

Florian Schreiner

Dramatische Entwicklungen im Williams Mix John Cage und Antonin Artauds Theater der Grausamkeit

Vorbemerkung

Ob John Cage ein Musiker im traditionellen Verständnis von Komposition, Notation und Interpretation ist, muss nicht erörtert werden, er hat dies selbst oft und gerne ausgeschlossen und die Abwesenheit von Tradition durch die mächtige Utopie einer Werk generierenden Stille untermauert, und dabei doch ausgeschlossen, dass es so etwas wie Stille überhaupt gibt. Reine Stille ist nur ein technisches Ideal von Studioräumen, und da macht dann der menschliche Organismus seine eigenen Geräusche, seinen eigenen biologischen Rhythmus hörbar, wie Cage in einer Episode von *Indeterminacy. New Aspects of Form in Experimental and Electronic Music* im „unechoic chamber at Harvard University“ berichtet.

„In that silent room I heard two sounds, one high and one low. Afterwards I asked the engineer in charge: Why if the room was so silent I had heard two sounds? He said: Describe them. I did. He said: The high one was your nervous system in operation, the low one was your blood.“¹

Oder wie Martin Heidegger im selben Jahr 1959 formuliert: Denn „was ist die Stille? Sie ist keineswegs nur das Lautlose“. Frei und absichtslos gedacht ist sie viel bewegter als „alle Bewegung und immer regsamer als jede Regung“.² Sein Lieblingsstück, „at least the one I like the most“³ war das stille Stück 4'33" von 1952, das unmöglich stille zu halten war, der Zufall rauschte und zischte immer wieder dazwischen, störte die Stille und forderte seinen eigenen Rhythmus ein. „Im Großen und Ganzen ist es eines der Ziele dieser Inszenierung, die Willkür der Stille im Theater zu zerbrechen.“⁴ Um Störungen wird es hier also gehen, und um Instrumente und ihren „richtigen“ Gebrauch. Es reicht gerade nicht aus, Instrumente zu „spielen“, man muss sie präparieren, verstimmen, zerstückeln,

montieren und schichten, damit sie ihr eigenes Geheimnis verraten, das dem Publikum zumeist unheimlich ist, wie der *Club Cage*: „Um beizutreten, müssen Sie nachweisen, mindestens hundert Schallplatten zerstört zu haben, oder im Fall von Tonband, ein Bandgerät.“⁵ Eine LP und ein Tape sind Dinge, kein Zeug, sie führen zu Besitz und in die Sklaverei, und dazu, dass man keine Musik hat, da man sie ja besitzt. Und welches Instrument ist zur Erzeugung dieses Wirbels und Schwindels, mit einem Wort für die Grausamkeit besser geeignet als ein Tonband, *das Instrument* der 1950er Jahre, das einen Lautsprecher braucht, aber nicht nur einen, das wäre ganz konkret die Position der Bühne, sondern 4, 5, 8, 16, „ein Magnettrillion“⁶ (aus *magnetophone* und *carillon*, Spieldose).

Das Prinzip zufälliger Stille

Das Geräusch der Stille ist also der Ton, auf den das Werk von Cage gestimmt ist, der zwar nicht gespielt wird, aber doch zu hören ist.

„I have felt and hoped to have led other people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music which they could hear if they went into a concert hall.“⁷

Die Aussage und drei Sätze TACET sind eine Provokation. Während der Premiere im August 1952 in New York windete es erst, dann fiel Regen und schließlich tönte das unruhige Publikum selbst, das die von Tudor „gespielte“ Stille mit Geräuschen füllte. Sie hätte aber auch länger dauern können: „Implicit in it is that the movements can be of any length, and I wanted to show that doing something that is not music is music.“⁸ So offen verfuhr Cage auch mit den Materialien für sein präpariertes Klavier, das ihm ursprünglich ein um-

fangreiches und kostspieliges Perkussionsinventar ersparen sollte:

„P bedeutet Plastik, Knochen, Glas etc., M bedeutet Metall, S bedeutet Stoff, Fasern, Gummi, H bedeutet Holz, Papier, X bedeutet anderes Material, besondere Umstände, freie Wahlmöglichkeiten usw. Dann wird mit Münzen gelöst.“⁹

Ein Verfahren, den Zufall zu beherrschen, das er in seiner *Music of Changes* (1951) und darüber hinaus perfektionieren wird.

