bei *4'33"*.

In Cages Werkkontext steht *4'33"* dabei im direkten Vergleich mit zwei seiner Pionierleistungen für elektronische Medien, die im übrigen auch je viereinhalb Minuten lang sind: der Tonband-Montage *Williams Mix* (1952) und der *Imaginary Landscape No. 4* (1951) für zwölf Radios, bei dessen Uraufführung am späten Abend die meisten Radiosender schon ihr Programm beendet hatten und sich somit eine für die anwesenden Zuhörer unerwartete Stille breit machte, die zu ebensolch kontroversen Reaktionen führte wie die Uraufführung von *4'33"* ein Jahr darauf.⁶⁹ Das Publikum von *Imaginary Landscape No. 4* erlebt ebenso wie bei *4'33"* vier Minuten gesteigerter Sensibilität, das Lauschen ersetzt den musikalischen Inhalt, allerdings noch vermittelt über die als Instrumente eingesetzten zwölf Radioapparate, welche die massenmediale Allgegenwart der Sender im Moment der Aufführung als ästhetisches Rohmaterial erfahrbar machen. Insofern könnte man in heutiger Terminologie sogar *4'33"* als Unplugged-Version des Stücks für Radios bezeichnen.⁷⁰

Eine Aufzeichnung von *4'33"* widerspricht der Ko-Präsenz im Hier und Jetzt und der Unbestimmtheit der zu erwartenden Klänge, die für das Stück entscheidend sind. Dennoch gibt es mehr als fünfzig Einspielungen von *4'33"* auf Schallplatten, Kassetten und CDs, u. a. von prominenten Popmusikern wie Frank Zappa [→ Discography, S. 185–92]. Eine Aufzeichnung von *4'33"* ist per se ein Paradox, da eine Aufführung des Stücks ja jederzeit möglich und sogar einfacher zu realisieren wäre. Hingegen führt eine Speicherung der Stille und ihre Wiedergabe an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit zu der Überlagerung der minimalen Sounds von aktueller und aufgezeichneter Situation. Hört man eine Aufnahme von *4'33"* entsteht ständiger Wechsel der Aufmerksamkeit zwischen dem Hier und Jetzt des Hörens und dem

58 Paik in seinem Nachruf auf Cage: „B.C./A.D.“, in: *MusikTexte*, 46/47, Dezember 1992, S. 69.

59 John Cage, *0'00" No. 2*, 1968 (C. F. Peters; 6806a 1970, 1987) Zu der *Reunion* Aufführung gibt es keine erhaltene Partitur.

60 Vgl. zu der technischen Funktion des Schachbretts und den nur wenig Sound generierenden Kontaktmikrofonen: Lowell Cross, „Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess“, in: *Leonardo Music Journal* 9, (Dezember 1999), S. 35–42.

61 Das zeigte sich auch im Programm zur Aufführung, wo Cages Komposition nicht auftaucht: „The program is full of errors: John’s contribution, *0'00" II*, is not announced at all“. Lowell Cross an Pauline Oliveros, Brief vom 7. März 1969 [→ Schröder, S. 67].

62 John Cage, „Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)“, Continued 1967“, in: ders., *A Year From Monday*, S. 151.

63 Duchamp 1963 im Gespräch mit Jean-Marie Drot, zit. nach Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: Eine Biografie*, übersetzt von Jörg Trobitius, München: Hanser, 1999, S. 114.

64 John Cage, *For the Birds*, S. 188.

65 Seth Kim-Cohens Ansatz, Duchamps „nicht-retinale“ Kunst zum Modell einer konzeptuellen „non-cochelar sonic art“ zu machen, der gegenüber Cages *4'33"* eine „materialist listening activity, still very much about the ear“ sei, greift dennoch zu kurz. Einseits betont Duchamps Spätwerk bis *Étant donné* die Körperlichkeit, ja sogar Taktilität des Blicks. Andererseits ist Cages Insistieren auf der Körperlichkeit nicht empiristisch oder materialistisch, sondern auf die Ko-Präsenz von „Dort und Hier“ im Akt des Hörens orientiert wie sie Brandon LaBelle darstellt. (vgl. Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochelar sonic art*. London/New York: Continuum: 2009, S. 163; und: Brandon LaBelle, *Noise, Over-Hearing, and Cage’s 4'33"* [→ S. 45ff].

66 Interview mit Alcides Lanza, 1971, in: Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, Köln: DuMont, S. 153.

67 Vgl. David Revill, *Tosende Stille. Eine John Cage Biographie*, München: List, 1995, S. 411.

68 Nam June Paik, „Random Access Information“, in: *Artforum* (September 1980), S. 49.

69 Vgl. John Hollander, „Silence“ (1962) in: Kostelanetz, (Hg.), *Writings About John Cage*, S. 266. *Imaginary Landscape No. 4* ist außerdem das erste Stück von Cage in „proportional notation“, hier noch mit ‚klassischer‘ Notation kombiniert, und insofern ein Vorläufer der proportionalen Partitur von *4'33"*.

70 Für einen ausführlicheren Vergleich von *4'33"* mit *Williams Mix* und der *Imaginary Landscape No. 4* siehe: Dieter Daniels, „John Cage und Nam June Paik: Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind).“ in: *Nam June Paik*, hrsg. Susanne Rennert/Sook-Kyung Lee, Ostfildern: Cantz, 2010, S. 110–114.

Dort und Damals der Klangspeicherung. Dies ist rezeptionstheoretisch interessant, hat jedoch mit der ursprünglichen Komposition von Cage nichts zu tun. Die Videoinstallation, *Two Times 4'33"* (2007) von Manon De Boer spielt genau mit diesem Vergleich von Wiedergabe und live Atmosphäre, von Reproduktion und ‚Aura‘ wenn man so will. Sie zeigt eine Aufführung von *4'33"* zunächst als Video mit dem O-Ton und dann ein zweites Video, ohne Ton [→ S. 257]. Das die technische Reproduktion selbst eine ‚Aura‘ erzeugen kann, zeigt Matthieu Saladin mit dem Audiostück *4'33"/0'00"* von 2008 [→ S. 269]. Die erste Schallplatteneinspielung von Cages *4'33"* aus dem Jahr 1974 (durch Gianni-Emilio Simonetti) wird durch maximale Verstärkung in eine aktuelle, digitale Hommage an Cages *0'00"* transformiert. Neben einigen sporadischen, obskuren Hintergrundgeräuschen dominiert das zum Orkan angeschwollen Rauschen der Vinylplatte den Sound. Ohne ausdrücklichen Bezug auf Cage arbeitet Dave Allen, der mit seinen *Silent Recordings* an prominenten Orten für Musikdarbietungen den puren Raumklang der Stille aufnimmt – u. a. in der Berliner Philharmonie und im Hansa Studio Berlin, wo David Bowie die Alben *Heroes* und *Low* eingespielt hat [→ S. 256]. Diese akustische Manifestation eines *genius loci* lässt zweierlei erfahren: Die Klänge haben sich faktisch nicht in die Räume eingeschrieben, dennoch schafft unser Wissen um den Ort eine Art sonischer Fatamorgana, welche uns fast an eine Art Nachhall vergangener Klänge glauben lässt, wie ihn beispielsweise James Graham Ballard in der Science Fiction Kurzgeschichte *Der Klangsauger* (*The Sound-Sweep*, 1960) so suggestiv beschreibt.

Das Projekt Cage Against the Machine hingegen macht *4'33"* zu einer Intervention gegen die massenmedialen Vermarktungsstrukturen von (Pop-)Musik [→ S. 258 / Fig. 6, S. 31]. Die Initiatoren handeln dabei, vielleicht ohne es zu wissen, durchaus im Sinne Cages, der ja schon 1948 seine erste Idee namens „Silent Prayer“ zur Sendung auf einem Muzak Kanal geplant hatte. Statt die Massenmedien mit massenmedialen Strategien schlagen zu wollen, setzt das Online-Game *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness* (2009) von Petri Söderström-Kelley auf das Bedürfnis nach Einzigartigkeit, denn es kann weltweit immer nur von einem Spieler gespielt werden. Es kann damit als aktueller Beitrag zur Individualität der ästhetischen Erfahrung im Zeitalter des Internet verstanden werden [→ S. 269].



The Ambivalence of Silence

Das Themenspektrum des Buchs und der Ausstellung geht über Cages „stilles Stück“ hinaus und umfasst auch die sich wandelnde kulturelle Bedeutung von Stille seit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Vieldeutigkeit der kulturellen Konnotationen von Stille zeigt sich auch in den unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs ‚Stille‘ je nach dem Kontext seiner Verwendung.⁷¹ Ein musikalischer und ein kommunikativer Aspekt lassen sich hier unterscheiden. In der klassischen Musik bedeutet „tacet“ die Stille eines Musikers für einen gesamten Satz. Die musikalische Pause hat vor allem ästhetische Bedeutung. In der sprachlichen Kommunikation hingegen wird Stille zum Schweigen. Es wird oft mit einer Ablehnung von Kommunikation gleichgesetzt, wie etwa in Ingmar Bergmanns Film *Das Schweigen* (1963), welcher wiederum von Joseph Beuys 1973 zu einem gleichnamigen Objekt verarbeitet wird, dessen verzinkte Filmrollen die bleierne Schwere des „Schweigens“ betonen. Im Unterschied zu Cages auf Rezeptivität orientiertem Konzept der Stille enthält der Begriff des Schweigens ein aktives Moment der Verweigerung, welches im Verschweigen noch mal gesteigert wird. Auch Heinrich Bölls Kurzgeschichte

Doktor Murkes gesammeltes Schweigen (1955) spielt mit diese Ambivalenz: Es geht um die Momente der Stille, welche im Massenmedium Radio keinen Platz mehr haben und ebenso um das Schweigen über die Zeit des Nationalsozialismus, in der Dr. Murkes Gegenüber Bur-Malottke unausgesprochen eine wichtige Rolle spielte.

