CAGE 100 FINALE

Lectures
EUROPERA 5
Party Pieces Project

Schirmherr: Pierre Boulez

CAGE 100

Inhalt

Programmablauf 03

Vita John Cage 04

Lecture und Konzert 05-15

45' für einen Sprecher 06-07
31'57.9864" for a pianist 08-09
Indeterminacy 10-11
Concert for Piano and Orchestra 12-13
Künstlerbiografien 14-15

EUROPERA 5 16-30

Bühnenanweisungen 17-18
Werkeinführung 19-25
wunderschöner Tod 26-27
Künstlerbiografien 28-30

Party Pieces Project 31

Einführung 32-34
der Münzwurf 35-36
Liste beteiligter Künstler 37-38

FFIFZML / Impressum 39-40

CAGE100 - DAS FINALE

Lecture

28. August, 19 Uhr
Werk 2 [Halle D], Leipzig

45' für einen Sprecher mit
31'57.9864" for a Pianist

[Pause]

Indeterminacy mit
Concert for Piano, Trumpet and Violoncello

Opera Project

30. & 31. August 2013, 20 Uhr
Werk 2 [Halle A], Leipzig

EUROPERA 5

Party Pieces Project

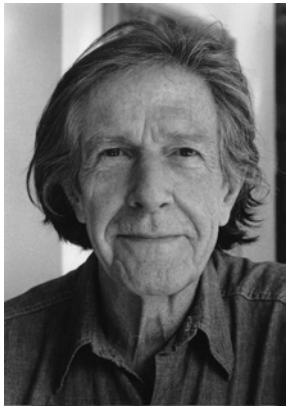
Eröffnung: 21. August, 19 Uhr
Dauer: 22. August – 15. September 2013
Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig [Auditorium]

Party Pieces Project - Exhibition

Party Pieces Project

17. Oktober 2013, 20 Uhr
Miller Theatre, New York

125 Party Pieces - Uraufführung


[John Cage]

John Cage wurde am 5. September 1912 in Los Angeles geboren und starb am 12. August 1992 in New York. Er gilt als einer der wichtigsten und einflussreichsten Komponisten des 21. Jahrhunderts. Neben seinem kompositorischen Schaffen beschäftigte er sich auch mit Malerei, Literatur und galt u.a. auch als ein ausgewiesener Pilzexperte. Sein Œvre umfasst Arbeiten, die als Schlüsselwerke des 21. Jahrhunderts in kompositorischer wie musiktheoretischer Hinsicht gelten und entscheidenden Einfluss u.a. auf Happening- und Fluxus-Bewegung hatten. Cage absolvierte ein geisteswissenschaftliches Studium am Pomona College. Zu seinen Kompositionslehrern zählten unter anderem Adolph Weiss, Henry Cowell und Arnold Schönberg.

Ende der 1930er Jahre lernte Cage den Choreografen und Tänzer Merce Cunningham kennen, der später auch sein Lebens- und Arbeitspartner wurde. Cage arbeitete in seiner ersten Schaffensperiode viel mit präpariertem Klavier sowie Schlaginstrumenten, bevor er sich Anfang der 1950er Jahre [beeinflusst u.a. durch den Zen-Buddhismus] indeterminierten Zufallsverfahren zuwandte – sei es anhand von Sternkarten, dem Orakelbuch I Ging, Holzmaserungen oder computergestützten Verfahren. Cage lernte bereits Ende der 1940er Jahre Pierre Boulez auf einer Europatournee kennen, mit dem ihn später ein enger Briefwechsel verband. Seinen auch für die europäische Avantgarde-Bewegung folgenreichen Durchbruch in Europa erlebte er mit seiner Musik gegen Ende der 1950er Jahre. In den folgenden Jahren entwickelte Cage eine rege Reisetätigkeit, die er bis in seine letzten Lebensjahre aufrecht hielt.

Cage, der u.a. Mitglied der National Academy und des Institute of Arts and Letters der USA war, hinterließ einen gewaltigen Nachlass, der bisher noch nicht vollständig erforscht ist. Seine oft über das Kompositorische hinausweisenden Werke haben bereits zu Lebzeiten eine Vielzahl von Künstlern und Geisteswissenschaftlern inspiriert.

FINALE
LECTURES

28. August 2013

19 Uhr, Werk 2 [Halle D] Leipzig

John Cage:
*45' für einen Sprecher [1954]** mit
31'57.9864" [1954] for a Pianist

[Pause]

Indeterminacy [1959] mit
Concert for Piano, Trumpet and Violoncello [1957/58]

Ausführende:
Christian Brückner – Sprecher, Jan Gerdes – Klavier,
Ulf-Marcus Behrens – Trompete, Niklas Seidl - Violoncello

*Übersetzung aus dem Englischen von Ernst Jandl

CAGE 100

45'

für einen Sprecher

Als im Jahre 1954 die Idee zu der Werkreihe *Ten Thousand Things* entstand, befand sich John Cage auf Europatournee. Lustvoll berichtet er in der Einleitung zum Werk über seine Erlebnisse, wie er unterwegs und trotz eines großen Verkehrschaos komponierte. Die weiteren Stücke des Zyklus sind relativ kurz danach entstanden und können explizit mit *45' for a Speaker* kombiniert werden.

[John Cage in den 1950er Jahren]

Obwohl Cage sein Stück als »Vorlesung« bezeichnet, ist *45' for a Speaker* viel eher als musikalische Komposition zu sehen, da er annähernd die gleichen Verfahren auf die Sprache anwendet wie auf die musikalischen Materialien. So wie er über die Klänge sagt »sounds are sounds«, könnte hier »words are words« zutreffen, denn ähnlich wie bei den Instrumentalstücken entsteht alles aus einem Zufallsverfahren heraus. Zusammenhänge, überraschende Momente und spontane Übergänge ergeben sich wie in den Instrumentalstücken ganz ohne unmittelbare Intention des Komponisten.

Das I Ging bzw. Yì Jīng 易經 oder Zhouyi 周易 [siehe dazu die Rückseiten des Programmheftes] wird auch als »Buch der Wandlungen« bezeichnet. Die Sammlung von Strichzeichnungen und Sprüchen zählt zu den ältesten klassischen chinesischen Texten und wurde in der westlichen Zhou-Dynastie verfasst. Es wird Fürst Dan von Zhou 周公旦, Fuxi 伏羲, König Wen von Zhou 周文王 und Konfuzius zugeschrieben.

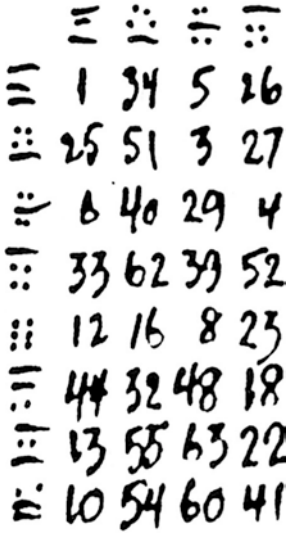
Grundlage für die musikalisch-sprachliche Organisation bildet das I Ging Verfahren. Pro Zeitabschnitt stellt er grundsätzliche Fragen wie: »Wird zu dieser Zeit gesprochen, oder gibt es Stille?«, »Wird die Länge eines Textes in Silben oder in Wörtern gemessen?«, »Ist der Text neu oder alt?«. Danach stellen sich die Details heraus: »Kommen Geräusche vor?«, »Ist das ein alter Text, oder ein neuer?«, »Wenn neu, zu welchem Thema?«. Diese Fragen werden durch das I Ging Orakel beantwortet und daraus bildet sich das Stück.

Gleichwohl ist in *45' for a Speaker* nicht alles durch Zufallsverfahren bestimmt. In zwei sehr entscheidenden Punkten nimmt Cage selber Einschränkungen vor: zum einen in der Auswahl an Texten (in diesem Falle sind es Texte aus bereits existierenden Schriften von ihm), und zum anderen in der Auswahl an Themen für die zu erstellenden Textpassagen.

Diese Auswahl an zweiunddreißig Themen bildet dabei sehr viele der typischen Cage´schen Motive ab: Klang [und Geräusch], Stille, Zufälligkeit, präpariertes Klavier, mehrere Lautsprecher und Hören als Ignoranz. Viele Texte sind zwar leicht fasslich und sehr prägnant, allerdings wird teilweise sehr schnell und in einem strengen Zeitraster gelesen, sowie der Inhalt durch verschiedenste Geräusche und Theaterbewegungen gebrochen.

30″ Our poetry now
is the realization
that we possess nothing.
Anything therefore (Slap table)
is a delight
(since we do not possess it)
40″ and thus need (Cough)
not fear.
This composition involves a flexible use of
the number 10,000: that
is to say 100 x 100 (sq. rt.).
The actual time-lengths
50″ ***are changing.*** This

[Abbildung 1: Sekunden 30“ bis 50“ aus *45’ For a Speaker*]



[Auschnitt aus einer Originalzeichnung mit I Ging Hexagrammen von John Cage]

»I write in order to hear; never do I hear and then write what I hear« ist ein gutes Beispiel für einen prägnanten Textabschnitt, der aber nicht unbedingt wahrgenommen werden muss. Außerdem zeigt sich nicht nur hier die durchaus humorvolle Seite von Cage, der sich ebenso augenzwinkernd wie klar gegen das Klischee des komponierenden Genies wendet, der sein »Meisterwerk« bis zum letzten Detail im Kopf hört und plant.

Überhaupt führt Cage [oder der Zufall] gern den durch die Gewohnheit des Hörens konditionierten Rezipienten auf falsche Fährten. Meint man Strukturen zu erkennen, lösen sie sich plötzlich auf, scheint das Bild verworren, ordnen sich Musik und Text plötzlich auf sinnfällige Weise neu. Kommt man allerdings an den Punkt, wo man das Erwartbare nicht mehr erhofft, entsteht jene Freiheit des Hörens, die Cage meint.

