

Anna Schürmer

„...es wäre ein Akt der Nächstenliebe, sie zu zerschmeißen...“

John Cage und technische Medien: Random zwischen Differenz und Wiederholung

You see I don't have a sound equipment here...

I didn't enjoy listening to records.

I was always interested in sound.

John Cage ist ein Paradox, auch in Bezug auf seinen Umgang mit technischen Medien. Einerseits positionierte er sich wie kaum ein anderer Künstler zur Medientechnik; er reflektierte die Thematik nicht nur in Vorträgen und Schriften¹, sondern war treibende Kraft für die Entwicklung der amerikanischen *Tape Music* und schuf mit Werken für Plattenspieler, Tonband und Radio zahlreiche Medien-Kompositionen². Andererseits können oder müssen gerade diese als kritische Auseinandersetzung mit der Kunstmusik im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit betrachtet werden, die Cage immer wieder mit Unbehagen kommentierte. Einerseits setzte Cages kompositorisches Schaffen auf einfache Wiederholbarkeit, andererseits betonte er das Ereignis der Aufführung und die Aktion des klingenden Augenblicks. In diesem Sinne lässt sich die paradoxe Haltung John Cages zu Medientechniken treffend mit dem von Gilles Deleuze geprägten Begriffspaar *Differenz und Wiederholung* fassen, wobei die Differenz das singuläre Ereignis der Performance beschreibt.

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht John Cages auf den ersten Blick paradoxes Verhältnis zu technischen Reproduktionsmedien. Warum übt er einerseits Kritik an diesen – und nutzt sie andererseits doch intensiv? Wie lässt sich diese vermeintliche Paradoxie mit Blick auf sein ästhetisches Denken und Schaffen bewerten? Bei der Beantwortung dieser Frage wird die These verfolgt, dass Cage die technischen Medien kongruent in sein musikalisches Schaffen integriert, indem er sie im kompositorischen Sinne als Musikinstrumente verwendet und damit die Paradoxie ein Stückweit auflockert; dass sein Werk von übergeordneten Faktoren – wie insbesondere aleatorischen Prin-

zipien – abhängt, unabhängig von den gewählten kompositorischen Mitteln, seien sie nun technischer oder instrumentaler Natur. Dem soll durch eine Gegenüberstellung John Cages sprachlicher und kompositorischer Äußerungen zur technischen Reproduzierbarkeit von Musik und dem ästhetischen Einsatz von Medientechniken auf der einen Seite sowie seinem instrumentalen Schaffen auf der anderen Seite nachgegangen werden. Beispielhaft wird hier das *Concert for Piano and Orchestra* (1958) herausgehoben, in dem Cage auf keinerlei technische Medien zurückgreift und das dennoch Aufschluss über die hier aufgeworfenen Fragen verspricht. Das Klavierkonzert kann als Hauptwerk der 1950er Jahre gelten, seit deren Beginn sich Cage bedingungslos dem Zufall als kompositorischem Prinzip zugewendet hat. Die Aleatorik, das instrumental eingesetzten Prinzip des *Random*, kann als anarchisches Manifest und als künstlerischer Akt gegen technische Reproduzierung und für die Betonung des klingenden Augenblicks gedeutet werden. Wenn Gilles Deleuze schreibt „Heute Abend ist ein Konzert, das ist ein Ereignis“³, soll Cages medientechnisches wie instrumentales Schaffen im Folgenden auf die Kategorie des Ereignisses hin untersucht werden und ob diese das Paradox in Cages Umgang mit technischen Medien in eine Kongruenz zu wandeln vermag. Beginnen wir mit dem Verhältnis John Cages zu medialen Technologien als ästhetische Ausdrucksmittel. In seinem Credo *Die Zukunft der Musik* bemerkt Cage 1939, dass elektronische Musikinstrumente

„eine vollständige Kontrolle der Obertonstruktur von Tönen zulassen und daß sie diese Töne in jeder Tonhöhe, Lautstärke und Dauer verfügbar machen. Komponisten können jetzt ohne Hilfe eines dazwischengeschalteten Interpreten unmittelbar Musik machen [...]. Der Komponist (Organisator von Klängen) wird nicht nur dem ge-

samten Spektrum der Klänge, sondern auch dem gesamten Spektrum von Zeit gegenüberstehen.“⁴⁴

