

Sandra Naumann

Stille als Kollateral-Komposition

Florian Tuerckes Video-Adaptionen von John Cages 4'33"

Florian Tuercke, Klangkünstler und Mitbegründer des *Urban Research Institute*, beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit der Großstadt als Ort komprimierten menschlichen Lebens und dem musikalischen Potential, das darin verborgen ist. Beispielhaft dafür steht sein Langzeitprojekt *URBAN AUDIO* (seit 2005), in dem er die akustischen Struktur des urbanen Raumes erforscht und städtische Verkehrsgeräusche mittels selbstkonstruierter Saiteninstrumente wie ein Alchemist in dronenartige Soundscapes verwandelt.¹ Nach Aufnahmen in Deutschland, Polen, Ungarn, Finnland, Estland, den Niederlanden, der Schweiz und den USA machte er im Sommer 2012 schließlich in Mexiko City Station und war so überrascht von der Eigenmusikalität dieser Stadt, dass eine derartige Transformation überflüssig erschien.² Stattdessen drängte sich eine andere Strategie förmlich auf, nämlich deren Rahmung in Form von John Cages 4'33". So verlagerte er das sogenannte „stille Stück“ vom Konzertsaal auf die Straßen Mexiko Citys und ließ es dort von Straßenmusikern und Mariachi aufführen. Daraus sind zwei Videoarbeiten – 4'33" for Street Music und 4'33" for Mariachi – entstanden, die Cages so oft interpretierter Vorlage ganz neue Bedeutungsebenen entlocken.

Daher an dieser Stelle zunächst einige Sätze zu Cages Komposition. 4'33" ist sein erstes Stück gänzlich ohne intentionale Klänge. Während der Dauer von 4 Minuten und 33 Sekunden wird von dem/den jeweiligen Interpreten kein einziger Ton gespielt, genauso wie es Cage in der Partitur vorgesehen hat.³ Bei der Premiere am 29.8.1952 in Woodstock, New York, maß der Pianist David Tudor die exakt festgelegte Länge der drei Sätze mit einer Stoppuhr und markierte deren Beginn und Ende durch Schließen (am Satzanfang) und Öffnen (am Satzende) des Klavierdeckels. Ein „unerhörtes“ Konzert, das erhebliche Verunsicherung unter den Zuhörern auslöste, wie sich Cage erinnert:

„Die Leute begannen, mit einander zu tuscheln, einige begannen zu gehen. Sie lachten nicht – sie waren lediglich irritiert, als sie merkten, dass nichts passieren würde. Auch 30 Jahre danach haben sie es nicht vergessen: sie sind immer noch wütend.“⁴

Dabei ging es Cage nicht um eine Provokation des Publikums, sondern vielmehr um eine Alteration des Werkbegriffs und um eine Umwertung des musikalischen Materials. Indem er hier die Abwesenheit von beabsichtigten Geräuschen zum eigentlichen Gegenstand der Komposition macht, nimmt er eine radikale Neubestimmung der Stille – und damit ihres Pendants, der Klänge – vor. Denn Klänge brauchen ihre Begrenzung durch die Stille, um überhaupt hörbar zu sein, und genau diese Abhängigkeit tritt erst durch deren vollständige Absenz deutlich zutage.

Durch dieses Vakuum wird der Blick auf die sonst meist unbemerkten Elemente der musikalischen Aufführung gelenkt, auf all die Rituale, die einen Auftritt begleiten, vom Öffnen des Klavierdeckels bis zum Umschlagen der Seiten. Zugleich bildet es einen Fond für die zufälligen Klangereignisse im Zuschauerraum, für den Regen, der gegen die Fenster prasselt, für das Knarren der Stühle auf dem Parkett oder das Rascheln der Kleider, die nun die scheinbare Stille anfüllen.

Denn wie Cage immer wieder betonte, gibt es keine wirkliche Stille, ebenso wenig wie ihre strikte Trennung vom Geräusch.⁵ So versteht er 4'33" auch als das musikalische Gegenstück zu Robert Rauschenbergs *White Paintings*, die er als „Flugplätze für Lichter, Schatten und Partikel“⁶ bezeichnete und die erst in Ermangelung sonstigen „Inhalts“ sichtbar werden. Ebenso wie Rauschenbergs Gemälde daher nie „leer“ sind, so ist auch Cages Stück nie „still“. Beide fungieren vielmehr als Folien, welche die nicht-intentionalen Ereignisse, die sie umgeben, zum Vorschein bringen.