31’57.9864”

for a pianist

Im Herbst 1954 wird Cage zusammen mit David Tudor[1] zu den Donaueschinger Musiktagen eingeladen und ist im Zuge dessen damit beauftragt worden, ein neues Stück für zwei Klaviere zu komponieren. Cage nutzt diese Gelegenheit, um das Repertoire, welches im Rahmen der Werkreihe *10.000 Things* entsteht, zu erweitern. Das Ergebnis seiner Arbeit ist daher nicht einfach eine Komposition für zwei Klaviere, sondern zwei einzelne Stücke *34’46.776” for a pianist* und *31’57.9864” for a pianist*, die – wie es für die Werkreihe *10.000 Things* typisch ist – separat oder zusammen, sowie in Kombination mit anderen Stücken aufgeführt werden können und nach ihrer Spieldauer benannt sind[2]. Beide Stücke sind für präpariertes Klavier geschrieben und gehören damit zu den letzten großangelegten Werken, die Cage für dieses besondere Instrument, das er salonfähig gemacht hat, schreiben wird.

[David Tudor und John Cage, ca. 1960]

Im Unterschied zu vorangegangenen Werken beschreibt Cage in den Spielanweisungen nicht im vollen Umfang die Art und Weise, wie das Klavier zu präparieren ist, sondern gibt nur noch die zu präparierende Saite in Zusammenhang mit jeweils verschiedenen Materialgruppen an. Als Material stehen dem Pianisten frei wählbare Gegenstände folgender Gruppen zur Verfügung: Metall | Holz | Kleidung, Faser oder Gummi | Plastik, Glass oder Knochen | Andere Gegenstände und frei wählbare Objekte. Auch die Höhe und Platzierung der Gegenstände auf der Saite bleibt als interpretatorischer Freiraum dem Pianisten überlassen, so dass der Klang des Instrumentes zu jeder Aufführung variiert und jedes Konzert damit zu einem niemals wiederkehrenden singulärem Klangereignis wird. Weiterhin wird diese variable Ereignishaftigkeit noch durch den Umstand unterstützt, dass die Präparationen während der Aufführung vom Pianisten verändert werden sollen, was im Notentext durch die Anweisung »Move« gekennzeichnet ist.

[1] David Tudor [*1926, †1996] war ein herausragender Pianist und ein Pionier im Bereich der elektronischen Musik. Cage und Tudor lernten sich Anfang der 1950er Jahre kennen und seitdem verband sie eine langjährige Freundschaft und fruchtbare Zusammenarbeit. Tudor hatte auch zu Pierre Boulez, dem Schirmherrn von CAGE100, eine enge Verbindung; so spielte er z.B. 1950 die amerikanische Erstaufführung von seiner Klaviersonate Nr. 2.

[2] Sobald mehrere Stücke der Werkreihe miteinander kombiniert werden, ändert sich der Titel des Stücks unter Berücksichtigung der Dauer und der aufführenden Instrumente, so dass heute das Werk »31’57.9864” for a pianist« aufgeführt wird.

Die Komposition erfordert von dem Pianisten eine außerordentliche Virtuosität. So wird jeder zu spielenden Noten eine eigene Spielintensität bzw. die Art des Anschlags und damit auch die spezifische Dynamik für jede Note zugeordnet. In den einzelnen Notenzwischenräumen der Partitur werden das Maß an Kraft, welches beim Anschlag angewendet werden soll, [je höher der Punkt gesetzt ist, desto stärker der Anschlag], die vertikale Distanz des Anschlags [je höher der Punkt, desto weiter die Distanz] und die Geschwindigkeit des Anschlags [je höher der Punkt, desto langsamer der Anschlag] angegeben.

Zwischen den Notensystemen der Klavierstimme finden sich ebenfalls Punkte und Graphiken, die Geräusche bezeichnen, die der Pianist zusätzlich erzeugen muss[3]. Als weitere Spielangaben finden sich immer wieder Buchstaben, die ebenfalls Spieltechniken beschreiben. So stehen bspw. »K« und »H« dafür, ob die Note auf der Klaviatur gespielt wird, oder ob die Saite innerhalb des Klaviers gezupft werden soll.

Der Rhythmus der Noten wiederum ergibt sich direkt aus ihrer Schreibweise. So werden Noten mit Hälsen so kurz wie möglich gespielt. Sind zwei Punkte über dem Notenkopf eingezeichnet, ist der Abstand zwischen diesen Punkten die Dauer der Note. Ist die Note durch eine horizontale Linie verlängert, so wird sie bis zum Ende der Linie ausgehalten.

John Cage widmete 31'57.9864" dem Ehepaar Paul und Vera Williams. Paul [*1894, †1980] war ein angesehener Architekt und Vera [*1927] ist eine sehr bekannte Kinderbuchautorin und Illustratorin in Amerika.
Im Sommer 1954 wurde Cages bisheriger Wohnsitz abgerissen, woraufhin er zusammen mit David Tudor und einigen anderen Freunden in die Gate Hill Cooperative Community in Stony Point, New York, eingezog. Diese Kommune wiederum wurde von Paul und Vera Williams mitbegründet. Das Ehepaar lebte gemeinsam mit seinen drei Kindern und anderen Absolventen des Black Mountain Collage - an dem auch Cage unterrichtet hatte - in dieser Kommune. Anhand der gesammelten Korrespondenz Cages ist zu sehen, dass zwischen dem Ehepaar und Cage ein reger Gedankenaustausch stattgefunden hat.

[3] Es wird zwischen 3 Geräuscharten unterschieden: Geräusche, die im Inneren des Klavierkorpus erzeugt werden | Geräusche, die außen am Klavierkorpus erzeugt werden | Geräusche, die durch versch. Gegenstände [z.B. Pfeifen, die Stimme, Percussion etc.] erzeugt werden.

Indeterminacy

New Aspects of Form in Instrumental and Electronic Music

[John Cage während einer Lesung an der Harvard University, 1990]

Angeregt durch den Vorschlag David Tudors, Cage solle einen Vortrag halten, der nur aus einzelnen Geschichten besteht, beschließt Cage 1958 diese Idee zu verwirklichen. Bei einer Vorlesung in Brüssel trägt er seine ersten 30 nur eine Woche zuvor entstandenen Geschichten vor. Unter dem vollen Titel *Indeterminacy: new aspect of form in instrumental and electronic music* las Cage die Geschichten ohne jegliche musikalische Begleitung. Im darauf folgenden Frühling gab er erneut eine Vorlesung dieses Mal am Teachers College in Columbia. Zu diesem Anlass hatte er 60 weitere Geschichten geschrieben und ließ sich bei dem Vortrag musikalisch von David Tudor begleiten. Neben Tudors Klavierspiel; er verwendet hierbei musikalischem Material aus *Concert for piano and orchestra*; wurde die Lesung auch von etlichen von Radios hervorgerufene Geräuschen unterlegt. Die Radiogeräusche wurden in einer späterer Schallplatten-Veröffentlichung dieser Konzertlesung von 1959 durch Cages *Fontana Mix* ersetzt. Im Laufe der folgenden Jahre schrieb Cage weiterhin einzelne Geschichten auf, so dass allein zwischen 1958 und 1961 über 90 Geschichten entstanden sind. Einen Großteil davon veröffentlichte er in seinem Buch *Silence*. Diese werden wir in der heutigen Lesung in Kombination mit dem *Concert for Piano, Trumpet and Violoncello* zu hören bekommen. Im Laufe seines Lebens schrieb John Cage weiterhin derartige Geschichten, die der Informatiker Eddie Kohler zu einer Online-Sammlung vervollständigt hat, die insgesamt 190 Texte enthält. [www.lcdf.org/indeterminacy/about.html].

Die einzelnen Geschichten haben ausschließlich anekdotenhaften Charakter. Dabei handelt es sich aber nicht nur um autobiografische Auskünfte oder Erlebnisse aus Cages Erinnerung, sondern auch um Berichte von Freunden oder Bekannten von Cage oder um Geschichten, die er von Dritten gehört oder in Büchern gelesen hatte. Die einzelnen Texte bauen dabei nicht aufeinander auf oder sind in einer sinnhaf-

ten Reihenfolge angelegt. Ihre Abfolge ist unbestimmt, da Cage sie aus der Erinnerung niederschrieb: »The continuity of the stories as recorded was not planned. I simply made a list of all the stories I could think of and checked them off as I wrote them«[1] Dieses ungeplante Zusammenstellen der Geschichten tat er aus der Absicht heraus, komplexere Zusammenhänge zwischen den einzelnen Episoden, den Umgebungsgeräuschen und den Lebewesen erkennbar zu machen. Zusammenhänge, die über die rein inhaltliche Ebene hinausragen.

Auch der Leser oder Hörer der Geschichte sollte nicht versuchen, inhaltliche Verbindungen zwischen den einzelnen Texten herzustellen. Auch bestimmte Ort oder genaue Zeitangaben gibt er nur dann näher an, wenn es zum Verständnis eines Textes zwingend nötig ist, ansonsten setzt Cage diese als bekannt voraus oder schätzt sie als irrelevant ein. Cage schlägt vor, dass man sich die Anordnung der Texte wie das ziellose Durchblättern einer Zeitung vorstellen soll: »I suggest that they be read in the manner and in the situations that one reads newspapers – even the metropolitan ones – when he does so purposelessly: that is, jumping here and there and responding at the same time to environmental events and sounds.«[1].

Bei der Wiedergabe der Texte ist zu beachten, dass eine Geschichte in genau einer Minute vorzutragen ist. Sollte es ein kurzer Text sein, muss der/die Vortragende den Text verlängern indem er/sie ihn langsamer liest. Bei einem zu langen Text muss dementsprechend schneller gesprochen werden, so dass er in dem Zeitrahmen hineinpasst.

»Indeterminacy müsste man demnach als ein textuelles Geflecht verstehen, dessen Lücken und Leerstellen zugleich als Platzhalter für die unabsehbaren „Ereignisse“ (in) der Außenwelt und für die Imagination des Lesers fungieren. Auf diese Weise wird die Lektüre selbst als performativer Prozess der Verfertigung von Sinn erfahrbar gemacht.«

[Hans-Friedrich Bormann, Verschwiegene Stille, München 2005, S. 69]

[1] John Cage: Silence, Middletown 1961, S. 260 und 261

Concert for Piano and Orchestra

Die großangelegte, Elaine de Kooning gewidmete Komposition *Concert for Piano and Orchestra* entstand 1957-58 und wurde am 15. Mai 1958 in New York uraufgeführt. Anders als sonst bei orchestralen Werken üblich, gibt es für diese Komposition keine Gesamtpartitur, denn jede einzelne Stimme des Orchesters kann auch als Solo oder in beliebiger Kombination mit den anderen Instrumenten des Orchesters aufgeführt werden. Je nachdem, welches Instrument oder welche Instrumentengruppen zusammenspielen, ändert sich der Name des Stücks beispielsweise in *Solo for Cello*, oder *Concert for Flute, Violin and Bass*. Des Weiteren kann *Concert for Piano and Orchestra* auch mit anderen von Cage komponierten Stücken verbunden werden, beispielsweise mit den Kompositionen *Aria*, *Cartridge Music*, *Fontana Mix*, *Song Books* oder wie am heutigen Abend als *Concert for Piano, Trumpet and Violoncello* in Kombination mit dem Text *Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music*.