Mit dieser Aussage und zu jener Zeit steht Cage noch im Zeichen der europäischen Tradition der geschlossenen Formen. Aber schon hier deutet sich sein Umgang mit Medien im Sinne von Musikinstrumenten an. 1939 entstand das erste einer Reihe von Live-Performance-Werken mit dem Titel *Imaginary Landscape*, die mit Hilfe von herkömmlichen Instrumenten und elektronischen Geräten aufgeführt werden sollten und in gewisser Hinsicht als erste „live“-elektronische Werke überhaupt gelten können. Bei der Arbeit zu *Imaginary Landscape No. 1* entdeckt er:

„Die Platte macht ein bestimmtes Geräusch auf dem Plattenteller, und mit der Umdrehungsgeschwindigkeit verändert sich dessen Höhe. Wir hatten damals Plattenspieler, die man heute gar nicht mehr sieht; sie hatten eine Kupplung, mit der man von einer Geschwindigkeit auf die andere umschalten konnte.“⁴⁵

John Cage schätzt die Möglichkeiten der Schallplatte als variabel und kreativ einsetzbares Musikinstrument zu Erschaffung bis dato unerhörter Geräusche. Als Medium musealer Reproduktion lehnt er sie vehement ab:

„Ich habe eine Gesellschaft gegründet, die sich ‚Capitalist Inc.‘ nennt [...]. Jeder der ihr beitreten will, muß beweisen, daß er mindestens 100 Schallplattenaufnahmen mit Musikaufnahmen zerstört hat oder ein Aufnahmegerät.“⁴⁶

„Es [...] wäre ein Akt der Nächsten- und sogar Selbstliebe, sie zu zerschmeißen, wo immer sie zum Vorschein kommen. Sie sind zwecklos außer für diesen Zweck [...]“⁴⁷

Die Schallplatte interessiert Cage weniger als technisches Wiedergabemedium. Sie ist lediglich Ausdrucksmittel zum Zweck seiner kompositorischen Ideen und Philosophien:

„Deshalb ist die einzige lebendige Sache, die mit einer Schallplatte geschehen kann, daß man sie auf eine Weise gebraucht, die etwas Neues entstehen läßt. Wenn man zum Beispiel mit Hilfe einer Schallplatte ein anderes Musikstück machen könnte, indem man eine Schallplatte oder andere Geräusche der Umwelt oder andere Musikstücke einbezieht, dann würde ich das interessant finden. Unglücklicherweise benutzen die Leute [...] sie auf ganz andere Weise: als eine Art tragbares Museum oder als beweglichen Konzertsaal“.⁸

Immer deutlicher wendet sich John Cage im Laufe der 1940er Jahre ab von den kompositorischen Parametern ‚Kontrolle‘ und ‚Hierarchisierung‘, wie er sie an der europäisch tradierten Musik erkennt und kritisiert. Er wird zum Verfechter und Pionier einer originär US-amerikanischen Kunstmusik, die sich auch infolge des Zweiten Weltkrieges von der eurozentrischen Kulturhegemonie löste. Seine bedingungslose Hinwendung zum Zufall als kompositorischem Prinzip seit dem Beginn der 1950er Jahre ist in diesem Sinne auch lesbar als Abgrenzung von den Exporten der europäischen Tradition. Während man sich in Europa um die Beherrschung des Klangs bis hin in seinen spektralen Aufbau bemühte, schlug Cage den Weg in Richtung auf offene Formen und Theatralisierung – und damit entgegen jeder Reproduzierbarkeit von Musik ein.⁹ Deutlich wird dieser Wandel auch und nicht zuletzt in seinen Medienkompositionen, denen er weiterhin Platz in seinem Schaffen einräumt. Nach dem Gebrauch von Schallplatten, wendet sich Cage in *Imaginary Landscape No. 4* (1951) dem Medium Radio zu. Konzipiert für 12 Radios, behandelt er auch diese als Instrumente, jedes davon von zwei Musikern zu bedienen, von denen der eine den Sender und der zweite die Lautstärke reguliert. Es existiert eine Partitur und ist für einen Dirigenten niedergeschrieben und so muss *Imaginary Landscape No. 4* als instrumentale Komposition betrachtet werden.

