

Physische Präsenz der Klänge

John Cages Theaterkonzeption

Zwei unterschiedliche Einflüsse haben John Cage in den Wandlungen seiner künstlerischen Arbeit wohl wesentlich geprägt. Zum einen ist es die Begegnung mit dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham Mitte der dreißiger Jahre, die zur Entwicklung eines bis in die heutige Zeit wirkenden, gemeinsamen Theatermodells führte. Als zweites läßt sich Cages Entscheidung zu Beginn der fünfziger Jahre benennen, Klangereignisse strukturell nahezu ausschließlich mit Hilfe von Zufallsoperationen zu organisieren. In diesem Prozeß entwickelte sich seine Musik schrittweise zu unbestimmten Experimentalanordnungen für klingende Aktionen in Räumen.

Im Sinne Antonin Artauds läßt sich in der extentional räumlichen und spürbar körperlichen Ausbreitung der Klänge bei Cage eine Form des »Theaters der Grausamkeit« entdecken, wie es Jacques Derrida umschreibt als: »Ende der Repräsentation, doch originäre Repräsentation; Ende der Interpretation, doch originäre Interpretation, die keine herrische Sprache, kein Herrschaftsprojekt von vornherein besetzt und verflacht haben. Sichtbare Repräsentation freilich, in Opposition zur Sprache, die dem Blick entwendet – Artaud besteht auf den erzeugenden Bildern, ohne die kein Theater wäre (theaomai) –, dessen Sichtbarkeit aber kein von der Sprache des Herrn veranstaltetes Schauspiel ist. Repräsentation als Selbst-Präsentation des Sichtbaren und sogar des reinen Sinnlichen.«¹

Durch die stetige Wiederholung des Unbestimmten, des Zufalls in Cages Musik, tritt der Klang als Körper nach einem perspektivischen Modell der Selektion in einen Ereignisraum ein. Es entsteht ein musikalischer Raum aus dem eigenen Inneren, der von keinem äußeren Abwesenden gesteuert wird, ein musikalischer Raum physischer Präsenz. Ein solches Konzept der räumlichen Ausbreitung physischer Klangkörper kennzeichnet bereits die Ursprünge der Cageschen Theaterkonzeption. Für erste gemeinsame Aufführungen von Cage und Cunningham in den vierziger Jahren ist die gegenseitige Unabhängigkeit und simultane Präsenz von

Klängen und Bewegungen in einem Aufführungsraum die einzige gemeinsame Voraussetzung für eine strukturelle Bestimmung ihrer unterschiedlichen Materialien. Die radikale Idee ihrer Zusammenarbeit besteht in dem Einverständnis, daß das einzig Gemeinsame für Tänzer und Musiker nur die Zeit der Aufführung sein kann. In Abkehr von rhythmischen oder kausalen Ordnungsprinzipien meint dies die reale Zeit der Probenprozesse wie auch Aufführungssituationen.

Die raumzeitliche Stille ist dabei ein wesentlicher Bestandteil unvorhersehbarer Entwicklungen loser Klang- und Bewegungsfelder, die Merce Cunninghams solistische Tanzformen und Cages Spiel am präparierten Klavier hervorbringen. So, wie für Cage Stille durch die Absenz von Klangerzeugung hörbar wird, bedeutet für Cunningham der Stillstand von Körpern lediglich eine Reduktion intendierter Bewegungsformen, die aber keineswegs mit einer räumlichen Bewegungslosigkeit gleichzusetzen ist. Stille wird zum einzigen raumzeitlichen Fixpunkt einer gegenseitigen Durchdringung von Bewegung und Klang. Ihre raumzeitliche Dimension verbindet als »neutraler« Faktor Musik und Tanz. So führt die ganz eigene Bewegungsästhetik Merce Cunninghams seit den 40er Jahren in John Cages Stücken zu einer Totalisierung der räumlichen Organisation der Klangereignisse. Für Cunningham ist Bewegung auf Grund ihrer körperlichen Präsenz schon an sich expressiv, unabhängig davon, ob Ausdruck angestrebt ist oder nicht. Jede seiner Choreographien entspringt ausschließlich körperlichen Fragestellungen. Bewegung erscheint in freien Rhythmen und in ständigem Wechsel von Tempo und Dynamik, indem sie ihre Energie ganz auf die eigenen, nur dem Körper zur Verfügung stehenden Parameter-Eigenschaften zu konzentrieren und nichts weiteres her- oder darzustellen versucht.