Elaine de Kooning [1918 - 1989] war eine bekannte amerikanische Künstlerin und Kunstkritikerin. Sie gilt im Bereich der bildenden Kunst als eine Vertreterin des abstrakten Expressionismus und übte als Autorin, Kunstprofessorin und wache Beobachterin der so genannten »New York School« einen großen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Kunst in den USA aus.

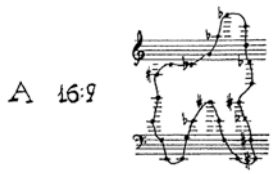
[Selbstportrait von Elaine de Kooning, 1944]

Seit dem Ende der 1940er Jahre setzte sich John Cage verstärkt mit den philosophischen und religiösen Lehren des fernen Ostens auseinander. Die faszinierende Wirkung, die insbesondere der Zen-Buddhismus aber auch die Spiritualität des Hinduismus auf ihn ausübten, hatte sowohl mittelbar als auch unmittelbar Auswirkung auf seine künstlerische Arbeit; ja sie beeinflussten wohl auch entscheidend Cages Überlegungen, alles Subjektive, Gewohnte und Intentionale aus dem Kompositionsprozess herauszulösen und den Zufall als strukturierendes Element für seine Kompositionen einzusetzen. In einem Brief an Pierre Boulez, den Schirmherren des Festivals CAGE100, äußert er sich 1951 euphorisch: »I freed myself from what I had thought to be freedom, and which actually was only the accretion of habits and tastes.« Mit Music of Changes vollendete Cage 1951 seine erste Komposition, die ausschließlich auf den Zufallsoperationen des I Ging Buches basiert. In den darauffolgenden Jahren erforschte Cage intensiv weitere Möglichkeiten des Kompo-

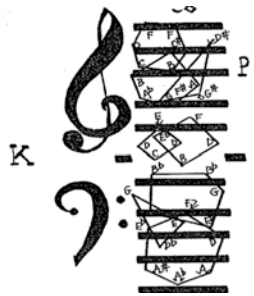
nierens anhand verschiedenster Zufallsoperationen und legte dann sieben Jahre später mit *Concert for Piano and Orchestra* eine Art Kompendium vor, welches alle von ihm bis dato entwickelten Möglichkeiten des Komponierens unter Verwendung verschiedenster Zufallsoperationen enthält. Einhergehend mit dieser diffizilen Forschungsarbeit, entwickelt Cage immer neue Arten einer zum Teil hochgradig kreativen Notation. Die neu entstehenden formalen und musikalischen Zusammenhänge finden so auch visuell ihren Ausdruck in seiner Komposition.
So enthalten alleine die Noten für den Pianisten innerhalb ihrer 63 Seiten 84 verschiedene Arten von Notationen [siehe Abbildungen 1-4]. Die einzelnen Notationselemente können, die Spielweise und die Dauer betreffend, meist frei interpretiert werden. Manchen Notationselementen gehen aber auch erklärende Spielanweisungen voraus, die der Legende einer Landkarte ensprechend aufführungspraktische Hinweise für die einzelnen Abschnitte enthalten.

Für den Buchstaben A [Abb. 1] beispielsweise lautet die Anweisung: »Follwing the perimeter, from any note on it, play in opposite directions in the proportion given. Here and elsewhere, the absence of indications of any kind means freedom fort he performer in that regard.«
Sinngemäß: »Folge dem Umriss einer jeden Note, spiele Sie in entgegengesetzter Richtung in den gegebenen Proportionen. Hier und anderswo bedeutet das Fehlen von Hinweisen jeglicher Art Freiheit für den Interpreten«.

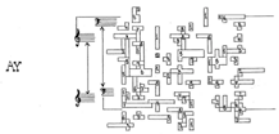
Das inzwischen legendäre *Concert for Piano and Orchestra* hat zahlreiche Künstler und auch Wissenschaftler inspiriert. So z.B. die Informatiker Benny Sluchin und Mikhail Malt, die ein Computerprogramm entwickelt haben, das den Musiker bei der Interpretation des Werkes unterstützen soll. Ebenfalls interessant sind die Forschungen von Homei Miyashita und Kazushi Nishimoto, welche, inspiriert durch Cages raffinierte Notationen im *Concert for Piano and Orchestra*, eine auf Temperatursensoren und Midi-Schnittstellen basiertes, experimentelles Live-Setup entwickelt haben.



[Abb. 1: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]



[Abb. 2: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]



[Abb. 3: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]

[Abb. 4: Ausschnitt aus *Solo for Piano*]

Neben seinem Germanistik-, Theaterwissenschaft- und Publizistik-Studium in Berlin besuchte **Christian Brückner** Schauspielkurse und erhielt Sprachunterricht. Als Schauspieler bekam er frühzeitig Rollen in diversen Theaterstücken, Fernsehserien und Kinofilmen. Besondere Bekanntheit erlangte er durch seine Arbeit als Synchronsprecher. So sprach er neben Robert De Niro u.a. auch Harvey Keitel, Robert Redford oder Martin Sheen. Parallel dazu hat Brückner über 25 Jahre lang als Sprecher und Literaturinterpret für fast alle Rundfunkanstalten gearbeitet. Neben seiner Sprecherrolle in vielen Reportagen und Dokumentationen hält er Literaturlesungen und arbeitet als Sprecher vermehrt in Musikproduktionen mit. So hat er in zahlreichen Hörspielen und Hörbüchern mitgewirkt. 2000 gründete er zusammen mit seiner Frau Waltraut Brückner den Hörbuch-Verlag »parlando. Edition Christian Brückner«. Für seine Arbeiten wurde er mehrfach für den Deutschen Hörbuchpreis nominiert und erhielt etliche Auszeichnungen.

Sprecher:
Christian Brückner

Jan Gerdes studierte Klavier und Schlagzeug in Hannover und Detmold und besuchte Meisterkurse bei Pianisten wie Anatol Ugorski, Halina Czerny-Stefanska und Edith Picht-Axenfeld. Er spielte internationale Konzerte, darunter auch Uraufführungen u.a. von Werken von Sidney Corbett, Peter Gahn und Markus Bongartz und arbeitete mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm und Peter Ruzicka zusammen. 2004 gründete er mit dem Elektronikkünstler Thomas Andritschke das Improvisations-Kompositions-Duo *EROL*. Die Musiktheater-Plattform *solosymphonie-productions* ist ein Projekt mit dem Schauspieler Michael Fuchs zur Entwicklung innovativer Programme.

Klavier:
Jan Gerdes

Ulf-Marcus Behrens studierte Trompete in Detmold und Berlin. Neben umfangreicher Orchestertätigkeit [u.a. Rundfunksinfonieorchester Berlin, Dänisches Rundfunksinfonieorchester] liegt die hauptsächliche Tätigkeit Ulf-Marcus Behrens' im Bereich der Neuen Musik. Stationen sind das Kammerensemble *Neue Musik Berlin*, *United Berlin*, *Ensemble Mosaik*, *Ensemble 13*, *Aventure Freiburg* und das *Modern Art Ensemble*. Weitere Stationen seiner Arbeit sind die *Deutsche Kammerakademie Neuss*, *Detmolder Kammerorchester*, *Folkwang Kammerorchester Essen*, *Oriol* und die *Kammerakademie Potsdam*. Als Stipendiat der *Academie pour musique du 20e siecle* arbeitete er mit dem *Ensemble Intercontemporain* und Dirigenten wie David Robertson und Pierre Boulez zusammen.

Trompete:
Ulf-Marcus Behrens

Niklas Seidl studierte in Leipzig, Wien und Köln Cello, Barockcello und Komposition. Neben regelmäßigen Auftritten als Cellist in Ensemble-, Kammermusik- und Solokonzerten arbeitet er seit 2005 an experimentellen Hörstücken. 2011 gründete er in Köln das Kammermusikensemble für zeitgenössische Musik. Uraufgeführt wurden Instrumentalkompositionen bei u.a. Wien Modern 2009, den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik 2008, dem impuls Festival Graz 2009 und der Sommerakademie Schloss Solitude 2009. 2012 hat Niklas Seidl für die IEMA Frankfurt und das Thürmchen ensemble komponiert und wurde für die Staubach Honoraria bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik ausgewählt.

Violoncello:
Niklas Seidl

FINALE
OPERA
PROJECT

30. und 31. August 2013

20 Uhr, Werk 2 [Halle A] Leipzig

John Cage
EUROPERA 5 [1991]

[Dauer ca. 70 min., keine Pause]

Mitwirkende:

Thomas Christoph Heyde – Regie und musikalische Leitung

Michael Hofmeister – Altus, Marco Vassalli – lyrischer Bariton,
Jan Gerdes – Klavier, Marusha Gleiß – Djane, Robert Phillips – Tänzer, Arne Linke – Graffitikünstler, Christina Schuch – eine Dame, Kinder der Juniorcompany des Leipziger Tanztheaters, Brit Böttge – Tanzpädagogik und Einstudierung der Juniorcompany

Ralf Hauenschild – Bühnenbild
Christina Schuch, Annika Hofmann – Maskenbild
Christian Seibt – Licht

Nora Kristin Wroblewski – Produktionsleitung, Martin Herms – Produktionsassistenz, Sebastian Vaske, Phillip Weiss, Lisa Wilhelm – Mitarbeit, Stefan Thielicke - Video

Mit freundlicher Unterstützung des Werk 2 – Kulturfabrik Leipzig e.V., Leipziger Tanztheater e.V., Le Mariage Brautmoden Leipzig, Ulrich Polster, Ramona Lübke

CAGE 100

Europera 5

Originalanweisungen von John Cage

Bühne
Planen Sie ein Gitterfeld mit 64 Bereichen und markieren Sie mit Klebeband den Aufführungsbereich auf den Boden. Platzieren Sie selbstklebende Nummern in der linken oberen Ecke jedes Gitter-Quadrats, so dass Sie aus der Perspektive der Aufführenden gut lesbar sind. Die Form des Gitterfeldes kann 8 mal 8 Quadrate haben oder andersartig symmetrisch oder asymmetrisch ausgebreitet sein, um einer breiten oder schmalen Bühne angepasst werden zu können. Das Design des Feldes resultiert also nicht aus der eigenen Wahl sondern als Folge oder Ergebnis des Raumes.