Neben dem musikalischen und kommunikativen Aspekt lässt sich auch eine Körperlichkeit der Stille ausmachen. Cage insizierte darauf, das *4'33"* ein physisches Stück sei.⁷² Seine immer wieder als Initialmoment für *4'33"* genannte Erfahrung in einer „anechoic chamber“ illustriert diese physiologische Basis seiner Erkenntnis, dass es keine absolute Stille gibt, weil die Geräusche der nicht willentlich steuerbaren Funktionen des menschlichen Organismus ins Bewusstsein treten, wenn wir von Außenreizen abgeschottet werden [→ S. 196]. Es ist dabei nicht so wichtig, ob die beiden Töne tatsächlich von seiner Blutzirkulation und seinem Nervensystem verursacht wurden, oder ob es sich um otoakustische Emissionen im Inneren des Ohrs oder gar einen leichten Tinnitus handelte, wie es David Toop [→ S. 53] und Seth Kim-Cohen vermuten.⁷³ Wesentlich für Cage war, dass es für die „subjektive“ Wahrnehmung des Menschen keine „objektive“ Stille gibt, weil das körperliche Subjekt bei sinkenden Außenreizen durch auditive Propriozeption in den Vordergrund der Wahrnehmung tritt. Damit verweist Cages Insistieren auf der Körperlichkeit des Hörens bereits auf die Theorien des „embodiment“ von Maurice Merleau-Ponty bis zur aktuellen Kognitionswissenschaft.

Eine besonders intensive Verbindung von Körperlichkeit und Musik entsteht im Tanz. Insofern mag es zunächst absurd erscheinen, die Stille mit dem Tanz zu koppeln. John Cage und Merce Cunningham haben in ihrer langjährigen Zusammenarbeit hier Neuland betreten, indem sie die Körpergeräusche der Tänzer nicht als Störeffekt, sondern als Teil der musikalischen Komposition behandelten. Noch einen Schritt weiter geht Brandon LaBelle, wenn er in *Sonic Body* (2009) ein nicht hörbares Musikstück nur noch über die Geräusche der Bewegungen eines Tänzer erfahrbar macht. [→ LaBelle, S. 45ff]. Die Relation von Stille und Körper lässt sich auch umkehren, indem nicht der Körper als Geräuschquelle, sondern die Stille als Musik intepretiert wird. So hält Merce Cunningham 1992 als Teil seiner Choreografie *Enter* drei statische Posen jeweils für die Dauer der drei Sätze von *4'33"* [→ S. 251] – eine Referenz an den Tod seines langjährigen Partners – und zugleich an Cages Haltung, dass der Tod „niemals kommt“ weil immer „Etwas“ weiter geht, was er mit *4'33"* exemplarisch zeigen wollte. Tacita Dean hat 2007 den Choreographen wenige Jahre vor seinem eigenen Tod, nun selbst gebrechlich und in einem Lehnstuhl sitzend, noch mal das „stille Stück“ für die Kamera interpretieren lassen. Ihre Filminstallation *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson, New York City, 28 April 2007 (six performances; six films)* von 2008 hat die Anmutung eines Memento Mori, insbesondere wenn der Co-Performer Trevor Carlson im Hintergrund für Merce Cunningham immer wieder das ablaufende Zeitmaß für die minimalen Veränderung seiner Posen zu den drei Sätzen von *4'33"* vorgibt [→ Fig. 7, S. 33].

In der christlich-westlichen Kultur wird die Stille oft mit dem Tod gleichgesetzt. Demgegenüber steht Stille bei Cage letztlich für das Leben, sowohl des individuellen Körpers als auch des sozialen Organismus. Sie existiert nie absolut, sondern immer nur relativ zu dem Fortgang der Geräusche der Umwelt und des

⁷¹ Zu einem Vergleich der „elegischen“ Negativität von Susan Sontags Begriff der Stille mit John Cages optimistischer Grundhaltung siehe: Darla M. Crispin, „Some Noisy Ruminations on Susan Sontag's ‚Aesthetics of Silence‘“, in: Nicky Losseff/Jenny Doctor (Hg.), *Silence, Music, Silent Music*, Aldershot: Ashgate, 2007, S. 127–140.

⁷² Interview mit Alcides Lanza, 1971, in: Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, S. 153.

⁷³ Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear*, S. 161.

Lebens. In diesem Sinne lässt sich Cages bereits mehrfach leitmotivisch zitierter Brief an Helen Wolff von 1954 verstehen: „The piece is not actually silent (there will never be silence until death comes which never comes) . . .“ Und an den Musikkritiker der New York Herald Tribune schreibt Cage 1956 über sein Werk: „. . . you may call it an affirmation of life. Life goes on very well without me, and that will explain to you my silent piece, *4'33"*, which you may also have found unacceptable.“⁷⁴

Diese Formulierungen Cages enthalten implizit einen Verweis darauf, dass mit dem Tod als Ende des körperlichen Lebens nicht ‚Alles‘ vorbei ist, sondern ‚Etwas‘ weiter geht. In diesem Sinn sagt Cage, dass sein „stilles Stück“ ihn immer begleitet, dass es für ihn auch nach der Spanne von viereinhalb Minuten nicht aufhört: „Well, I use it constantly in my life experience. No day goes by without my making use of that piece in my life and in my work. I listen to it every day. Yes I do. . . . I don't sit down to do it; I turn my attention toward it. I realize that it's going on continuously. So, more and more, my attention, as now, is on it. More than anything else, it's the source of my enjoyment of life.“⁷⁵ Diese künstlerische Haltung reicht somit bis in die ‚letzten Fragen‘ von Leben und Tod. Ebenso entspricht der Unterschied zwischen Cages und Duchamps Aussagen zum Tod ihrem sozialen bzw. solidären Rollenverständnis als Künstler. Gegenüber Cages „life goes on very well without me“ steht Duchamps selbst gewählte Grabinschrift „Übrigens sterben immer die Anderen.“ Cage spricht nicht im religiösen Sinne vom Leben nach dem Tod, doch er verweist darauf mit leichter Selbstironie in der handschriftliche Ergänzung unter dem Brief an Helen Wolff: „Reading this letter I find it ministerial. That was my original intention in life: ‚to become a Methodist minister.‘ I move so easily into sermon.“

Cages jahrzehntelange, oft mühsame und detailversessene Arbeit am Nicht-Intentionalen legt den Vergleich zu einer religiösen Haltung nahe, auch wenn die simple These von Kunst als säkularisierter Religion zu kurz greift. Cage stellt diese Verbindung ausdrücklich in dem Brief an Helen Wolff von 1954 her. Direkt nach seiner Absage an jegliche Intention in *4'33"* folgt der schon zitierte Satz: „Something like faith must take over in order that we live affirmatively in the totality we live in.“ Diese Nähe zur Religion spricht auch aus dem Titel *Silent Prayer*, den Cage 1948 für sein „stilles Stück“ vorgesehen hatte. Neben den bisher genannten musikalischen, kommunikativen und physiologischen Aspekten der Stille eröffnen sich hier weitere Konnotationen zur Religion, Spiritualität und Transzendenz. Diese Aspekte mögen für einige aus der Fan-Gemeinde von Cage teils schwer zu akzeptieren sein, sie gehören jedoch eindeutig zu den Quellen seines Werks. Bereits die Wahl des chinesischen I-Ging Orakels anstelle von neutralen, technischen Zufallszahlen-Tabellen belegt, dass Cage ein spiritueller Faktor der Unvorhersehbarkeit wichtig war. Yvonne Rainer formulierte es so, dass Cage mit seinen Zufallsmethoden „is seeming to operate in the space left by the absence of God“ und fügt aber hinzu: „we can't have it both ways: no desire and no God.“⁷⁶ Die Debatte über diese Aspekte bei Cage ist noch lange nicht abgeschlossen und lässt sich exemplarisch an den konträren Beiträgen von Thomas M. Maier und Douglas Kahn ablesen.⁷⁷

Dieser metaphysischen Aufladung des Begriffs Stille lassen sich schließlich noch die grundlegenden physikalischen Kriterien von Stille gegenüberstellen. Im Unterschied zum Licht ist der Schall an materielle Träger gebunden. Deshalb herrscht im Weltall, außerhalb der Atmosphäre, eine faktische Stille. Um sich auf den Weltraumflug und die psychische Belastung der Stille vorzubereiten, mussten die russischen Kosmonauten deshalb tagelang in einer solchen schallsolierten Kammer ausharren.⁷⁸ Wie Cages „anechoic chamber“ Erfahrung zeigt, schaltet sich dann der menschliche Körper mit seinen Eigengeräuschen ins Bewusstsein. Die physikalisch mögliche weitgehende Isolation von der

akustischen Umwelt führt zu einer „sensory deprivation“, die für den Menschen auf Dauer nicht zu ertragen ist. „This space is dead and deadens“ lautet die Erfahrung einer solchen Isolation in der Rauminstallation *Camera Silens* (2002, von Olaf Arndt und Rob Moonen).⁷⁹ In diesen Beispielen kommt die „dark side of silence“ zum Tragen, welcher sich Cage, trotz all seines Optimismus, durchaus bewusst war.⁸⁰

Ein weiterer Aspekt der Stille, der über Cage hinausgeht und auf unsere heutige Lebenswelt verweist, ist die zunehmende akustische Umweltverschmutzung. Cages Erkenntnis, dass es „so etwas wie Stille nicht gibt“, stellt heute eine bedrohliche Alltags-Erfahrung dar. Dies betrifft neben der Lärmbelästigung durch Verkehr und Industrie auch die Zwangsbeschallung in Shopping Centern, die Nebengeräusche von elektronischen Heimgeräten, die zunehmende Mobiltelefonie im öffentlichen Raum usw. Mit der Gründung des „World Forum for Acoustic Ecology“ oder Initiativen wie der „Hörstadt Linz“ wird die Bedeutung der akustischen Umwelt für unsere Lebensqualität ins öffentliche Bewusstsein gebracht. Der Vordenker dieser Bewegung ist der Komponist und Autor Murray Schafer, der wiederum seinerseits stark von John Cage beeinflusst ist.

Wie selten die Stille auf dem Planeten Erde geworden ist, zeigt Jens Brands Installation *Stille – Landschaft* (silence/silent —landscape) von 2002, für die er nach Botswana in die Makgadikgadi Salzwüste fahren musste, um an einem der letzten ‚objektiv‘ stillen Orte eine Aufnahme zu machen [→ S. 257]. Da „Sound of Silence“ Safaris diesen Ort als Tourismusziel entdeckt haben, wird es hier auch nicht mehr lange still bleiben.

