

Erstveröffentlichung

Der vorliegende Text beruht auf einem Vortrag der Verf. beim Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Hildesheim, 2002.

¹ Burnham, Jack: Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century. New York: Braziller 1968.

Sowohl was die Reflexion einer fortschreitenden Medialisierung der Gesellschaft angeht, wie auch in Bezug auf die künstlerischen Experimente am Schnittpunkt von Performance und neuen Technologien, können die Entwicklungen der (frühen) 1960er Jahre als eine unmittelbare Vor-Geschichte zu aktuellen Konstellationen und Diskursen verstanden werden. Die Etablierung des Fernsehens als Massenmedium, Vorschau auf telekommunikative Vernetzung, die Arbeit an der Entwicklung digitaler Computer, wie auch die Entwürfe zur künstlichen Intelligenz markieren einige Rahmenbedingungen dieser historischen Situation.

Die hier in Rechnung gestellten – und im folgenden in kurzen Spots vorgestellten – künstlerischen Entwicklungen der 60er Jahre markieren eine doppelte Bewegung:

- eine Bewegung aus den konventionalisierten Grenzen der einzelnen Künste in Prozessorientierung und Performativität;
- den Versuch, Kunst an den medialen Veränderungen und technischen Innovationen zu orientieren, diese einzuschließen (auch in kritischer Aneignung: gegen die implementierten Gebrauchsweisen) sowie sie an die zeitgenössischen Diskurse der Kybernetik und Systemtheorie anzuschließen. Das zeigt nicht nur die Beschäftigung solcher Künstler wie Nam June Paik, John Cage u.a. mit Marshall McLuhan, Norbert Wiener und Buckminster Fuller, sondern auch ein kunsttheoretischer Versuch wie der von Jack Burnham.¹

Die Verschränkung dieser beiden Entwicklungen umfasst auch einen zweifachen und unterschiedlich akzentuierten Medienbegriff, der – ausgehend von Überlegungen und Theorien dieser Zeit – sich bis heute verfolgen lässt.

Der zweifache Medienbegriff

»Vielleicht könnte ein erstes medientheoretisches Axiom daher lauten, dass es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziellen und historisch stabilen Sinn.« Dieser Satz aus der Einleitung des *Kursbuch Medienkultur*² sowie die gesamte Bandbreite der dort angesprochenen Vorstellungen und Kontextualisierungen beschreibt meines Erachtens präzise den aktuellen Stand konkurrierender Theoreme und möchte ihn in Bewegung halten. Der Medienbegriff ist offen, variabel und historisch jeweils zu präzisieren. Diese Unschärfe führt zu produktiven Öffnungen in Bezug auf den Gegenstandsbereich u.a. der einzelnen Kunstwissenschaften. Er führt aber auch zu erheblichen Missverständnissen und unterschiedlichen Definitionshoheiten. Ausgehend vom historischen Material und den dort sichtbar werdenden Konstellationen von Künsten und neuen Technologien/Medien sehe ich gerade die Verschränkung zweier unterschiedlich akzentuierter Medienbegriffe als sinnvoll an.

Der Begriff ›intermedia‹ wurde von dem Fluxus-Künstler, Musiker und Kunsttheoretiker Dick Higgins 1965³ in die Reflexion zeitgenössischer künstlerischer Entwicklungen eingebracht. Higgins' Interesse ist – ausgehend von den Aktivitäten aus und zwischen den verschiedenen Künsten – auf das »inter« fokussiert. Er reflektiert also den Medienbegriff nicht gesondert. Aus seinen Überlegungen wird jedoch deutlich, dass seinem Verständnis ein sehr weiter Medienbegriff zu Grunde liegt. Er umfasst neue Technologien ebenso wie alte Materialien und Instrumente der verschiedenen Künste. Medium wird als Mittler, als »Dazwischen«⁴ in Formen der Kommunikation verstanden: als das, mit dem Künstler interagieren. Dieser Begriff liegt dem (praktischen) Verständnis von Künstlern auch insofern nahe, als sie alle – sei es als Dichter, Musiker, Bildhauer, Filmemacher – die Grenzen kennen, die ihr Medium der Formung setzt – oder wie es in der aktuellen Diskussion gelegentlich heißt: die Spur, die es hinterlässt.⁵