Ein Projekt, das die experimentelle Form der Zusammenarbeit zwischen Cage und Cunningham auf der Suche nach den Möglichkeiten einer simultanen physischen Präsenz musikalischer und tänzerischer Elemente in einem Aufführungsraum aufzeigt, entsteht 1965 mit *Variations V*². Das Auftragsprojekt für ein Französisch-Amerikanisches Festival in der New York Philharmonic Hall basiert auf der Vorstellung Cages, in einer gemeinsamen Performance mit Tänzern und Musikern und mit Hilfe einer entsprechenden technischen Anlage Klangereignisse nur durch körperliche Bewegungen im Raum entstehen zu lassen. Ein Beispiel aus der Pra-

1 Jacques Derrida, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1992, S. 359-60.

2 Die Posteriori Score entsteht zwei Monate nach der Uraufführung unter dem Titel: *John Cage: Variations V. 37 Remarks re an Audio-Visual Performance*, New York, Sept. 1965.

xis für solche Prozesse ist das Modell von Alarmanlagen in Ausstellungsräumen, die durch ein Zunahetreden der Besucher an wertvolle Exponate ausgelöst werden. Für *Variations V* entsteht ein komplexes klang- und lichttechnologisches System aus Lichtschranken, die auf die Bewegungen der Tänzer empfindlich reagieren. Diese sind an elektroakustische Klangerzeuger geknüpft, die wiederum von Spielern an den Geräten flexibel angesteuert werden können. Für die Performance werden zwei unterschiedliche Technologien entwickelt, die auf Bewegungen der Körper im dreidimensionalen Raum reagieren. Die erste besteht aus einer Reihe von Polen, die wie Antennen überall sichtbar im Bühnenraum positioniert werden. In einem bestimmten Radius um jeden Pol können durch Bewegungen der Tänzer Signale ausgelöst werden, die für jeden Pol technisch unterschiedlich kodifiziert sind. Als zweites sind photoelektrische Zellen im Raum installiert, die an den Rändern des Bühnenbodens aktiv werden können. Eine Fokussierung des Lichtes löst, sobald ein Tänzer diese überschreitet, weitere Impulse für klangtechnologische Bearbeitungen aus.

Bei der Uraufführung wurden die parametrale Bestimmung und räumliche Ausdehnung der Klangimpulse von John Cage, David Tudor und Gordon Mumma an der Anlage angesteuert. Art, Dauer und Frequenz der Klangereignisse bilden sich erst im Moment der Aufführung durch Aussteuerungsprozesse am Mischpult, an Tonbandgeräten, Oszillatoren und Kurzwellenempfängern. Alle Klänge werden im Raum von den Bewegungen der Körper motiviert und sind gleichzeitig in ihrer technisch angesteuerten, konkreten Tongestalt und körperlichen Ausbreitung als technisch variabel von diesen Bewegungen unabhängig. Da sich die klangtechnologischen Vorgänge – von den Aktionen der Spieler an den Geräten abgesehen – unsichtbar vollziehen, erscheint eine Aufführung wie ein unbestimmbares Technik-Spektakel. Menschliche Körper, die also physisch präsent sind, versetzen durch einfache Schritte und Bewegungen einen Raum in Schwingung, so daß ständig veränderliche und unvorhersehbare Klänge und Geräusche hörbar werden. Um die Wahrnehmung für mögliche Zusammenhänge zwischen den einzelnen Bewegungen und Klangereignissen im Raum zu sensibilisieren, entwickelte Merce Cunningham selbst getanzte, solistische Bewegungen, Duos und Ensemble-Konstellationen mit einer veränderlichen Dynamik von zeitlupenhaften Bewegungen am Platz bis hin zu schnellen Sprüngen und dia-

gonalen Läufen. Zwischendurch sitzen Tänzer scheinbar bewegungslos im Raum und spielen mit Objekten. Für die Choreographie verwendete Cunningham das bereits in den frühen Solo-Stücken entwickelte Prinzip der Space-Patterns, das bekannte Figuren aus dem klassischen Ballett wie etwa ein Rond de Jambe oder eine Arabesque durch die Mittel der variierenden Dynamik, der Wiederholung und ungewöhnlichen Kombinatorik mit alltäglichen Bewegungen gleichzeitig de- und rekontextualisiert.