Die Weiterentwicklung des „stillen Stücks“ durch Cage von 1952 bis 1992 kann auch als eine Reflexion dieser Veränderung von Stille verstanden werden. Zu *One*³, seiner letzten musikalischen Variation von *4'33"*, sagt Cage 1990: „I thought that silence changed from what it was, and I wanted to indicate that.“ Und er fährt fort: „So what I did was to come on stage in front of the audience, and then the feedback level of the auditorium space was brought up to feedback level through the sound-system. There was no actual feedback, but you knew that you were on the edge of feedback – which is what I think our environmental situation is now. . . . The thing I was doing . . . was showing that the world is in a bad situation, and largely through the way we misuse technology.“⁸¹ Seine positiv-optimistische Gleichsetzung von Stille und

⁷⁴ John Cage, Letter to Paul Henry Lang, music critic of New York Herald Tribune (1956) in: Richard Kostelanetz (Hg.), *John Cage. An Anthology*, S. 118. Vgl. auch: „Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.“ John Cage, „Experimental Music“ (1958), in: ders., *Silence*, S. 8.

⁷⁵ John Cage in: William Duckworth, „Anything I say will be misunderstood“, Fleming/Duckworth (Hg.), *John Cage at Seventy-five*, S. 21. Vgl. auch: „I think what we need in the field of music is a very long performance of that work.“ in: Kostelanetz (Hg.), *Conversing with Cage*, S. 105. Und schon 1954: „I have spent many pleasant hours in the woods conducting performances of my silent piece, transcriptions, that is, for an audience of myself, since they were much longer than the popular length which I have had published.“ John Cage, „Music Lovers' Field Companion“ (1954) in: ders., *Silence*, S. 276.

⁷⁶ Yvonne Rainer, „Looking myself into the mouth“, (1981), wiederabgedruckt in: Robinson (Hg.), *John Cage, October Files*, S. 45.

⁷⁷ Thomas M. Maier, *Ausdruck der Zeit: Ein Weg Zu John Cages stillem Stück 4'33"*, S. 137–145; Douglas Kahn, „John Cage: Silence and Silencing“, in: *The Musical Quarterly* 81 (1997), S. 556–598.

⁷⁸ „Auf diese Art von Stille sind wir Menschen auf der Erde nicht eingestellt, weil wir ihr in unserem Leben nie begegnen. Jene Menschen, die beim erstmalig lang anhaltende Lautlosigkeit vertragen, besitzen hohe nervlich-psychische Widerstandskraft. Dieser vollkommenen Stille begegnet der Mensch im Kosmos, wo es keine Atmosphäre gibt und folglich auch keine Luftwellen.“ J. Gagarin, M. Melnikow, N. Kotysch, *Unser Flug in den Kosmos*, Leipzig/Jena/Berlin: Urania-Verlag, 1963, S. 265. (Mit Dank an Jan Wenzel für den Hinweis).

⁷⁹ H. van Boxtel zu *Camera Silens* Olaf Arndt & Rob Moonen http://www.robmoonen.nl/2002/2002_camerasilens.htm.

⁸⁰ Cages Hinweis auf die „dark side of silence“ findet sich auf einem der Proofs zu *Sculptures musicales* (1989), New York Public Library. John Cage Music Manuscript Collection. JPB 95–3 Folder 949 Public service copy. *Sculptures Musicales*. Galley proofs, signed (Mit Dank an Julia Schröder für die Information).

⁸¹ Zit. nach Fetterman, *John Cage's theatre pieces*, S. 94f.

Leben aus den 1950er Jahren revidiert Cage also gegen Ende seines Lebens. Er kommt damit auf den Ausgangspunkt seines Konzepts *Silent Prayer* von 1948 als Intervention gegen die mediale Beschallung durch zurück.

IV

Stille oder Leere – Nichts ist nicht gleich Nichts

Nach diesem weit gefassten Horizont der Ambivalenz des Begriffs und Kontexts von Stille soll es abschließend um den Vergleich künstlerischer Arbeiten mit der Stille, der Leere und dem Nichts in unterschiedlichen Medien und Gattungen gehen. Die Ausstellung zeigt künstlerische Positionen, die mit weniger Optimismus als Cage auch die Ambivalenz und die „dark side“ der Stille reflektieren. Der Auftakt sind drei Zeitgenossen von Cage die, ohne *4'33"* zu kennen, ebenfalls die Stille bzw. Leere thematisieren. Robert Rauschenbergs *White Paintings* (1951) [→ Fig. 8, S. 34] sind eine visuelle Entsprechung zu Cages Stille und motivierten die Entstehung von *4'33"*. Rauschenberg betrachtet sie nicht als passive, sondern als „hypersensitive“ Flächen, auf denen die Lichtverhältnisse des Raums und die Schatten der Betrachter sichtbar werden.⁸² Guy Debords Film *Geheil für De Sade* (1952) basiert auf einer Textcollage, gesprochen bei weißer, leerer Leinwand von vier Stimmen aus dem Off mit alternierenden Phasen von Dunkelheit und Schweigen. Debords Film zerstört das Spektakel, verweigert die Narration und zwingt die Betrachter am Schluss zu 24 Minuten Ausharren im Dunkel des Kinos. In Heinrich Bölls Erzählung *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* (1955) sammelt Radioredakteur Dr. Murke die aus dem Radioprogramm herausgeschnittenen Momente des Schweigens und genießt sie Zuhause vom Tonband.

Diese fast zeitgleich, aber unabhängig entstandenen Positionen aus Malerei, Kinematografie und Literatur zeigen, dass ab 1950 die zunehmende Informationsdichte und Reizüberflutung der Mediengesellschaft immer weniger Freiraum zur selbstgesteuerten Wahrnehmung lässt. Deshalb wird die Stille bzw. Leere zur Metapher für das Bedürfnis nach einem noch nicht codierten Reflexionsraum, der sich der Aufmerksamkeitsökonomie der Medien entzieht.

Anhand von Cages *4'33"*, Rauschenbergs *White Paintings* und Nam June Paiks *Zen for Film* [→ Fig. 9, S. 35] ist eine ontologische Differenzierung der jeweiligen Trägermedien bzw. Kunstformen möglich. In diesem Sinne schreibt Cage bereits 1968: „Now offhand, you might say that all three actions are the same. But they're quite different.“⁸³ Cage begründet dies mit der unterschiedlichen Materialität der drei Werke und den daraus folgenden Rezeptionssituationen. Sein „stilles Stück“ verschmilzt während der Zeitspanne der Aufführung mit der akustischen Umgebung. Zugleich bleiben die Klangquellen bzw. die Hörer dort, wo sie sind. Es findet kein materieller Transfer statt, nur eine Verschiebung oder Fokussierung der Aufmerksamkeit. Rauschenbergs Bilder bezeichnet Cage als „airports for particles of dust and shadows that are in the environment“.⁸⁴ Die Strukturen der Umgebung schlagen sich also auf der Fläche nieder, berühren sie so wie ein Flugzeug den Boden beim Touchdown, um sie dann möglicherweise wieder zu verlassen. Paiks Film ohne Bilder, der nur den Staub und die Kratzer zeigt, welche sich auf ihm ablagern, ist laut Cage im Vergleich zu Rauschenbergs Bildern stärker fokussiert und „the nature of the environment is more on the film ... and thus less free.“⁸⁵ Mehrere Jahre vor Paiks *Zen for Film* äußert Cage über Film im Allgemeinen: „... the most important thing to do in film now is to find a way for it to include invisibility,

just as music already enjoys inaudibility (silence).“⁸⁶ Diese Forderung ist in gewisser Weise kontradiktorisch zu Paiks Arbeit: Paik macht das Medium in seiner puren materiellen Form erst sichtbar, hingegen wird Film im narrativen Kino ‚transparent‘ im Sinne der Unsichtbarkeit des Mediums während der filmischen Handlung. Außerdem ist Film ein technisches Speichermedium, auch wenn das Material nicht fotografisch sondern nur mechanisch eingesetzt wird, speichert *Zen for Film* die Spuren vom Staub und Kratzer und akkumuliert sie mit jeder neuen Vorführung. Im Unterschied dazu entstehen die Schatten und Staubpartikel auf den *White Paintings* oder erst recht die Klänge im Zeitraum von *4'33"* „live“.

Paiks Replik auf Cages Statement von 1968 zu seinem *Zen for Film* lautet: “N. B. Dear John: The nature of the environment is much more on TV than on film or painting. In fact, TV (its random movement of electrons) IS the environment of today.“⁸⁷ Hier entsteht ein interessanter Dialog über die Differenzierung von Stille und Leere. Paik bezieht sich mit *Zen for Film* direkt auf Cages Stille. Er lädt Cage und Cunningham ein, sich den laut Cage eine Stunde langen, leeren Film anzusehen.⁸⁸ In seinem Statement kritisiert er Cages etwas antiquierten Begriff des „environment“, der sich noch auf die Natur im Sinne der Romantik bezieht und nicht auf die ‚zweite Natur‘ der Technik. Außerdem vertritt Paik die These, das Randomness bzw. Indeterminacy bereits in der elektronischen Technik selbst am Werk sind. Damit wäre eine traditionelle Methode wie das chinesische I-Ging überflüssig, weil die Zufallsfaktoren bereits im Medium selbst angelegt sind und nicht von außen determiniert werden müssen.⁸⁹ Deshalb war Paik auch vor allem von Cages Einsatz des Radios als Musikinstrument begeistert, weil statt des „gewürfelten“ Zufalls des I-Ging Orakels hier die Medientechnik eine kulturell unvorbelastete Randomness generiert.

Guy Debords Film *Geheil für de Sade* ist im Unterschied zu Paiks *Zen for Film* nicht auf Cage oder Rauschenberg bezogen, sondern als gezielte Provokation gegen die Medien des Spektakels zu verstehen. Debord inszeniert ein gewaltsames Nichts, welches statt der Sensibilisierung der Betrachter den Schock und die Langeweile zum Ziel hat. Die Premiere endete schon nach kurzer Zeit im Tumult. Bei der zweiten Vorführung in voller Länge zwang ein „Kommando von Lettristen“ im Kino das Publikum zum Ausharren auch in den letzten 24 Minuten von Stille und Dunkelheit.⁹⁰ Ebenso wie Paik betreibt Debords Film zwar eine Medienreflexion, die jedoch nicht auf den strukturellen und materiellen „Apparatus“ der Filmtechnik zielt, sondern gegen die institutionellen Funktionen des Kinos als Spektakel der Unterhaltung. „The specific conditions of the cinema permit the interruption of

⁸² Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, S. 203.