Die Aufführung von Musik gerät zum Theater, wenn David Tudor spielt, während Cage die Präparation ändert, oder wenn er in der Partitur von *45' für einen Sprecher* (1954) auch Artikulation, Geräusche und Gestik notiert. Das Theatralische ist Cage sehr wichtig, denn Theater und Musik gehören zusammen, wie Musik und das Leben, da es ja immer die lebendigen und motorischen Geräusche sind, die Cage Klang und Musik bedeuten. „Denn das Leben lebt, indem es leibt.“¹⁰ So wird das Theater zum Spielraum lebendiger Kräfte, der sich bei Cage nur durch Rückzug, nur absichtslos und in der Gelassenheit von den Zwecken und Intentionen ereignet. Solche Gelassenheit ist das Sprungbrett heraus aus der Diktatur von Form, Struktur und Text, ein „Sprung heraus aus der Reichweite des eigenen Halts an sich selbst“.¹¹ Diese Befreiung des Standpunktes durch Multiplikation und Streuung der Klangquellen wird Tonbandmusik besonders plastisch erfüllen. Dies gelingt aber nur, wenn man das Tonband richtig versteht, wenn man seine Fähigkeiten durchschaut, wenn man weiß, wie man es benutzt oder besser vernutzt, denn zum einfachen Abspielen, „als allein Interessantes kann das Tonband verschwinden“.¹² Es muss sich wild gebärden können und dürfen, was einen eindeutigen Anklang an das *Theater der Grausamkeit* von Artaud hat, denn auch dort sind Text und Stimme nicht zum Sprechen, das Licht nicht zum Beleuchten, und die Musik und ihre Geräusche nicht zur Untermalung des Geschehens da. Und es ist eine Frage nach dem Ding, das nichts mit dem Gebrauchszeug zu tun hat. „Der Plattenspieler ist ein Ding, – kein Musikinstrument. Ein Ding führt zu anderen Dingen, ein Musikinstrument führt zu nichts.“¹³ Ein einzelnes Instrument *wirkt* nur, wenn man seinen Ge-

brauch stört, so wie man ein Klavier verstimmt, „und man kann es immer wieder anders präparieren. Sonst würde es ein Instrument. Es ist, wie Artaud sagt, wie eine Krankheit“.¹⁴ Die Rückkehr zum Instrument und in den Gebrauch ist fast nicht zu vermeiden. Auch Radios können verstimmt werden, wenn man sie wie in *Water Walk* (1959) nur perkussiv vom Tisch stößt, oder Schallplattenspieler, wenn Cage den Tonabnehmer in *Imaginary Landscapes No. 2 & 3* durch eine Spule Draht ersetzt, und der Lautsprecher dann ein Geräusch macht, „schockierend, wirklich schockierend wie ein Donner“. Solche Geräuschtöne sind in der Lage, eine „organische Reaktion“ hervorzurufen, und der Komponist, will er wirklich etwas bewirken, muss hier mit dem Einfluss, den er auf Geräte und Publikum „auszuüben vermag, bis zum Äußersten gehen“.¹⁵ Das ist wahre Grausamkeit, und 4 Minuten 33 Sekunden Stille ist hier schon ein guter Anfang. Vor allem muss die andächtige Stille des Publikums gestört werden, was Artaud durch die schauspielerische Leistung *und* mit Schallplattenaufnahmen gut gelang, da diese bei Verstärkung der Wiedergabe nicht nur das Aufgenommene, sondern insbesondere die mechanischen Laufgeräusche kräftig hervortreten lassen, was schon ein erster Zug zur *Grausamkeit* ist, wenn auch im herkömmlichen Sinne.

Die Premiere des *Theater der Grausamkeit* fand im Mai 1935 im *Théâtre des Folies-Wagram*, 35 Avenue Wagram in Paris statt.