1952 wendet sich Cage mit *Williams Mix* schließlich erstmals dem Tonband zu. Auch hier interessiert Cage weniger die Wiedergabe oder Verfremdung von Alltagsgeräuschen, wie es die französische *musique concrète* praktizierte. Cage interessierte vielmehr

„das Schneiden von Bändern, also die technische Herstellung von Musik. Ich entdeckte verschiedene Möglichkeiten, den Klang nicht durch Regler, sondern durch das tatsächliche Schneiden des Tonbandes zu verändern [...] und ich benutzte Zufallsoperationen, so daß ich bei einem Viertelzollband von senkrechten Schnitten bis zu schrägen Schnitten von zehn Zentimetern alles Mögliche ausführen konnte.“¹⁰

Bei Cage emanzipiert sich das Klangobjekt qua Speichermedium nicht von seiner Quelle, das Ergebnis ist nicht endgültig. Es existiert eine Partitur von 192 Seiten, 600 Aufnahmen sind notwendig zur Erstellung einer neuen Interpretation, Zufallsoperationen bauen ein Hindernis gegenüber jeglicher Wiederholbarkeit. Die Möglichkeiten der Technik fließen kreativ in sei Werk ein, das sich aber stets gegen die Affirmation von Reproduzierbarkeit sträubt. Cages Arbeiten für Schallplatte, Radio und Tonband betonen Materialität, nie interessierte er sich für die unsichtbare Lautsprechermusik, wie sie zur selben Zeit im Kölner Studio für elektronische Musik entwickelt wurde. Cage nutzt Medientechniken nicht zur kompositorischen Kontrolle, die er ebenso dogmatisch wie scharf an den europäischen Serialisten, allen voran Karlheinz Stockhausen, kritisierte:

„That’s a European question, you know, not an American question, this whole thing of hierarchy – of wanting to make the most the best. And it took us ages [...] to get out of that European thing.“¹¹

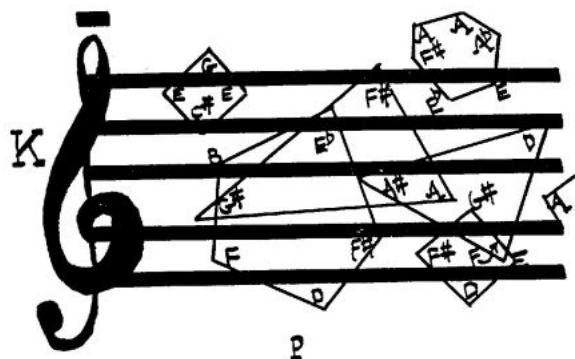
Bemühten sich die Serialisten um die Bestimmung aller musikalischen Parameter bis hin zum Spektralaufbau des Klanges, schlug Cage die entgegengesetzte Richtung ein: Anstelle musikalischer Hierarchisierung setzte er die Aufgabe des schöpferischen Subjekts. Anstelle von Kontrolle die Hinwendung zum Zufall als kompositorischem Prinzip. Seine Medientechnik ist der Zufallsgenerator *Random*, sein Ausdruck die offene Form, Theatralität und Entgrenzung. Cage betonte noch den ‚Unsicherheitsfaktor‘ der konzertanten Aufführung, indem er nichts außer der Struktur fixiert, die Unterteilung eines Ganzen in Abschnitte. Damit betont

Cage das alte Leitmedium der Musik, die Zeit, indem er sie zum einzigen und alles strukturierenden Faktor macht. Dem Interpret, den die elektronische Lautsprechermusik eliminierte, gibt Cage alle Freiheiten, dagegen minimiert er den Einfluss des Schöpfers und strebt nach einer nicht-intendierten, bezugsfreien Musik. Die kompositorischen Prinzipien dominieren sein Werk, unabhängig von den musikalischen Mitteln, seien sie nun technischer oder instrumentaler Natur.

Sinnbildlich sei hier das *Concert for Piano and Orchestra* herausgegriffen, dessen Kompositionsmethode aus Zufallsoperationen nach dem *I Ging* und der Beachtung von Unregelmäßigkeiten auf dem Notenpapier besteht. Im Werkkommentar heißt es:

„Es gibt keine Partitur, aber jeder Part ist detailliert niedergeschrieben – sowohl spezifische Anweisungen wie auch spezifische Freiheiten, die jedem Spieler einschließlich des Dirigenten gegeben werden [...].