⁸³ John Cage, „On Nam June Paik's *Zen for Film*“ (1962–64), in: *Nam June Paik – Fluxus / Video*, S. 150 [→ S. 198].

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ John Cage, „On Film“ (1956), in: Kostelanetz (Hg.), *John Cage. An Anthology*, S. 116.

⁸⁷ Siehe Fußnote 83.

⁸⁸ John Cage, „Zum Werk von Nam June Paik“ (Beitrag zu einem Panel im Whitney Museum New York aus Anlass der Paik Retrospektive, 21.5.1982), in: Nam June Paik, *Video Time – Video Space*, hrsg. Toni Stooss / Thomas Kellein, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1991, S. 21.

⁸⁹ Die Quantenphysik der Heisenbergschen Unschärferelation, laut der sich der Zustand eines Elektrons nicht eindeutig bestimmen lässt, sieht Paik als Parallele zum Random Access und der partizipativen Liveness seiner eigenen künstlerischen Arbeit mit elektronischen Medien. Vgl. dazu ausführlicher: Dieter Daniels, „John Cage und Nam June Paik: Change your mind or change your receiver (your receiver is your mind).“ in: *Nam June Paik*, hrsg. Rennert / Lee, S. 107–125.

⁹⁰ Vgl. Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg: Nautilus, 1990, S. 41f. Siehe hier auch zur „Macht der Stille“ (force de silence) im Lettrismus laut Isidore Isou, ebd. S. 34.

⁹¹ Guy-Ernest Debord, „Instructions for the French Federation of Film Clubs. Clarifications on the film Hurléments en faveur de Sade“, in: *Internationale Lettriste 2*, (Februar 1953). Translated from the French by NOT BORED!, http://www.ubu.com/film/debord_hurléments.html

the anecdote by masses of empty silence“, schreibt Debord dazu.⁹¹ Ryoji Ikedas Werk *4'33"* aus *time and space series* (2010) verbindet mehrere der bisher genannten Stränge in einem techno-poetische Tableau [→ Fig. 10, S. 35].

Bisher ging es um die Differenzierung von verschiedenen Formen und Materialitäten des ‚Nichts‘ und eine Analyse der dahinter stehenden Konzepte und Intentionen. Im abschließenden Vergleich von John Cage und Yves Klein soll untersucht werden, ob jenseits der formalen und materiellen Kriterien auch allein der konzeptuelle und künstlerische Kontext eine Unterscheidung leisten kann. Damit kommen wir auf verwandte Fragen wie in Kapitel I zu den unterschiedlichen (Be-)Deutungen des „stillen Stück“ zurück. Auch jenseits der Interpretation/Rezeption von Cage, in dem erweiterten Kontext der zuvor genannten Ambivalenz der Stille zeigt sich das ständige dialektische Spiel: einerseits die künstlerische Kontrolle der Rezeption durch die Rahmung der Stille in dem Musikstück bzw. Inszenierung der Leere in der Ausstellung – andererseits die Selbstreflektion der Individualität des Zuhörers/Zuschauers während seiner sensorischen Erfahrung.

Die Stille spielt bei Cage und Klein gleichermaßen eine zentrale Rolle, dennoch wurde diese Parallele zumindest in der Literatur zu Cage bisher kaum untersucht.⁹² Ein Grund mag darin liegen, dass Cage und Klein ganz unterschiedliche Künstlertypen vertreten: Cage tilgt mit komplexen Zufallsmethoden die Spuren seines Ego aus der Musik, während Klein, obwohl er ständig mit seinem dominanten Künstlerego hadert, letztlich eine klassisch europäische Genieästhetik vertritt. Die Unterschiede sind ähnlich wie im Vergleich von Cage zu Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez. Dennoch gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten von Cage und Klein: neben der Stille und Leere auch die Affinität zur asiatischen Kultur oder das Interesse für Naturphänomene wie Feuer, Regen und Wind. Beide distanzieren sich damit von der zeitgenössischen Ästhetik des abstrakten Expressionismus bzw. des Informel.

Bevor wir die Stille im Werk beider Künstler vergleichen, widmen wir uns kurz Yves Kleins bekanntestem Werk, der *Ausstellung der Leere*, welche 1958 stattfand unter dem vollen Titel *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* [→ Fig. 11, S. 36].⁹³ Ebenso wie die Stille von *4'33"* ein neues Kapitel in der Musik markiert, führt Klein emblematisch die Leere in die bildende Kunst ein. Mit diesen beiden Werken werden Stille bzw. Leere seit Mitte des 20. Jahrhunderts zu einem in Musik und Kunst gleichermaßen folgenreichen Topos. Doch die zeitgenössische Rezeption dieser beiden Werke verläuft denkbar unterschiedlich, vor allem aufgrund der jeweils völlig anderen Inszenierung. Klein macht die Leere mittels PR zu einem großen öffentlichen Spektakel mit über zweitausend Besuchern, die bei der Eröffnung im Minutentakt durch die überfüllten Räume der winzigen Galerie Iris Clert geschleust werden (u. a. blaue Briefmarken auf der Einladung, bei der Eröffnung blaue Cocktails und republikanische Gardesoldaten am Eingang). Hingegen operiert die Uraufführung von Cages *4'33"* an oder sogar unter der Grenze der Wahrnehmung. Bei der Uraufführung 1952 versteht ein Großteil des Publikums nicht, um was es geht: „They missed the point. . . . because they didn't know how to listen“, sagt Cage.⁹⁴ Dazu mag auch die missverständliche Ankündigung im Programm mit der Bezeichnung „4 pieces“ beigetragen haben [→ S. 87].⁹⁵ Diese Unterschiede der Inszenierung entsprechen der jeweiligen künstlerischen Haltung: Klein propagiert den Transfer seiner malerischen Sensibilität, mit welcher er die Leere zuvor durch seine Anwesenheit aufgeladen hat, auf das Publikum. Cage verfolgt das Projekt, Klänge „sie selbst“ sein zu lassen und jedem seiner Zuhörer damit eine ganz eigene, individuelle Erfahrung von Musik und ebenso Stille zu ermöglichen.⁹⁶

Dennoch werden von Cage und Klein verwandte spirituelle, religiöse und metaphysische Komponenten in einer Mischung

aus östlichen und westlichen Traditionen herangezogen. Was für Cage Zen, ist für Klein Judo als Konzentrationstechnik. So wie Cage das Orakel des I-Ging und die Mystik von Meister Eckhart, entdeckt Klein für sich die Mysterien der Rosenkreuzer. Und während Cage seine jugendliche Affinität zu den Methodisten gesteht, tritt Klein als Ritter dem Sebastiansorden bei. Für beide mündet die Suche nach Transzendenz jenseits des modernen Rationalismus und Positivismus letztlich in einen gewissen Eklektizismus.⁹⁷ Ihr gemeinsames Dilemma liegt darin, dass die Sehnsucht nach einem vor-modernen Universalismus nur mit postmodern zusammengestückelten Do-it-yourself-Weltanschauungen befriedigt werden kann.⁹⁸

Diese vielen Gemeinsamkeiten und ebenso die tiefgehenden Unterschiede werden schließlich besonders deutlich im Umgang von Cage und Klein mit der Stille.⁹⁹ Das Interesse Yves Kleins für die Stille geht chronologisch dem für die Leere und Monochromie voraus, die dann zum Markenzeichen seiner künstlerischen Laufbahn werden. Laut Klein entsteht die Idee für seine *Symphonie Monotone* circa 1949 [→ S. 254].¹⁰⁰ Auch wenn nicht klar ist, wie weit sie als Komposition ausformuliert war, kann sie vielleicht mit Cages Idee für *Silent Prayer* von 1948 verglichen werden. 1957 wird die elektronische Version von Pierre Henry in Kleins Ausstellung monochromer Bilder eingespielt.¹⁰¹ 1960 erfolgt eine Live-Aufführung, begleitend zur Ausführung der *Antropometrien* in der Galerie Clert. Das endgültige Konzept von 1961 heißt *Symphonie Monotone-Silence* und umfasst zwei Teile, die aus dem D-Dur Akkord bestehende Symphonie und die darauf folgende ebenso lange Stille, bei der die Musiker bewegungslos sitzen bleiben sollen. Klein schreibt dazu: „Meine alte Ein-Ton-Symphonie . . . war dazu bestimmt, ‚das Schweigen‘ herzustellen, das Schweigen danach. . . . Das Schweigen . . . es, genau es, ist meine Symphonie, nicht der Ton vorher und bei der Darbietung. Das Schweigen, dies wunderbare Schweigen gibt uns die Chance und machmal sogar die Möglichkeit, wahrhaft glücklich zu sein – sei es auch nur für

⁹² Es gibt keine bekannte biografische Verbindung zwischen Cage und Klein. Hingegen war Yves Klein 1952 bei dem Skandal der Aufführung von Guy Debords Film *Geheil für De Sade* anwesend. Siehe dazu ausführlicher: Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 42.

⁹³ Auf deutsch: *Die Spezialisierung der Sensibilität im Urzustand als eine dauerhafte malerische Sensibilität*.

⁹⁴ Cage im Gespräch mit John Kobler (1968), in: Kostelanetz (Hg.), *Conversing with Cage*, S. 70.

⁹⁵ Dass dieses Missverständnis jedoch nicht nur am Programmzettel gelegen haben kann, belegt die von Calvin Tomkins kolportierte Anekdote zur New Yorker Uraufführung zwei Jahre später. Cages Mutter, die wusste, was kommen würde, flüsterte ihrem Nachbarn zu, *4'33"* sei „like a prayer“ zu verstehen. Als auch das darauf folgende Stück *Music of Changes* mit 43 Minuten Länge vorbei ist, antwortet der Nachbar: „Good heavens, what a long and intense prayer!“ Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, S. 119.

⁹⁶ Die Individualität der Erfahrung tritt bei Klein erst mit *Theatre du Vide* 1960 in den Vordergrund.

⁹⁷ Martin Erdmann kommt in seiner umfassenden Untersuchung zu Cage und Asien zu dem Schluss: „Cages spezifische Aneignung asiatischer Denkfikuren kann man als eklektisch und punktuell bezeichnen; sie bestand keineswegs in einer umfassenden Auseinandersetzung eines Menschen mit einer fremden Kultur, sei es auf intellektueller oder auf lebenspraktischer Ebene.“ Martin Erdmann, *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, nicht veröffentlichte Dissertation, Bonn 1993, S. 36.