Videostill Florian Tuercke 4'33" for Street Music – Buena Vibra Social Sound © Florian Tuercke 2012.



Videostill Florian Tuercke 4'33" for Street Music – Pedro © Florian Tuercke 2012.

Genau dieses Moment reizt Florian Tuercke in seinen 4'33"-Adaptionen bis zum Äußersten aus, wenn er das Stück in die Straßen Mexico Citys mit ihrer allgegenwärtigen Musik verlegt. Die aus vorbeifahrenden Bussen herausfliegenden Radioklänge, die aus den Lautsprechern vor all den kleinen Geschäften dröhnenden Popsongs, der melodische Singsang der Straßenverkäufer und, nicht zuletzt, das Spiel der unzähligen Straßenmusiker, schreiben ihrerseits bereits einen eigenen „Soundtrack“, der geradezu nach einer Einfassung in das „stille Stück“ schreit.

So hat Florian Tuercke für 4'33" for Street Music ganz unterschiedliche Straßenmusiker – vom Drehorgelspieler bis zum Punk-Rock-Duo, vom Beatboxer bis zur Folklore-Gruppe – gebeten, Cages Stück aufzuführen und diese Performances audiovisuell festgehalten. Dabei verschiebt sich die Aufmerksamkeit, die sonst ihre Musik einfordert, auf eben jene Straßengeräusche, die gewöhnlich überhört werden: auf das Stimmengewirr der Passanten, das Rauschen der vorbeifahrenden Autos oder auf die Musik der Konkurrenz im Hintergrund. Indem Florian Tuercke jedoch nicht nur Audio, sondern auch Video aufnimmt, kommen hier zusätzlich zur Klangebene die außermusikalischen Elemente zum Tragen, die mit der Präsentation von Musik verbunden sind. So liefern die Instrumente, die Kleidung und die Körperhaltung der Musiker Indizien für die jeweiligen Genres und evozieren dadurch eine ganz konkrete Vorstellung der Musik, die sie (nicht) spielen. Bei ihrer Premiere im Rahmen des *Werkleitz* Festivals wurden fünf dieser Videos gleichzeitig auf nebeneinander in Schaufenstern platzierten Monitoren gezeigt, der Ton wurde über

Körperschallwandler nach außen übertragen und die Arbeit so zurück in den öffentlichen Raum überführt.⁷ Zugleich erzeugte die Simultaneität des Abspiels einen Eindruck von der Vielfalt der örtlichen Klangräume, die von den Fußgängern passiert werden, ohne diese bewusst wahrzunehmen. Sie wirken wie akustische Spotlights auf verschiedene Geräuschumgebungen, die sich nun wieder zu einem gemeinsamen Klangraum zusammenfügen.

Diese städtische Geräuschkulisse und der Umstand, dass diese von vielen Beteiligten gemeinsam als nicht intendiertes Nebenprodukt anderer Handlungen geschaffen wird, ist es, was Tuercke in seiner Arbeit beschäftigt. Er nimmt den akustischen Stadtraum als eine musikalische Struktur wahr, als „eine menschengemachte (Kollateral-)Komposition, die eben nur in der verdichteten Situation einer Stadt eine entsprechend interessante Komplexität beinhaltet“.⁸

Diese Komplexität miteinander verschlungener und einander überlagernder Aktionen und Interaktionen wird besonders in der zweiten Videoarbeit 4'33" for *Mariachi* deutlich. Auch hier hat Florian Tuercke eine Gruppe von Musikern Cages „stilles Stück“ im öffentlichen Raum performen lassen, jedoch in einem etwas anders gelagerten Setting. Er übernimmt Cages Gliederung des Stücks in drei Sätze (movements) und zeichnet diese jeweils an drei verschiedenen Orten auf, die mit jeweils unterschiedlichen (Fort-)Bewegungsformen verbunden sind: in einer Fußgängerzone, in einer Metro-Station und auf einer vielbefahrenen Straßenkreuzung.



Videostill Florian Tuercke 4'33" for Mariachi © Florian Tuercke 2012.



Videostill Florian Tuercke 4'33" for Mariachi © Florian Tuercke 2012.



Videostill Florian Tuercke 4'33" for Mariachi © Florian Tuercke 2012.