Der Part des Pianisten ist ein ‚Buch‘, das 84 unterschiedliche Kompositionsarten enthält [...]. Dem Pianisten steht es frei, irgendwelche Teile seiner Wahl ganz oder teilweise und in beliebiger Reihenfolge zu realisieren. Die Orchesterbegleitung kann jede beliebige Anzahl von Spielern einer beliebigen Zahl von Instrumenten umfassen, und eine Aufführung kann beliebig lange dauern [...]. Ich betrachte es als niemals abgeschlossen, obgleich ich jede Realisation für endgültig halte.“



Auszug aus der Klavierstimme des *Concert for Piano and Orchestra* (1958) von John Cage, Edition Peters 6705.

Dem Klavierkonzert ist die Differenz jeder seiner Wiederholungen kompositorisch eingeschrieben. An den Augenblick der Aufführung gebunden, widersteht die Komposition jeder Art der Konserve und entfaltet in der Unwiederholbarkeit ihre ereignishaftige Identität. Sie zeigt sich in den Interpretationen der verschwiegenen Partitur, in der Wahl der Besetzung und Dauer und genauso in der Zusammensetzung des Publikums sowie zufälligen klanglichen Einflüssen. Mit Blick auf die Differenz jeder Wiederholung schrieb er in seinem *Vortrag über Nichts*:

„Wir brauchen die Vergangenheit nicht
zu zerstören sie ist fort;
Jeden Augenblick könnte sie wiederkehren,
Gegenwart scheinen und sein
. Wäre es eine
Wiederholung? Nur wenn wir
dächten, wir
besäßen sie, aber da wir's nicht tun
ist sie frei und wir ebenso
[...].“¹²

Hatte Gilles Deleuze geschrieben: „Heute Abend findet ein Konzert statt, das ist ein Ereignis“, gilt das im besonderen Maße für John Cages *Concert for Piano and Orchestra*. Das Ereignis ist hier als Kategorie zu begreifen, die dem Regulärem und dem System gegenübersteht, betont wird dabei der Status als das Außergewöhnliche und Singuläre in Kontrast zu einer allgemein gegebenen Struktur. Nichts anderes sagt John Cages Klavierkonzert mit kompositorischen Mitteln aus. Er fixiert die Struktur und öffnet die Zeit für das ästhetisch-singuläre Moment. Jede Performance ist einzigartig, das Stück trotz der technischen Reproduzierbarkeit. In der Wiederholung einzelner Handlungen kann das Unwiederholbare, die Differenz, vermittelt und erfahren werden. Differenz wird konzeptuell und performativ als ästhetische Erfahrung vermittelt. Oder wieder in den Worten von Gilles Deleuze:

„Die Differenz ist das Ereignis, das Implizite, das Problem, der Sinn, die reine Prozessualität, welche die Singularität als Macht der Idee bezeugt.“

Sträubt sich das *Concert for Piano and Orchestra*

auch gegen „jede Art der Konserve, der Idee der Wiederholung des Gleichen“¹³, existieren doch Aufnahmen, von denen der Mitschnitt der Uraufführung in der New Yorker *Carnegie Hall* in mehrfacher Hinsicht der bemerkenswerteste ist. Er ist nicht nur eine paradoxe Archivalie, die ein einzigartiges Ereignis, nämlich die Premiere, wieder und wieder abspielbar und die transitorische Medialität der Musik hörbar macht. Zudem ist der Mitschnitt der Uraufführung vom 25. Mai 1958 ein kulturgeschichtliches Dokument von besonderer Bedeutung. Er spiegelt als Speichermedium nicht nur die Musik, sondern auch die Reaktionen des Auditoriums, das sich bei der Premiere selbst zum Teil der Aufführung machte. Mit ungeniertem Lachen, schließlich mit einem rhythmischen Beifallsturm wird mitten im Stück versucht, die Musiker auf der Bühne aus dem Tritt zu bringen. Die lautstark vorgetragenen Emotionen belegen nicht nur die Empörung oder Irritation über John Cages ästhetische Experimente, sondern belegen auch den Wandel des bürgerlichen Konzertrituals. Seit dem späten 19. Jahrhundert war die Zurückhaltung der Gefühle im abgedunkelten stillen Saal zu einer Regel des Anstands geworden.¹⁴ Elias Canetti sprach in diesem Zusammenhang von einem ‚Ritual des Stockens‘, bei dem