Dieser Medienbegriff beschreibt im doppelten Sinne *Relationen*: Das Medium kann in eine Form überführt werden (gestaltet, präsentiert). – Etwas, Vieles, Alles kann zum Medium werden – also etwa indem Objekte, Prozesse oder Situationen aus ihrem Alltagskontext herausgenommen, fragmentiert und mit anderen neu collagiert werden. Gerade in den hier avisierten Entwicklungen spielt diese Relation in *found objects*, *found movements*, *found footage* usw. eine besondere Rolle. Die »gefundenen Objekte«, Bewegungen u.a. werden dekontextualisiert und zum Medium, in dem sie in eine Struktur oder einen Prozess als formales Element eingefügt werden.

² Pias, Claus et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 1999.

³ Higgins, Dick: *Intermedia* [1965] with an Appendix by Hannah Higgins. In: *Leonardo* 34/1 [New York] (2001), pp. 49-54.

⁴ Cf. u.a. Paech, Joachim: *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration*. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität*, Berlin: Erich Schmidt 1998, pp. 14-30.

⁵ Cf. Krämer, Sybille: *Das Medium als Spur und Apparat*. In: Dies. (Hg.): *Medien – Computer – Realität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, pp. 73-94.

6 McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Dresden: Fundus 1994 [EA1964].

7 Ibid., p. 16f.

8 Wiener, Norbert: Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine. Düsseldorf: Econ 1963 [EA1948; Neuauf. 1961].

9 Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, p. 8ff. [EA 1962; Neuauf. 1967].

Neben diesen offenen Medienbegriff tritt ein anderer, wesentlich auf Technikgeschichte und den Technowissenschaften basierender, für den die Vorgänge des »Speicherns, Übertragens, Verarbeitens« zentrale Bestimmungsmomente sind. Er umfasst auch die verschiedenen Techniken der Audiovision, die ja im allgemeinen Sprachgebrauch das sind, was mit Medien bezeichnet wird. McLuhan ist einer der Vorläufer dieser Akzentuierung, wenn er 1964 in *Understanding Media*⁶ Medien als die technisch (elektronisch) basierte Erweiterung des Menschen beschreibt. »The medium is the message« bedeutet dann, dass die technische Verfasstheit der Medien die Art und Weise ihres Gebrauchs determiniert. Und diese Determination – so seine Beobachtung – geschieht zunehmend hinter dem Rücken des Benutzers, ja über ihn hinausweisend, wie es z.B. in McLuhan's Metapher von »der Ausweitung des Zentralnervensystems zu einem weltumspannenden Netz«⁷ enthalten ist.

Diese Vorstellung korreliert historisch mit den in die Kunstdiskussion Einzug haltenden grundlegenden Ideen von Norbert Wieners Kybernetik, wie sie im Untertitel seiner Studie zusammengefasst sind: *Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine (Control & Communication in the Animal and the Machine)*.⁸ Die aus diesen Entwürfen resultierende Schnittstelle zwischen Ingenieurs- und Humanwissenschaften rückte u.a. die Kopplungen zwischen Mensch und Maschine sowie Fragen nach der Steuerung, Regelung und Signalübertragung zwischen diesen beiden verschiedenen Systemen in den Mittelpunkt.

In diesem Sinne lassen sich die künstlerischen Experimente mit zeitgenössischen Technologien nicht allein als eine Erweiterung des medialen Repertoires verstehen, sondern als ein Austesten des Agierens in medialen Anordnungen. Es werden eben nicht nur anders generierte Bilder und Töne »gebraucht«, sondern ihre Generierung wird als *control & communication* selbst zum Gegenstand.

