

Gegenseitige Durchdringung und Nicht-Behinderung

Über das Verhältnis zweier Performance-Systeme am Beispiel der Live Electronic Music in Produktionen der Merce Cunningham Dance Company

Barbara Büscher (Leipzig / Köln)

Die Zusammenarbeit von Merce Cunningham und John Cage beruhte – das ist hinreichend bekannt – auf dem grundlegenden Prinzip der getrennten Entwicklung und Erarbeitung von Klang/Musik und Tanz/Bewegung (Cunningham 1994). Für den getrennten Arbeitsprozess wurden nur Zeitklammern und die Dauer der Gesamtaufführung als gemeinsame Parameter festgelegt. Diese Trennung von Musik und Tanz bildet die notwendige Voraussetzung für die erweiterte Arbeit der Merce Cunningham Dance Company (MCDC) mit Cage und anderen Composer-Performern in den 1960er und 1970er Jahren, die die elektronischen Klänge live, in der Aufführung, generierten.

In den Aufführungen trafen zwei Performance-Systeme aufeinander, deren Beziehungen zueinander – von Simultaneität und Überlagerung über Kollisionen bis zur technischen Kopplung – unterschiedliche Formen annehmen konnten. Die Bedeutung, die einer eigenständigen Betrachtung der Sound-Performance zukommt, lässt sich an dieser historischen Konstellation spezifizieren.[\[1\]](#)

„Wir haben in unserer Arbeit drei verschiedene Elemente, die Musik, den Tanz und das Dekor in Zeit und Raum zusammengebracht. Jedes davon kann für sich, unabhängig von den anderen, existieren. Die drei Künste entspringen also nicht einer einzigen Idee, die vom Tanz vorgeführt, von der Musik getragen und durch das Dekor illustriert wird. Vielmehr sind es drei eigenständige Elemente, von denen jedes auf sich selbst bezogen ist.“ (Cunningham 1986, 165)

In den opulenter werdenden Arbeiten der 1960er Jahre tritt neben die Sound- und Tanzperformance, wie Cunningham hier ausführt, eine eigenständige Gestaltung des Bühnenraums und der Kostüme, an deren Realisierung bildende Künstler der Zeit wie Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol u.a. beteiligt waren. Das Prinzip der Freistellung der einzelnen an der Aufführung beteiligten Elemente wird ausgeweitet, die konventionalisierten Beziehungen zwischen den einzelnen Komponenten des (intermedialen) Gefüges Aufführung werden aufgehoben. Aus der Dekomposition des Werks als einem Ganzen resultiert die Freistellung und Autonomisierung von Musik-Performance, Körper-Bewegung und schließlich auch „live decor“ (Rauschenberg) als Voraussetzung für deren Neu-Konfiguration. [\[2\]](#) Aspekte dieser Neu-Konfiguration und ihre konzeptionellen Hintergründe möchte ich im Folgenden an Beispielen aus der Kernzeit des Zusammentreffens der Cunningham Company mit den live elektronisch arbeitenden Composer-Performern beschreiben.

Cages Einfluss auf Arbeitsformen und konzeptionelle Haltungen Cunninghams sind unbestritten ebenso wie die Tatsache, dass er bestimmten radikalen Konsequenzen seines Freundes in Hinblick auf Unbestimmtheit der Komposition bzw. Choreographie und damit auf die Unvorhersehbarkeit des performativen Resultates nicht folgte.[\[3\]](#)

Gemeinsame Grundlagen der Arbeit finden sich da, wo auch Cunningham sich der Idee der Nicht-Intentionalität annähert, wie sie z.B. in seiner Aussage aufscheint: „It’s simply a matter of allowing it to happen“ (Cunningham 1989/1955, 312). Gemeint ist eine Haltung, die dem Komponieren oder allgemeiner: dem Konstruieren in den Künsten, zugrunde liegen sollte und die darauf zielt, die subjektiv-willkürlichen Eingriffe des Komponisten-Autors in das Klangmaterial der Welt zu konterkarieren. Nähern kann man sich ihr durch Zufallsoperationen. Solche Methoden der Kombinatorik setzen formalisierende Strukturierungen voraus, die das Material – Bewegung in Zeit und Raum im Falle der Choreographie – den Zufallsoperationen erst zugänglich machen: die Auflösung von Bewegung in diskrete Einheiten, die Erstellung von Listen, die Auswahl durch ein numerisches Verfahren (Zählen). Schließlich wird dieses Verfahren in der performativen Realisierung ergänzt durch das Messen (Stoppuhr) als wesentlicher Aspekt der Strukturierung, das allein dem je eigenen Rhythmus der Bewegung der Tänzerinnen und Tänzer einen Zeit/Raum gibt.

Zufallsoperationen finden im Entwurfsprozess statt. Sie sagen noch nichts darüber aus, ob und wie die Aufführung selbst eine für Entscheidungen der PerformerInnen offene Form haben wird. Im Unterschied zu Cages Praxis der Unbestimmtheit, die eben Parameter der Komposition ungeschrieben lässt und damit die Entscheidungen an die aufführenden Musiker/Performer delegiert, hat Cunningham nur in ganz wenigen Arbeiten der 1960er Jahre mit solchen Entscheidungsspielräumen für die Aufführenden operiert.