Das Modell der *Variations V*, das vielleicht in Richtung einer wahrhaft theatralischen Repräsentation im Sinne einer endlich zu denkenden und doch spurlos sich äußernden Energie (Derrida) weist, wird in Cages *Variations VIII*³ in mehrfacher Hinsicht gesteigert. Diese bilden meines Erachtens eine einzigartige Form innerhalb Cages Theaterarbeit, die in einer Aufführung den Ort der unwiederholbaren Gebärde herstellen kann, ohne sich in einem bloß gegenwärtigen Sein aufzulösen. *Variations VIII* nehmen den Raum, in dem sie stattfinden, unverändert in sich auf. Dieser wird nicht zu Forschungszwecken objekthaft benutzt, sondern wird zum realen Bestandteil der Performance. Die Zeit, die als vierte Dimension das Stück erst räumlich ausweitet, löst als einzig wirkliches Merkmal einer physischen Veränderung vermittelbare Subjekt-Objekt-Beziehungen auf.

Variations VIII entstanden 1978 zugleich auf Grund eines konkreten Anlasses und einer zufälligen Situation. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn hatten Cage eingeladen, die Eröffnung einer ihm gewidmeten Ausstellungs- und Konzerttournee des Ensembles Musica Negativa im Kölnischen Kunstverein zu besuchen. Der Posteriori Score der *Variations VIII* läßt sich die zufällige Entstehungsgeschichte der Uraufführung entnehmen: Cage ist vor seinem Besuch in Köln gebeten worden, weder einen Vortrag zu halten noch ein Konzert zu geben, sondern lediglich als ein besonderer Gast anwesend zu sein. Bei seiner Ankunft erfährt er, daß eine Performance von ihm im Programm angekündigt ist, für die ein Flügel gemietet und vier Tonbandgeräte bereitgestellt werden. Aus Mangel an Tonbändern oder Noten beginnt Cage, mit dem vorhandenen Material zu experimentieren, das heißt mit dem Raum, den technischen Geräten und dem Klavier und entdeckt, daß Töne über Bewegungen der Mikrophone an den Lautsprechern entlang entstehen können. Als sein Reisebegleiter Keith McGary ihm zu Hilfe kommt, beginnen beide eine eineinhalbstün-

3 John Cage, *Variations VIII(2)* für beliebig viele Spieler, die möglicherweise mit den Objekten, die sie am Aufführungsort vorfinden, Klänge erzeugen. Die Uraufführung fand am 7. April 1978 statt. Die Posteriori Score findet sich u.a. abgedruckt in: Hans-Rudolf Zeller, *Cage Box*, Bonn 1979, S. 22.

dige »Tonsuchaktion«. Aus diesem spontanen Experiment entstand die Idee, die Erforschung des Raumes zur Ausstellungseröffnung mit zwei weiteren Performern (Rainer Riehn und Wilhelm Schulz) aufzuführen.

Die Posteriori Score, die neben dieser Entstehungsgeschichte auch Spielanweisungen für weitere Aufführungen notiert, besteht aus Textfragmenten und graphischen Zeichnungen. Auf Grund der farbigen Gestaltung und durch die Verbindungs-Pfeile ergibt sich die Vernetzung der drei Begriffe »Performance«, »Preparation« und »History«. Die Beschreibung der Geschichte der ersten Aufführung ist in drei Kolumnen auf der rechten Hälfte der Seite angeordnet. »History: accept invitation to a distant place.« Solche Bemerkungen über die Bedingungen der Uraufführung lassen sich durch die graphischen Zeichnungen mit den Beschreibungen möglicher Vorbereitungen für eine zukünftige Performance und mit der Voraufführung mit Keith McGary verbinden. Sie werden als das, was entstehen oder vorbereitet und nicht vorbereitet werden soll, formuliert und sind damit inhaltlich wiederum mit der ungewöhnlichen Geschichte der Aufführungssituation verknüpft: »no music – no recordings. performance: open doors and windows so that sounds from outside and other rooms (other floors) come in. continued: What am I to do? Nothing. No concert? No lecture? Nothing. – (performance) Preparation: Explore the building including the basement for machines movable or not. Play them in and turn them off whether they work or not.«