„Die komplexe Beleuchtung, die Bewegungen der Einzelnen und die der Masse, die Geräusche, die Musik offenbaren dem Zuschauer, dass Raum und Zeit eine *affektive* Wirklichkeit bilden“,¹⁶

mit tatkräftiger Unterstützung einer quadrophonen Sound-Installation, die die Beteiligten ins „Zentrum eines Netzes tönender Erschütterungen“¹⁷ fortriss. Quadrophonie ist im Jahr 1952 immer noch zeitgemäß, und doch steigerungsfähig. Ein einziger Lautsprecher, wie ihn die Bühne darstellt, „ist unzureichend, ebenso zwei oder drei oder vier: fünf ist die Zahl, wo es mir anzufangen scheint“¹⁸ und wo der Anschluss an das Jahr 1935 gelingt. Das Initialereignis ist sicher der Aufenthalt von Cage bei Pierre Boulez

1949 in Paris, wo nicht nur die Bedeutung des Zufalls für das Komponieren erörtert wird, ein Thema, das Cage und Boulez über die *Music of Changes* hinweg entzweien wird, sondern auch Antonin Artaud, den er bei seiner Rückreise in die U.S.A. im Gepäck hat, und zwar die im Februar 1938 bei Gallimard erschienene Ausgabe von *Le Théâtre et son Double*.

Proto-elektronische Musik mit Schallplatten und Sinustönen

Bleiben wir einen Augenblick beim Geräushton. Das Publikum hat mit seinen vielfältigen Erregungen lebendig Anteil an Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe des Werkes von Cage, es ist dieser Geräushton, der dem harmonisch geschulten Gehör als reine Verstimmung erscheinen, und dessen Tonsprache ihm ebenso unverständlich bleiben muss wie der Sinn eines erwürfelten Textes, wo Wörter, Satz- und Textfragmente nur noch ein aufgereihtes, auf- und abschwellendes Geräusch ergeben, dem Geräushton des Futuristen Luigi Russolo nicht unähnlich. Dieser konstruierte von 1913 an eine Reihe von Geräuschintonatoren oder *In-tonarumori*, deren Ton oder Geräusch ein kontinuierliches und natürlich enharmonisches Glissando ergeben sollte.

„Denn eines lässt sich nicht leugnen: Alle in der Natur vorkommenden Klänge und Geräusche, die Tonveränderungen unterliegen, wechseln den Ton *mittels enharmonischer Nuancen* und nie in *Sprüngen*. So steigt das Heulen des Windes ganze Tonleitern auf und ab: Diese sind weder diatonisch noch chromatisch, sondern *enharmonisch*.“¹⁹

Das gilt auch für alle „durch Drehbewegungen hervorgerufenen Geräusche“²⁰ von Generatoren oder Elektromotoren, und insbesondere von Sirenen. Die Tonhöhe eines *In-tonarumors* regulierte Russolo folglich über die Drahtspannung und die Umdrehungsgeschwindigkeit eines Zahnrads, einer Savartschen Sirene gleich, das den Draht in hoher Frequenz anriss und bei konstanter Drehung und Spannung den Ton in seiner Höhe hielt. Der Draht war wie schon beim früheren

Lion's Roar (etwa bei *Hyperprism* von Varèse, 1923 in Begleitung einer Sirene) mittig auf einer Membran befestigt, dessen Schwingungen jetzt über einen groben Trichter hörbar gemacht wurden. Mit wechselnder Bearbeitung der Membranen stellte Luigi Russolo so sein kleines Orchester zusammen, mit dem er das italienische Publikum bis zum Tumult erregte.

Der Geräushton von Cage ist Bestandteil seiner elektronischen oder einer proto-tape-Musik, wird jedoch mit zeitgemäßerem Mitteln erstellt. So verwandte er Frequenzmessplatten der Victor Company, mit denen man Frequenzgang und Dynamik von Tonabnehmern und Lautsprechern prüfen konnte, und zwar erstmalig für seine *Imaginary Landscapes* (No. 1, 1939, No. 2, 1940, No. 3, 1942). Ein oder zwei Spieler spielten diese Schallplatten mit konstanten Tönen oder „tones that were constantly sliding in pitch through a whole range“ mit 33 1/3 rpm, 45 resp. 78 rpm Geschwindigkeit ab, ein dritter Spieler die percussion und ein vierter die Saiten eines Klaviers („Henry Cowell's manually muted grand piano“) direkt mit einem Schlegel:

„The original performance took place in two separate studios, the sounds being picked up by two microphones and mixed in the control room [...] and was written to be subsequently broadcast or heard as a recording.“²¹