Nicht-Intentionalität, Unbestimmtheit und der ‚heiße‘ Umgang mit Elektronik

Cages Zusammenarbeit mit jüngeren Komponisten/ Musikern (wie Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff u.a.) hatte unmittelbaren Einfluss auf das Entstehen der Live Electronic Music. Die Composer-Performer David Tudor und Gordon Mumma, David Behrman, Alvin Lucier, Pauline Oliveros knüpften an Konzeptionen von Cage zur Erweiterung des Materials, zur Unbestimmtheit der Komposition und zum (teilweisen) Durchstreichen der Autorschaft an.

Die Arbeit an der Aufmerksamkeit für die nicht-intentionalen Klänge verbindet sich mit einem Verständnis von Experiment, das auch die Live Electronic Music prägen wird, in dem das Unvorhersehbare, der nicht vorab determinierte Prozess im Zentrum steht (Cage 1958). Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard wird in seinen Schriften zur Kunst in der Postmoderne auf Cages Verständnis und Praxis des Experiments zurückgreifen. (Lyotard 1982; Lyotard 1986)

1958, in drei Vorträgen, zu denen Cage bei den „Darmstädter Kursen für neue Musik“ eingeladen war, fasste er die konzeptionelle Grundlage von Unbestimmtheit als einer seiner zentralen Kategorien

zusammen und verschob ihre Bedeutung: von einem kompositorischen Verfahren (im Wesentlichen realisiert über Zufallsoperationen) zu einem Verfahren, das das Verhältnis zwischen Komposition / Partitur und Performance betrifft. In der Reihe der *Variations I-VIII* (1958-1968) hat er dieses Verfahren radikal experimentell erprobt. In einer autobiografischen Skizze spricht Cage von dieser zweiten Ebene der Unbestimmtheit so: „Nicht sofort, aber einige Jahre später, ging ich von der Struktur zum Prozess über, von Musik als Objekt zu Musik ohne Anfang, Mitte oder Ende, zu Musik ähnlich dem Wetter.“ (Cage 1992, 27) In dieser neuen Etappe des Experimentierens – vom Objekt zum Prozess – betrifft Unbestimmtheit jetzt nicht mehr nur das Durchstreichen der subjektiven Kontrolle des Komponisten, sondern verändert das Verhältnis von Komposition und Aufführung. Die Performance wird zum (gemeinsamen) Prozess der PerformerInnen, in der die Komposition erst entsteht. [4]

Dieses Verständnis von Unbestimmtheit, mit dem die Bedeutung der Performance als Prozess der eigentlichen Kreation / Komposition betont wird, wird ebenso entscheidend für den Umgang mit elektronischen Medien. Das impliziert eine Kritik an der in den 1940er und 1950er Jahren in Europa praktizierten Studio-Elektronik und den Prinzipien seriellen Komponierens. In einem Text zur Plattenveröffentlichung von *Cartridge Music* (1960) beschrieb Cage seine Intention u.a. als „die elektronische Musik zu verlebendigen. Das zu erreichen gibt es vielerlei Wege. Der eine, den ich hier wählte, bestand darin, eine theatralische Situation zu schaffen, die die Verstärker und Lautsprecher und die lebendigen Musiker einbezog.“ (Cage 1973/1962, 200-201) Daniel Charles sieht in diesem Sinne in *Imaginary Landscape No. 1* (1939) – wie auch Michael Nyman, Peter Garland oder Richard Teitelbaum[5] – einen Nucleus der Live Electronic Music der 1960er Jahre und markiert in den Begriffen McLuhans den Unterschied zwischen ‚kaltem‘ – auf mathematisch präzise Kalkulation und volle auktoriale Kontrolle zielende Komposition im elektronischen Studio der seriellen Musik – und ‚heißem‘ Umgang mit der Elektronik.

„Schon mit dieser Partitur (i.d. *Imaginary Landscape No. 1*) ist die live electronic music praktisch erfunden: von Varèse, der die ‚kalte‘ Arbeit im Studio sucht, und ebenso von der überwiegenden Mehrzahl der ‚konkreten‘ und ‚elektronischen‘ Nachkriegsmusiker Europas sich absetzend, schlägt Cage vor, die elektronischen Manipulationen heiß, im Konzert, im Moment der Aufführung zu verwirklichen.“ (Charles 1979, 79)

Erst der performative Umgang mit gespeichertem akustischem – und in den Arbeiten der 1960er Jahre (*Musicircus*, 1967; *HPSCHD*, 1968 z.B.) auch visuellem – Material ermöglicht dessen Verflüssigung in einen Prozess, in Aktionen mit unvorhersehbarem Ausgang. Nicht-intentionale Klangsituationen können – das zeigen diese Arbeiten Cages aus den späten 1960er Jahren – nicht nur in Stille/n, sondern auch durch das Aufeinandertreffen einer möglichst großen Anzahl verschiedener Materialien, Aktionen, Ereignisfragmenten entstehen. „Instead of controlling possibilities, instead of letting them emerge only in succession, break their linearity and run them simultaneously, immediately and all at once.“ (Cage 1981, 197-198) Simultaneität und Überlagerung werden zu einer grundlegenden künstlerischen Strategie (siehe: Büscher 2002, 116-136).

Live Electronic Music – Komponieren in Performance

Cage hat nicht nur zahlreiche seiner eigenen Arbeiten als Performance in und mit der Cunningham Company realisiert, sondern er hat zudem als musikalischer Leiter der Company zahlreiche Kooperationen mit Composer-Performern veranlasst. Er hat die Cunningham Company gleichzeitig zu einem „center for experimental music“ (Rogalsky 1996, 9) gemacht.