⁹⁸ Cage hat seit der Ende der 1950er seine intellektuelle Vita umgedeutet um beispielsweise die Bedeutung von Zen zu stärken und die Thesen von C. G. Jung zur Synchronizität zu eliminieren. Diese für eine Cage Lektüre sehr aufschlussreichen Begriff der Synchronizität kannte Cage aus dem Vortrag von C. G. Jung zur amerikanischen Ausgabe des I-Ging, *The I Ching or Book of Changes*, The Richard Wilhelm Translation rendered into English by Cary F. Baynes, foreword by C. G. Jung, Bollingen Series XIX, New York: Pantheon Books 1950, S. IV. Vgl. dazu ausführlicher: Dörte Schmidt, „Die Geburt des Flugzeugs. Cage, I Ching und C. G. Jung“, in: Annette Kreuziger-Herr (Hg.), *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Peter Lang, 1998 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 15), S. 353–366.

⁹⁹ Kleins Symphonie wird bisher im Kontext der Musik überhaupt weitgehend ignoriert. Vgl. dazu: Valerian Maly „*Symphonie Monoton – Silence* von Yves Klein“, *MusikTexte* 59 (Juni 1995), S. 15–17.

¹⁰⁰ Manchmal gibt Klein auch 1947–48 als Entstehungsdatum an. Edward Strickland, *Minimalism: Origins, Bloomington*: Indiana University Press, 1993, S. 35f., gibt einen Überblick der verschiedenen Fassungen und vermutet eine Rückdatierung der Komposition durch Klein.

¹⁰¹ Sidra Stich, *Yves Klein*, Stuttgart: Cantz, 1994, S. 271, Anm. 23.

einen winzigen Moment, für den Augenblick, der unermeßlich lange dauert. Das Schweigen besiegen, es durchstoßen, seine Haut nehmen und sich damit bedecken, seine Essenz einatmen – um niemals zu frieren im Geist.“^[102] Und an anderer Stelle: „This symphony of forty minutes duration (although that is of no importance, as one will see) consisted of one unique continuous ‚sound‘, drawn out and deprived of its beginning and of its end, creating a feeling of vertigo and of aspiration outside of time. Thus, even in its presence, this symphony does not exist. It exists outside of the phenomenology of time because it is neither born nor will it die. However, in the world of our possibilities of conscious perception, it is silence – audible presence.“^[103]

Diese im Prinzip endlose „after-silence“ von Kleins *Symphonie Monotone* ruft in Erinnerung, dass auch das „stille Stück“ laut Cage nie endet, sondern in eine andauernde, neue Wahrnehmungshaltung übergeht. Erneut klingt hier das Thema des Todes bzw. des ewigen Lebens an. Doch während Cage in sybillinischen Worten über „death which never comes“ nachdenkt, wendet sich Yves Klein schließlich kurz vor seinem frühen Tod dem Katholizismus zu. Die in Begleitung der monotonen Symphonie ausgeführten Körperabdrücke der „Antropometrien“ stehen nicht für die physiologische Seite des Lebens, welche Cage betont. Für Klein ist es vielmehr „the mark of the immediate“ durch die Präsenz der Körper im Atelier: „Dabei wurde ich mir bewusst, wirklich ein Mensch des Okzidents, ein rechtgläubiger Christ zu sein, der mit Vernunft an die ‚Wiederauferstehung des Leibes, die Wiederauferstehung des Fleisches‘ glaubt.“^[104] Kleins Stille mündet in ein Versprechen wirklicher Transzendenz. Er offeriert eine metaphysisch-metaphorische Brücke ins Jenseits, ebenso christlich wie zugleich blasphemisch, wenn Klein sich schließlich selbst als eine Art Messias der immateriellen Sensibilität des Universums stilisiert.^[105] Cages Konzept von Stille enthält auch eine Koppelung von Körperlichkeit und Transzendenz, aber die Konsequenz ist genau umgekehrt: Der Glaube dient keiner jenseitigen Heilserwartung, sondern dem Leben in der Gegenwart: „Something like faith must take over in order that we live affirmatively in the totality we live in“, wie es in dem Brief an Helen Wolff heisst. *4’33”* findet im Hier und Jetzt der Kopräsenz von Klängen und Hörern statt.

In der Nachfolge von Cage und Klein sind Stille und Leere zu einem Topos in der Kunst und Musik des 20. und 21. Jahrhunderts geworden. Doch was erwartet den Betrachter, den Zuhörer in dieser Stille oder Leere? Der Ausgangspunkt dieses Textes waren die unterschiedlichen (Be-)Deutungen von *4’33”* und je mehr wir versucht haben, uns in verschiedene Konzepte und Kontexte des auditiven oder visuellen ‚Nichts‘ zu versetzen, um so deutlicher wurden die völlig diversen und konträren künstlerischen Ideen und Intentionen hinter diesem ‚Nichts‘. Dabei ist das Nichts ebenso wie die Stille sehr *en vogue*, mehrere Ausstellungen haben sich des Themas angenommen unter Titeln wie *Several Silences* oder nur *Silence* und ebenso *Nothing* und *Nichts* oder *Fast Nichts*.^[106] Das dem Buch und der Ausstellung *Sounds Like Silence* verwandte Projekt *Voids/Vides/Leeren* widmete sich als eine Art paradoxer Retrospektive der leeren Räume aus der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts von 1958 (Yves Klein) bis 2006 (Roman Ondak): „Whether as search for novel sensibilities or perceptions, as self-reflexive foregrounding of the exhibition process, as political or ideological position, or even as a springboard for semantic experimentation, these apparently similar exhibitions actually piece together a radical constellation of criticality and refusal.“^[107]

Das Resumee lief letztlich trotz dieser scheinbaren Ähnlichkeit laut Ko-Kurator Mathieu Copeland auf eine Nicht-Vergleichbarkeit dieser Interventionen hinaus: „The empty space exhibited as such thus became, in a way, a classic of radicalism, and would be repeated and remade in other contexts, other places and other times by other artists whose intentions might be similar, different or even opposed to Klein’s. . . . the affirmation that there is no such

thing as nothing.“^[108] Ebenso sind die unterschiedlichen Motive für eine musikalische Komposition ohne Töne letztlich nicht wirklich vergleichbar.^[109] Es sei denn in einer ‚medienkritischen‘ Analyse, wie sie hier versucht wurde anhand von Rauschenberg, Cage, Debord und Paik oder in einer Art ‚ideologiekritischen‘ Untersuchung wie am Beispiel von John Cage und Yves Klein.

Diese Nicht-Verallgemeinerbarkeit der Ideen hinter dem Nichts entspricht die anfangs in diesem Text behandelte Individualität der Erfahrung in der Stille am Beispiel von Cages *4’33”*. Beispielsweise soll jeder Benutzer in der „sensory deprivation“ der *Camera Silens* „sein persönliches Nichts“ erfahren, wie Olaf Arndt formuliert hat.^[110] Bei Samuel Beckett, einem weiteren großen Apologeten des Nichts, befasst sich der ewig wartende Akteur von *. . . nur noch Gewölk . . .* schließlich auch mit „Nichts – dieser Fundgrube.“^[111] John Cages „stilles Stück“ erweist sich als ein Derivat der unterschiedlichen Formen von Absenz, welche alle Kunstgattungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchziehen.

Mit dem Titel dieses Textes „Your silence is not my silence“ soll dieser unabschließbare Prozess der individuellen ‚Eroberung des Nichts‘ angedeutet werden. Deshalb ist Nichts nicht gleich Nichts und Stille nie gleich Stille. Oder wie Beckett es mit Bezug auf die Stille sagt: „It is very well to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps.“^[112] Das erfahren wir schließlich auch in dem Song der Einstürzenden Neubauten:^[113]

 	
Silence is sexy	
So sexy	
As sexy as death	
Silence is sexy	
Silence is sexy	
So sexy	
So sexy	
Just your silence is not sexy at all	
Just your silence is not sexy at all	
Your silence is not sexy at all!	

- ↑ Yves Klein, „Das Wahre wird Realität“ (Le vrai devient réalité), *Zero*, Nr. 3, Düsseldorf 1960. Yves Kleins französischer Terminus „silence“ wird hier mit „Schweigen“ statt „Stille“ übersetzt.
- ↑ Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l’art*, La Louvière: Editions de Montbéliard, 1959, Engl: *Overcoming the problematics of art* http://www.yveskleinarchives.org. Klein gibt unterschiedliche Angaben zur Länge der Symphonie, teils 5–7, teil 40 Minuten.
- ↑ Yves Klein, „Le vrai devient réalité“, in: *Zero*, Nr. 3, Düsseldorf 1960.
- ↑ Stich, *Yves Klein*, S. 175.
- ↑ Zum Beispiel: *Silence*, The Menil Collection, Houston, 2012; *Several Silences*, The Renaissance Society at the University of Chicago, 2009; *[silence]*, kuratiert von Galen Joseph-Hunter & Dylan Gauthier, Gigantic ArtSpace [GAS] New York City, 2007; *Nothing*, kuratiert von Ele Carpenter and Graham Gussin, August media: London, 2001; *NICHTS*, kuratiert von Martina Weinhart und Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2006; *Fast nichts: minimalistische Werke aus der Friedrich*, Christian Flick Collection, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2005.
- ↑ *Voids. A Retrospective*, hrsg. John Armleder /Mathieu Copeland /Gustav Metzger /Mai-Thu Perret /Clive Philipot, (Ausstellung Centre Pompidou, Paris, Kunsthalle Bern), Zürich: JRP Ringier, 2009, S. 30 (Vorwort der Kuratoren).
- ↑ Mathieu Copeland, http://www.mathieucopeland.net/VOIDS.html
- ↑ Dies zeigen die umfassenden Zusammenstellungen in: Losseff /Doctor (Hg.), *Silence, Music, Silent Music* und in: Marianne Betz, *Stille – hörbares und sichtbares Moment in der Musik*, Leipzig: Institut für Buchkunst, HGB, 2000; dieselbe: „In futurum – von Schulhoff zu Cage“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 56. 4. (1999), S. 331–346 und in: Craig Douglas Dworkin, *Unheard Music*, 2006. http://www.ubu.com/papers/dworkin_unheard.pdf
- ↑ Hans-Peter Schwarz (Hg.), *Medien Kunst Geschichte*, Karlsruhe: ZKM Mediemuseum, 1997, S. 90.
- ↑ Samuel Beckett, *. . . nur noch Gewölk . . .*, Fernsehspiel, 1977, http://www.medienkunstnetz.de/werke/nur-noch-gewolk/
- ↑ Beckett zit. in: *Voids. A Retrospective*, hrsg. Armleder / Copeland /Metzger / Perret /Phillpot, S. 350.
- ↑ Ein Kommentar von Blixa Bargeld zu „My Cage“ und einem Stück Stille in dem Song *Headcleaner* siehe: Wulf Herzogenrath /Barbara Nierhoff-Wielk, (Hg.), *John Cage und . . . Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, Köln: DuMont, 2012, S. 102f.