Pfeile stellen eine Verbindung her zwischen der Absage an den Gebrauch klanglicher Ready Mades und der konkreten Anweisung, wie Geräte bewegt und erforscht werden sollen, wobei ein weiterer Pfeil auf die bereits versuchte Geräusentwicklung der Feedbacks hinweist, mit denen Cage in dem Kölner Konzertraum experimentierte. Die Erforschung des Raumes in einer Aufführung der *Variations VIII* findet also keineswegs möglichst geräuschfrei statt, sondern analog zum *Silent Piece* (1952) – in der Posteriori Score findet sich umrahmt der Ausdruck »Silent Performance« – werden Geräusche, die bei der ziellosen Suche entstehen, zu hörbaren Klangereignissen für das Publikum. Der wesentliche Unterschied der *Variations VIII* zu den übrigen *Variations* besteht für die Spieler darin, daß sie, abgesehen von einer unbestimmten Freude am Experiment, keinerlei technische Vorkenntnisse besitzen oder konkrete Ereignisse vorbereiten sollen,

was sie von bestimmten Vorstellungen von dem, was in dem Raum geschehen könnte, befreit. Sie klinken sich in ein raum-zeitliches Kontinuum ein, das auch über den Rahmen der Performance hinaus besteht: ein schrittweises Entdecken von Realität, das als einziger raum-zeitlicher Prozeß gezeigt wird, bildet als kreativer Akt veränderliche Räume eines wechselseitigen Verhältnisses von Menschen, Gegenständen, Licht und Schallwellen aus. Dieser Akt ist im wesentlichen Bewegung der Augen, der Hände und der Körper, die gleichzeitig suchen und zeigen. Jeder wahrgenommene Augenblick ist ein momentan sichtbares Dokument dieser Suche, das beim Betrachter wiederum Bewegung auslöst, während die Suche weitergeht.

Was die Verwendung komplexer technischer Anlagen im Rahmen einer solchen experimentellen Live-Performance betrifft, so sollten diese Cages Ansicht nach auf dem aktuellen Entwicklungsstand ihrer Zeit sein. Dabei werden die Vorgänge der Performer an den Geräten zu sichtbaren und nachvollziehbaren Bestandteilen der Klangaktionen im Raum.

In seiner *Lecture on Nothing* (1949) spricht sich Cage gegen den Gebrauch technischer Klang-Ready-Mades aus. Schallplatten oder vorgefertigtes Bandmaterial leugnen in scheinbar »endgültig« fixierter Form mittels technischer Reproduktion ein menschliches »Fehlen«, das für ihn ein wesentliches Konstituens jeder offenen Theaterform ist. Umso wichtiger erscheint es mir, die anhaltende Wirkung der hier skizzierten Cageschen Theaterkonzeption in gegenwärtigen Formen von Kunst zu suchen, in denen heute neue Klangtechnologien eingesetzt werden. Für eine zeitgemäße Weiterentwicklung seines Theater-Modells, das technische Innovationen berücksichtigen muß, ist es häufig frustrierend, Aufführungen zu sehen, die sich explizit auf Cages Notationen oder deren Aufführungsgeschichte beziehen und doch zu nichts weiter als einer mehr oder minder variationslosen Wiederholung gelangen.

Die Suche nach Theater-Formen klangphysischer Präsenz mußte aus der etablierten Szene Neuer Musik herausführen. Als ein Beispiel soll an dieser Stelle auf den Frankfurter Künstler Achim Wollscheid verwiesen sein, der in seiner spartenübergreifenden Arbeit – wenn auch implizit – Cages Erbe aufnimmt. In dem Projekt *Partitur* mit dem Flötisten Dietmar Wiesner vom Frankfurter Ensemble Modern, das unter anderem 1992 bei der Ars Electronica in Linz aufgeführt wurde, geht es Wollscheid dar-

um, alle sozialen Elemente, die einen Aufführungsraum konstituieren, bereits konzeptuell für das technische Live-Spiel aufzunehmen.

Partitur für Computer, Interpreten und Publikum entsteht mit Hilfe einer rein auf Prozesse möglicher Interaktionsformen zwischen Körper und Technik entwickelten Anlage: zu Beginn der Performance wird ein Computer angeschaltet. Der Interpret (oder das Publikum) setzt einen Klangimpuls, den der Computer über ein Mikrophon aufnimmt und hinsichtlich vorgegebener Muster analysiert. Über eine Graphik, die auf einem von zwei Bildschirmen erscheint, schlägt der Computer mittels einer einfachen graphischen Darstellung eine Fortsetzung des Spiels vor, die der Interpret klanglich umsetzen kann. Im Verlauf der interaktiven Transformations-Prozesse bilden sich zwei Zeitebenen heraus, eine der Gleichzeitigkeit und eine der nahen Zukunft. Beide Zeitebenen äußern sich in einer graphischen Differenz auf den beiden Monitoren, indem alternierende Vorschläge zu Dichte, Melodizität und Verteilung gezeigt werden, die für weitere Transformationen von Bedeutung sein können. Die digitale Übersetzung, sowohl Klangannahme, -umwandlung als auch Spielvorschlag, wird von einer Statistik des Rechners begleitet. Die Strukturen der bislang erfolgten Spielvorschläge werden gespeichert und in der Folge zu vermeiden versucht. Die zeitliche Ausdehnung des Spiels und der strukturelle Verlauf der Klangwirklichkeit ist in dieser Anlage offen.