Mit Cages Ideen verbinden die Composer-Performer der Live Electronic Music der 1960er und beginnenden 1970er Jahre nicht nur die in dieser ihrer Selbst-Bezeichnung aufgehobene Trennung zwischen Autor/Komponist und Aufführenden, sondern das Interesse an im oben beschriebenen Sinne experimentellen Prozessen - an Prozessen mit unvorhersehbaren Resultaten, deren Steuerung z.T. an das Sound-System selbst delegiert wird.

„I will define live electronic music as that in which electronic sound generation, processing and control predominantly occurs in realtime during performance in front of an audience. The idea that the concept of live performance with electronic sounds should have a special status seem ludicrous to many readers. Obviously music has always been a performance art and the primary usage of electronic musical instruments before 1950 was almost always in a live performance situation.

However it must be remembered that the defining of electronic music as its own genre really came into being with the tape studios of the 1950's and that the beginning of live electronic performance practice in the 1960's was in large part a reaction to both a growing dissatisfaction with the perceived sterility of tape music in performance (sound emanating from loudspeakers and little else) and the emergence of various philosophical influences of chance, indeterminacy, improvisation and social experimentation.“ (Dunn 1992, 21)

Die von David Dunn formulierten zentralen Kriterien (sound generation, processing and control in realtime during performance) finden sich auch in anderen Beschreibungen und Definitionen (z.B. Humpert 1987). So ist David Tudor – zunächst bekannt als kongenialer Performer von Cages Arbeiten - in Hinblick auf seine eigenen Klangkonstruktionen der Auffassung, dass ein wesentlicher Teil der kompositorischen Arbeit in der Erfindung und Herstellung einer bestimmten Konfiguration von elektronischen Komponenten liegt, in der Verbindung von Schaltkreisen zu Systemen (siehe Büscher 2000, 140-150; Rogalsky 1996). Die Erforschung der besonderen und einzigartigen Möglichkeiten elektronischer Konfigurationen führte auch Gordon Mumma und David Behrman dazu, ihre Sound-Systeme selbst zu konstruieren (siehe: Behrendsen 2010; Dietrich 2010) Nicht nur in der Begrifflichkeit, sondern auch in der künstlerisch-praktischen Verbindung von Mensch und Maschine als einer Konstellation, in der und durch die komponiert wird, findet sich ein direktes Andocken an kybernetisches, systemisches Denken. Rückkopplung wird als künstlerische Strategie entwickelt und die Resonanzeigenschaften von Räumen und verschiedenen Objekten, die zur Verstärkung eingesetzt werden, einbezogen. Der Raum selbst wird zum Performance-Instrument. Das führt zu einer eigenwilligen Konstellation von Klang - Bewegung und Körper - Bewegung.

Wenn nun aber mit der Live Electronic Music neben die Performance der Tänzer eine als Zentrum des kompositorischen Prozesses eigenständig verstandene Performance der Musiker tritt, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis dieser beiden Performance-Systeme.

Simultaneität und Überlagerung als Strukturierungsverfahren sollten wie Cage es formulierte „gegenseitige Durchdringung und Nicht-Behinderung“^[6] herstellen. Wie lässt sich das in der Aufführungspraxis realisieren? Kam es zu beabsichtigten oder unerwünschten Kollisionen?

Die Überlagerung zweier Performance-Systeme: „gegenseitige Durchdringung und Nicht-Behinderung“ ?

Diesen Aspekt möchte ich an einigen Beispielen umreißen, soweit es das Material über die Praxis der Aufführungen zulässt. Der Raum als ‚Performance-Instrument‘ bekommt dabei besonderes Gewicht. Im Raum treffen die getrennt kreierten Performances von Musik / Klangorganisation sowie von Tanz / Körper-Bewegung aufeinander: „In performance the two are not separated any longer but are coexisting in a shared space.“ (Rogalsky 1996, 11)

1963/64 erarbeitete die MCDC zwei Produktionen – *Field Dances* und *Story* -, die in der Choreographie mit einer teilweise offenen Form experimentierten. Zu vielen der für diese Fragestellung relevanten Produktionen, so z.B. zu *Field Dances* (1963, zu Cages *Variations IV*) oder zu *Rainforest* (1968, zur gleichnamigen Komposition von David Tudor), sind bisher kaum Informationen zur Sound Performance zugänglich.^[7]

Zur Entwicklung von *Story* dagegen gibt es vielfältige Erzählungen, die dieser Produktion für die Verschränkung der verschiedenen Performance-Systeme eine besondere Bedeutung geben.

„*Story* was made up of a series of sections, solos, duets, trios and larger units, that could freely get from one to another, so their order was changeable. Within a section the movements given to a particular dancer could change in space and time and the order, the dancer choose to do them in, could come from the instant of doing them.“ (Cunningham 1968, unpag.)

Dass die Choreographie aus geproben Modulen bestand, deren Reihenfolge und Dauer jeweils erst am Abend der Aufführung festgelegt wurden, macht einen Aspekt ihrer Unbestimmtheit bzw. Offenheit aus. Innerhalb dieser Struktur gab es für die Tänzer „a certain amount of freedom“, wie es Carolyn Brown formulierte „ given phrases of movement, the dancers were free to vary them in the space, direction, order of continuity, speed and dynamics.“(Brown 1968, 21) Diese Mischung aus fixierten und offenen Modulen in der Choreographie wurde von einer vergleichbaren Methode auf der Ebene der Musik bzw. des Klangs, aber auch auf der der Bühnenraumgestaltung und der Kostümauswahl ergänzt.