Klavier
Wählen oder kreieren Sie sechs Klavier-Arrangements aus Material verschiedener Opern. Gehen Sie dabei sicher, dass die jeweilige Dauer nicht die vorgegebenen Zeitfenster überschreitet. Das sechste Stück muss vor Minute 60:00 enden. Die Anweisung »shadow« bedeutet, dass man normal spielen soll, aber ohne Geräusche dabei zu machen, außer denen, die aus Versehen passieren [ungewolltes Drücken von Tasten]. Sie dürfen anziehen, was Sie wollen.

Gesang
Jede Arie hat eine Startzeit [wird auf der Video-Uhr angezeigt] und eine Position auf dem Schachbrett auf der Bühne. Die Offstage-Position sollte es erlauben, die Stimme aus der Distanz zu hören. Eine Tiermaske wird nur einmal getragen, ohne Gesang. Wählen Sie Arien aus dem Repertoire, die ihrer Stimme entgegenkommen. [...] Sie dürfen für verschiedene Vorstellungen verschiedene Arien auswählen. Singen Sie selbstbewusst, genau intoniert und unter Beachtung der vorgeschriebenen Dynamik und des Ausdrucks. Die Gesten sollten beschränkt sein auf das, was für die Tonerzeugung notwendig ist. Es sollte keine Beziehung zwischen dem Charakter der jeweiligen Arie und der Aktionen oder der Art ihrer Gänge zu und von den einzelnen Bühnenpositionen geben. Bewegen Sie sich ohne Hast.

Besetzung

1 PianistIn
2 SängerInnen
1 Grammophon-SpielerIn
1 Sound-TechnikerIn
1 Licht-TechnikerIn

Wenn es die Zeit erlaubt, seien Sie auf Ihrer Position einige Zeit bevor Sie anfangen müssen zu singen, und verweilen Sie dort, nachdem Sie fertig sind. Sie dürfen anziehen, was Sie wollen.

Grammophon
Finden Sie ein altes Trichtergrammophon, und lernen Sie es zu bedienen. Finden Sie sechs Aufnahmen von Opern-Arien. Diese sollten so alt wie möglich sein. Spielen Sie jede der ersten fünf einmal zu den jeweils vorgeschriebenen Zeiten. Falls die Sechste vor Minute 60:00 endet, spielen Sie es noch einmal und stoppen Sie sie bei Minute 60:00. Treten Sie mit größter Sorgfalt auf. Sie dürfen anziehen, was Sie wollen.

Tontechnik
Ihre Rolle ist es die Geräusche zu gestalten, Truckera auszuführen und das Radio und den Fernseher zu bedienen.
Truckera ist eine Stereo-Kassette mit sechs 24 Sekunden langen Abschnitten, die sechs Mal während der Aufführung zu hören sind. Leistungsstarke Lautsprecher sollten um, außerhalb und unter der Bühne platziert werden, damit das Geräusch den Eindruck eines vorbeifahrenden LKWs in dem Raum generiert. [...] Das Radio [Offstage] und der Fernseher [wenn möglich sollte der Fernseher von seiner Schachbrettposition aus dem Publikum zugewandt sein] sind beide auf lokale Sender eingestellt [vorzugweise Jazz für das Radio], die Lautstärke des Radios sollte angenehm leise sein, der Fernseher ganz ohne Ton. [...]

Lichttechnik
Wählen Sie zwischen 24 und 48 Lampen aus einer größtmöglichen Auswahl an Lampentypen aus. Da die Leuchtintensitäten oft von niedrig bis hoch reichen, benutzen Sie besonders leistungsfähige Lampen für den Raum. Wählen Sie außerdem aus eine Auswahl an unterschiedlichen Glühbirnenstärken, Linsen und anderen anwendbaren Einstellungen. Die Lampen werden nur auf die Wand und die Decke des Theater fokussiert und niemals auf das Schachbrett.

EUROPERA 5

John Cage und das Theater

John Cage brach wie kein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts mit den Regeln und Konventionen der Kunstmusik und prägte damit nachhaltig einen erweiterten Begriff von Musik. Er war jedoch viel mehr als nur Komponist und Musiker. Seine musik- und kunsttheoretischen, philosophischen und poetischen Texte haben bis heute nichts an Relevanz, Witz und Schönheit eingebüßt und zeugen von seiner Bedeutung als Autor, Denker und Theoretiker. Neben seinen innovativen graphischen Musiknotationen beschäftigte er sich ab den 1980er Jahren darüber hinaus sehr intensiv mit Zeichnungen, Malerei und Druckgraphik. Seine neuartigen Ideen und sein konzeptuelles Arbeiten machten ihn außerdem zu einer wichtigen Bezugsperson für die Konzept- und Medienkunst seit den 1960er Jahren. John Cages Œuvre ist gleichwohl stets auf das klangliche und erlebbare Resultat hin ausgerichtet und verweigert sich jeglicher Über-Intellektualisierung. Auch ist seine Arbeit stark von einem experimentellen Geist durchdrungen: das Resultat ist offen und schwer vorhersehbar. Er erreicht dies vor allem durch die Integration des Zufalls und durch gezielte Offenheit in seinen Anweisungen an die Interpreten. So werden seine Werke immer wieder neu und anders aufgeführt und wahrgenommen.

Neben der Musik und der Bildenden Kunst prägte Cage vor allem die performativen Künste und damit auch wesentlich das zeitgenössische Theater. Die renommierte Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte erkennt in John Cage gar eine Schlüsselfigur der »Ästhetik des Performativen«, die verschiedenste Künste umspannt. Insbesondere Cages sogenannes *untitled event*, das 1952 im Black Mountain College in North Carolina stattfand, markiert einen theatergeschichtlich zentralen Moment. Die traditionelle räumliche Trennung von Akteuren und Publikum wurde wie nie zuvor

»[...] Theatre is the most complex form of art in my experience... Let it be together, not hold it together. With other words: Life works without government...«

[John Cage]

»[...] Das Theater ist nach meiner Erfahrung die komplexeste Kunstform ... Lassen wir sie leben, statt sie zusammen zu halten. Mit andern Worten: Leben funktioniert ohne Verwaltung...«

konsequent aufgelöst und verschiedene Kunstformen wie Musik, Tanz, Malerei, Film und Dichtung in einer Aufführung zusammengebracht. Das *untitled event* kann als direkter Vorläufer der Happenings und Fluxus-Events der 1960er Jahre, sowie insgesamt der Aktions- und Performancekunst angesehen werden.

Im »Happening«-artigen Werk *Musicircus* [1967] wird der Trend des Flashmobs und der partizipativen Kunst vorweg genommen. Jedermann ist eingeladen, daran teilzunehmen und innerhalb der Masse an anderen Teilnehmern und unabhängig von Können, Stil, und der Darbietung der Anderen [eben keine Kollektivimprovisation!], für unbegrenzte Zeit Musik zu spielen. Es wird Cages Nähe zu den Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts im gemeinsamen Ziel einer Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben deutlich. In einer großen spielerischen Feier wird dabei der öffentliche, städtische Raum für eine künstlerische Intervention besetzt und die Hierarchisierung sowie Institutionalisierung von Musik in Frage gestellt.

Bereits 1938 lernte John Cage den Tänzer und Choreographen Merce Cunningham kennen, eine wegweisende Figur des modernen Tanztheaters. Sie verband eine jahrzehntelange Arbeits- und Lebenspartnerschaft. Cage war sozusagen der »Hauskomponist« für die Tanz-Stücke Cunninghams und begleitete die Merce-Cunningham-Company als Interpret seiner eigenen Musik auf zahlreiche Tourneen um die ganze Welt. Abgesehen von der Frühphase der Zusammenarbeit zwischen Cage und Cunningham, wurde allerdings im Unterschied zu üblicher Musik für Tanzstücke stets die Unabhängigkeit zwischen Musik und Tanz betont. Cages Musik diente nicht als Antrieb, Begleitung oder Spiegel der Bewegungen der Tänzer, sondern trat als eigenständiges Element hinzu. Jegliche Beziehung zwischen Musik und Tanz war vom Zufall bestimmt und erlangte gerade dadurch im Sinne Cages ihre Spannung, Lebendigkeit und Komplexität.

Über die Werke Cages mit direktem Bezug zum Theater oder Tanztheater hinaus, kann einem Großteil seiner Stücke

»To consider the Song books as a work of art is nearly impossible. Who would dare? It resembles a brothel, doesn't it?«

[John Cage]

»Die Song books als ein Kunstwerk aufzufassen ist beinahe unmöglich. Wer würde es wagen? Es gleicht einem Bordell, oder etwa nicht?«

besondere performative Qualität attestiert werden. Denn Cages Musik beschränkt sich selten auf die traditionellen Spielweisen der Instrumente und beinhaltet häufig ungewöhnliche Klangerzeuger. Das Publikum wird so nicht nur auf klanglicher Ebene, sondern auch im Performativ-visuellen dem Neuen und Unerwarteten ausgesetzt. Insgesamt lässt sich bei Cage die Tendenz zur Abschaffung des kategorialen Unterschieds zwischen Musik und Szene feststellen. Die Interpreten messen beispielsweise für das Publikum sichtbar die mögliche Einsatzzeit und -dauer mit Stoppuhren. Beim Stück *Water Music* aus dem Jahr 1952 präpariert der Pianist während des Stücks die Klaviersaiten mit unterschiedlichen Gegenständen, wirft Spielkarten auf sie, schüttet Wasser von einem Behältnis in ein anderes und spielt verschiedene Pfeifen. Heinz-Klaus Metzger prägte inspiriert von Cages *Musik Walk* [1958] und *Theatre Piece* [1960] den Begriff des »instrumentalen Theater«, der später jedoch weitestgehend mit dem argentinisch-deutschen Komponisten Mauricio Kagel in Zusammenhang gebracht wurde. Ein weiteres Beispiel aus Cages Werkkatalog sind die *Song books* aus dem Jahr 1970 mit ihren zahlreichen theatralischen Soli. Hier wird neben gesprochenem Text und Gesang von einer unbestimmten Anzahl an Mitwirkenden Essen zubereitet, gegessen, getrunken. Die Akteure verlassen die Bühne und betreten sie neu oder laufen durch das Publikum, all das in wildem Durcheinander und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. An anderen Stellen soll ein Brettspiel gespielt oder ein Text auf einer Schreibmaschine getippt werden, wobei Spielbrett und Schreibmaschine durch Kontaktmikrophone verstärkt werden.