Der Spieler hat Möglichkeiten der Impulsgebung auf zwei unterschiedlichen Ebenen: zum einen bieten die Klänge des Instrumentes die Grundlage für digitale Transformationen, die eine nahezu zeitgleiche Umsetzung in graphisch sichtbare Programm-Abläufe bedeuten. Ferner können Klänge Umschaltbefehle zwischen dichter Melodizität und Verteilung durch z.B. lange reine Töne oder Pausen geben. Durch die zwei Zeit- und Gestaltungsebenen auf den beiden Monitoren entsteht so ein Differenz-Design, das es dem Interpreten ermöglicht, zwischen zwei Spielstrategien zu wechseln, was stetige Verschiebungen oder Überlappungen der Zeitebenen innerhalb dieser Strategien selbst hervorruft. Fernab einer Präsentation computergraphischer Zeichnungen oder digitaler Ready-Made-Funktionen wird in den Aufführungen von Wollscheids *Partitur* das Modell einer Real-Time-Komposition durch interaktive Prozesse versucht, um mögliche Kommunikationsformen zwischen Mensch und technischem Gerät in Gang zu setzen. Durch den adäquaten Einsatz einer fortgeschrittenen

Klangtransformationen-Technologie schafft Wollscheid die potentiell unendliche Erweiterung physischer Re-Transformation. *Partitur* bildet damit einen Grenz-Fall aus: die Stellung des Spielers gegenüber einer gleichzeitigen und gleichzeitig verschobenen Tele-Präsenz der körpereigenen Impulse erzeugt einen Möglichkeitsraum vielschichtiger Kombinationen, Häufungen und Dissipationen in selbstpräsenten, d.h. nicht-analogen Mustern. Der Computer wird zur Schnittstelle, indem er die klangphysischen Re-Transformationen gleichzeitig aufschreibt und auf den Spieler-Körper hin zurück- und weiterschreibt. In einer entsprechend zeitlich offenen Ausdehnung dieser Transformance könnte es reizvoll sein, der Frage nachzugehen, in welchen unterschiedlichen Formen sich ein Spieler, bezogen auf den Computer als kommunikationsverändernde Maschine, versuchen kann.

In Cages *Variations V* bleibt auf einer funktionalen Ebene die Interaktion zwischen Mensch und Technik als Transformation von Körper-Impulsen in Klangereignisse linear gerichtet. In ihrer eigenständigen und strukturell unabhängigen Klangwirklichkeit können diese aber unvermittelt auf die Bewegungsform der menschlichen Körper zurückwirken. Die technische Disposition der Koppelung aller Klanggeneratoren an das Bewegungsspiel menschlicher Körper lassen *Variations V* in Bezug auf ihre Raumkonzeption zu einer frühen Form der Real-Time-Komposition werden. In jeder weiteren Aufführung wäre die Gestalt der Live-Klang-Installation auf Grund der veränderlichen Disposition der organischen Körper, die diese strukturell hervorbringen, eine andere. *Variations VIII* verwirklichen dagegen nicht mit Hilfe, sondern im Dienst einer möglicherweise vorhandenen technischen Disposition eine Theaterform, in der Wirklichkeit weder abgebildet noch als Abgebildetes gezeigt werden kann. Alle auftauchenden Geräusch-Töne sind hier präsent und bilden ein Klangspektrum aus, das jenseits einer theatralischen Tiefenwirkung die primäre Gedächtnis- und Geschichtslosigkeit ihres Ortes herausfordert. Die Wirkung von Tönen, die ein Erinnerungsvermögen – ein Denken von hier und dort zugleich – voraussetzt, wird zum Denk-mal vergangener Inszenierungspraxen. Insofern lässt sich hier von der konsequenten Fortsetzung einer Theaterkonzeption Cages sprechen, die ihr radikal Fortschrittliches stets im Zeichen einer originären Musik zur Erscheinung bringt, da sie sich ausschließlich in den Dienst der physischen Präsenz der Klänge stellt. ■