Die Komposition *Sapporo* des japanischen Komponisten Toshi Ichianagi – er nahm Ende der 1950er Jahre in New York an Cages Kursen in der New School for Social Research teil und agierte im Umkreis von Fluxus (siehe: Loubet 1995) – wurde durch Cage und Tudor in einer Performance der Klangerzeugung realisiert. Gefordert war in einer einzigen Anweisung – wie es in den Partituren der Fluxus-Künstler häufig vorkam – die Erzeugung von Klängen und Geräuschen durch Reiben. Cage und Tudor nutzten alle Ebenen der Aufführungsräume mit ihren je unterschiedlichen Materialien und Oberflächen um, verstärkt durch Kontaktmikrofone, „rubbed sounds“ zu erzeugen. Die aktiven Anstrengungen der Musiker fokussierten aber die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf deren

Performance. Sie konkurrieren nun mit den choreographierten Bewegungen der Tänzer-Performance. Die Tanzkritikerin Marcia Siegel beschrieb: „(...) Cage climbing all over the theatre, rubbing the mike against different wall surfaces, chewing aluminium foil with a mike in his mouth, to find sounds for *Story*." (Siegel 1972, 240)

Auch für Kostüme und Ausstattung der Bühne hatte Cunningham sich Variabilität von Aufführung zu Aufführung gewünscht. Robert Rauschenberg improvisierte in diesem Sinne in den zahlreichen Vorstellungen 1963 und während der Welttournee der Kompanie 1964 Bühnenbild/ Objekte und Kostüme jeweils erst am Veranstaltungsort aus „found objects“. Wenn man die Beschreibung liest, die Nancy Spector zusammengestellt hat (Spector 1998, 232-233), wird deutlich, dass durch den Einfallsreichtum und die Größenordnung die von Rauschenberg jeweils neu zusammengetragene ‚Bricolage‘ eine völlig eigenständige performative Qualität entwickelte. Sie kulminierte darin, dass er gemeinsam mit Alex Hay auf der Bühne agierte und so eine weitere, dritte Performance-Ebene eröffnete, die Rauschenberg als „live decor“ ansah. Eine solche Gleichberechtigung der verschiedenen ‚Aktionskünste‘ war zwar folgerichtig, aber in der daraus resultierenden Relativierung der Tanz-Performance für Cunningham nicht mehr akzeptabel. *Story* wurde nach 1964 von Cunningham aus dem Repertoire der Kompanie herausgenommen (Huschka 2000, 416-417). Spätere Produktionen mit den Composer-Performern der Live Electronic Music zeigen, dass das Austarieren des Verhältnisses von Tanz- und Klangperformance im Sinne einer „gegenseitigen Durchdringung und Nicht-Behinderung“ kompliziert bleibt und die beiden Performance-Systeme gelegentlich kollidieren.

Unterschiedliche Eindrücke in dieser Hinsicht beschreiben Texte z. B. zu *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965, Musik: John Cage [stories from *Silence, A Year from Monday*]). John Cage begleitete die Choreographie, gelegentlich unterstützt von David Tudor, mit der Lesung kurzer Texte. Der Tanzkritiker Don McDonagh beschrieb die Aufführung als eine spielerisch gelungene Verbindung von Lesung und Tanz (McDonagh, in: Kostelanetz 1992, 11)

Gordon Mumma dagegen spricht von verschiedenen Anordnungen, mit denen Cage experimentierte und die auch auf eine als störend empfundene Kollision reagierten:

„During the first year of *How to...* David Tudor performed with Cage, using Cage’s voice as a sound source for his complicated electronic modification procedures. The result was a montage of sonic fragmentation which increased in verbal unintelligibility with each performance. Complaints came not only from the audience but also from the dancers. (...) the electronic modification of Cage’s reading was eventually abandoned. On occasion, though, the performance was elaborated when David Vaughn joined Cage in the simultaneous, but independent, reading of those stories.“ (Mumma 1975, 67)

1969 erschien mit der Produktion *Canfield* (1969), zu der Pauline Oliveros die ‚Partitur‘ *In memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer* verfasste eine Aufführung, in der die beiden Performance-Systeme deutlich – aber wohl nicht beabsichtigt – in Konkurrenz zueinander traten. Die Partitur besteht aus einer Handlungsanweisung, die die Aktionen der Performer auf die Erforschung der akustischen Eigenschaften des jeweiligen Performance-Raumes konzentriert.

„The musicians are asked to begin the piece by discussing the acoustical environment of the theater with, possibly, comparisons to other performance spaces both real and imaginary. (...) During the second section of the piece the performers are asked to test the environment in order to find the resonant frequency of the space (...)” (Oliveros 1975, 79)

Das so gefundene Klangmaterials wird aufgezeichnet mit dem Ziel, durch Verstärkung und Manipulation der Resonanzen den Raum selbst in Schwingung zu versetzen.

„If the search for the resonant frequency has been successful, then the frequency of the generators selected by the musicians can cause the performance space to add its squeaks, groans, and other resonance phenomena to the general sound. Thus the space performs in sympathy with the musicians.” (Oliveros 1975, 79/80) [8]

In memoriam: Nikola Tesla ist Teil einer Serie von Experimenten Oliveros, in denen sie die akustisch-physikalische Beschaffenheit von Räumen untersuchte und Rückkopplungs-Anordnungen mit Zeitverzögerung entwarf (Oliveros 1998, 91-84).