Dabei nimmt Tuercke Bezug auf ein Interview, in dem Cage einige Monate vor seinem Tod äußerte, dass seine bevorzugte Klangerfahrung die der Stille sei und diese heutzutage fast überall von Verkehrsgeräuschen bestimmt sei.⁹

Cage selbst hatte anlässlich seines 60. Geburtstages 1972 das Stück in zwei Versionen im öffentlichen Raum aufgeführt, einmal am Klavier auf dem Harvard Square in Cambridge, Massachusetts, einmal an verschiedenen Orten in Manhattan, so dass laut Cage die ganze Insel zum Konzertsaal wird.¹⁰ Paik hatte diese Aufführungen für sein Video *A Tribute to John Cage* (1973) dokumentiert und fügt erst darin die getrennt aufgenommenen Sätze zum vollständigen Stück zusammen. Tuercke erhebt dieses Prinzip nun zum Kon-

zept und macht sein 4'33" for *Mariachi* so zur medialisierten Aufführungsform.

Im Unterschied zu Cage, der die Koordinaten für seine Performances mittels des chinesischen Orakels I Ging per Zufallsverfahren ermittelt hatte, suchte Tuercke diese nach ihren unterschiedlichen Soundqualitäten aus. So sind in der Fußgängerzone das Stimmengewirr der Passanten, die Glocken einer Kirche und verschiedene Ansagen über Megaphon zu hören, in der Metro-Station die verzerrten Klänge mehrerer Radios und auf der Straßenkreuzung das Vorbeirauschen der Autos, deren Hupen und Sirenen.

Zudem wählte er mit dem Zócalo, der Metro Station Bellas Artes und der Kreuzung Hidalgo / Paseo de la Reforma drei Orte, die enorme stadtstrukturelle und historische Bedeutung für Mexico City besitzen. Alleamt entlang des Boulevards und der Hauptverkehrsader Paseo de la Reforma gelegen, sind sie eng mit der Kolonialgeschichte und der Unabhängigkeitsbewegung Mexikos verbunden. Auch die Mariachi-Musik nimmt einen großen Stellenwert in der Kultur des Landes ein; als Stilrichtung der mexikanischen Volksmusik wird sie traditionell in Tracht aufgeführt und ist fester Bestandteil von Festlichkeiten jeglicher Art.

Erst im Zuge der Mexikanischen Revolution und der nachfolgenden Urbanisierung in die Hauptstadt gelangt, wurden die Mariachi-Ensembles durch Schallplatten, Radio und Kino nicht nur über die Landesgrenzen hinaus populär, sondern avancierten auch zum Nationalsymbol. Vor diesem Hintergrund scheint in Tuerckes *Mariachi*-Version auch eine politische Dimension hindurch, die in der ursprünglichen Arbeit so nicht angelegt ist.

Indem er ein Standardwerk der westlichen Avantgarde in einen Kulturkreis transportiert, in dem Cages Werk weit weniger bekannt ist als in Europa und den USA und die „Aktionen“ von den Passanten nicht als Aufführungen eines Musikstücks zur Kenntnis genommen werden, haftet ihnen auch etwas Absurdes an. Wenn man dabei bedenkt, dass Tuerckes Arbeiten im Rahmen eines europäisch-mexikanischen Künstler-austauschs entstanden sind, dem die Idee eines Kulturtransfers immanent ist, so wird dessen Scheitern hier mit einer wunderbar leichten Ironie vorgeführt.¹¹

Dieser Aspekt kommt aber überhaupt nur deshalb zum Tragen, weil die von Tuercke initiierten Perfor-

mances eben im öffentlichen Raum stattfinden und das potentielle Publikum im Bildausschnitt zu sehen ist – allerdings ohne dem Geschehen im Vorübergehen die geringste Beachtung zu schenken. Für die *Mariachi*-Version hat er außerdem nicht nur die Aufführung selbst dokumentiert, sondern mit einer zweiten Kamera auch das gesamte Setting festgehalten, sodass die Inszeniertheit der Aufführungen und die Rolle des Künstlers als Regisseur offengelegt werden.¹² Durch diese Sichtbarmachung außermusikalischer Elemente werden von Tuercke sowohl bei *4'33" for Street Music* als auch bei *4'33" for Mariachi* auf spielerische Weise Konnotationen hinzugefügt, die eine rein akustische Aufzeichnung nicht leisten könnte. Es ist daher nicht nur der kulturelle Transfer, sondern vor allem der mediale, der Tuerckes *4'33"*-Adaptionen ihre Eigenständigkeit und ihren Hintersinn verleiht.

Dieser Text beruht auf dem Beitrag der Autorin zu Florian Tuerckes *4'33"*-Adaptionen für den Katalog des *Werkleitz Festivals .move forward*, der im Oktober 2012 erschienen ist.