Die Aufnahme bleibt hier noch im linearen Programm des Radiogeräts gefangen, das seine genuine Frequenzstreuung noch nicht recht in Schwindel übersetzen kann. Der Radiohörer sitzt als einzelner vor seinem Apparat und wählt sein eigenes lineares Programm aus; „auch wenn er den ganzen Tag dem Apparat widmet und von einer Welle auf die andere springt, er kann nicht alles hören“.²² Cage wird dieses Dilemma in *Imaginary Landscape No. 4* (1951) mit 24 Spielern und 12 Radioempfängern auflösen, „one controlled kilocycles and the other controlled the tone control and the volume“.²³ Idealerweise befinden sich die Spieler auch nicht auf der Bühne, sondern um das Publikum herum platziert. „Schalten Sie mehrere Radios zugleich ein. Da hat man wieder eine Lautsprechergruppe.“ Und ein paar Takte später: „Es ist der Abstand zwischen den Lautsprechern, der zu beachten

ist.¹²⁴

Interessant in diesem Kontext sind auch die ersten Experimente mit Phonographenwalzen bei variabler Geschwindigkeit von Aufnahme und Wiedergabe, etwa die tonphänomenologischen Untersuchungen zum Aufbau der Vokale von Carl Stumpf am Psychologischen Institut der Universität Berlin, die letztlich zur Entdeckung klanglicher Gestalten im Raum führten. Stumpf und seine Mitarbeiter Otto Abraham, E. M. von Hornbostel und Max Wertheimer suchten die Formanttheorie von Hermann von Helmholtz zu bestätigen, welcher zu diesem Zweck bereits im Jahr 1859 den ersten klaviaturgesteuerten Synthesizer zum Aufbau künstlicher Vokale konstruiert hatte. Seine *Lehre von den Tonempfindungen* des Jahres 1863 gipfelte dann in der Einsicht, dass „auch die Änderungen der Tonhöhe, die wir ja oft bildlich als *Bewegung* der Stimme nach der Höhe oder Tiefe bezeichnen, eine leicht erkennbare und hervortretende Ähnlichkeit mit der Bewegung im Raume erhält“.²⁵ Nach Vorarbeiten von Stumpf bis 1890, die sich explizit auf Helmholtz beziehen, nehmen die Untersuchungen zur Ortung klanglicher Gestalten im Hörraum ab 1909 konkrete Formen an, unterstützt durch den neu entdeckte Gebrauch des Phonographen als Instrument zu Versuchszwecken.

Jeder Ton, jede Stimme, jeder Laut und jedes Geräusch sind für sich betrachtet autonom und unabhängig von ihrer Quelle, sie sind fixiert und mobil, und man kann sie so „mit Muße im Arbeitszimmer, wo die Aufmerksamkeit nicht soviel auf optische Nebendinge gerichtet ist“, studieren und manipulieren. Den Phonographen kann man

„nach Belieben langsam und schnell laufen lassen und kann so Musikstücke, deren Tempo im Original zu schnell sind, um sie analysieren zu können, in ruhigem Zeitmaß, in entsprechender Transposition, zu Gehör bringen“.²⁶

Man kann „das Musikstück in kleine Bruchstücke zerlegen, kann einzelne Takte, ja einzelne Töne allein erklingen lassen und genaue Notation und Messungen daran anschließen“.²⁷ Ab 1914 wird auf dieser Basis das zweiohrige Richtungshören ausgemessen, und führt nach Versuchen und Beobachtungen im Laboratorium und im Freien im Juli 1915 zur Patentanmel-

dung des Richtungshörers von Hornbostel und Wertheimer. Dabei ist es nicht der einfache Ton einer Stimmgabel, einer Zungenpfeife oder „ein auf möglichst konstanter Tonhöhe gesungenes O“, das sich in der beidohrig (diotischen) Wahrnehmung als ortbare Gestalt behauptet, sondern „ein Dauergeräusch (Scheuern mit geknülltem Papier auf Pappe)“, das auf eine Phonographenwalze aufgenommen wurde.

„Von der Walze wurden ein galvanisches Negativ und von diesem 2 Positiv-Abgüsse hergestellt. Die beiden Phonogramme wurden von zwei Apparaten gleicher Konstruktion mit gleichen Membranen bei gleicher Umdrehungsgeschwindigkeit gleichzeitig wiedergegeben und durch gleich lange Schläuche diotisch (zweiohrig) abgehört.“²⁸