„In an amplified conversation conducted from the orchestra pit and various other positions in the theater, the three musicians of the MCDC – John Cage, David Tudor and Gordon Mumma – could be heard discussing their most recent sound experiences and giving a subjective acoustic evaluation of the Brooklyn Academy of Music. (...) Their activities consisted of making sounds, listening to them and recording them – experimenting within the entire space of the Academy, maintaining contact with each other by radio communications.” (Smoliar 1970, 40)

Die Konzeption der Partitur implizierte eine ganz eigene Dramaturgie – auch wenn sie nicht in Einzelheiten ausgearbeitet war -, die die Aktivitäten der Klang-Performer in den Vordergrund rücken musste. Siegel beschreibt genau das als ihre Beobachtung: „But it is the sound that dominates *Canfield*, (...) that by its literalness and its overriding force insistently calls attention to itself in an unequal competition with what is going on the stage.” (Siegel 1972, 239)

Die Komplexität der gesamten performativen Anordnung wurde dadurch erhöht, dass Robert Morris – der für die Ausstattung verantwortlich zeichnete – der Körper/Bewegung der Tänzer eine weitere Bewegung, nämlich eine mechanische des Lichts, zuordnete. Er hatte eine auf Rollen zu bewegende, vertikale Säule entworfen, auf deren Rückseite starke Scheinwerfer angebracht waren, die sich in gleichmäßiger Geschwindigkeit unaufhörlich von einer Bühnenseite zu anderen bewegte und den Effekt eines Scanners erzeugte, „systematically exposing portions of the stage and thus illuminating certain dancers and casting a variety of shadows on the wall“. (Smoliar 1970, 41)

Weitere Produktionen in der Zusammenarbeit zwischen MCDC und Composer/ Performern spielten mit den akustischen Besonderheiten des Raumes und der räumlichen Orientierung aufgrund akustischer Signale, so z.B. die Choreographie *Objects* (1970), die mit der Komposition *Vespers* ein nicht eigens für die Kompanie entworfenes Projekt von Alvin Lucier integrierte.

„The music for *Objects* was Alvin Lucier’s *Vespers*, a live-electronic piece in which the musicians moved blind through the performance space, finding their way by echolocation with the use of clicking sonar-type instruments. (...)” (Mumma 1975, 70/71)

Der Titel *Vespers*, der an eine Fledermausgattung erinnert, sowie der lange Untertitel seiner Partitur (= Spielanweisung) macht deutlich^[9], worin Luciers Interesse lag: in der Erforschung von Echo-Ortung als Raum-Sinn. Mit speziellen Geräten - ‚sondols‘- ausgerüstet erkunden die Performer einen Raum, indem sie das Echo, das als Reaktion auf die von diesen ausgesandten Klicklauten beim Auftreffen auf unterschiedlich reflektierenden Oberflächen entsteht, als Informationen über die Beschaffenheit des jeweiligen Raumes ‚lesen‘ lernen. Diese Anordnung, die davon ausgeht, dass die Performer sich nicht durch den Augensinn orientieren können, beruht ebenfalls auf Bewegung im Raum. Allerdings zielt sie im Unterschied zu Oliveros *In memoriam: Nikola Tesla* auf eine sehr fein differenzierte akustische Wahrnehmungsfähigkeit, die den Zuhörer dazu bewegen will, diesen Sinn erst zu trainieren.^[10] Leider wissen wir über die Realisierung der Sound-Performance bisher nichts.

Indem die Klang-Performance in Aktion den Raum erobert und visuell nicht nur präsent, sondern gelegentlich dominant wird, entsteht die Frage nach der De/Fokussierung von Aufmerksamkeit. Cage hatte in einem Teil seiner Projekte der 1960er Jahre Simultaneität und die Überlagerung einer Fülle von visuellen und akustischen Eindrücken als eine formale Struktur für Unbestimmtheit erprobt und Defokussierung als eine positiv besetzte Wahrnehmungsstrategie verstanden. Allerdings – und das ist ein in der Serie der Experimente folgerichtiger Schritt – war in seinen Projekten die Auflösung der konventionalisierten Anordnung von Bühne und Zuschauerraum eingeschlossen. Die Zuschauer und – hörer konnten sich ihre eigenen, wechselnden Perspektiven auf das Geschehen im Gehen erschließen. (Siehe Büscher 2002, 132 ff).

Kehren wir für eine weitere Beobachtung zu *Canfield* zurück und folgen einer Anmerkung, die Pauline Oliveros zur performativen Realisierung von *In memoriam Nikola Tesla* gemacht hat:

„Yes, the musicians are asked to engage in a conversation at the beginning of the piece. (...) John (Cage) was concerned because he didn't want there to be anything personal in it and I had asked for a conversation because I had been really interested for a long time in the way David (Tudor) talked about things...everyone who was involved. They just talked about the process of making music and it was very natural and it was very interesting. But as soon as I asked them to do that in the context of the theatre, they were like clams.“ (Oliveros, zitiert nach: Rogalsky 1996, 161)^[11]

Die aufscheinenden unterschiedlichen Auffassungen über die Haltung, mit der eine solche durch Handlungsanweisungen nur umrissene Partitur / Komposition aufzuführen sei, lassen sich gut verbinden, mit dem was Philip Auslander als „musical personae“ (Auslander 2006) an anderen Beispielen diskutiert hat. Es ist die Art und Weise gemeint, wie sich der Composer-Performer in Szene setzt, selbst inszeniert. In Cage und Tudors Performances lässt sich ein performativer Gestus finden, der Ausdruck und Virtuosität relativiert und eine Art neutrales Vorführen demonstriert (siehe: Büscher 2002, 159-167; Fettermann 1996, 25+32).