Die historischen Versuchsreihen der Künstler sind dabei durch die eingangs skizzierte doppelte Bewegung motiviert: also durch Prozessorientierung und Performativität wie auch durch das Bedürfnis nach Anschluss/Auseinandersetzung mit neuen Technologien. Und so stellt sich die Frage, wie sich beide Aspekte an dem präzisieren lassen, was Umberto Eco als »Operativprogramme« der Künstler bezeichnet hat.⁹

Control & Communication in Performance: *Nine Evenings: Theatre and Engineering, 1966*

1966 trafen zehn Künstler aus den Bereichen Bildende Kunst, Musik und Tanz¹⁰, die Mitte der 60er Jahre in wechselnden Konstellationen immer wieder kooperierten, mit 30 Ingenieuren der *Bell Laboratories* zusammen, um mit zeitgenössischer Technik in künstlerischen Projekten zu experimentieren. Die Ergebnisse dieses Arbeitsprozesses, zehn Performances, die jeweils ein Künstler und mehrere Ingenieure verantworteten, wurden im Oktober 1966 als *Nine Evenings: Theatre and Engineering* in New York präsentiert.¹¹

Diese Veranstaltungsreihe war in mehrfacher Weise singulär und ist es geblieben. Singulär daran war nicht nur die Größenordnung des Raumes, der Zuschauerzahlen, sowie die Anzahl der beteiligten Künstler und Ingenieure, sondern eben genau die Tatsache, dass innerhalb der *Art & Technology*-Bewegung der zweiten Hälfte der 60er Jahre kein umfassender Versuch mehr gemacht wurde, Performance und aktuelle Technologien zu verbinden. Interessant an diesem Projekt war – und darauf kann ich in diesem Zusammenhang nur hinweisen – der gemeinsame Arbeitsprozess zwischen Künstlern und Ingenieuren sowie die darin aufscheinenden Schwierigkeiten der Verständigung zwischen den »beiden Kulturen«. Wichtig anzumerken auch, dass dieser Prozess allein dazu diente, mediale Anordnungen bzw. technische Instrumente für die Ziele und Ideen der Künstler zu entwickeln oder neu zusammensetzen.

In dem hier eröffneten Argumentationszusammenhang ist mir der folgende Aspekt wichtig, der sich an den Entwürfen der Performances selbst und ihrer Realisierung erläutern lässt. Mit »*control & communication*« – den beiden Grundbegriffen der Kybernetik erster Ordnung – lassen sich auch die technischen Anordnungen der *Nine Evenings* beschreiben und das, in einem ersten Schritt, in ihrer engen Bedeutung von *control* = Auslösen, Steuern, Regeln und *communication* = Signalübertragung. Systematisiert man die in den einzelnen Performances eingesetzten Medien und Instrumente, so lassen sich verschiedene Arten der Kopplung zwischen Live-Aktion und technisch vermittelter Aktion herauslesen:

- Durch Übertragen – Verstärken – Modulieren wird das akustische Material und die Reichweite des Ohres erweitert. In Rückkopplungsschleifen wird der Ton selbst reguliert erzeugt.

10 Die an *Nine Evenings* beteiligten Künstler waren John Cage, Lucinda Childs, Oyvind Fahlstrom, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor und Robert Whitman.

11 Eine ausführliche Analyse der einzelnen Teile von *Nine Evenings* sowie des Arbeitsprozesses ist Bestandteil meiner Habilitationsschrift *Live Electronic Arts und Intermedia: die sechziger Jahre*, deren Veröffentlichung in Vorbereitung ist.



12 Großmann, Rolf: Farbklavier, Oszilloskop, Sequenzer. Technische Transformation von Ton und Bild. In: Helbig 1998, pp. 108-119, p. 114.

- Akustischer Input wird in optischen Output transformiert. Über ein Interface / Instrument werden damit sowohl Ton wie Bild gesteuert.
- In *closed-circuit*-Installationen wird mediale Übertragung einer gleichzeitig stattfindenden Live Aktion zu dieser direkt ins Verhältnis gesetzt, verschiedene Formen von Präsenz vorgeführt.
- Auf Tonband gespeichertes akustisches Material (Geräusche, gesprochene Sprache, Musik) und in Film, Dia u.a. gespeichertes visuelles Material wird durch die Verschaltung und Steuerung zu einem Live Mix zusammengeführt.
- Mit Fernsteuerung und Walkie-Talkie wird einerseits das Bewegungs-Material erweitert, indem nun auch unbelebte Objekte in Bewegung gesetzt werden und andererseits *control & communication* als Bestandteil einer jeden Performance – im Verhältnis von Autor / Choreograf und Ausführenden – an die Oberfläche geholt.