„jede Bewegung [...] unerwünscht, jeder Laut verpönt [ist]. Alle äußeren Reaktionen auf Affekte haben zu unterbleiben.“¹⁵

Anders bei Cage, der als Schöpfer von seinem Werk zurücktrat, und nicht nur den Interpreten, sondern auch das Publikum in bis dato unerhörter Manier emanzipierte:

„Why do you speak of holding an audience? [...] We have spoken of wanting to turn every person into an artist [...]. We've spoken of individual anarchy [...]. So, in a case of performance [...] we would certainly not think of holding those people to us [...]. We have a certain freedom at the same time that we question the notion of freedom; this is very curious.“¹⁶

Der Mitschnitt des Klavierkonzerts legt auditive Zeugenschaft ab über Cages Betonung der Musik als un-

wiederholbare *performing art*, die Akteur(e) wie Publikum in einem emotional-performativen Raum zusammenfasst und das musikhistorische Paradigma von Autor und Werk zugunsten von Interpret und Rezipient verschiebt. Wenn der Mitschnitt auch die Ereignisse der Premierennacht nachhörbar macht, ist die Aufnahme doch keine Wiederholung. Zu bedenken sind hier die Stellung der Mikrophone und die Bearbeitung des Mitschnittes. Auch fehlen die Visualität und die physische Teilhabe, welche die spontanen Affektionen und Emotionen im Mai 1958 befeuerten. Dennoch transportiert die Aufnahme Geschichte, bewahrt ein einzigartiges Ereignis, belegt die performative Kraft in Cages Musik. In diesem Sinne erzählen die affektiv-emotionalen Lach- und Empörungssalven des Auditoriums von einer auch akustisch erfahrbaren Vergangenheit und eröffnen eine auditive Dimension des performative turn.

Rekapitulieren wir: Zwar forderte John Cage die Zerstörung von Schallplatten und betonte, dass er das Radio und Tonband nicht mochte¹⁷ – und schuf doch zahlreiche Kompositionen, in denen er sie als musikalische Mittel einsetzte. Was zunächst als Paradox erscheint, löst sich ein Stückweit mit Blick auf seine übergeordneten Konzepte, die sich zum einen Teil aus einer medien- und kulturkritischen Haltung speisen, zum anderen Teil aber stets ästhetisch intendiert sind: Zufallsoperationen und die Negation jeglichen geregelten Zusammenspiels machen Cages Werk, wie Klaus-Heinz Metzger feststellte, zum „musikalisches Modell einer in letzter Instanz politisch intendierten Anarchie“.¹⁸ Cages kulturevolutionäre Auflösung der Autorität des Kunstwerks kann auch mit Dieter Schnebel „als Stück künstlerisch realisierter Demokratie, [...] als anarchisches Modell einer künftigen Gesellschaft“ gelesen werden,

„gespeist aus kulturkritischem Unbehagen gegenüber dem massenmedialen Reproduktionsprozess, mit dem die sozialen Dimensionen Verschleiß, Verdinglichung und Entfremdung suspekt geworden waren“.¹⁹

Wenn Cage die Zerstörung von Platten als Reproduktionsmedien anstiftet, ist das auch als Kritik an der ‚Musik als Ware‘ zu verstehen. Wenn er schreibt, „mei-

ne Lieblingsmusik ist die, die ich noch nicht gehört habe [...]. Eine Musik, die den Hörer zu dem Augenblick trägt, wo er ist“,²⁰ betont er die Musik als ereignis-hafte *performing art* und löst sein Werk von den medientechnischen Dispositiven. Er nutzt die technischen Möglichkeiten nicht zur Kontrolle, Speicherung und Wiedergabe, sondern integrierte sie in sein prozesshaftes musikalisches Schaffen. So erhält Cage der Musik das, was Walter Benjamin

„im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmern [sah], das ist seine Aura. [...] Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr.“²¹