Von der Simultaneität zur technischen Kopplung von Körperbewegung und Soundperformance

An den beschriebenen Beispielen wird deutlich, dass sich in einer Konstellation, in der die verschiedenen Komponenten einer Performance, die wiederum aus eigenen Performances (Musik, Tanz, ‚lebendes Bild‘) bestehen und weder durch narrative noch andere gemeinsame Parameter vorab strukturiert wurden, die Frage nach der Kopplung der beiden Performance-Systeme noch vor ihrer technischen Auflösung stellten. Mit *Variations V* (1965) und *TV Rerun* (1972) entstehen zwei Arbeiten, die diese Kopplung technisch fundieren. Die Kopplung ist zugleich eine (teilweise) Delegation der Steuerung und Generierung des Klangmaterials an die Tänzer und nimmt so wiederum eine sich durch die Geschichte des Verhältnisses von Tanz und Musik ziehende Haltung auf (siehe: Cramer in dieser Ausgabe).

Variations V, 1965 in New York aufgeführt und konzipiert von John Cage und Merce Cunningham, gilt vielen Rezensenten und Performance-Historikern, wie etwa Richard Kostelanetz, als ein entscheidendes Beispiel für multimediales Theater dieser Zeit^[12]. Neben Merce Cunningham und Tänzern seine Company waren John Cage und David Tudor, Billy Klüver, Robert Moog sowie der Experimentalfilmer Stan Vanderbeek an der Realisierung dieser Aufführung beteiligt. Cunningham beschreibt die Ausgangsidee Cages: „For this work, Cage decided to find out if there might not be ways that the sound could be affected by movement, and he and David Tudor proceeded to discover that there were.“(Cunningham 1982, 114)^[13]

Der Kern der Anordnung innerhalb des Performance-Raumes bestand darin, die Performance der Tänzer, ihre Körperbewegung, mit der Performance der Musiker elektronisch zu koppeln – die Bewegung der Tänzer also an deren Bedienung von Tonbändern, Radios und anderen Geräten zur Erzeugung von Klängen anzuschließen. Der Performance-Raum der Tänzer wird mit einem Netz von Sensoren bestückt, die als on/off-Schalter fungieren. Fotozellen und Antennen sind ‚Interfaces‘, durch die die Körperbewegung der Tänzer den Sound Mix beeinflussen kann. Integriert in den Performance-Raum waren außerdem mehrere Projektionsflächen für Fernsehbilder, Dia-Projektionen sowie Filmaufnahmen, die Vanderbeek bei den Proben der Company gedreht hatte. Simultaneität und Überlagerung von Tanz-Performance und Sound-Performance wurden also durch eine Schichtung von visuellem Material ergänzt. Der Film über / mit *Variations V*, den der NDR in Kooperation mit dem schwedischen Fernsehen 1965 produzierte, rückt auch die Performance der Musiker ins Bild, durch Überblendungen, Kameraposition und Framing.

„Cage enlisted three composers (...) to operate the dozens of tape recorders and radios that provided the aural content of the production. The output from these devices fed into a fifty-channel-mixer designed by Max Mathews of Bell Laboratories. Cage and Tudor worked the mixer controls. So many wires ran from the electronic sound sources to the mixing board that Robert Moog (who was busy supervising his own machinery) recalls the eerie sensation of walking back and forth on a soft bed of Radio Shack cables.“ (Miller 2001, 545)

Das Experimentieren mit der technischen Kopplung von Körperbewegung und Steuerung des Sounds wurde noch einmal in *TV Rerun* (1972) aufgenommen, einer Choreographie zu Gordon Mummus *Telepos*. Diese Komposition war Teil einer Versuchsreihe Mummus mit ‚accelerometers‘

(Beschleunigungsmessern). Er hatte für die Tänzer leichte elastische Gurte entworfen, die Beschleunigungssensoren und Radiosender enthielten.

„The dancers' movements were translated into audible pitches, transmitted to special electronic equipment in the orchestra pit, and heard from loudspeakers around the audience. This process of telemetry was like that used in space travel.” (Mumma 1975, 68)

Was diese Anordnung technisch implizierte – wie die Entfernung und Beschleunigung auf der Seite der Körper-Bewegung die Bewegung des Klangs im Raum veränderte – war auch Thema der Choreographie Cunninghams. Sein Interesse in dieser Arbeit galt der Untersuchung wechselnder Foci bei gleichen Bewegungsabläufen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit, zeitlich verschobenem Einsatz und verschiedener Platzierung der Tänzer im Raum. „I wanted to find some way to deal with shifting focus on stage. Jasper (Johns) suggested having camera-men moving around so that the dancers could do that – not necessarily facing the camera, but being aware of a nonfixed focus.“ (Zitiert nach Harris 1997, 183) Carolyn Brown berichtet, dass alle Tänzer das gleiche Bewegungsmaterial lernten und in der Aufführung daraus eine persönliche Auswahl treffen konnten. Den Tänzern wurde eine oder mehrere Personen zugeordnet, die ihren Bewegungen mit der Kamera folgten. Indem Jasper Johns diese Anordnung als seinen Part der Ausstattung definierte, nahm er noch einmal die Konzeption Rauschenbergs vom 'live décor' auf. Die Aufführung als Ganzes verbindet damit auf einer konzeptuellen Ebene Musik, Tanz und ‚Ausstattung‘, indem die Bewegung der Körper, des Klangs und der Kamera in Relationen gesetzt werden. Es geht also hier – so könnte man konstatieren – nicht mehr um Musik und Tanz, sondern um Bewegung im Raum auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen performativ eingesetzten Medien. In der Praxis von Aufführung (= Performance) werden die Beziehungen zwischen den einzelnen medialen oder einzelkünstlerischen Komponenten neu konfiguriert.