Ausschnitte von Florian Tuerckes Video-Adaptionen von *4'33" sind unter folgendem Link zu finden:*

<http://www.youtube.com/watch?v=IT5kVPwYKhQ>

Interview mit Florian Tuercke

Sandra Naumann: Zunächst einige konkrete Fragen zu den *4'33"*-Adaptionen, die in diesem Sommer in Mexico City entstanden sind. Wie hast Du die Musiker für die von Dir initiierten Performances gefunden? Wie haben sie auf Deine Anfrage reagiert? Waren sie sofort bereit mitzumachen? Kannten Sie das Stück und wenn nicht, wie haben sie darauf reagiert?

Florian Tuercke: Ich bin an mehreren Tagen mit einem kleinen Audio-Video-Recorder durch die Stadt gezogen und habe Musiker und Bands gesucht und angesprochen. Mein Auswahlkriterium, für die Musiker (insgesamt sind es acht Videos geworden) war, dass mir die deren musikalische Performance zusagen musste. Es ging mir dabei jedoch nicht um meinen persönlichen Geschmack, sondern um die musikalische Qualität. Ich wollte schlicht mit guten Musikern arbeiten. Einige der Musiker kannten die Musiker das Stück, die meisten jedoch nicht. Denjenigen, die es

nicht kannten, habe ich das Stück erklärt, was zu unterschiedlichsten Reaktionen (Verständnis bis Belustigung) geführt hat. Am Ende haben alle Straßenmusiker eingewilligt das Stück zu performen.

Die *Mariachi* habe ich auf anderem Weg gefunden. *Mariachi* ist eine – und wohl die bekannteste – Form der traditionellen mexikanischen Volksmusik. *Mariachi*-Kapellen treten, im Unterschied zu typischen Straßenmusikern, meist nur auf Bestellung oder gegen Honorar auf. Im Straßenbild sieht man *Mariachi*-Kapellen eher selten, außer an der Plaza Garibaldi, wo sie zuhauf auftauchen und für Touristen – gegen Vorab-Behaltung – einzelne Stücke zum Besten geben. Im Normalfall muss man *Mariachi*-Kapellen allerdings buchen. Zunächst hatte ich die Telefonnummer einer *Mariachi*-Kapelle. Die war allerdings, aus Gründen des Stolzes, nicht bereit *4'33"* zu performen. Nach weiteren zehn Kapellen, die ich – mit Übersetzungsassistenz – durchtelefoniert hatte, war dann endlich eine Kapelle dabei, die sowohl tagsüber Zeit hatte als auch bereit war mitzumachen. Mit dieser Kapelle habe ich dann gearbeitet. Auch sie kannten *4'33"* nicht. Ich habe ihnen das Stück dann ausführlich erklärt, woraufhin sie das Projekt sehr interessant fanden. Um die Spannung über die ganze Stückdauer halten zu können, habe ich ihnen (wie auch den Straßenmusikern) empfohlen, sich intensiv auf die Geräuschkulisse um sich herum zu konzentrieren. Ich hatte das Gefühl, dass sie im Nachhinein recht stolz darauf waren ein derartiges Stück performt zu haben.

S.N.: Gab es Reaktionen von Passanten? In den Videos sieht es ja so aus, als hätte kaum jemand die „Aktionen“ zur Kenntnis genommen. Und wenn doch, wurden die Aufführungen des Stücks tatsächlich als solche wahrgenommen?

F.T.: Die Performances mit den *Mariachi* waren durch die Newsletter vom Goethe-Institut und von GenArt angekündigt. Ein paar Besucher sind auch gezielt gekommen. Viel interessanter waren aber die Reaktionen der uninformatierten Passanten. Am Zocalo (erster Satz) sind einige Leute stehengeblieben. Viele davon haben die Chance genutzt die *Mariachi* zu fotografieren. In der U-Bahnstation (zweiter Satz) gab es etwas Ärger und beinahe wäre mein Equipment von der

Bahnhofs-Security beschlagnahmt worden. Obwohl ich die Security vorher um Erlaubnis gefragt hatte, kippte die Situation plötzlich während der laufenden Aufnahme und auch die Polizei wurde hinzu gerufen. Beinahe wäre die Aufnahme geplatzt, da ein Polizist anfang die Mariachi durch Handbewegung zum Gehen aufzufordern. Aber „meine“ Jungs sind stehen geblieben und haben auf mein Handzeichen zum Abgang gewartet. Im anschließenden Gespräch mit der Öffentlichkeitsbeauftragten der U-Bahn-Station ließen sich die Wogen dann wieder glätten, ich beschloss allerdings keinen zweiten Take zu filmen, da es mir gefiel, wie sich die Spannung der Situation in der Haltung/Reaktion der Mariachi widerspiegelte.