Unterschiedliche Geschwindigkeiten hätten Tonhöhenunterschiede und schon vorab eine örtliche Verschiebung der Klangquelle in der Wahrnehmung bewirkt, während die Manipulation der Richtung durch Änderung des Zeitverlaufs bzw. des Längenunterschieds beider Schläuche bewirkt wurde. Das Ergebnis: „Die Geräusche sind unter den Wellenformen sozusagen die stärksten, charaktvollsten Persönlichkeiten“²⁹, sie sind am besten zu orten, und in einer mehrkanaligen Klanginstallation auch bestens dazu geeignet, auf beweglichen Bahnen oder auf Schallrouten durch den Raum geschossen zu werden. Sie sind aber auch bei gegebener Dichte bestens geeignet, die Konturen einfacher Stimmen, Bewegungen und Gebärden zu maskieren, als „Geräuschhintergrund, der im Theater am meisten fehlt und die hinter den Kulissen erzeugten Geräusche und Schreie lächerlich winzig und grotesk erscheinen lässt.“³⁰

Artaud beschäftigte sich seit 1931 mit den technischen Möglichkeiten der Tonaufzeichnung von Geräuschen auf Schallplatte, und schrieb für eine Aufführung von Vitrac's *Le Coup de Trafalgar* eine entsprechende Geräuschpartitur. Die Geräusche sollten mit minutiöser Sorgfalt aufgenommen und an entsprechender Stelle der Aufführung rekonstruiert werden.

„Hierzu bedient man sich realer, auf Schallplatte aufgezeichneter Geräusche, deren Intensität und Volumen man nach Belieben mit Hilfe von Ver-

stärkern und Lautsprechern, überall auf der Bühne und im Theater verteilt, regulieren kann.⁴³¹

Ein unentscheidbares und daher rauschendes Spiel von Figur und Hintergrund, das 1931 noch Idee, 1935 dann aber Wirklichkeit ist.

Die Chronologie dieser „geschlossenen Rille“ reicht somit von 1904 über Artaud bis in die Anfänge der *Musique Concrète* von Pierre Schaeffer und Pierre Henry am Versuchsstudio der *Radiodiffusion-Télévision Française* (R.T.F.) in Paris. Beide realisieren hier ihre konkreten Klangereignisse bis 1950 ausschließlich mit Schallplatten. Cage ist nun aus Paris wieder nach New York zurückgekehrt und steht mit Boulez, der unter der Schirmherrschaft von Schaeffer erste *concrète* Forschungen unternimmt, in regem Briefverkehr über das Auswürfeln des Zufalls in der *Music of Changes* (1951) nach dem chinesischen Orakelbuch I-Ging, und über die Möglichkeiten des Tonbandes. Ganz im Gegensatz zu Cage ist Schaeffers *Club d'Essay* 1951 aber schon bestens ausgerüstet. Es gibt dort: Schallplattenaufnahmegeräte, zwei einfache Tonbandgeräte, eines mit variablen Geschwindigkeiten, das spätere *Tolana Phonogène Universel*, „und noch ein Tonbandgerät mit drei Spuren, wo man drei Bänder gleichzeitig mischen kann; und dann gibt es noch Filter zur Veränderung des Klangs“.³² Mischungen und Filterungen des Materials wird Cage für seine Tonbandarbeiten und für *Williams Mix*, der dann im März 1953 an der University of Illinois in Chicago aufgeführt wird, nicht vornehmen, sondern das Bandmaterial mit Schnitten und Mustern bis zur völligen Erschöpfung treiben.

Das magnetophone Theater des Williams Mix

Auf der Basis regelmäßiger Lesungen der Texte Artauds findet im Sommer 1952 das erste *Happening*, die *Black Mountain Show* statt, ein „multidimensionales? Theater“³³ ganz im Geiste von Artauds *Theater der Grausamkeit*, das die Abschaffung von Bühne und Zuschauerraum gefordert hatte.

„Sie werden ersetzt durch eine Art von einem einzigen Ort ohne Abzäunung oder Barriere ir-

gendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. Zwischen Zuschauer und Schauspiel wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen. Die Handlung wird sich kreisförmig auflösen, wird ihre Kurve von Raumebene zu Raumebene, von einem Punkt zu einem anderen ausweiten.“³⁴