[»Music Walk« mit John Cage, Yoko Ono, David Tudor und Mayuzumi Toshiro, 1962]

Cages generelles Interesse galt auch dem Spannungsverhältnis von Aktivität und Inaktivität in seiner ganzen Spannbreite. Während die *Song books* als besonders aktionsreiches Beispiel aus Cages Werkkatalog angesehen werden kann, schenkte er sonst der Frage nach der Möglichkeit von Stille besondere Aufmerksamkeit, oder genauer gesagt der Empfindung von Aktivität in vermeintlich vorherrschender Inaktivität. Sein wohl berühmtestes Stück *4'33"* soll die Wahrnehmung des Publikums auf zufällige und unbeabsichtigte Klänge lenken, die von ihm selbst und ihrer Umgebung

ausgehen, während der Pianist viereinhalb Minuten still und nahezu inaktiv bleibt. Der stille Pianist fungiert dabei sozusagen als Katalysator, der die Zuhörer durch sein Nichtstun aus ihrer gewohnheitsmäßigen Unterdrückung der Wahrnehmung von Neben- und Hintergrundgeräuschen reißt. Auch verlangen *4'33"* und andere Stücke von Cage durch ihren konsequenten Bruch mit den Erwartungen an eine Musikaufführung vom Zuhörer und Zuschauer eine aktive, quasi performative Form der Wahrnehmung. Cage zeigt damit, dass sowohl auf Seiten der Ausführenden wie auch der des Publikums eine strenge dichotome »Entweder/Oder«-Trennung von Aktivität und Inaktivität der komplexen Realität nicht gerecht wird.

John Cage und die Oper: EUROPERAS I-V

Die fünf Teile der EUROPERA-Reihe entstanden zwischen 1987 und 1991 und bilden die letzten Werke seines Œuvres. Eine Inszenierung der EUROPERA 5 im Skulpturengarten des Museum of Modern Art in New York im Juli 1992 war die letzte Aufführung eines seiner Werke, der er beiwohnte, bevor er zwei Wochen später starb. Der Titel EUROPERA ist ein Wortspiel, in dem »Europe« und »Opera« zu einem Wort vermengt werden, dessen Aussprache jedoch auch an »Your Opera« erinnert. Die EUROPERA sind das Ergebnis von Cages Beschäftigung mit eben jener Musiktheatergattung, die in ihrer Bürgerlichkeit, ihrer Institutionalisierung und ihrem Konservatismus den wohl stärksten vorstellbaren Gegensatz zu seinem vorherigen Schaffen bildet: der Oper.

Der Antiquiertheit der Gattung Oper wurde im 20. Jahrhundert auf unterschiedliche Weise begegnet. Die moderne Opernregie setzte häufig auf die Übersetzung oder Übertragung des historischen Stoffs in die Gegenwart. Durch die Gegenüberstellung der alten Mythen, ihrer Helden und Liebhaber, mit den »neuen« Mythen des Alltags und der Mediengesellschaft sollte entweder eine Entmystifizierung oder ihre Aktualisierung erreicht werden. Eine Bearbeitung oder Aktualisierung des historischen musikalischen Materials blieb jedoch weitestgehend aus, abgesehen von Opernbearbeitungen durch zeitgenössische Komponisten.

Cage wählt für seine EUROPERAS und die Auseinandersetzung mit dem Genre einen gänzlich anderen Weg, der ebenso radikal wie einzigartig ist: Er machte die Operngeschichte selbst zum Material mitsamt all ihrem historischen Ballast, er fragmentierte und würfelte sie [im wahrsten Sinne des Wortes mit Hilfe von Zufallsverfahren] neu zusammen. Indem er sich vorgefertigten [Musik-]Materials bedient, verweist er auf die von Marcel Duchamp und den Dadaisten geprägte künstlerische Strategie des »objet trouvé«. Cage benutzte bereits seit Jahrzehnten immer wieder gefundene Objekte für seine Stücke und betonte auch häufig den Einfluss von Duchamp auf seine Arbeit. Neu für Cage ist bei den EUROPERAS allerdings die Verarbeitung von ausschließlich fertigen Musikstücken, die später auch wiedererkannt werden können und sollen.

»200 Jahre schickten uns die Europäer ihre Opern, jetzt schicke ich sie ihnen alle wieder zurück!« Unter diesem Motto begann Cage die Arbeit an den ersten beiden EUROPERAS, nachdem er 1987 von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehm den Auftrag erhalten hatte, eine »irreversible Negation der Oper an sich« zu schreiben. Eine Negation der Oper kam jedoch nicht dabei heraus, vielmehr eine Parodie der Oper, die ihre Quintessenz offenbart, jedoch jeglicher Narration entbehrt. Wer hätte auch von John Cage eine Oper erwartet, die eine Geschichte erzählt? Das obige Zitat macht zudem deutlich, dass das europäische Produkt »Oper« für den Amerikaner Cage zunächst für fremdes Relikt der Vergangenheit stand, zu dem er sich von außen einen Zugang verschaffen musste.

Die EUROPERAS 1&2 wurden im Dezember 1987 in Frankfurt am Main uraufgeführt. Sie sind die beiden Teile der Reihe mit der größten Anzahl an Sängern, Musikern und Requisiten. Das Orchester spielt kurze Fragmente von einzelnen Instrumentalstimmen aus verschiedenen Opern, die von Cage neu zusammengefügt wurden. 10 SängerInnen in verschiedenen Stimmlagen und Stimmfächern, bzw. 9 SängerInnen in EUROPERA 2, singen Teile von Arien berühmter Opern. Ihre Kostüme werden aus der mehrbändigen Enzyklopädie historischer Kostüme per Zufallsverfahren ausgewählt. Auch Bühnenbild und Requisiten stellen ein wechselndes buntes Sammelsurium aus verschiedensten Opern dar. Zusätzlich ist ein auf stumm geschalteter Fernseher in das Bühnengeschehen eingebunden und ein Tonbandgerät steuert das Geräusch von 101 übereinandergelegten Opernaufnahmen bei, das wie ein vorbeifahrender Lastwagen klingt und deshalb den Namen »Truckera« trägt. Anstelle eines Dirigenten wird, auch für das Publikum sichtbar, eine Digitaluhr auf die Bühnenrückwand projiziert, an der sich die Sänger und Musiker für ihre Einsätze orientieren. Auf der Bühne wird ein schachbrettartiges Muster aus quadratischen Feldern mit Klebeband markiert, auf dem sich die Sänger wie Schachfiguren auf und ab bewegen.

[John Cage 1990 bei der Arbeit an »STEPS: A Composition for a Painting to be Performed by Individuals and Groups«]

In EUROPERA 3 wird das Orchester schließlich durch zwei Pianisten ersetzt, die Klaviertranskriptionen von Opernmusik spielen [unter anderem die *Opern-Phantasien* von Franz Liszt]. Die Anzahl der SängerInnen wird auf 6 reduziert. Neu hinzu kommen 12 alte Horngrammophone, auf denen alte Aufnahmen von Opernarien abgespielt werden. In EUROPERA 4 und 5 wird die Besetzung erneut auf zwei SängerInnen, einen Pianisten und ein Grammophon verringert. Im letzten Teil der Reihe kommt zum stummen Fernseher außerdem ein Radio hinzu, das auf einen lokalen Sender eingestellt wird. Neben der individuellen Auswahl der Stücke durch die Interpreten wird auch durch die lokalen Radio- und Fernsehsender und deren unvorhersehbaren Programminhalt jede Aufführung einzigartig.

Obwohl die einzelnen Teile der Werkreihe in Besetzung, Umfang und Grundstimmung variieren, liegt doch allen – mit bestimmten Ausnahmen – das gleiche dramaturgische und kompositorische Prinzip zugrunde: die Aleatorik, also die Strukturierung aller Ereignisse mittels Zufallsoperationen. Die zeitlichen Einsätze der Mitwirkenden, des Radios und der »Truckera«, die wechselnden Positionen der Akteure, sowie die Lichtgestaltung werden allesamt durch ein computergestütztes Zufallsverfahren generiert, die auf dem chinesischen Orakelbuch I Ging basieren.

Die Auswahl der gesungen Arien überlässt Cage zwar nicht dem mathematischen Zufall, jedoch den SängerInnen selbst. Gleiches gilt für die Klaviertranskriptionen. Die oben erwähnten Ausnahmen vom Zufallsprinzip sind von Bedeutung und bestimmen den Charakter der jeweiligen EUROPERA mit. Grob lässt sich eine Entwicklung durch die fünf Teile vom Spektakel und Lärm hin zu mehr Reduktion und – untypisch für Cage – Emotionalität erkennen. Während in EUROPERA 1 mehrere Sänger gegeneinander und gegen das Orchester ansingen und in EUROPERA 3 die zwölf Grammophone sich überlagern und mit den zwei Pianisten konkurrierten, sind in der EUROPERA 5 die Zeiten und Positionen von Piano und SängerInnen so ausgerichtet, dass zumeist nur ein oder zwei klangliche Element im Vordergrund stehen. Im Unterschied zu den EUROPERAS 1&2 werden in EUROPERA 5 die Arien nicht mehr nur in Teilen, sondern komplett gesungen. Somit gibt Cage auch der emotionalen Qualität der Arien Raum, die schließlich einen wesentlichen Punkt der Faszination der Opernwelt ausmacht.