Auch wenn es sich um ein analoges Spiel mit der Hardware handelt – das *programming* findet im direkten taktilen Zugriff der Performer auf die Schaltkreise und Steuerungsinstrumente statt – lassen sich solche Konstellationen als Vorformen späterer Anordnungen mit digitalen Computern verstehen. So wie es etwa Rolf Großmann an Arbeiten Nam June Paiks erklärte:

Die Intermedialität der Analogtechnik der 60er Jahre ist demnach eine Inszenierung der den technischen Einzelmedien gemeinsamen Signalprozesse, die eine »Wiedererschaltung« der technisch getrennten Wahrnehmungsmodi ermöglichen.¹²

Die aktuelle Zeit- und Raumerfahrung der Performance wird durch medial repräsentierte (gespeicherte) Ereignisse erweitert, ergänzt, kontrapunktiert. Performance aber heißt, dass das Ereignis als Ganzes nicht gespeichert werden kann und soll, dass der Prozess des Zusammenfügens der verschiedenen Materialien und Aktionen in einem zeitlichen und räumlichen Ablauf aktuell (in *realtime* und *live*) stattfindet.

Erst die Betrachtung dieser technischen Operationen unter dem Aspekt *control & communication* macht deutlich, was auch als Durchstreichen der traditionellen künstlerischen Anordnungen in den Konzeptionen der Künstler aus ihrem je eigenen Kontext formuliert wird. In der Betonung des Prozesses gegenüber dem Werk, in der Vorführung der »Instrumente« wird die Frage der Autorschaft neu reflektiert und – am deutlichsten bei Yvonne Rainer, wie wir sehen werden – als eine des Steuerns, Regelns und Auslösens thematisiert, die auch in nicht technisch basierten Performances am Werk ist. So sind diese Arbeiten nur als Teil von im einzelnen unterschiedlich akzentuierten Versuchsreihen zu verstehen, in denen die immanente Reflexion der Bedingungen künstlerischer Prozesse mit denen medialer Entwicklung und deren technischer Basis zusammentrifft.

Wie diese kybernetische Modellierung in ihr vorausgehende und sie überschreitende künstlerische »Operativprogramme« eingebettet ist, möchte ich an zwei Beispielen in Umrissen erläutern.

Yvonne Rainer – minimalistische Bewegungsstrategien, *found objects* und die Choreografin als Kontrollinstanz, sichtbar gemacht

Die Tänzerin, Choreografin und Mitbegründerin der *Judson Dance Group*, Yvonne Rainer, hat ihren Beitrag zu den *Nine Evenings Carriage Discreteness* genannt. Sie hat in ihrer Performance die strukturelle Untersuchung von Körper-Bewegung und deren Steuerung sowie der Steuerung von Licht, Ton u.a. auf zwei Ebenen betrieben und zueinander ins Verhältnis gesetzt.

Sie beschreibt ihre Arbeit im Programmheft als »a dance consisting of two separate but parallel (simultaneous) continuities and two separate (but equal) control systems«. Die eine Aktionslinie bezeichnet sie als »performer continuity«. Sie umfasst die grundlegende Anordnung und Steuerung der Aktionen der Performer, in der einige zentrale Aspekte ihres damaligen Verständnisses von Tanz deutlich werden. Die Bewegung ist reduziert auf »neutral performance« und »task or tasklike activity«, wie sie es in ihrem Manifest von 1966 (*A Quasi-Survey of Some »Minimalist« Tendencies in the Quantatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora*)¹³ als eine Anforderung beschreiben wird. In diesem Fall ist die formale Reduktion noch verstärkt durch eine Geometrisierung des Raumes. Der Boden ist unterteilt in rechteckige Segmente. Die Performer tragen verschiedene Gegenstände – in diskreten Aktionen – von einem Rechteck zum anderen (s. Titel der Performance). Diese Gegenstände sind Bretter, Balken, Platten,

13 Rainer, Yvonne: Ein Quasi-Überblick über einige »minimalistische« Tendenzen in den Tanz-Aktivitäten. In: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden: Fundus 1995, pp. 121-132 [EA unter dem Titel *A Quasi-Survey of Some »Minimalist« Tendencies in the Quantatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora*, 1966].