Die Performances mit den Straßenmusikern waren hingegen spontan. Aber auch sie haben Menschen angezogen. Es haben sich immer wieder (vor allem bei den Bands) Menschentrauben hinter mir gesammelt, die gespannt beobachtet haben, was hier passiert, bzw. vermeintlich passieren wird. Applaudiert hat allerdings niemand.

S.N.: In Deinen Klanginstallationen und -performances spielen auch visuelle Aspekte eine Rolle, so zum Beispiel die Form Deiner Instrumente im *URBAN-AUDIO*-Projekt. Für Deine *4'33''*-Adaptionen hast Du aber, soweit ich weiß, erstmals mit Video gearbeitet; wie kam es zu dieser Entscheidung?

F.T.: Das Medium Video hatte ich schon vorher verwendet, allerdings hauptsächlich zur Dokumentation. Bei den *4'33''*-Arbeiten (vor allem bei *4'33'' for Mariachi*) habe ich nun versucht eine Mischform zwischen Performance im öffentlichen Raum, also der tatsächlich vor Ort stattfindenden Aktion (und der dazugehörigen Dokumentation), und einer klaren Video-Arbeit zu verwirklichen. Die entstandene Arbeit ist ein 2-Kanal-Video, wobei der eine Kanal – mit Handkamera gefilmt – das Geschehen vor Ort dokumentiert und somit den Performance-Aspekt hervorhebt, und der andere Kanal – mit einer festen Einstellung gefilmt – eher einer klassischen Video-Arbeit entspricht.

S.N.: Hat dieser mediale Zugriff auf Cages Stück Konsequenzen für die beiden Arbeiten gehabt? Welche Unterschiede zu Cages Partituren haben sich

durch den Medientransfer ergeben?

F.T.: Bei *4'33'' for Mariachi* habe ich die ursprüngliche Partitur von Cage sehr ernst genommen: Diese ist in drei Sätzen geschrieben. Im Englischen „movements“ (Bewegungen). Ich habe nun drei Setzungen an drei unterschiedlichen Orten im öffentlichen Raum von Mexico City vorgenommen. Alle drei Orte haben mit unterschiedlichen Bewegungsformen im städtischen Raum zu tun. Im ersten Satz – am Zocalo – stehen die Mariachi am Eingang zur Fußgängerzone; im zweiten Satz in der Metro-Station Bellas Artes und im dritten Satz auf einer Verkehrsinsel an einer der größten innerstädtischen Verkehrskreuzungen der Stadt. Durch diese drei unterschiedlichen Bewegungsräume ergeben sich auch drei unterschiedliche Arten von „Stille“.

S.N.: Kannst Du Paiks Mitschnitt von Cages Performance im öffentlichen Raum?

F.T.: Zum Zeitpunkt, als die Arbeit entstand, kannte ich diese Aufführung von John Cage noch nicht. Als ich das Video dann gesehen habe, hat es großes Amusement in mir ausgelöst. Bei Cage geht ja Ernsthaftigkeit immer Hand in Hand mit einem Augenzwinkern. Ich hoffe, dass ich mit meiner Adaption/Hommage auch diesem Aspekt seiner Arbeit und seiner Persönlichkeit gerecht geworden bin.

Darüber hinaus hat Cage ja selbst mit dem Schritt das Stück in den öffentlichen Raum zu tragen, eine klare Aussage über den musikalischen Inhalt des Stückes gemacht: Dieser ist eben nicht die Stille, die vom nicht-spielenden Musiker ausgeht, sondern jeglicher Sound, der während der Zeit der Aufführung passiert; und sei es eben der Straßenlärm. Wie Du ja in Deinem Text schon angeführt hast, war eine der Inspirationsquellen der Arbeit eine Aussage, die Cage kurz vor seinem Tod in einem Interview gemacht hat: Dass für ihn die „Stille“ der heutigen Welt der Verkehrslärm ist und dass er diesem lieber zuhört als Aufführungen von Mozart oder Beethoven, da dieser stets anders ist, wo hingegen Mozart und Beethoven immer – mehr oder weniger – gleich aufgeführt werden.