Auch die Einbindung von Fernseher und Radio kann als nostalgische, fast autobiographische Referenz verstanden werden, da dies die wesentlichen Medientechnologien waren, die während seines Lebens vorherrschten, bzw. aufkamen. Nicht zuletzt prägten diese Medien auch sein professionelles Leben und öffentliches Wirken, denn medienscheu war Cage nie. Das Grammophon verband Cage mit persönlichen Kindheitserinnerungen und den darauf abgespielten Lieblingssongs seiner Mutter, wie er in einem Gespräch mit dem Autor William Fetterman verriet. Neben dieser persönlichen Referenz an dieses Medium erzeugen die in den EUROPERAS gespielten Aufnahmen historischer Arien des Schallplattenzeitalters per se eine von Nostalgie und dem Vergangenem geprägte Aura. So trifft in den EUROPERAS beispielsweise, vom Zufall geleitet, Carusos berühmtes *La donna é mobile* aus Verdis *Rigoletto* auf Liszts *Opern-Phantasien*, Wagners *Tristan und Isolde* auf Mozarts *Don Giovanni*. Solche merkwürdigen Kollisionen bestimmen die EUROPERAS und sorgen zwangsläufig für eine eigenwillige Gemengelage von Nostalgie und Komik.

[John Cage ca. 1918]

wunderschöner Tod

Ich bin 0 Jahre, vielleicht 1

und ein fremder Herr, der in meinen Kinderwagen schaut, sagt, ich sehe aus wie ein alter Chinese.
Ich blicke den Menschen in die Gesichter und merke, dass ich in ihrem Dasein versinken kann.
Ich nehme diese Erfahrung als Rätsel mit auf den Lebensweg.

Ich bin 8, vielleicht 9 Jahre

und wir fahren durch archaische Tagebau-Landschaften.
Ich stehe staunend vor der zerwühlten Neuzeit.
Wir sind erschöpft und gehen doch lebendig am Abend in die Leipziger Oper.
Die Abendgarderobe schnell übergeworfen und mit dem Beginn der Ouvertüre leise in den Rang.
Ich bin höflich, habe goldene, üppige Locken und bestaune die Wunder einer Welt.
Es wird Wagner gegeben.
Ich sitze 4 Stunden still - gebannt vom Geschehen.

Ich bin 11, vielleicht 12 Jahre

und in Prag ist Hochsaison.
Ich habe gefräßig Kirchen und Bauwerke beschaut.
Vor der Oper bilden sich lange Touristenschlangen. Es wird mit harter Währung gewedelt, doch ein Hereinkommen gibt es nicht.
Ich stehe staunend in der Eingangshalle.
Eine Welt haucht mich an.
Eine Garderobiere sieht mich an, legt verschwörerisch den Finger auf den Mund und führt uns leise in die Loge.
Es geht recht altmodisch zu, das verwundert mich, aber Stil und Platzierung lassen mich bedeutsam sein.

»Trotzdem denke ich, dass die Opernwelt zusammen mit der Ballettwelt die unbeweglichste ist, die existiert.«

[...]

»Unsere Theaterarchitektur ist eine Ableitung der Ideen des 17. oder 18. Jahrhunderts. Doch mittlerweile hat sich das Theater kolossal geändert. Der Rahmen ist jedoch altmodisch geblieben.«

[Pierre Boulez im NDR, Quelle »Der Spiegel«, 22.08.1968]

Ich bin 25, vielleicht 26 Jahre

und vor der frischen Semperoper in Dresden stehen vorzugsweise asiatische Touristen nach Karten an.
Ich sitze sehr jugendlich in der Garderobe und habe mich entschieden, den Frack gegen einen Wickelrock zu tauschen - unter dem Arm Schellack-Platten.
Ich spiele alte Opernarien auf meinem Grammophon, es pfeift, flucht und johlt im Auditorium.
Es wird John Cage gegeben, und ich empfange lustvoll den Tod einer ganzen Welt.

Ich bin 39, bald 40 Jahre.

und habe keine goldenen Locken mehr.
Ich bin wohl noch höflich, lerne das Staunen neu und lese im chinesischen Orakelbuch I Ging.
Ich höre wieder alte Opernarien.

Diese Welt ist tot.
Und schön.

Danke John, dass die Oper so wunderschön tot sein darf.

Dein Thomas Christoph Heyde

»Nicht mit einer Änderung der Architektur der Opernhäuser, soweit sie vorhanden ist, kann man das Problem lösen, sondern nur über die Produktion. Liefert ihr Komponisten die Opern, wir werden den Weg schon finden, sie zu realisieren. Ihr müsst euch an den Ohren nehmen, nicht uns.«

[Rolf Liebermann im NDR, Quelle: »Der Spiegel«, 22.08.1968]

Thomas Christoph Heyde studierte in Leipzig, Basel und Berlin Komposition und elektroakustische Musik u.a. bei Eckhard Rödger, Friedrich Schenker und Thomas Kesseler. Er war u.a. *Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes*, der *Alfried Krupp von Bohlen und Hallbach-Stiftung* sowie der *Kulturstiftung des Freistaates Sachsen*. Heydes Oeuvre umfasst sowohl Solo-, Orchester- und Kammermusik als auch elektroakustische, liveelektronische und intermediale Werke, die er häufig in Eigenregie einstudiert, leitet, produziert und inszeniert. Heyde unterrichtete u.a. an der Hochschule für Grafik und Buchkunst und der Universität Leipzig. Als geschäftsführender künstlerischer Leiter des *Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig* [FZML], sowie als Dramaturg und Kurator initiierte und leitete er diverse internationale Festivals und Konzertreihen, die häufig spartenübergreifend angelegt und transmedial inszeniert sind.

Regie und künstlerische Leitung:
Thomas Christoph Heyde

Nach einer ersten musikalischen Ausbildung bei den Augsburger Domsingknaben und an dem dortigen Konservatorium studierte **Michael Hofmeister** zunächst Schulmusik, Musikwissenschaft und Gesang an der Hochschule für Musik Würzburg und Historische Aufführungspraxis in Frankfurt/Main. Frühe Opernengagements führen ihn zur Staatsoper Hannover, wo er u.a. mit Regisseuren wie Calixto Bieito und Peter Konwitschny zusammen arbeitete, und ans Stadttheater in Gießen. Als Konzertsänger beschäftigt er sich neben dem Bereich der Barockmusik intensiv mit zeitgenössischer Musik. Er wirkte bei mehreren Uraufführungen mit, u.a. bei Festivals in Leipzig und Basel, der *Maerzmusik* in Berlin, dem *Mexico-City-Festival*, in der Reihe *zeitoper* der Staatsoper Stuttgart und den *Schwetzinger Festspielen*. 2013 war er an der Uraufführung einer Oper Cristóbal Halffters am Theater Kiel beteiligt.

Countertenor:
Michael Hofmeister

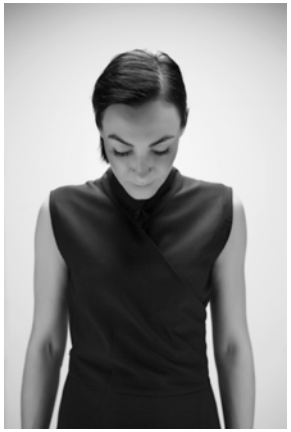
Marco Vassalli erhielt seine erste Gesangsausbildung bei Ruth Frenk in Konstanz, ehe er 2002 sein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik in Köln mit Auszeichnung beendete. Frühzeitig erarbeitete er sich ein breites Repertoire an Oratorien, Kantaten, Passionen und Messen aus verschiedensten Epochen. Seine Konzerttätigkeit brachte ihn an die unterschiedlichsten Orte. Neben Auftritten in den unterschiedlichsten Konzerthäusern Deutschlands, machte er im Rahmen des *Morgenlandfestivals Osnabrück* Konzertreisen in den Iran, nach Syrien oder Jordanien. Auch als Liedsänger hat er sich einen ausgezeichneten Ruf erarbeitet. Besonders wohl fühlt er sich aber auf der Opernbühne. Gastverpflichtungen führten ihn u.a. an die Deutsche Oper Berlin, an das Teatro Poliziano in Montepulciano, an das Festspielhaus Baden-Baden, sowie an die Staatsoper Istanbul und an die Staatsoper Hannover.

Bartion:
Marco Vassilli

Jan Gerdes studierte Klavier und Schlagzeug in Hannover und Detmold und besuchte Meisterkurse bei Pianisten wie Anatol Ugorski, Halina Czerny-Stefanska und Edith Picht-Axenfeld. Er spielte internationale Konzerte, darunter auch Uraufführungen u.a. von Werken von Sidney Corbett, Peter Gahn und Markus Bongartz und arbeitete mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm und Peter Ruzicka zusammen. 2004 gründete er mit dem Elektronikkünstler Thomas Andritschke das Improvisations-Kompositions-Duo *EROL*. Die Musiktheater-Plattform *solosymphonie-productions* ist ein Projekt mit dem Schauspieler Michael Fuchs zur Entwicklung innovativer Programme. Jan Gerdes lebt in Berlin und unterrichtet Klavier an der Universität Potsdam.

Klavier:
Jan Gerdes

Marusha betrieb am Anfang ihrer Karriere einen Techno-Club in Nürnberg und machte sich so frühzeitig einen Namen in der damals noch jungen Techno-Szene. Mit ihren Radiosendung *Ravesatellite* auf dem heutigen Radio Fritz, die sie von 1990 an 17 Jahre lang moderierte, avancierte sie zu einer der bekanntesten und erfolgreichsten Techno-DJane. Sie spielte ihre innovativen DJ-Sets in den bekanntesten Clubs und auf den größten Techno-Festivals [*Mayday*, *Love Parade* oder dem *Esperrago Festival*] rund um den Globus und verkaufte weltweit Millionen von Platten. Sie trat auch vermehrt als Musikproduzentin, Fernseh-Moderatorin und Schauspielerin in Erscheinung. Für ihre Arbeit bekam sie zahlreiche Auszeichnungen und Preise wie den *Echo*, den *Goldenen Bravo Otto* und den *VIVA Kometen* und erhielt mehrere Nominierungen für die *MTV Awards*.