14 Yvonne Rainer: Interview by Liza Bear and Willoughby Sharp: The Performer as Persona. In: *Avalanche 5* [New York] (Summer 1972), pp. 46-59.

15 Rainer, Yvonne: Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses called Parts of some Sextets [1965]. In: *Dies.: Works 1961-73*. Halifax: Pr. of the Nova Scotia College 1979, pp. 45-51, hier p. 51.

16 Rainer 1972, p. 27.

17 Rose, Barbara: ABC Art. In: *Stemrich 1995*, pp. 280-308, hier p. 300 [EA i.O. 1965].

Würfel u.a. aus verschiedenen Materialien, die die Geometrie der Raum-Anordnung als Form aufnehmen und auch in dieser Hinsicht an die *minimal art* anknüpfen. Rainer gab die Anweisungen für die einzelnen Aktionen per Funk an die Performer weiter, die entsprechende Empfangsgeräte am Handgelenk trugen. Durch den Einsatz der Kommunikationstechnologie wird das Verhältnis von Choreograf / Autor und Performer radikalisiert. Die Auswahl der Aufgaben und deren Verteilung und Steuerung durch denjenigen, der die Kontrolle über die Situation hat – wie hier Rainer, die in einem Balkon über dem Aktionsraum stand – wird deutlich. Das, was Rainer in der Rückschau auf diese Phase ihrer Arbeit als »a formalistic use of a group of people«¹⁴ bezeichnete, wird hier als Prozess sichtbar gemacht und vorgeführt. Diese formalisierte Anordnung im Raum, in der Körper-Bewegung auf den funktionalen Aspekt des Tragens eines Gegenstandes reduziert wird, wird kontrastiert mit einer zweiten Aktionslinie, die Rainer »event continuity« nennt. Filmausschnitte, Dias, Nahaufnahmen der Performer und auf Tonband aufgenommene Monologe und Dialoge werden über das TEEM (das zentrale Steuerungssystem, das für alle Performances entwickelt wurde: *Theatre Electronic Environmental Modulator*) verschaltet und gesteuert. Neben diesem audiovisuellen medial gespeicherten Material gehören auch Effekte mit in Bewegung geratenen Requisiten dazu.

Drei Aspekte von Rainers grundlegender künstlerischer Konzeption in dieser Zeit greifen hier ineinander:

Das ist zum einen die Erweiterung und Verschiebung der Auffassung von Bewegung, die sie mit den anderen Choreografinnen, die an *Nine Evenings* beteiligt waren, teilt. Bewegung wird nicht mehr allein als Körper-Bewegung untersucht und verstanden – die im Zentrum des Tanzes steht –, sondern auch als Bewegung von Objekten, die durch den Einsatz von Technik nun z.B. ferngesteuert werden können, und als Sichtbarmachen von akustischen und anderen Schwingungen.

Indem die Körper-Bewegung von jeglicher Expressivität und Virtuosität »gereinigt« werden soll (»NO to many facts in the theatre today: No to spectacle, no to virtuosity [...] [1965]«)¹⁵ und man auf »found movements« von alltäglichen Verrichtungen und Fortbewegungsmodi zurückgreift, wird ein gleichberechtigtes Nebeneinander all dieser Bewegungsarten sichtbar und eine neue formale Strukturierung möglich.

Der Körper wird zu einem Medium neben anderen oder, wie es Rainer als Frage formulierte: *How to use the performer as a medium rather than as a persona?* In diesem Interview heißt es weiter:

It seemed very appropriate for me at that time to use a whole other point of view about the body – that it could be handled like an object, picked up and carried, and that objects and bodies could be interchangeable.¹⁶

Diese minimalistische Strategie umfasst einerseits eine Reduktion und Abstraktion – im Verhältnis zu narrativen oder expressiven Strukturierungsverfahren –, andererseits eine Erweiterung und Öffnung für »found movements«. Mit ihnen wie durch die Einbeziehung von »found objects«, die verschiedenen Medien entstammen können – also nicht nur im wörtlichen Sinne Objekte bzw. Gegenstände sind, sondern auch Texte(fragmente), Ton / Musik, Dias oder Filme umfassen –, wird zugleich eine neue Ebene der Konkretion aufgenommen. Eine Konkretion, die aus den in ihnen eingeschlossenen historischen und (alltags)kulturellen Referenzen und Gebrauchsspuren resultiert. Oder wie es die Kunstkritikerin Barbara Rose formulierte:

Doch inzwischen, da der Tanz abstrakter geworden ist als je zuvor, scheinen sie alle (...) das narrative Element wieder einzuführen, und zwar in Form von Gegenständen, die sie tragen, weiterreichen, handhaben und so weiter.¹⁷

Die Zerlegung von Bewegungen in diskrete Einheiten, die formale Strukturierung des gesamten medialen Materials, der – wie ich sie oben zitiert habe – »formalistic use of a group of people« – sind hier die Basis für die Integration technischer *control & communication*. Zugleich führen sie das Verhältnis von Autor / Choreograf und Performer als eines von Steuerndem und Gesteuerten vor, als eine (real) ferngesteuerte Befehlsstruktur.

In Rainers weiterer Arbeit wird die Offenlegung dieses Verhältnisses auch ein Schritt zu seiner Infragestellung. Die innere Struktur des Arbeitsprozesses und der Gruppe – *control & communication* als soziale Praxis – rücken für sie in den Vordergrund.

18 John Cage, zit. n. Fetterman, William: John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances. Amsterdam: Harwood Academic Publishers 1996, p. 136.

19 Fetterman 1996, p. 125.

20 Cage, John: Experimentelle Musik. In: Booklet zur CD The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage. Wergo 1994, pp.71-78 [EA i.O. 1957].

21 John Cage, zit. n. Schädler, Stefan: Die Paradoxie des Gedächtnisses im Werk von John Cage. In: Ders. / Zimmermann, Walter (Hg.): John Cage – Anarchic Harmony. Mainz: Schott 1992, pp.81-93, hier p. 85.

John Cage *Variations* als Versuchsreihe

»The evolution of indeterminacy to its most extreme forms« (William Fetterman)

Cages Beitrag zu den *Nine Evenings* war eine Realisierung seiner *Variations VII*. Er nutzte das TEEM (Steuerungssystem), um eine große Anzahl sehr unterschiedlicher Sound Quellen als Input zu verschalten und auf insgesamt 17 im ganzen Raum installierte Lautsprecher – drei davon waren beweglich – zu verteilen. Seine Idee war, so das Programmheft: »Using as sound sources only those sounds which are in the air at the moment of performance.« Dazu gehörten räumlich entfernte Geräusche, die durch die Schaltung von Telefonleitungen zu verschiedenen Orten in New York herangeholt wurden, sowie das Einspeisen von Fernseh- und Radioprogrammen, die zur Zeit der Performance »in the air« waren. Es wurden aber auch solche Geräusche hörbar gemacht, die den Raum nach innen – nämlich in das Körperinnere – ausdehnen (Herztöne, Gehirnwellen u.a. durch Elektroden abgenommene Körperimpulse).

Die künstlerische Konzeption basiert auf der grundlegenden Vorstellung Cages von einer Erweiterung des musikalischen Materials, in das Geräusche aller Art einbezogen werden und die in diesem Fall mit einer Erweiterung des Raums verbunden ist: »Receiving sounds in a plurality from distances, picking up sounds from other places than where you were.«¹⁸ Dazu hat Cage auf vorhandene Kommunikationstechnologie (Telefon, Radio, TV) zurückgegriffen. Die technische Erweiterung des Raums ist zugleich eine Erweiterung der Reichweite des menschlichen Ohrs und versteht Medien im Sinne McLuhans als »extension of man«.

Die Performance war die Vorführung der Operationen am elektronischen System selbst. Das Equipment sowie die »Operatoren / Performer« befanden sich auf einer Plattform in der Mitte des Raumes, auf der auch 30 Fotozellen angebracht waren. Durch die Bewegung der Operatoren vor diesen Fotozellen wurde der Input aktiviert. Die Arbeit am Schalt- und Steuerungssystem war zugleich die Performance und der Prozess der Komposition, so dass aus den erreichbaren Sound-Quellen ein Live-Mix entstand. »Ständige Quellen, fotoelektrisch ausgelöst / keine Partitur, keine Stimmen / vorhandene Empfänger frei manipulieren« (Programmheft). *Variations VII* gehört – wie die Zählung im Titel nahe legt – zu einer Versuchsreihe von Cage, die er von 1958 bis 1967 durchführte und in der er mit weitestgehender Eliminierung von kompositorischen Vorgaben experimentierte: »The evolution of indeterminacy to its most extreme forms, until in several instances the score is absent.«¹⁹ Auch zu *Variations VII* existiert keine Notation.