Was hier in einem ersten Schritt an Beispielen erläutert wurde, ist – darauf wurde an verschiedenen Stellen hingewiesen – nach wie vor nur sehr lückenhaft dokumentiert und erforscht. Schon 1995 hat der Musiktheoretiker und -komponist Matt Rogalsky festgehalten, dass die Un-Sichtbarkeit der Composer-Performance in den Artefakten und Dokumenten zur Geschichte der MCDC auffallend ist (Rogalsky 1996). Deutlich wird an einem solchen Punkt, wie produktiv die Verbindung von Performance Studies und Musikwissenschaft werden könnte, wenn sie ihre ergänzenden Fragestellungen und Forschungsperspektiven zusammenführen. Philip Auslander hat darauf in verschiedenen Aufsätzen und einem Manifest hingewiesen und vorgeführt, dass und wie diese Verbindung funktionieren könnte (z. B. Auslander 2004).

[1] Aspekte dieser Konstellation und ihres konzeptionellen Kontextes habe ich ausführlicher untersucht in: Büscher 2002.

Die kürzlich publizierte Dissertation von Julia H. Schröder, die sich aus musikwissenschaftlicher Sicht der „Cage Cunningham Collaboration“ widmet, dabei wichtige Aspekte zu Verfahren von Komposition und Choreographie herauskristallisiert und entsprechende Materialien zugänglich macht, hat die Sound Performance – also die besondere Stellung der Aufführung und deren Praktiken - nur am Rande thematisiert (Schröder 2011).

[2] Hans-Thies Lehmann hat diesen Vorgang als ein Kennzeichen postdramatischen Theaters beschrieben, siehe: Lehmann 1999.

[3] Siehe: Huschka 2000, 415ff. und Schröder 2011, 51ff.

[4] Wie jede Aufführung ist diese Komposition ephemere – sie hinterlässt kein Objekt als Werk, sondern nur eine minimale Beschreibung von Anweisungen / Anordnungen. Sie konfrontiert die Musikwissenschaft mit den gleichen Fragen an die Historiographie ihres Gegenstandes, denen sich die Performance Studies seit einer Weile stellen.)

[5] Siehe dazu: Nyman 1974, Garland 1997, Teitelbaum 1973.

[6] Zu diesen Begriffen bei Cage und ihrer Fundierung im Buddhismus, siehe z.B. Klein 1992.

[7] Listen der MCDC Produktionen mit Titel auch der dazugehörigen Klangkompositionen findet man u.a. in Cunningham 1986 und Harris 1997. Daraus stammen meine Angaben.

[8] Schröder hat in ihrer Dissertation *Canfield* als ein Beispiel behandelt und dabei in umfangreicher Weise die Erarbeitung der Choreographie anhand von Spielkarten und ihnen zugeordneten Bewegungsverbänden re-konstruiert. Und sie hat die Partitur zu *In memoriam Nikola Tesla...* im Archiv gefunden und erstmals veröffentlicht. Der hier zitierte Text von Oliveros erläutert die Partitur und ihre Zielrichtung. Siehe: Schröder 2011, 241 ff.

[9] Der Titel / Untertitel lautet: VESPERS für eine beliebige Anzahl von Spielern, die allen Lebewesen ihren Respekt bezeugen möchten, die das Dunkel bevölkern und in all den Jahren eine große Genauigkeit in der Echo-Ortung entwickelt haben, das heißt in der Kunst, Töne als Kundschafter zu benutzen, die in die Umgebung ausgesandt werden und als Echos zurückkommen, wodurch sie Aufschluss über die Gestalt, Ausdehnung und materielle Beschaffenheit dieser Umgebung und der in ihr befindlichen Gegenstände geben. (1968). In: Lucier 1995, 313.

[10] Siehe dazu das Interview mit Lucier unter dem Titel *Raum-Klangfotografien aufnehmen*. In: Lucier 1995, 73-83.

[11] In vergleichbarer Weise beantwortet Oliveros eine entsprechende Frage von Julia Schröder. Ihre Antwort endet mit: „It was really something that was not in their understanding of what kind of performance aesthetics they were doing at that time.“ (Schröder 2011, 247).

[12] Diese Produktion ist in vielfacher Weise aus theater-, musik- und medienwissenschaftlicher Perspektive beschrieben worden u.a. auch in Büscher 2002, Miller 2001 und zuletzt in Schröder 2011.

[13] Die Fragestellung, die Schröder an das ‚Stück‘ formuliert, löst diese Idee allerdings wieder in ihre traditionelle Trennung und Hierarchisierung auf: „Ist *Variations V* ein Musikstück, in dem die Tänzer als Musiker agieren, oder ist es ein Tanzstück, in dem die Tänzer sogar die Zeitgestaltung der Musik übernehmen?“ (Schröder 2011, 174).

Literatur

Auslander, Philip. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. In: *Contemporary Theatre Review*. Vol. 14 (1), 2004, 1-13.

Auslander, Philip. Musical Personae. In: *The Drama Review* 50.1, 2006, 100-119.