DJane:
Marusha

Robert Phillips wurde in London/Großbritannien geboren und erhielt dort an der Central School of Ballet seine Ausbildung, die er mit dem BA in Professional Dance and Performance abschloss. Bühnenerfahrungen sammelte er u.a. bei dem Northern Ballet Theatre in Großbritannien, dem Suzhou Ballet Theatre in China, dem Stadttheater Bremerhaven und dem Ballett Kiel. Seit der Saison 2010/11 stieß er zum Leipziger Ballett und ist seitdem festes Mitglied der internationalen Company.

Tänzer:
Robert Phillips

FINALE
PARTY
PIECES PROJECT

22. Aug. – 15. Sept 2013

Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig

CAGE100 – FINALE Ausstellung
125 handschriftliche Party Pieces Partituren für John Cage [2012/13]
kuratiert von Sebastian Vaske
[Ausstellungseröffnung: 21. August 2013, 19 Uhr]

Mit freundlicher Unterstützung der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig.

17. Oktober 2013

20 Uhr [8 pm], Miller Theatre New York

CAGE100 – FINALE Konzert
125 handschriftliche Party Pieces Partituren für John Cage [2012/13]

Ausführende:
Ensemble Either/Or
Richard Carrick – Leitung

Kooperationsprojekt mit dem Miller Theatre New York.

CAGE 100

Das Party Pieces Project

Eine Gemeinschaftskomposition von 125 Komponistinnen und Komponisten als Ehrung von John Cage

In den Jahren 1944/45, während einer der zahlreichen Treffen der Komponisten aus dem engeren Freundeskreis von John Cage, entwickelt sich die Idee einer gemeinschaftlichen Ringkomposition. Ein Auszug der enthaltenen Kompositionen wird unter dem Titel »Party Pieces« 1982 nachträglich herausgegeben und im Vorwort dieser Ausgabe erinnert sich John Cage:

»We were all composers and friends to boot: Virgil Thomson, Lou Harrison, Henry Cowell, Ben Weber, Merton Brown. Lou and I, coming both of us from California, naturally thought of evening gatherings as occasions for playing games. One of us must have suggested changing the well-known drawing of »exquisite corpses« into a musical pastime. These pieces were written in Luo´s loft one floor up from the sidewalk on Bleecker Street between Sixth and Seventh Avenues, late in spring or during the summer, I´d guess '44 or '45. Ben and Merton didn´t happen to be with us. Lou and I had earlier in California written *Double Music* together.«[1]

Die Kompositionen, die bei den abendlichen Treffen entstanden sind, folgten alle den im Vorfeld gemeinschaftlich festgelegten Spielregeln:

Jeder Komponist schreibt einen Takt Musik und faltet dann das Notenpapier direkt an dem Taktstrich. In dem folgenden Takt schreibt er dann zwei weitere Noten, um den anderen Komponisten einen Hinweis zu geben, in welche Richtung sich die Komposition fortspinnen könnte. Der nächste Komponist knüpft dann an der Vorlage an, vollendet seinerseits den Takt, faltet das Papier am Taktstrich und schreibt zwei Noten in den neuen Takt usw.

[1] Robert Hughes [Hrsg.]: Virgil Thomson, Henry Cowell, John Cage, Lou Harrison »Party Pieces« Arranged for Flute, Clarinet, Basson, Horn and Piano, Edition C.F. Peters, Frankfurt am Main 1982

Dem dramaturgischen und kuratorischen Konzept des einjährigen Festivals CAGE100 folgend und die Arbeitsweise, Philosophie und Ideenwelt von Cage antizipierend, sind die Regeln dieser spektakulären und groß angelegten Ringkomposition logisch aus der Verfahrensweise des gleichnamigen Vorgänger abgeleitet worden[2].

Die Vorbereitung zum »Party Pieces Project« haben bereits im Jahre 2010 begonnen. Es wurden ausschließlich Komponistinnen und Komponisten angefragt, die einen Bezug zu Deutschland, dem Ausgangspunkt von CAGE100, oder den USA, also der Heimat von John Cage haben und in einem der beiden Länder leben oder gelebt haben. Die Auswahl der Komponisten wurde durch ein Kuratorium, bestehend aus vier Dramaturginnen und Dramaturgen des Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig [FZML], getroffen.

Damit alle Teile der Komposition innerhalb der Laufzeit des Festivals angefertigt werden konnten, wurde die Gemeinschaftskomposition in 5 Gruppen, respektive in 5 Sätze unterteilt. Die Einteilung der Komponistinnen und Komponisten in die entsprechende Gruppe und die Reihenfolge innerhalb der Gruppe wurde mittels des I Ging Münzorakels festgelegt – einem Verfahren, das auch Cage in seinen Kompositionen häufig angewendete. Auf diese Weise sollte sichergestellt werden, dass keine äußeren Einwirkungen oder persönlicher Geschmack die Gesamtkomposition beeinflusst.

Bevor mit der Komposition begonnen wurde, bekam jeder der beteiligten Komponistinnen und Komponisten ein Paket zugeschickt, das neben Informationsmaterial zwei leere Notenblätter als Vorlage für die als handschriftliche Erstellung der Komposition enthielt. Eines davon war mit Notenlinien versehen und eines unliniert, um sowohl graphische als auch traditionelle Notation zu ermöglichen. Nur den jeweils ersten und letzten Beteiligten einer Gruppe wurde ihre entsprechende Position bekannt gegeben, jedoch verschwiegen, in welcher Gruppe sie sein würden. Allen anderen wurde nur mitgeteilt, welche Kolleginnen und Kollegen insgesamt an der Komposition beteiligt sind, nicht aber in welcher Gruppe sie selbst sind, noch wer der Vorgänger bzw.

[2] **Die Spielregeln der »Party Pieces« für die Komponistinnen und Komponisten:**

1. Jede/r beteiligt sich mit einem kleinen komponierten Abschnitt am gesamten Stück.

2. Jede/r bekommt das letzte Teilstück des vorangegangenen Abschnitts der fortlaufenden Komposition, welches er weiterführen soll, vom FZML zugeschickt und hat eine Woche Zeit, die Komposition fertigzustellen. Nach Fertigstellung der Komposition wird diese dann an das FZML zurückgeschickt.

3. Jede/r notiert handschriftlich auf ein vom FZML vorgegebenes Blatt [je nach Wunsch mit oder ohne Notenlinien] max. 5 Takte oder 1 Minute Musik. Der letzte Takt (bei graphischer oder taktloser Notation der entsprechend markierte letzte Abschnitt) wird dann über das FZML an die Nachfolgerin oder den Nachfolger weitergegeben, die oder der dann an die Komposition anknüpft.

4. Es kann aus folgender, jeweils solistischen Besetzung der Instrumente frei ausgewählt werden: Oboe, Fagott, Trompete, Posaune, Schlagzeug [Marimba, Xylophon, Vibraphon], Akkordeon, Klavier, Violine, Viola und Violoncello.

Nachfolger sein würde, wodurch eine Absprache der Beteiligten untereinander vermieden wurde.

Der Versand der anonymisierten Anschlusstakte erfolgte grundsätzlich immer vom FZML aus, während die handgeschriebenen Partituren auf postalischem Weg an das FZML zurückgeschickt und gesammelt wurden.

Am 26. Juni 2012 wurde mit der Komposition der »Party Pieces« begonnen und am 11. März 2013 ist der letzte Anschlusstakt an jene Komponistinnen und Komponisten versandt worden, die den letzten Takt oder Abschnitt ihrer Gruppe geschrieben hatten.

Die Ausstellung der originalen »Party Piece« Kompositionen kann zwischen dem 22. August und dem 15. September in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig besucht werden. Die Uraufführung der »Party Pieces« findet am 17. Oktober 2013 im Miller Theatre New York statt.

5. Hilfsmittel wie Präparation, Skordatur, Liveelektronik etc. sind nicht möglich. Es können aber beim Schlagzeug verschiedene Schlägel sowie bei den Streichern und Bläsern verschiedene Arten von Dämpfern genutzt werden, sofern der Spieler durch Pausen die Möglichkeit hat, sie für das nächste »Party Piece«, also die nachfolgende Komposition zu wechseln oder zu entfernen. Ansonsten sind alle Spieltechniken erlaubt. Das Werk wird dirigiert, es ist aber auch möglich, dass die Musiker nach einer digitalen Video-Uhr spielen.

Der Münzwurf

Funktionsweise des Zufallsverfahrens mit dem I Ging

Das I Ging verzeichnet 64 Gruppierungen aus jeweils 6 durchgezogenen oder unterbrochenen Linien, den sogenannten Hexagrammen. Je nach Anordnung der Striche sind den Hexagrammen eine Nummer und ein Titel zugeordnet, wie zum Beispiel:

[der künstlerische Leiter, Thomas Chr. Heyde und der Dramaturg, Sebastian Vaske, befragen das I Ging Münzorakel]

Die Ausdeutung der Titel und der dazugehörigen Orakelsprüche dient ebenso wie die Zusammensetzung und Position der Linien im Hexagramm bis heute der Weissagung. Zu den üblichen Methoden der Orakelbefragung zählen neben dem intuitiv-meditativen Ansatz noch das gebräuchlichere Schafgarbenorakel und das Münzorakel. Mit einer [eher subjektiven] Ausdeutung des Münzorakle-Prinzips bestimmte Cage in vielen Fällen die Kompositionsparameter und die Strukturen seiner Stücke.

Zur Befragung des Münzorakels werden jeweils 3 Münzen sechsmal hintereinander geworfen. Jeder dieser Münzwürfe lässt entweder eine durchgezogene oder eine unterbrochene Linie [Yin oder Yang] des Hexagramms entstehen, je nachdem ob die Summe der gefallenen Münzseiten eine gerade [Yin] oder eine ungerade [Yang] Zahl ist. Kopf zählt dabei 3, Zahl zählt 2. Sind 6 Würfe gefallen, ist das Hexagramm vollständig und man erhält eine Zahl, jene Zahl, die im Orakelbuch einem bestimmten Hexagramm zugeordnet ist. Jedes der Hexagramme wird immer von unten nach oben gehend aufgebaut.