Cage arrangiert die „Show“, steigt wie auch Mary C. Richards, die in diesen Jahren Artaud übersetzt, auf eine Leiter und rezitiert einen Text, „der außerhalb jeder *gesprochenen Sprache* existiert“, ist selbst „Musik, Gebärden, Bewegungen, Wörter“³⁵ und „Klangquelle“ (Cage) neben Tudor, der Klavier spielt, neben Filmprojektionen an Decken und Wände, und Rauschenberg, der „alte Platten auf einem uralten Phonographen spielte und Merce Cunningham [, der] mittendrin und drumherum improvisierte“.³⁶ Nur eine Gebärde trennt dieses *Happening* vom *Chaos* (nach dem chinesischen Philosophen Dschuang Dsi, dessen Episode „Wolkenfürst und Urnebel“ Cage besonders liebte)³⁷. Doch die *Show* ist nur ein spontanes Intermezzo, das seine Lehrtätigkeit von drei Wochen am College in North Carolina, oder vielmehr seine eigentliche Arbeit im Sommer 1952 am *Williams Mix* unterbricht, den er im Studio von Louis und Bebe Barron, die Barrons haben dort zwei Tonbandgeräte, in minutiöser Feinarbeit und jede Woche für zwei Tage erarbeitet: Eine Tonbandkomposition auf acht Spuren und in Bandmillimetern notiert. fünf Spuren waren für die Cage die magische Zahl, jetzt sind es acht, und im Geiste eine Magnettrillion, die 1958 erst Varèse in Kooperation mit Philips in Eindhoven und in Brüssel realisieren wird.

Abbildung 1 ist ein Auszug aus der Partitur, die wie ein Schnittmuster im Verhältnis 1:1 angelegt ist.

„Die einzelnen Klänge sind in sechs Gruppen aufgeteilt, A = Stadtgeräusche, B = Landgeräusche, C = elektronische Geräusche, D = Musik, vor allem manuell erzeugte ›musikalische‹ Klänge, E = stimmerzeugte Klänge und Vokalmusik, F = leise Klänge, die Verstärkung erfordern, um verwendbar zu sein. Diesen Großbuch-

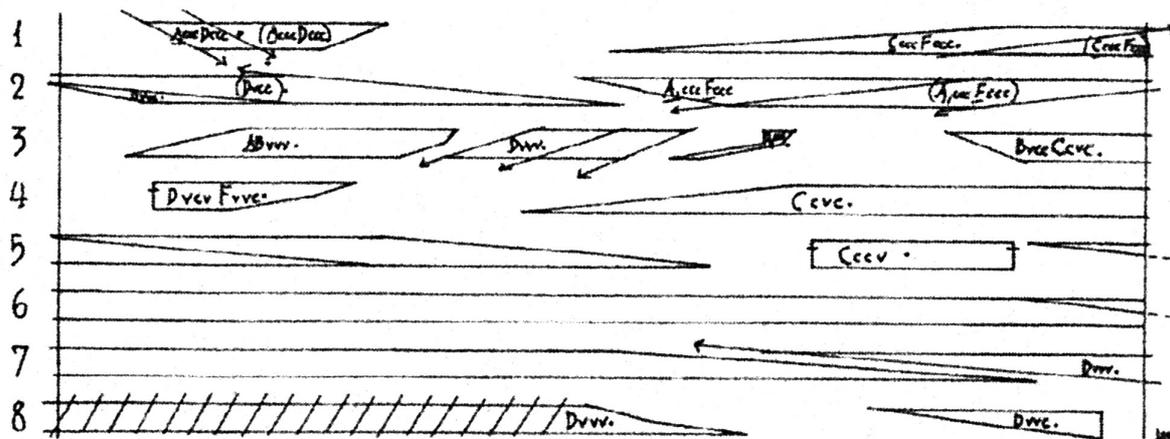


Abb. 1: John Cage, *Williams Mix* (1953), Partiturauszug entnommen aus: John Cage, „Notes to The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage“, Recorded in Performance at Town Hall, New York, May 15, 1958, Booklet ohne Seitenangaben.

staben, die sich auf die Klangquelle beziehen, folgen dreimal Kleinbuchstaben. C oder v, was ‚grob bearbeitet‘ [controlled] und ‚variabel‘ bedeutet. Der erste bezieht sich auf die Frequenz, der zweite auf die Obertonstruktur, der dritte auf die Lautstärke.⁴³⁸