Was mich in dem hier eröffneten Zusammenhang an dieser Versuchsreihe interessiert, ist der Ausschnitt aus Cages theoretischer und praktischer Arbeit, in dem seine Ideen zur zeitgenössischen Technologie einerseits und seiner Vorstellung von der Performance / Aufführung als Zentrum des kreativen Prozesses andererseits eine Schnittstelle bilden.

In seinem Text *Experimentelle Musik* von 1957 hat Cage u.a. mit seiner Definition von »Experiment« und »Nicht-Intentionalität« einige Grundlagen dieser Ideen festgehalten:

Denn in dieser neuartigen Musik gibt es nichts als Klänge: solche, die notiert sind, und solche, die nicht notiert sind. Jene die nicht notiert sind erscheinen in geschriebener Musik als Stille. Sie öffnen die Türen der Musik den Klängen, die sich in der Umgebung ereignen. [...] wenn man sich an dem Scheideweg, an dem man erkennt, dass Klänge entstehen, ganz gleich, ob nun beabsichtigt oder nicht, jenen Klängen zuwendet, die nicht beabsichtigt sind [...], wird man erkennen, dass nichts verloren geht, wenn alles aufgegeben wird. Tatsächlich ist alles gewonnen. Musikalisch gesprochen: Alle beliebigen Klänge können in beliebigen Kombinationen und in beliebiger Aufeinanderfolge auftreten.

Und es ist ein bemerkenswerter Zufall, dass gerade jetzt die technischen Mittel zur Verfügung stehen, um eine solche freigelassene Musik hervorzubringen.²⁰

Genau diesen Ausgangspunkt findet man auch in der konzeptionellen Idee der *Variations VII*, indem möglichst viele verschiedene Klänge bzw. Geräusche (das Rauschen der Apparaturen eingeschlossen), die »zufällig« – jedenfalls nicht vom Komponisten strukturiert und gestaltet – in der Luft schwingen, eingefangen werden sollen.

»Die Klänge sie selbst sein zu lassen« – d.h. für Cage in einer ersten Phase: durchstreichen der subjektiven Kontrolle des Komponisten / Autors, an deren Stelle die Arbeit mit Zufallsoperationen tritt. Es entstehen »Kompositionen, deren Kontinuität frei ist von individuellem Geschmack und Gedächtnis.«²¹ In der weiteren Radikalisierung von Unbestimmtheit (indeterminacy), wie er sie 1958 in einem der drei Vorträge beim Darmstädter *Kurs für Neue Musik* entwi-

22 Cage, John: Komposition als Prozess. Drei Studios. In: Hans-Klaus Metzger / Riehn, Rainer (Hg.): Musik-Konzepte. Sonderband: Darmstadt – Dokumente I. München: edition text & kritik 1999, pp. 137-174 [EA i.O. 1958].

23 Eine Analyse von *Variations V* sowohl unter dem Aspekt des Verhältnisses von unbestimmter Komposition und bestimmter Realisation als auch unter dem der Verschränkung zweier Performance-Systeme ist Bestandteil meiner Habilitationsschrift. Cf. als Material: Cunningham, Merce: *Changes. Notes on Choreography*. New York: Something Else Pr. 1968; Ders.: *A Collaborative Process Between Music and Dance*. In: Gena, Peter / Brent, Jonathan (Hg.): *A John Cage Reader*. New York: C.F. Peters 1982, pp. 107-120; Kostelanetz, Richard (Hg.): *Merce Cunningham – Dancing in Space and Time*. Chicago, Pennington: A Cappella 1992.