Insgesamt sind 64 Hexagramme im chinesischen Buch der Wandlungen enthalten. Zur Bestimmung der Reihenfolge der Komponistinnen und Komponisten werden nun die 64 Hexagramme in 5 Gruppen unterteilt.

Für jeden der Komponistinnen und Komponisten wurden durch das Münzorakel je zwei Hexagramme erstellt. Das erste Hexagramm definiert nach seiner jeweiligen Ordnungszahl – die erst durch die okzidentale Ausdeutung des I Ging Buchs eingeführt wurde – die Zugehörigkeit zur Gruppe[1]. Weicht in einigen Fällen die Zahl des Hexagramms von der Gruppenordnungszahl ab, so liegt dies daran, dass innerhalb aller anderen Gruppen die maximale Zahl an Komponisten erreicht wurde.

Das zweite Hexagramm wiederum definiert die Reihenfolgenverteilung innerhalb der Gruppe und zwar nach der Höhe der jeweiligen Ordnungszahl. Bei zwei oder mehreren gleichen Ordnungszahlen innerhalb einer Gruppe bekamen die Hexagramme den Zusatz 1, oder 2, oder 3 usw. So ergibt sich bei folgenden Hexagrammen 53 | 32,1 | 24 | 32,2 innerhalb der bereits festgelegten Gruppe die Reihenfolge: Position 1= 24 | Position 2=32,1 | Position 3=32,2 | Position 4=53 usw.

Insgesamt wurde für das »Party Pieces Project« und die Aufteilung der KomponistInnen 1.500 Mal das Münzorakel befragt.

[1]Hexagramm 1-12 = Gruppe 1
Hexagramm 13-25 = Gruppe 2
Hexagramm 26-38 = Gruppe 3
Hexagramm 39-51 = Gruppe 4
Hexagramm 52-64 = Gruppe 5

Christopher Adler [USA], James Aikman [USA], Franghiz Ali-Zadeh [Azerbaijan], Bill Alves [USA], Steve Antosca [USA], Dominick Argento [USA], Ali N. Askin [Germany], Byron Au Yong [USA], Jan Bach [USA], Marcos Balter [Brazil], Joan La Barbara [USA], Dániel Péter Biró [Hungary], Patrik Bishay [Germany], Elizabeth Brown [USA], Matthew Burtner [USA], Juan Campoverde [Ecuador/USA], Robert Carl [USA], Richard Carrick [France], Sidney Corbett [USA], Conrad Cummings [USA], Luke Dahn [USA], Joseph Dangerfield [USA], Inouk Demers [Canada], Michael Denhoff [Germany], Dean Drummond [USA], Joël-François Durand [France], John Eaton [USA], Jason Eckardt [USA], Gerald Eckert [Germany], Michael Edward Edgerton [USA], Moritz Eggert [Germany], Alex Freeman [USA], Randy Gibson [USA], Tobias Giesen [Germany], Burton Goldstein [USA], Michael Gordon]USA], Annie Gosfield [USA], Georg Hajdu [Germany], Peter M. Hamel [Germany], Joachim Heintz [Germany], Hans-Joachim Hespos [Germany], Volker Heyn [Germany], Manuel Hidalgo [Spain], Johannes K. Hildebrandt [Germany], Rene C. Hirschfeld [Germany], Hubert Hoche [Germany], Huck Hodge [USA], Joel Hoffman [Canada], Jeffrey Holmes [USA], Ralf Hoyer [Germany], Nicolaus A. Huber [Germany], Derek Hurst [USA], Kamran Ince [Turkey/USA], Gabriel Iranyi [Israel], Vera Ivanova [Russia], Ed Jacobs [USA], David A. Jaffe [USA], Evan Johnson [USA], Laura Kaminsky [USA], Gordon Kampe [Germany], Alexander Keuk [Germany], Reso Kiknadze [Georgia], John King [USA], Georg Klein [Germany], Mayako Kubo [Japan], Giorgos Kyriakakis [Greece], Anne La Berge [USA], Bun-Ching Lam [China], Peter Helmut Lang [Germany], Paul Lansky [USA], Mary Jane Leach [USA], Ulrich Leyendecker [Germany], Lei Liang [China/USA], David T. Little [USA], Alvin Lucier [USA], Alexandre Lunsqui [Brazil], Jing Jing Luo [USA], David Macbride [USA], Dieter Mack [Germany], Steven Mackey [USA], Claus-Steffen Mahnkopf [Germany], Keeril Makan [USA], Žibuokle Martinaityte [Lithuania/USA], Eric Marty [USA], Knut Müller [Germany], Detlev Müller-Siemens

Zitate der beteiligten Künstlerinnen und Künstler:

»Danke lieber Herr Heyde, doch 100 Komponisten? Es gibt keine bessere Garantie für ein schlechtes Ergebnis. Nicht mal im Paradies gibt es hundert nennenswerte Komponisten. Darf ich Sie um die Namen bitten, die zugesagt haben? Sie werden von mir hören.«

»I have completed the measures, and copied them by hand, which I have not done legibly in 20 years due to computers! But it was a pleasure!«

[Germany], Randy Nordschow [USA], Helmut Oehring [Germany], Vivienne Olive [Great Britain /Austrelia], Nathaniel Tull Phillips [USA], Paul Pinto [USA], Robert HP Platz [Germany], David Plylar [USA], Larry Polansky [USA], Marta Ptaszynska [Poland], Steingrímur Rohloff [Germany/Iceland], Uros Rojko [Slovenia], Peter Ruzicka [Germany], Carlos Sandoval [Mexico/Germany], Valerio Sannicandro [Italy], Annette Schlünz [Germany], Mia Schmidt [Germany], Dieter Schnebel [Germany], Alexander Schubert [Germany], Hannes Seidl [Germany], Charlotte Seither [Germany], Fumie Shikichi [Japan], Kunsu Shim [Germany], Gerhard Stäbler [Germany], Klaus-Hinrich Stahmer [Germany], Manfred Stahnke [Germany], Susanne Stelzenbach [Germany], Stefan Streich [Germany], Aristides Strongylis [Greece], Mike Svoboda [USA], Iris ter Schiphorst [Germany], Dimitri Terzakis [Germany], Hans Tutschku [Germany], Scott Unrein [USA], Peter Michael von der Nahmer [Germany], Mario Wiegand [Germany], Roman Yakub [Ukraine/USA], Boris Yoffe [Russia/Israel], Hans Zender [Germany].

Zitate der beteiligten Künstlerinnen und Künstler:

»Lieber Herr Vaske Bestätigung: NICHTS ist angekommen. (also = Stille). Beste Grüße.«

»I will have to brush up on my hand copying skills, but will definitely send the manuscript before March.«

Um die zeitgenössische Musik in und um Leipzig zu fördern und auch weiterhin ein abwechslungsreiches und künstlerisch anspruchsvolles Konzert- und Vermittlungsprogramm veranstalten zu können, ist das FZML dringend auf die Mitwirkung vieler Verbündeter aus der Gesellschaft, der Wirtschaft und der Politik angewiesen.

Aus diesem Grund wurde im Juni 2010 der Förderverein »Freunde und Förderer des FZML e.V.« gegründet. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, die ausschließlich gemeinnützigen Zwecke des FZML in ideeller, personeller und materieller Hinsicht zu unterstützen.

Sowohl Unternehmen als auch Privatpersonen haben die Möglichkeit, sich auf vielfältige Weise zu engagieren und Teil des Freundes- und Förderkreises des FZML zu werden.

- Einzelmitgliedschaft: 50,00 EUR
- Doppelmitgliedschaft: 80,00 EUR
- ermäßigte Mitgliedschaft: 15,00 EUR*
- Premiummitgliedschaft: ab 150,00 EUR
- Firmenmitgliedschaft: ab 250,00 EUR

Möchten Sie Mitglied werden? Sprechen Sie uns an:

Freunde und Förderer des FZML e.V.
Kohlgartenstraße 24
04315 Leipzig
Tel.: 0341-246 93 45
Fax: 0341-246 93 44
foerderverein@fzml.de
www.foerderverein.fzml.de

SPENDENKONTO
Konto: 11 00 34 31 87
BLZ: 860 555 92
Inhaber: Freunde und Förderer des FZML

*Auszubildende, Schüler, Studenten, Schwerbehinderte, Arbeitssuchende und Leipzig-Pass Inhaber

»Deshalb muss freilich auch jeder, der das Kunstwerk betrachtet, aus eigenen Mitteln beitragen, jene Weisheit zutage zu fördern.«

[Schopenhauer]

Impressum

Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig e.V. [FZML]	Herausgeber, Veranstalter
Thomas Christoph Heyde	künstlerische Leitung
Nora Kristin Wroblewski, Sebastian Vaske, Thomas Chr. Heyde, Philipp Weiss, Martin Herms	Texte
Thomas Christoph Heyde, Martin Herms	Satz
Thomas Chr. Heyde, Nora Kristin Wroblewski, Sebastian Vaske, Martin Herms	Dramaturgie
Dr. Christoph Heyde	Redaktion
Maria Schenderlein	Presse, Marketing
Lisa Wilhelm, Philipp Weiss	Mitarbeit
Visionauten GbR	Grafikagentur
Mary-Anne Kockel [paka/me interaction design]	Webgestaltung
Christiane Werther	Webredaktion
Sandra Wachsmuth	Buchhaltung/Controlling
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Stadt Leipzig	gefördert durch die

CAGE100 – DAS FINALE findet in Kooperation mit der Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, dem Werk 2 – Kulturfabrik Leipzig e.V., dem Leipziger Tanztheater e.V. und dem Miller Theatre New York statt. **CAGE100 – DAS FINALE** wird unterstützt von Le Mariage – Braut- und Festmoden und media@home.

Wir danken allen beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, Verlagen und Agenturen für die freundliche und kostenlose Bereitstellung des Bildmaterials.

Medienkooperationen: MDR, WDR, Edition Peters

Kooperationspartner und weitere Förderer: siehe www.cage100.com

Dank

Kontakt

FZML
Kohlgartenstr. 24
04315 Leipzig

T: *49 (0)341.2 46 93 45
F: *49 (0)341.2 46 93 45
info@cage100.com

www.cage100.com
www.facebook.com/fzml.de
www.twitter.com/fzml
youtube.com/fzmlleipzig