Inke Arns

On the Dark Side of Silence¹

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.
—John Cage²

In seiner unvollendeten, postum erschienenen Erzählung *Der Bau* (1923/24) schildert Franz Kafka das vergebliche Bemühen eines Tieres um die Perfektionierung seines ausgedehnten unterirdischen Erdbaus. Dieser Bau ist vollkommen still („Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille.“³) – bis das Tier eines Tages nach einer seiner häufigen Schlafphasen aufwacht und ein Geräusch bemerkt. Dieses kaum hörbare, „verhältnismäßig unschuldig“ Zischen ist nicht zu orten, vielmehr ist es an jedem Ort des Baus gleich laut zu hören. Das Tier beginnt zu lauschen: „Es ist nicht einmal ständig, wie sonst solche Geräusche zu sein pflegen, es macht große Pausen, das geht offenbar auf Anstauungen des Luftstroms zurück.“ Der Bewohner des Baus fängt an, nach dem Ursprung des Geräusches zu suchen – jedoch vergeblich: „Ich komme gar nicht dem Ort des Geräusches näher, immer unverändert dünn klingt es in regelmäßigen Pausen, einmal wie Zischen, einmal aber wie Pfeifen.“

Selbst in der Nähe des mit Moos getarnten Ausgangs ist das Geräusch bald zu hören: „. . . wahrhaftig, das gleiche Zischen gibt es auch hier. Es ist ja nichts, manchmal glaube ich, niemand außer mir würde es hören, ich höre es freilich jetzt mit dem durch die Übung geschärften Ohr immer deutlicher, obwohl es in Wirklichkeit überall ganz genau das gleiche Geräusch ist (. . .)“ Das Geräusch ist zudem überall gleich stark zu hören, egal ob das Tier an der Wand oder im Gang lauscht. Es kann weder den Ursprung des Geräusches räumlich orten, noch sich dessen Grund erklären: „Hätte ich den Grund des Geräusches richtig erraten, hätte es in größter Stärke von einem bestimmten Ort, der eben zu finden gewesen wäre, ausstrahlen und dann immer kleiner werden müssen. Wenn aber meine Erklärung nicht zutraf, was war es sonst?“

Das Tier kann das Geräusch keinem konkreten Feind zuordnen. Es ist besessen davon. Es schläft nicht mehr und isst kaum noch. Wie unter Zwang versucht es, Näheres über das Geräusch herauszufinden. Aber das Geräusch entzieht sich hartnäckig jedem Zugriff: „Manchmal scheint es mir, als habe das Geräusch aufgehört, es macht ja lange Pausen, manchmal überhört man ein solches Zischen, allzusehr klopft das eigene Blut im Ohr, dann schließen sich zwei Pausen zu einer zusammen und ein Weilchen lang glaubt man, das Zischen sei für immer zu Ende.“ Doch diese Hoffnung auf Stille erweist sich als trügerisch: „Aber was helfen alle Mahnungen zur Ruhe, die Einbildungskraft will nicht stillstehen und ich halte tatsächlich dabei zu glauben – es ist zwecklos, sich das selbst abzuleugnen –, das Zischen stamme von einem Tier und zwar nicht von vielen und kleinen, sondern von einem einzigen großen. Es spricht manches dagegen. Daß das Geräusch

überall zu hören ist und immer in gleicher Stärke, und überdies regelmäßig bei Tag und Nacht.“ Und schließlich, fast schon paranoid: „Das Geräusch scheint stärker geworden, nicht viel stärker natürlich, hier handelt es sich immer nur um feinste Unterschiede, aber ein wenig stärker doch, deutlich dem Ohre erkennbar. Und dieses Stärkerwerden scheint ein Näherkommen, noch viel deutlicher als man das Stärkerwerden hört, sieht man förmlich den Schritt, mit dem es näher kommt.“ Der letzte Satz, mit dem die monologische Erzählung abbricht, lautet jedoch: „Aber alles blieb unverändert.“

Während das Tier unsicher ist, ob das Geräusch von einem oder mehreren Tieren stammt und ob es in der jetzigen Situationen gut ist, seinen Bau zu verändern (und ob dieser überhaupt richtig gebaut ist), fragt sich der Leser zunehmend, was das Tier dort eigentlich hört: „Is it [the whistling] produced by air holes created by small tunnelling creatures or by the digging of a great beast, as the narrator believes, *or does it emanate from the narrator himself?*“⁴ In der Tat entwirft diese Erzählung einen ganzen Strauß an Möglichkeiten, dem dieser Beitrag folgen wird. Hört das Tier etwas, was wirklich da ist? Wenn ja, was ist es? Oder hört es nicht vielmehr seine eigenen physiologischen Geräusche („allzusehr klopft das eigene Blut im Ohr“) – ist das Zischen gar sein Nervensystem? Oder ein verdammter Tinnitus? Oder, auch das ist möglich, bildet es sich ein, etwas zu hören, weil es so absolut still ist in seinem Bau? Fängt seine Psyche an, verrückt zu spielen, weil sie gar keine externen Reize verarbeiten muss – und schafft sich deshalb eigene? Will die Wahrnehmung des Tieres Muster erkennen, wo gar keine Reizauslöser sind? Das ist die Struktur für den vorliegenden Text, der ganz bewusst über das hinausgeht, was in der Ausstellung *Sounds Like Silence* zu sehen und zu hören ist.

Dinge hören (eins) (Dinge hören, die da sind)

Focused listening is radical as it makes us ‚see‘ a different world.
—Salomé Voegelin⁵

Im Sommer 1951 schuf der amerikanische Maler Robert Rauschenberg im Black Mountain College in North Carolina seine ersten monochromen Bilder – die *Black Paintings* und die *White Paintings* –, die in der New Yorker Kunstwelt einen Skandal hervorriefen, denn diese war zu der Zeit ganz dem Abstrakten Expressionismus verpflichtet. Rauschenbergs *White Paintings*, die John Cage als „Landebahnen für Staub, Licht und Schatten“ bzw. als „Flughäfen für Licht und Schatten“ bezeichnete, gaben Cage im Jahr darauf den Mut, sein „stilles Stück“ zu schreiben.⁶ Wie bei den *White Paintings* geht es in *4’33”* nicht um Nichts oder Leere, sondern immer um die Anwesenheit von Etwas. Da ist immer *etwas*, selbst wenn wir meinen, nichts zu sehen oder zu hören.

- ↑ „The dark side of silence“ lautet eine handschriftliche Ergänzung von John Cage auf den Entwürfen der Verbalpartitur seiner Komposition *Sculptures Musicales* (1989). In dieser Komposition werden laute Klangblöcke durch „Stille“ eingerahmt. *Sculptures Musicales* (heute in der New York Public Library, John Cage Music Manuscript Collection) wurde für eine Choreografie von Merce Cunningham und die Ausführung durch die Musiker der Merce Cunningham Dance Company, u.a. David Tudor und Takehisa Kosugi, entworfen [→ Schröder, S. 71].
- ↑ John Cage, „The future of music: credo“ (1937), in: ders. *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, S. 3.
- ↑ Dieses Kafka-Zitat und alle weiteren Zitate in diesem Absatz aus Franz Kafka, *Der Bau*, http://gutenberg.spiegel.de/buch/160/1.
- ↑ David Toop, *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*, London/ New York: Continuum, 2010, S. 207, meine Hervorhebung.
- ↑ Salomé Voegelin: *Listening to Noise and Silence*, London/ New York: Continuum, 2011, S. 36.
- ↑ Cage selbst war im Besitz des *Black Paintings No. 1* von Rauschenberg. Vgl. hrsg. Wulf Herzogenrath und Barbara Nierhoff-Wielk, „*John Cage und . . .“ Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*, Köln: DuMont, 2012, S. 35.

Die erste Aufführung von John Cages *4′33″* wurde ebenfalls zu einem Skandal. Einigen Zuhörern war während der Premiere gar nicht klar, dass sie überhaupt etwas gehört hatten – diese hatten, so Cage, „das Wesentliche nicht begriffen.“⁷ Das Stück wurde am 29. August 1952 in Woodstock, New York, von dem jungen Pianisten David Tudor aufgeführt. Zuhörer waren die Unterstützer des Benefit Artists Welfare Fund – ein Publikum, das sich die Förderung zeitgenössischer Kunst auf die Fahne geschrieben hatte. Cage: „Es gibt keine Stille. Das, was man als Stille empfand, war voller zufälliger Geräusche – was die Zuhörer nicht begriffen, weil sie kein Gehör dafür hatten.“⁸ David Tudor stellte die handschriftliche Notation auf den Flügel und blieb während der Aufführung des Stücks in drei Sätzen, für deren Messung er eine Stoppuhr benutzte, sitzen, ohne einen Ton zu spielen. Er schloss den Klaviaturdeckel, um den Beginn des ersten Satzes anzuzeigen. Während des ersten Satzes war das Heulen des Windes in den Bäumen vor der Maverick Concert Hall zu hören. Nach dreißig Sekunden öffnete er die Tastaturabdeckung wieder, was das Ende des ersten Satzes indizierte. Während des zweiten Satzes wurde sie wieder geschlossen. Nun waren Regentropfen zu hören, wie sie auf das Dach des Konzertsaals prasselten. Während des zweiten – längeren – Satzes blätterte Tudor die Seiten um und betätigte die Pedale, spielte jedoch nach wie vor keinen einzigen Ton. Auch für den letzten Satz wurde der Klaviaturdeckel zunächst geöffnet (Pause) und dann wieder geschlossen. Nun hörte man, wie das Publikum zu flüstern und zu murmeln begann: Das Publikum [machte] allerhand interessante Geräusche, indem sie sich unterhielten oder hinaus gingen“.⁹