S.N.: Verstehst Du Deine Arbeiten als Adaptionen von *4'33''* im Sinne einer Übertragung in ein anderes Medi-

um oder als Dokumentationen verschiedener Aufführungen?

F.T.: Der springende Punkt ist für mich tatsächlich die Übertragung in eine andere künstlerische Gattung. Während *4'33"* ursprünglich ein musikalisches Stück ist, das auch als solches aufgeführt wird, wird es in meiner Adaption zu einer Performance im öffentlichen Raum und zu einer Video-Arbeit. Bei *4'33" for Street Music* passiert aber noch etwas anderes. Die Aufnahmen der acht Musiker und Bands können auch als Video-Portraits gelesen werden. Während die ausführenden Musiker in der Bildmitte still stehen, geht das öffentliche Leben um sie herum weiter seinen gewohnten Gang. Menschen laufen durchs Bild und vor allem verrät die Geräuschkulisse etwas über die Umgebung. Die Musiker wirken hingegen wie aus der Zeit gerissen. So entstehen zwei in sich verwobene Wirklichkeitsebenen.

S.N.: Beim *Werkleitz*-Festival wurden fünf der Videos aus der Serie *4'33" for Street Music* auf nebeneinander in Schaufenstern platzierten Monitoren gezeigt, der Ton wurde über Körperschallwandler nach außen in den Stadtraum übertragen. Die Arbeit *4'33" for Mariachi* wurde innerhalb des Galerieraumes gezeigt, die Dokumentation der Aufführung als Videoprojektion, das „Making-of“ auf einem Bildschirm. Ist das Deine intendierte Form der Präsentation oder könntest Du Dir auch andere Arten der Ausstellung vorstellen?

F.T.: Die Art, wie die Arbeiten in Halle ausgestellt waren, ist eine von vielen Möglichkeiten. Und sicher keine schlechte. Ich glaube, die Straßenmusiker fühlen sich auf Monitoren recht wohl und auch die Reihung tut ihnen gut. Die Schaufenster-Situation in Halle hatte den willkommenen Effekt, dass sich der mexikanische Straßensound aus den Aufnahmen mit dem tatsächlichen Straßensound aus Halle vermischt hat. Diese Korrespondenz zwischen den verschiedenen Klang-Wirklichkeiten ist allerdings nicht zwingend. Ich denke, die Straßenmusiker können auch in einem abgeschlossenen Kunstraum bestehen. Was die Mariachi betrifft, so gibt es auch dort mehrere Varianten, wie die Arbeit gezeigt werden kann. Die 2-Kanal-Variante, wie sie in Halle zu sehen war, ist eine Möglichkeit. Eine

andere wäre eine 4-Kanal-Video-Installation, wobei die drei mit fester Kamera gefilmten Sequenzen nacheinander je auf eine Wand projiziert und die Satzwechsel gleichzeitig durch einen Wechsel der Projektionsfläche angezeigt würden. Der vierte Kanal mit den synchronen Handkamera-Sequenzen würde auf einem Monitor auf einer vierten Wand gezeigt. Prinzipiell ist die Arbeit relativ flexibel, allerdings ist mir das synchrone Abspielen von Fest- und Handkamera wichtig.

S.N.: Nun noch einige allgemeine Fragen zu Deinem Verhältnis zum Klang. Wie stehst Du zu Cage und zu seinen Konzepten von Stille und Geräusch?

F.T.: Ich denke John Cage hat mit seinen musikalischen Konzepten und Erkenntnissen Grundlagen für viele Bereiche der Klangkunst gelegt. Auch für mich. Daher ist meine Auseinandersetzung mit *4'33"* Hommage und Persiflage zugleich. Persiflage daher, da Aufführungen von *4'33"* oft etwas Absurdes und unfreiwillig Komisches anhaftet. Das liegt vermutlich daran, dass das Konzept dahinter jedem, der das Stück kennt, klar zu sein scheint. Allerdings oft nur scheint, da schon in der oft gewählten Bezeichnung „four minutes and thirtythree seconds of silence“ ein Nicht-Verstehen liegt. Denn Cage ging es nicht um wirkliche Stille, sondern um alle Geräusche, die mit der Aufführungssituation einhergehen. Extra still-sitzende Konzertbesucher werden so zu Performern und der ausführende Musiker „hört“ vermutlich mehr als das Publikum. Philosophisch gesehen verbirgt sich hier die Frage nach der Vorstellbarkeit von Stille, die ja, sobald ein Beobachter/Zuhörer anwesend ist, schon alleine durch dessen Atmung und Herzschlag unterbrochen wird. In letzter Konsequenz ist Stille dann ebenso unvorstellbar wie das Nichts oder die Unendlichkeit.