Behrendsen, Peter. Bauen ist Komponieren. Gespräch mit Gordon Mumma. In: *MusikTexte* 127, 2010, 37-46.

Brown, Carolyn. On Chance. In: *Ballet Review* Vol.2, 1968, No.2, 12-25.

Brown, Carolyn. In: James Klosty (ed.). *Merce Cunningham*. New York 1986 (2nd ed.).

Brown, Carolyn. *Chance and Circumstance. 25 Years with Cage and Cunningham*. Chicago 2007.

Büscher, Barbara. *Live Electronic Arts und Intermedia : die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*. Leipzig 2002,

siehe: <http://www.gucosa.de/fileadmin/data/gucosa/documents/3949/HabilBBuescher.pdf>

Büscher, Barbara. Simultaneität, Überlagerung und technische Kopplung zweier Performance-Systeme. Die Cunningham Dance Company und Live Electronic Music 1965-72. In: Michael Malkiewicz / Jörg Rothkamm (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin 2007, 257-270.

Cage, John. Experimentelle Musik. In: Booklet zur CD *25Year-Retrospective Concert of the Music of John Cage 15.5.1958*. Wergo, 71-80.

Cage, John. Cartridge Music (1962). In: Richard Kostelanetz (Hg.). *John Cage*, Köln 1973, 200-201.

Cage, John. Eine autobiographische Skizze. In: Stephan Schädler / Walter Zimmermann (Hrg.), *John Cage – Anarchic Harmony*, Mainz 1992, S. 23-32, hier: S. 27

Cage, John. *For the Birds*. In *Conversation with Daniel Charles*. Boston/New York 1981.

Charles, Daniel. *John Cage oder die Musik ist los*. Berlin 1979.

Cunningham, Merce. Impermanent Art (1955). In: Richard Kostelanetz (ed.). *Esthetics Contemporary*. New York 1989, 310-314.

Cunningham, Merce. *Changes. Notes on Choreography*. New York 1968, unpag.

Cunningham, Merce. A collaborative process between dance and music. In: Peter Gena / Jonathan Brent (eds.), *A John Cage Reader*, New York 1982, 107-119.

Cunningham, Merce. Four Events that led to large discoveries (1994), zit. nach: David Vaughn. Merce Cunningham and Contemporary Music. www.ballet-dance.com/200403/articles/cunningham-music.html, zuletzt am 12.4.12.

Cunningham, Merce. *Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve*. Frankfurt/M. 1986.

Dietrich, Ralf. Starker Gemeinschaftssinn. Der Komponist, Experimentalmusiker und Klangtüftler Gordon Mumma. In: *MusikTexte* 127, 2010, 33-36.

Dunn, David. A History of Electronic Music. In: Ars Electronica (Hg.). *Eigenwelt der Apparate/Welt. Pioneers of Electronic Art*. Linz 1992, 21-62.

Fetterman, William. *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*. Amsterdam 1996

Garland, Peter. *Six American Composers*. Berlin 1997

Humpert, Hans Ulrich. *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Komposition*. Mainz 1987

Harris, Melissa (ed.). *Merce Cunningham. Fifty Years*. New York 1997

Huschka, Susanne. *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg 2000.

Johnston, Jill. *Marmelade Me*. New York 1971.

Klein, Hans Michael. Gegenseitige Durchdringung und Nicht-Behinderung. In: Schädler 1992, 97-104.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M. 1999.

Kostelanetz, Richard (ed.). *Merce Cunningham – Dancing in Space and Time*. New York 1992

Loubet, Emmanuelle. Rund um die ganze Welt. Toshi Ichiyonagi – von Japan aus gesehen. In: *Musiktexte* 61, 1995, 8-11.

Liotard, Jean-Francois. *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982.

Liotard, Jean-Francois. *Philosophie und Malerei im Zeitalter des Experimentierens*. Berlin 1986.

Miller, Leta E. Cage, Cunningham, an Collaborators: The Odyssey of Variations V. In: *The Musical Quarterly* 85(3), Fall 2001, 545-567.

Mumma, Gordon. From Where the Circus Went. In: James Klosty (ed.). *Merce Cunningham*. New York 1975, 65-73.

Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. London 1974

Oliveros, Pauline. In: Klosty 1975, 79-80

Oliveros, Pauline. Akustischer und virtueller Raum als dynamischer Bestandteil der Musik. In: *Musiktexte* 76/77, 1998, 91-84.

Rogalsky, Matt. "...in rehearsal, or preparation, or setup, or from one performance to another." *Live Electronic Music Practice and Musicians of the Merce Cunningham Dance Company*. Master Thesis. Connecticut 1996 (rev.).

Schädler, Stefan (Hg.). *John Cage. Anarchic Harmony*. Mainz 1992.

Schröder, Julia H. *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz*. Hofheim 2011.

Siegel, Marcis. Come in Earth. Are you there? (1969/70). In: dies., *At the Vanishing Point. A Critic looks at Dance*, New York, 1972, 236-243.

Smoliar, Stephen. Merce Cunningham in Brooklyn. In: *Ballet Review* Vol. 3, 1970, No.3, S.39-54.

Spector, Nancy. Rauschenberg und das Theater 1963-67. In: *Robert Rauschenberg – Retrospektive*. Katalog (dt. Ausgabe), Köln 1998, 226-245.

Teitelbaum, Richard. Elektronische Musik. In: Richard Kostelanetz (Hg.). *John Cage*. Köln 1973, 194-197.