John Cage erinnert sich dreißig Jahre später an die Uraufführung: „People began whispering to one another, and some people began to walk out. They didn’t laugh – they were just irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven’t forgotten it 30 years later: they’re still angry.“¹⁰ Als Tudor zum Ende von *4′33″* kam, indem er den Deckel hob und selbst vom Flügel aufstand, brach im Publikum ein Tumult los – die Zuhörer waren „erbst und bestürzt“.¹¹ Selbst für ein Avantgardekonzert ging *4′33″* „zu weit“.¹²

John Cage entwickelte sein „stilles Stück“, das jederzeit mit beliebigen Instrumenten aufgeführt werden kann,¹³ bis zu seinem Tod 1992 weiter. Salomé Voegelin aber hat zu Recht darauf hingewiesen, dass das Interesse des Komponisten Cage für die *ambient sounds* dabei immer ein musikalisches blieb, ganz im Gegensatz zur heutigen Sound Art. John Cage wie auch Marcel Duchamp ging es darum, das Feld der Kunst bzw. der Musik auszuweiten. Beide ‚Readymades‘ – die *Fountain* (das umgedrehte Pissoir, 1913) von Duchamp und *4′33″* (1952) von Cage – „were primarily concerned with expanding the possibilities of music and visual arts, respectively. Their proposition works within their respective aesthetic framework, contesting and criticizing its conventions but remaining within and confirming even its domain. The silence of *4′33″* is a musical silence, not a sonic silence. Cage’s interest lies in establishing every sound within the musical register. It does not invite a listening to sound as sound but to all sound as music.“¹⁴

1951 begegnet John Cage nicht nur den *White Paintings* von Robert Rauschenberg. Er begibt sich Anfang der 1950er Jahre¹⁵ auch in den Keller der Harvard University, genauer: in einen dort gelegenen schalltoten Raum, in welchem er jedoch nicht die erwartete totale Stille erlebte, sondern die hohen Töne seines Nervensystems und das tiefe Brummen seiner Blutzirkulation hörte: „I heard two sounds, one high and one low. Afterwards I asked the engineer in charge why, if the room was so silent, I had heard two sounds. He said ‚Describe them.‘ I did. He said ‚The high one was your nervous system in operation. The low one was your blood in circulation.““¹⁶ Cage erlebt hier eine „Offenbarung“ („epiphany“), wie Seth Kim-Cohen es nennt.¹⁷ Der schalltote Raum, die scheinbare Isolation von allem Ereignishaften der äußeren Welt, schärf

gerade die Konzentration auf die Wahrnehmung des eigenen Körperauschens. Dabei ist es nicht so wichtig, ob die beiden Töne tatsächlich von seiner Blutzirkulation und seinem Nervensystem verursacht wurden, oder ob es sich um spontane otoakustische Emissionen im Inneren des Ohrs, den Ton, den sein Gehirn machte oder gar einen leichten Tinnitus handelte, wie es David Toop [→ S. 55] und Seth Kim-Cohen vermuten.¹⁸ Wesentlich für Cage war, wie Dieter Daniels schreibt [→ S. 32], dass es für die ‚subjektive‘ Wahrnehmung des Menschen keine ‚objektive‘ Stille gibt, weil das körperliche Subjekt bei sinkenden Außenreizen durch auditive Propriozeption, die Eigenwahrnehmung, in den Vordergrund tritt. David Toop wird noch etwas genauer, wenn er – nicht ohne Genuss – die Geräusche beschreibt, die Körper so machen, die man aber meistens nicht hört, wenn man nicht aktiv darauf achtet: „All hearing animals can audit the body’s sonic expulsions of vocalisations, vomiting, sneezes, snores, wheezes, belches and farts, but close listening also reveals a close and interior sound world of corporeal functioning: the beating heart; breath entering and exiting the nostrils; clicking eyelids and jaw; the chewing of food (now recognized as being an important component of taste); contractions of the throat; saliva in the mouth; the gnathosonics of teeth clashing or grinding during sleep (the latter know as noctural bruxism); otoacoustic emissions from the ears; bones, joints and ligaments clicking and creaking; the crunching, bubbling sounds of crepitation or rales, heard from diseased lungs; the wonderfully named borborygmi, which are the sounds given off by food and digestive juices passing through the intestines; and the continuous hum and intermittent crackle given off by muscles.“¹⁹ Man wird in einem schalltoten Raum also zu einem „gigantischen Ohr“ („gigantic ear“), wie Sabu Kosho in einem Artikel zu Seiko Mikamis Installation *World, Membrane and the Dismembered Body* (in der die Künstlerin auch einen schalltoten Raum einsetzt) schreibt.²⁰

Dinge hören (zwei) (Sensorische Deprivation)

Im Frühling 1979 kündigte der Slogan „In Space No One Can Hear You Scream“ den Science Fiction Horrorfilm *Alien* an, der im Herbst desselben Jahres in die Kinos kam. Etwas weniger als 20 Jahre zuvor, 1961, war Juri Gagarin als erster Mensch ins Weltall geflogen. Im Rahmen der beginnenden bemannten Weltraumfahrt führten Wissenschaftler in den 1960er Jahren auf beiden

- ↑ John Cage, zit. in: Stefan Fricke: „John Cage: *4′33″* – Stille – Gebet“, in: Berno Odo Polzer/Thomas Schäfer (Hg.), *Wien Modern 2004*, hrsg. Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 31 –33, hier S. 32.
- ↑ John Cage, zit. in: Fricke, „John Cage: *4′33″* – Stille – Gebet“, S. 33.
- ↑ Ebd.
- ↑ Cage in conversation with Michael John White (1982), in: Richard Kostelanetz (Hg.), *Conversing with Cage*, New York: Limelight, 1988, S. 66 (zit. n. Larry J. Solomon, *The Sounds of Silence John Cage and 4′33″*, 1998 (überarbeitet 2002), http://solomonsmusic.net/4min33se.htm).
- ↑ David Revill, *The Roaring Silence*, New York: Arcade, 1992, S. 166 (zit. n. Solomon).
- ↑ Vgl. Calvin Tomkins, *The Bride & the Bachelors*, New York: Penguin/Viking 1965, S. 119 (zit. n. Solomon).
- ↑ „Das Werk kann durch jeden Instrumentalisten oder jede Kombination von Instrumentalisten aufgeführt werden und jeden Zeitbetrag dauern.“ John Cage, zit. in: Fricke, „John Cage: *4′33″*– Stille – Gebet“, S. 32.
- ↑ Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, S. 80.
- ↑ Bormann gibt für Cages Besuch im schalltoten Raum der Harvard University den Zeitraum zwischen 1948 und 1952 an. Vgl. Hans-Friedrich Bormann, *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, München: Fink, 2005, S. 178.
- ↑ Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear sonic art*, New York/London: Continuum, 2009, S. xvi.
- ↑ Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear*, S. 161.
- ↑ Toop, *Sinister Resonance*, S. 187.
- ↑ Sabu Kosho: „On Seiko Mikami’s *World, Membrane and the Dismembered Body*“, DEAF, V2 Rotterdam 1998, http://www.v2.nl/archive/articles/on-seiko-mikamis-world-membrane-and-the-dismembered-body

Seiten des Eisernen Vorhangs Tests an Kosmonauten und Astronauten durch: Wie würden diese es in der Schwerelosigkeit und in einer Umgebung fehlender akustischer Stimulation aushalten? Wie würde ein menschliches Bewusstsein auf einen kompletten Ereignisenzug reagieren? Juri Gagarin berichtet folgendes aus der Trainingsphase für seinen Weltraumflug: „Nach dem blitzschnellen Drehen auf den Zentrifugen kamen wir für längere Zeit in eine speziell ausgerüstete, schalldichte Kammer. Diese ‚Einsamkeit‘ half, die physisch-nervliche Beständigkeit des Kosmonauten zu bestimmen. Wir waren manchmal mehrere Tage in diesem kleinen, isolierten Raum. Er war von allem Leben abgeschnitten. Kein Laut und kein Geräusch drang durch. Keinerlei Bewegung war in der Luft – nichts. Niemand sprach mit einem. Von Zeit zu Zeit mußten wir nach einem bestimmten Plan das Funkgerät betätigen. Diese Verbindung war jedoch nur einseitig. Das Radioprogramm schickten wir zwar ab, wußten jedoch nicht, ob es ankam oder nicht. Niemand antwortete auch nur ein Wort.“²¹

Ein paar Jahre später begannen die Künstler James Turrell und Robert Irwin eine Kooperation mit Edward C. Wortz, die 1968–1969 im Rahmen des von Maurice Tuchman initiierten „Art and Technology“-Programms des Los Angeles County Museum of Art stattfand.²² Edward C. Wortz, experimenteller Psychologe und Leiter des Life Sciences Department der Garrett Aerospace, arbeitete damals im Auftrag der NASA an der Erforschung extraterrestrischer Wahrnehmungsbedingungen. Turrell, Irwin und Wortz interessierten sich für Fragen der oben/unten Orientierung unter Bedingungen der Schwerelosigkeit, der Rolle der (fehlenden) akustischen Stimulation und dafür, wie sich die visuelle Wahrnehmung in der Leere des Alls verändert. Sie arbeiteten mit Techniken sensorischer Deprivation (Ganzfeld-Sphären, die homogene, visuelle Felder erzeugen; schalltote Räume) und begannen so „mit dem Phänomen der Gegenstandslosigkeit selbst zu experimentieren“²³. Es stellte sich bald heraus, dass das aller sensorischen Reize entledigte Außen schnell zu einem Innen wurde: „We three“, so Turrell 1969, „are becoming intranauts exploring inner space instead of outer space.“²⁴