S.N.: Was interessiert Dich ganz grundsätzlich an den Geräuschen des Stadtraums?

F.T.: Mich interessiert der Stadtraum prinzipiell als Verdichtung menschlichen Zusammenlebens. Im Allgemeinen geht es mir um die verschiedenen Aspekte des öffentlichen Raumes und den Wandel in seiner Bedeutung und unserer Wahrnehmung. Was mich an den Geräuschen des Stadtraumes besonders interes-

siert ist die Tatsache, dass sich die städtische Geräuschkulisse vorwiegend aus „künstlichen“ bzw. menschengemachten Geräuschen zusammensetzt. Natürliche Geräusche (Vogelzwitschern, Hundegebell, Wasserrauschen, Blätterrascheln, ...) gehen im Lärm der künstlichen Geräusche unter bzw. finden sich nur in Nischen (Parks, Spielplätze). Allerdings mache ich bei der Betrachtung der Geräusche diesen Unterschied zwischen natürlich und künstlich eigentlich nicht. Vielmehr nehme ich den akustischen Stadtraum als eine kompositorische Struktur wahr, die von allen – an der Situation beteiligten – Personen gemeinsam geschaffen wird. Am Beispiel des Straßenverkehr wird für mich die kompositorische Struktur, die unbewusst, und als Nebenprodukt anderer Handlungen, von vielen Urhebern und ihren Aktionen, Interaktionen, aber auch ihren persönlichem Befinden, sowie ihrem kulturellen Hintergrund, geschaffen wird. Eine menschengemachte (Kollateral-)Komposition, die eben nur in der verdichteten Situation einer Stadt eine entsprechend interessante Komplexität aufweist.

S.N.: In einem Presseartikel wurde Dein *URBAN-AUDIO*-Projekt mit der von Murray Schafer durchgeführten *International Sound Preference Survey* in Verbindung gebracht, bei der Verkehrslärm als das unangenehmste Geräusch der Welt eingestuft wurde. Was interessiert Dich ausgerechnet daran? Und stellt Schafer für Dich einen Bezugspunkt dar?

F.T.: Auch wenn ich seine Arbeit sehr schätze, sehe ich mich nicht in einer direkten Verbindung. Wie bereits oben erwähnt, bewerte ich Geräusche nicht (da bin ich wohl John Cage näher). Dass Straßenverkehr eines der am unangenehmsten empfundenen Geräusche ist, wie Schafer herausgefunden hat, ist für mich eine der Grundlagen für meinem Projekt *URBAN AUDIO*: die Suche nach der Ästhetik im vermeintlich Hässlichen.

S.N.: Spielen die Konzepte der *Acoustic Ecology* für Dich eine Rolle?

F.T.: Nun, zu akustischer Umweltverschmutzung mache ich mir natürlich auch so meine Gedanken. Was mich in diesem Zusammenhang kürzlich etwas schockiert hat, war die Meldung, dass der deutsche Blindenverband für Elektroautos nicht nur generell Geräusch-Generatoren fordert (was ja richtig und wichtig ist), sondern so weit geht, von der Politik und den Autoherstellern zu verlangen, dass Elektroautos wie herkömmliche Autos zu klingen haben und keine „Phantasie-Geräusche“ von sich geben dürfen... Eigentlich schade, wenn man bedenkt, dass nun endlich – 125 Jahre nach der Erfindung des mit Otto-Motor betriebenen Kfz – nicht nur die Abgase, sondern auch der von ihnen verursachte Lärm unsere Städte verlassen könnte. Aber das nur nebenbei.