Endnoten

1. U.a. *Credo: Die Zukunft der Musik* (1939), *A Few Ideas About Music and Film* (1951), *Music for Magnetic Tape* (1955), *McLuhan's Influence* (1967).
2. U.a. *Imaginary Landscape No. 1* (1939), *Imaginary Landscape No. 2* (1940), *Credo in US* (1942), *Williams Mix* (1952), *Imaginary Landscape No. 4* (1952), *Speech* (1955), *Radio Music* (1956), *Fontana Mix* (1958), *Cartridge Music* (1960), *Music for Carillon No. 4* (1961), *Electronic Music for Piano* (1964), *Rozard Mix* (1965), *Assemblage* (1968), *HPSCHD* (1967-69), *Bird Cage* (1972), *Roaratorio* (1979), *Fifteen Domestic Minutes* (1982), *Voiceless Essay* (1985-86), *One11* (1992).
3. Gilles Deleuze: Was ist ein Ereignis?, in: Ders.: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 2000, S. 126-136.
4. John Cage: Die Zukunft der Musik: Credo (1939), in: Richard Kostelanetz: *John Cage*, Köln 1973.
5. Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln, 1989, S. 109–123, im Internet unter URL: <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/76/>.
6. Brief an Pierre Boulez (17.1.1950), in: Jean-Jaques Nattiez (Hg.): *Dear Pierre – Cher John. Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 53-57.
7. John Cage: Erik Satie, erstmals erschienen in *Ars Annual* (1958), publiziert in: *Musik-Konzepte 11: Erik Satie*, München 1988, S. 29-36, hier S. 30.
8. John Cage (1969), zitiert in Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Musik-Konzepte, Sonderband, John Cage I*, München, 1990, S. 115.
9. Anna Schürmer: Black ‚Magic‘ Mountain. John Cage und die transatlantische Neuvermessung der Klingenden Welt, *JetztMusik Produktion SWR 2* (4.1.2013).
10. Wie Anmerkung 5.
11. Richard Kostelanetz: Conversation with John Cage, in: Paul Cummings (Hg.): *Documentary Monographs in Modern Art*, New York 1970, S. 6-35, hier S. 12.
12. John Cage: Vortrag über Nichts, in: Ders.: *Silence*, Neuwied und Berlin 1969, S. 7.
13. Stefan Heyer: Zwischen Eins und Null. Versuch über John Cage, in: Marcus S. Kleiner / Achim Szepansky: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt am Main 2003, S. 152-161, hier S. 155.
14. Vgl. etwa Heinz-Klaus Metzger: Rituelle Aspekte bürgerlichen Musiklebens, in: Barbara Barthelmes / Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Ritual*, Mainz 1999, S. 18-30.
15. Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1995, S. 39.
16. Wie Anmerkung 11, S. 29.
17. Wie Anmerkung 5.
18. Heinz-Klaus Metzger: Das Radio als Musikinstrument, in Rainer Riehn und Florian Neuner (Hg.): *Die freigelassene Musik. Schriften zu John Cage*, Wien 2012.
19. Gisela Nauck: *Dieter Schnebel*, Mainz u.a. 2001, 195.
20. John Cage: Ein Autobiographisches Statement (1989), in: *Katalog Wien Modern*, Saarbrücken 2004.
21. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1939), URL: <http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf>.

Zusammenfassung

John Cage ist ein Paradox. Einerseits Schöpfer zahlreicher Medienkompositionen, übte er andererseits polemische Kulturkritik an der technischen Reproduzierbarkeit von Musik. Die vermeintliche Paradoxie löst sich in Form der kompositorischen Zufallsmanipulationen in eine konzeptuelle Kongruenz. Im Zentrum des Beitrags stehen Überlegungen zu Differenz und Wiederholung sowie der ereignishaften Identität der von Cage als performing art betonten Kunstform Musik.

Autorin

Anna Schürmer studierte Neuere/Neueste Geschichte, Musikwissenschaft, Neuere Deutsche Philologie an

der Humboldt Universität zu Berlin und verortet sich mit ihrem Dissertationsprojekt *Klingende Ereignisse. Skandal & Neue Musik* an einer kulturwissenschaftlich motivierten Schnittstelle von Geschichts- und Musikwissenschaften. Sie ist derzeit DFG-Stipendiatin am Graduiertenkolleg „Transnationale Medienereignisse“ (Gießen) und assoziiert am Promotionsprogramm „ProArt“ (München) sowie am ERC-Projekt „Disruption“ (Siegen). Daneben entstehen laufend journalistische Arbeiten zu Themen der Neuen Musik und aus der klingenden Welt.

Titel

Anna Schürmer, „...es wäre ein Akt der Nächstenliebe, sie zu zerschmeißen...“, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2012 (6 Seiten), www.kunsttexte.de/auditive_perspektiven.