Toter Trakt – Weiße Folter

Sabu Kosho verweist auf die dunkle Seite solcher Experimente: „It is said that dogs and other animals can live only for a short while in anechoic rooms because of the disorientation, and there are records of anechoic rooms being used for torture.“²⁵ 1994 konstruierten Rob Moonen und Olaf Arndt eine solche *Camera Silens*. Henk van Boxtel schrieb über diese Installation: „This space is dead and deadens. (..) The individual loses himself completely in the *Camera Silens*. The subject becomes an object, becomes a thing. It is the most radical form of isolation. Starving the senses, the space achieves absolute domination of its inhabitant. Reprisal, the potential to take arms against another person or the environment, vanishes. Complete control. Everything remains the same forever, and duration is the assassin. The mind is isolated from the body, is killed in its own way.“²⁶ Brigitte Kölle geht genauer auf diese unblutige Methode der Folter ein: „Die *Camera Silens* (lat. Schweigender Raum) ist ein vollständig dunkler und schallisolierter Raum, von dem unter anderem aus experimentalpsychologischen Untersuchungen bekannt ist, dass er die menschlichen Sinne in kürzester Zeit außer Kraft setzen kann, ja den Menschen physisch und psychisch zerrüttet. Die Camera silens wurde und wird als Folterinstrument verwendet. Sie gehört zu den Methoden der so genannten Weißen Folter, auch Saubere Folter genannt, da sie keine äußerlich sichtbaren, nachweisbaren Spuren hinterlässt (..). Unter die Weiße Folter fallen Methoden der sozialen und sensorischen Deprivation wie Isolationshaft, Dunkelhaft, Schlafentzug, Nichtbefriedigung von Hunger und Durst

oder auch Methoden der kontrollierten Reizgebung (Kälte/Hitze, andauerndes Kunstlicht, Beschallung mit lauter Musik, etc.). (..) In der bundesdeutschen Diskussion tauchte der Begriff zu Beginn der 1970er Jahre in Zusammenhang mit Isolationshaft [den Haftbedingungen der RAF-Angehörigen Ulrike Meinhof und Astrid Proll in dem als ‚toten‘ bzw. ‚stillen‘ bezeichneten Trakt des Gefängnisses Köln-Ossendorf] und der Entwicklung eines neuen Zellentyps auf, der so genannten F-Typ-Zelle (die, nebenbei erwähnt, eine rege Übernahme in der Türkei fand).“²⁷

Dinge hören (drei) (Dinge hören, die nicht da sind)

Daddy, I hear the voices again, waaagh, s-s-s-s-sss, I even hear the foot-tracks. – Screamin’ Jay Hawkins, *I hear voices*, 1962²⁸

Wenn das Licht ausgeht, wird es dunkel – und still. Die Augen schließen sich, aber die Ohren bleiben offen. Das Ohr horcht aufmerksam in die Dunkelheit hinein. Als Kind habe ich oft in der Dunkelheit Schritte auf dem Teppich gehört, die sich, wenn man nur genau genug hinhorchte, langsam dem Bett näherten, in welchem ich mich unter der Bettdecke versteckte und möglichst still zu sein versuchte – und kaum noch Luft bekam. „When there is nothing to hear, so much starts to sound. Silence is not the absense of sound but the beginning of listening.“²⁹ „When there is nothing to hear, you start hearing things.“³⁰ Das Ohr will Muster erkennen, es horcht angestrengt in die Dunkelheit, in die Stille oder auch in eintönige Soundscapes, und meint, dort etwas zu hören. Sara Maitland macht in ihrem *A Book of Silence* (2008)³¹ die Trennlinie zwischen der wohltuenden Wirkung eines Flotation Tanks und den Mechanismen von Isolationshaft an der bewussten Entscheidung für die Option sensorischer Deprivation fest. Die freiwillige Entscheidung für – oder die zwangsweise Auferlegung von – Stille wirken sich maßgeblich auf die regenerative oder eben die zerstörerische Auswirkung dieser Stille aus. Viele Beschreibungen von Erfahrungen, die – insbesondere mit unfreiwilliger – Stille und Einsamkeit gemacht werden, grenzen an Wahnsinn. Hört man

- ↑ Juri Gagarin: *Mein Flug ins All*, Berlin: Kongress Verlag, 1961, S. 127 (Aus der Trainingsphase).
- ↑ Vgl. Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971* (Los Angeles County Museum of Art, 1971), http://www.lacma.org/sites/all/themes/custom/lacma/reading_room/A_Report_on_the_Art_and_Technology_Program_of_the_Los_Angeles_County_Museum_of_Art_1967_8211_1971.html. Das Projekt wurde 1969 mitten in der Entwicklung abgebrochen. Für eine Beschreibung der Gründe vgl. Craig Adcock, James Turrell, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990, S. 74–75.
- ↑ Christoph Asendorf, *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien/New York 1997, S. 326. Vgl. dazu auch Chris Salter: „Turrell and Irwin’s proposed combination of an anechoic chamber, a room that absorbs all reflection such that no sound ever bounces away from its point of origin, with the powerful effect of a visual *ganzfeld*, a horizon without depth or size, only constructs the material conditions for experience. It is, however, the *performance*, the act of perception grappling with the process of seeing and hearing in a space on the verge of slipping away that constitutes the work.“ (Chris Salter: „The Question of Thresholds: Immersion, Absorption, and Dissolution in the Environments of Audio-Vision“, in: Dieter Daniels/ Sandra Naumann zusammen mit Jan Thoben (Hg.), *Audiovisuology 2 – Essays. Histories and Theories of Audiovisual Media and Art*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2011, S. 201–220. Hier: S. 203–204).
- ↑ Adcock, *James Turrell*, S. 76, zitiert nach Asendorf, *Super Constellation*, S. 328.
- ↑ Kosho „On Seiko Mikami’s *World, Membrane* …“
- ↑ Henk van Boxtel: „with the face in the mud“, in: http://www.robmoonen.nl/ (Exhibitions 1994/2002).
- ↑ Brigitte Kölle: „Die Zumutung“, in: Julian Heynen/Brigitte Kölle (Hg.) *Weiße Folter. Gregor Schneider*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2007, S. 23–38; hier: S. 27–28.
- ↑ Zit. n. Toop, *Sinister Resonance*, S. 183.
- ↑ Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, S. 83.
- ↑ Ebd., S. 82.

Stimmen oder ein Singen in der Stille, kann dies ein Ergebnis von *ambient noise* sein, das als Sprache interpretiert wird. Oft kommt dies auch auf See vor, wo die Kombination aus Stille, Einsamkeit und dem Knarren und Stöhnen des menschlichen Körpers und des Segelschiffes einen Chor mythischer Klänge hervorbringt: Dann erzählen Seemänner von Sirenengesängen, die sie ins Unglück locken wollen. Wie kann man da noch unterscheiden zwischen Stimmen, die man sich ‚nur‘ einbildet und solchen, die wirklich da draußen rufen?

Auch Wüsten sind eintönige und stille Orte. Jens Brand hat für seine Arbeit *Stille – Landschaft* die Makgadikgadi Pans, eine im Norden Botswanas gelegene Salzwüste, besucht, einen der stillsten Orte auf dieser Erde – und hat die dortige Stille aufgenommen.³² 1972 sang die Band America *A Horse With no Name* über den Wahn, den die Wüste auslösen kann: „On the first part of the journey / I was looking at all the life / There were plants and birds and rocks and things / There was sand and hills and rings / The first thing I met was a fly with a buzz / And the sky with no clouds / The heat was hot and the ground was dry / But the air was full of sound“. Die Band beschreibt hier eine quasi akustische Fata Morgana, die in der von akustischen Reizen freien Wüste entsteht. Der Refrain verweist auf das sich selbst Verlieren derjenigen, die es in dieser Stille nicht aushalten: „I’ve been through the desert on a horse with no name / it felt good to be out of the rain / In the desert you can’t remember your name / Cause there ain’t no one for to give you no pain“.

„All silences are uncanny, because we have become estranged from absences of sound.“³³ Jack Torrance wird in *The Shining* (1980) die Stille eines abgelegenen Berghotels zum Verhängnis. Der als Hausmeister engagierte Schriftsteller und ehemalige Lehrer und seine Familie bleiben über den Winter im Overlook-Hotel zurück, eingeschneit und abgeschlossen von der Außenwelt. Was zunächst eine freiwillige Entscheidung war (der Rückzug in das Berghotel), wandelt sich im Laufes des Films zunehmend in eine ausweglose Situation (das Eingeschneit-Sein). In Stanley Kubricks Horrorfilm symbolisiert der allgegenwärtige Schnee gleichsam die Stille, in der die inneren Geister erscheinen – und Jack zu fürchterlichen Taten treiben.

Stiller Ausblick

Der Blick aus dem Fenster des Overlook-Hotels geht hinaus auf weiße, schneebedeckte Wälder und Berge. Wir haben Dinge gehört, die *da sind* (wir haben sie nur aufmerksamer gehört, als sonst – wir haben sie gewissermaßen erstmalig wirklich wahrgenommen), und wir haben Dinge angefangen zu hören, die *gar nicht da sind*. All dies sind Effekte unterschiedlicher Formen von Stille – der rhetorischen, der schalltoten und der totalen Stille: „By definition, anechoic (echoless) is different from soundless (which occurs in a vacuum, for example) and, of course, silence, that is a rhetorical rather than physical situation.“³⁴ Ob man in der Stille zur Ruhe kommt oder ob die Stille zu einer Tortur wird und uns an den Rand des Wahnsinns treibt, ist zudem abhängig davon, ob wir uns der Stille bewusst aussetzen, oder ob wir unfreiwillig einer solchen Situation ausgeliefert sind. Mit der Schönheit der non-intentionalen Klänge (wie noch in *Cages 4’33’’*) kann es dann nämlich ganz schnell vorbei sein. Auch das Geräusch, das Kafkas Protagonist in seinen ausgeklügelten stillen Bau hört, führt zu einer zunehmenden Verunsicherung und Beunruhigung des Bewohners – bis hin zur Paranoia. Was aus dem Tier letztendlich wird, und was genau der Ursprung des Zischens war, konnte der Autor nicht mehr aufschreiben. Die Erzählung blieb unvollendet. Stille wird jedoch in allen hier beschriebenen Fällen zu einem – manchmal nicht ganz ungefährlichen – Test für die Grenzen des Selbst.

31 Sara Maitland: *A Book of Silence*, London: Granta, 2008.

32 Das vom Labor B entwickelte grafische Design der Drucksachen zur Ausstellung *Sounds Like Silence* ist den Videoaufnahmen von Jens Brand nachempfunden: Andrea Eichardt nahm das in der Wüste stehende Mikrofon im Mai 2012 in der White Sands Wüste in Texas auf.

33 Toop, *Sinister Resonance*, S. 182.

34 Kosho, „On Seiko Mikami’s *World, Membrane ...*“