Endnoten

1. Vgl. Matteo Marangoni, *Urban Audio, composing with traffic.* (10.07.2012).
2. Der Aufenthalt in Mexico City war Teil des Residency-Programms des *European Media Art Network* (EMARE), das in diesem Jahr mit zwei mexikanischen Partnern, dem Centro Multimedia of the Centro Nacional de las Artes in Mexico City und dem Centro de Arte y Nuevas Tecnologías in San Luis Potosí, kooperierte.
3. Obwohl man genau genommen von Partituren sprechen muss, denn der verloren gegangenen Originalpartitur folgten verschiedene Rekonstruktionen David Tudors und mehrere Fassungen Cages, die in der Länge der drei Sätze, in den Angaben zur Instrumentierung sowie in der Notationsform (auf Notenpapier, als grafische Notation und in verschiedenen linguistischen Versionen) variieren. Zu den verschiedenen Varianten der Scores siehe Jan Thoben, „John Cage's silent scores“, in: Inke Arns, Dieter Daniels (Hrsg.), *Sounds like Silence.* Ausstellungskatalog. Leipzig: Spector, 2012, S. 75-84.
4. John Cage in conversation with Michael John White (1982), in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *Conversations with Cage.* New York: Limelight Editions, 1988, S. 66.
5. So heißt es in dem Text zu *45' for a Speaker*: „There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound.“ (John Cage, „45' for a Speaker“, in: John Cage, *Silence: Lectures and Writings.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961/1973, S. 146–193, hier S. 191.)
6. Cage schrieb über Rauschenbergs Gemälde: „The white paintings were airports for the lights, shadows, and particles.“ (John Cage, „On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work“, in: John Cage, *Silence: Lectures and Writings.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961/1973, S. 98–108, hier S. 102.)
7. Florian Tuerckes *4'33" for Street Music* wurde zusammen mit allen anderen Stipendiaten-Arbeiten des EMARE-Programms beim diesjährigen *Werkleitz-Festivals .move forward – new mexican and european media art.* vom 5. bis 21. Oktober in Halle/Saale präsentiert.
8. Florian Tuercke: E-Mail-Interview vom 17.07.2012.
9. „The sound experience, which I prefer to all others is the experience of silence. And this silence, almost everywhere in the world now is traffic ...“ (John Cage in dem Film *Écoute* von Miroslav Sebestik aus dem Jahr 1991).
10. So Cage in Paiks Video *A Tribute to John Cage* (1973).
11. Siehe Fußnote 2.
12. Im Rahmen des *Werkleitz Festivals* wurde die Dokumentation der Aufführung als Videoprojektion gezeigt, das „Making-of“ auf einem Bildschirm.

Zusammenfassung

Florian Tuercke, Klangkünstler und Mitbegründer des *Urban Research Institutes*, beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit der Großstadt als Ort komprimierten menschlichen Lebens und dem musikalischen Potential, das darin verborgen ist. Er nimmt den akustischen Stadtraum als eine musikalische Struktur wahr, als eine menschengemachte (Kollateral-)Komposition, die eben nur in der verdichteten Situation einer Stadt eine entsprechend interessante Komplexität beinhaltet. Die Eigenmusikalität Mexico Citys rahmte er in Form von John Cages *4'33"*. Er inszenierte das sogenannte „stille Stück“ auf den Straßen der mexikanischen Metropole und ließ es dort von Straßenmusikern und Mariachi aufführen. Daraus sind zwei Videoarbeiten – *4'33" for Street Music* und *4'33" for Mariachi* – entstanden, die Cages so oft interpretierter Vorlage ganz neue Bedeutungsebenen entlocken.

Autorin

Sandra Naumann ist Medienwissenschaftlerin und Kuratorin im Bereich Medienkunst. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ludwig Boltzmann Institut Medien. Kunst.Forschung. war sie maßgeblich an dem Projekt „See this Sound“ <http://www.see-this-sound.at> beteiligt. In diesem Rahmen hat sie mit Dieter Daniels zwei

umfangreiche Publikationen zu audiovisueller Kultur herausgegeben. Als Kuratorin hat sie Programme für Festivals wie transmediale, CTM, Sound:Frame, Shift und Experimenta entwickelt.

Über den Künstler

Florian Tuercke (DE, *1977) ist ein in Nürnberg lebender Klangkünstler, dessen temporäre Installationen als Kunst im öffentlichen Raum stattfinden. Er ist Mitbegründer des *Urban Research Institute* <http://www.urban-research-institute.org/>. Mit seinem Projekt *URBAN AUDIO* hat er seit 2005 u.a. an den folgenden Orten musikalische Transformationen aufgenommen: Nürnberg (DE 2007), Zürich (CH 2007), Budapest (HU 2007), in 27 US-amerikanischen Städten (2008/09), in den Hauptstädten der 16 deutschen Bundesländer (2010), in Tallinn (EE 2011), Turku (FI 2011), Gdynia und Gdańsk (PL 2011).

Titel

Sandra Naumann, *Stille als Kollateral-Komposition. Florian Tuerckes Video-Adaptionen von John Cages 4'33"*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2012 (8 Seiten), www.kunsttexte.de/auditive_perspektiven.