Es können auch Klangquellen gemischt werden, wie *ABvvv* von Spur 3 zeigt. Es folgen: *Dvvv*, dann *Bvcc* und schließlich *Cvcc*. *ABvvv* kann also eine Aufnahme von ländlichen Straßengeräuschen sein, *Dvvv*: Jazz oder Beethoven, und *Cvcc* elektronische Geräusche, deren Obertonstruktur mit Hilfe von Filtern oder Hall bearbeitet wurde, ein Effekt, der auch durch direkte Bandschnitte in der Diagonalen möglich ist. Wenn eine einzelne Seite 1 1/3 Sekunden entspricht, kann man sich die Mühe der Handarbeit gut vorstellen, denn die „Partitur“ umfasst 192 Seiten und dauert folglich 4 Minuten 15 Sekunden. Bei der Uraufführung in Chicago standen die acht Geräte

„gut sichtbar auf der Bühne, die 8 Lautsprecher waren um das Publikum herum (etwa 800 Leute) aufgestellt. Diese Lautsprecher zu hören ist eine außergewöhnliche Erfahrung. Nichts hat Platz, außer dem unmittelbaren Zuhören. Die Luft war so belebt, dass man ein Teil von ihr wurde. [...] Ich bin allerdings der Meinung, dass für ein wirklich gutes Hören eine andere Architektur als ein

Konzertsaal erforderlich ist. Die um das Publikum gruppierten Lautsprecher sollten außerdem hoch gehängt werden, über die Köpfe. Vielleicht am besten überhaupt kein Gebäude: eine Aufführung im Freien, und die Lautsprecher auf den Hausdächern – ein Magnettrillion!⁴³⁹

Ein magnetophones *Theater der Grausamkeit*.

Ein Erlebnis!

Die Besucher der *Sonic Arts Lounge* der Berliner *MaerzMusik* 2012 konnten im Club *Berghain* den Satz Heideggers über den „Ursprung des Kunstwerks“ leicht nachvollziehen. „Nur was im Grunde zukünftig ist, ist wahrhaft gewesen und als solches gegenwärtig.“ Die acht Spuren von *Williams Mix* wirbelten die Brüche, Sprünge und Schnitte in kaum endenden Kreisbewegungen durch den Raum.

„Überall ein *Kreisen*. [Der vulgäre Verstand] will gerade nur ans Ziel kommen, so, wie man der Dinge im Handgriff habhaft wird. Im Kreis gehen – das führt zu nichts. Vor allem aber macht es schwindlig, und Schwindel ist unheimlich.“⁴⁴⁰

Mit diesem Werk ist man augenblicklich anderswo, entrückt und infiltriert oder wie sich Artaud in seinem

frühen Vortrag über Das *Theater und die Pest* 1931 an der Sorbonne ausdrückte, man ist einer „organischen Reaktion“ ausgesetzt. Mit *Williams Mix* gelingt der wahre *Ur-Sprung des Kunstwerks*.

Endnoten

1. John Cage, *Indeterminacy*, Folkways FT 3704, N.Y. 1959, Side 1.
2. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, S. 29.
3. Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York 1988, S. 65.
4. Antonin Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, München 2000, S. 106.
5. John Cage, *Silence*, Frankfurt am Main 1996, S. 34.
6. John Cage – Pierre Boulez, *Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 160, 200.
7. Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York 1988, S. 65.
8. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, S. 100.
9. John Cage, „45' für einen Sprecher“, 8'20“, in: *Silence*, Frankfurt/Main 1996, S. 84.
10. Heidegger, *Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht als Erkenntnis*, Frankfurt/Main 1989, S. 159.
11. Cage, „45' für einen Sprecher“, 14'50“, S. 97.
12. Cage, „45' für einen Sprecher“, 33'00“, S. 134.
13. Cage, *Silence*, S. 33.
14. Cage, „45' für einen Sprecher“, 39'30“, S. 146.
15. Artaud, *Die Cenci*, München 2002, S. 76.
16. Artaud, *Die Cenci*, S. 11.
17. Artaud, ebd., S. 60.
18. Cage, „45' für einen Sprecher“, 38'30“, S. 145.
19. Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche*, Mainz 2000, S. 54.
20. ebd.
21. John Cage, „Notes to The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage“, Recorded in Performance at Town Hall, New York, May 15, 1958.
22. Martin Heidegger, *Einführung in die Philosophie*, Frankfurt/Main 2001, S. 335.
23. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, S. 160.
24. Cage, „45' für einen Sprecher“, 26'20“ u. 27'10“, S. 120/122.
25. Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1870, S. 577.
26. Abraham / Hornbostel, „Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft (1904)“, in: Hornbostel *Opera Omnia I*, Den Haag 1975, S. 195/196.
27. ebd.
28. E. M. von Hornbostel, „Beobachtungen über ein- und zweiohriges Hören“, in: *Psychologische Forschung*, Vierter Band, Berlin 1923, S. 77.
29. ebd.
30. Antonin Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S. 107.
31. Antonin Artaud, ebd.
32. Pierre Boulez – John Cage, *Der Briefwechsel*, S. 132-133.
33. John Cage, *Für die Vögel*, Berlin 1984, S. 207.
34. Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, München 1996, S. 100/101.
35. Antonin Artaud, ebd., S. 61.
36. John Cage, *Für die Vögel*, Berlin 1984, S. 205 f.
37. Dschuang Dsi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Buch XI, Leipzig 1940, S. 78 f. oder Cage, „Indeterminacy“, 87'00“, in: *Empty Mind*, Berlin 2012, S. 207.
38. John Cage – Pierre Boulez, *Der Briefwechsel*, S. 145-146.
39. John Cage – Pierre Boulez, *Der Briefwechsel*, S. 159-160.
40. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, Frankfurt/Main 1992, S. 266/267.

Zusammenfassung

Seit Anfang der 1950er Jahre gibt es im Werk von John Cage eine Inspiration, die ihn von Paris nach Darmstadt, nach Donaueschingen, nach North Carolina und zum *Williams Mix* führen wird: der Begründer

des Theater der Grausamkeit Antonin Artaud. Artaud hatte 1935 für die Aufführung von *Die Cenci* eine quadrophone Installation entworfen, die den Zuschauer „ins Zentrum eines Netzes tönender Erschütterungen“ (Artaud) entrücken sollte. Vier zehn Meter hohe Lautsprecher waren in den vier Himmelsrichtungen des Saals verteilt und brachten mit Glocken- und Metronomschlägen, Schrittrgeräuschen, Stimmen und Schreien ein Geläut der Stille zum Erklingen, das dem technischen Horizont seiner Zeit entsprechend auf Schallplatte aufgezeichnet worden war, und deren Reproduktion nun einer strengen Geräuschpartitur folgte. 1952 greift Cage das Konzept der Grausamkeit, die nichts anderes bedeutet als mit dem Geräusch des Lebens Ernst oder mit der Andacht der Stille Schluß zu machen, wieder auf, inszeniert das erste Happening am Black Mountain College und: *Williams Mix*. Der *Mix* ist eine octophone Magnetbandkomposition. Acht Spuren werden einzeln gefertigt, in Muster geschnitten und montiert, bis das Medium völlig erschöpft ist. Und weil er die Sensibilität des Zuschauers von allen Seiten angehen möchte, propagiert Artaud ein Schauspiel, das sich dreht und seine akustische Pracht über die ganze Masse der Zuschauer ausgießt, anstatt aus Bühne und Parkett zwei abgeschlossene Welten ohne eine Möglichkeit zur Kommunikation zu machen. Ein oder zwei Lautsprecher heißt die Bühne restaurieren, vier sind schon ein guter Wirbel, doch von kreuz und quer und rund herum laufenden Geräuschen eingekreist zu werden ist eine außergewöhnliche Erfahrung. Auch zur *Sonic Arts Lounge* der *MaerzMusik* 2012 im Berliner Club Berghain war die Luft zwischen den 8 Lautsprechern so belebt, dass man ein Teil von ihr wurde. Nur kommt man mit kreisenden Bewegungen selten sicher ans Ziel. Eher münden sie in den Schwindel, der eine Störung ist. Und diese hat bei Cage durchaus Methode.

Autor

Florian Schreiner studierte Philosophie und Soziologie in Konstanz am Bodensee, wechselte 2000 zur Kulturwissenschaft ans Seminar für Ästhetik der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 2001 bis 2004 Stipen-

diat der DFG, freier Kurator und Journalist, arbeitete zu Artaud, Nitsch und Ruttman. 2009 promovierte er über „Laut-Ton-Stärke“ (Artaud-Helmholtz-Heidegger), seitdem zahlreiche Lehraufträge in Berlin und Lüneburg mit Schwerpunkten zur Hörakustik, Kulturtechnik und Medienphysiologie.

Titel

Florian Schreiner, *Dramatische Entwicklungen im Williams Mix*, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2012 (8 Seiten), www.kunsttexte.de/auditive_perspektiven.