24 Cage, John: *Variations V. Thirty-Seven Remarks on an Audio-Visual Performance*. New York: Henmar, Ed. Peters 1965.

25 Genannt sind dort: David Tudor, Robert Moog, Max Mathews, Billy Klüver, Nam June Paik und Stan Vanderbeek.

ckelte,²² betrifft sie nun prinzipiell das Verhältnis von Komposition und Auf- bzw. Ausführung. Cage experimentierte in der Reihe der *Variations* mit der fortschreitenden Reduktion einer Vorlage oder Partitur bis hin zum Nullpunkt. Sowohl für *Variations V* wie für *Variations VII* gibt es keine vorab festgelegten Parameter. Die Performance wird zum Prozess der Komposition selbst – sie ist die einzige Form, in der das »Werk« als Prozess existiert. Dabei entspricht der Unbestimmtheit der Komposition eine Vielzahl verschiedener, aber konkreter, d.h. bestimmter Realisationen. Wie man in diesen Prozessen, die nun wesentlich abhängig sind von der Haltung der Performer, Nicht-Intentionalität herstellen kann, ist eine Frage, der sich Cage in dieser Versuchsreihe stellte. Eine der Möglichkeiten, die er einsetzte und mit der er experimentierte, ist die Delegation von Kontrolle und Steuerung an die medialen Anordnungen selbst. Das wird v.a. deutlich an der Realisation von *Variations V*, die gemeinsam mit der Merce Cunningham Company 1965²³ erarbeitet wurde.

In dieser Realisation von *Variations V* wurde der Performance-Raum der Tänzer mit einem Netz von Sensoren perforiert, die als *on/off*-Schalter funktionierten. Fotozellen und Antennen waren die »Interfaces«, durch die die Körper-Bewegung der Tänzer den *sound mix* beeinflussen konnte. Die beiden Ebenen der Tanz-Performance und der Sound-Performance, deren Entwürfe unabhängig voneinander entstanden waren, wurden technisch gekoppelt.

Damit tritt erneut die Kopplung von Mensch und Maschine, in diesem Fall als eine der Körper-Bewegung der Tänzer und der Steuerung der *sound systems*, in den Vordergrund. Ihre Voraussetzung ist die Reduktion der Rolle des Komponisten / Autors, was man als einen Aspekt einer minimalistischen Strategie beschreiben kann, wie sie z.B. auch in Rainers Konzept – anders motiviert und theoretisch kontextualisiert – erscheint.

Die 37 *Remarks*²⁴, die Cage im Nachhinein zu *Variations V* notiert hat, machen zugleich deutlich, dass es im Kern die mediale Anordnung, d.h. die Elemente des *sound systems* und ihre Konfiguration sowie die Steuerungseinheiten sind, die er als »Komposition« signiert. Die an der Entwicklung der einzelnen Komponenten Beteiligten werden namentlich genannt.²⁵

Kleines Resümee

Was ich zum einen in Umrissen zeigen wollte, ist das Ineinander dieser doppelten Bewegung, von der ich eingangs schrieb: einer Bewegung des »Durchstreichens, Verschiebens, Ersetzens«, jeweils ausgehend von den besonderen Bedingungen der einzelnen Künste, sie reflektierend und in Prozess und Performance ihre Grenzen überschreitend; und zugleich eben eine Bewegung der (versuchten) Aneignung zeitgenössischer Technologien. Zum anderen aber – und damit knüpfe ich an den doppelt akzentuierten Medienbegriff an – zeigen sich, m.E., zwei Ebenen einer möglichen Modellierung dieser historischen Experimente: Im Sinne des weiten Medienbegriffs lässt sich so Theater oder allgemeiner: Live-Aufführung / Performance als (inter)mediales System verstehen, dessen Komponenten in der europäisch tradierten Form des Sprech- bzw. Musiktheaters in einer bestimmten Hierarchie geordnet sind (der dramatische Text als grundlegende Struktur und der Schauspieler als seine Verkörperung im Zentrum). Die Zerlegung – das Durchstreichen und Verschieben – dieser Ordnung(en) setzt die Möglichkeit frei, die medialen Komponenten in neue, andere Relationen zu bringen.

Ausgehend vom technisch akzentuierten Medienbegriff bedeutet das, Performance als Handeln in /mit medialen Anordnungen (*live=* unter Anwesenden), d.h. als eine Aufführung zu verstehen, die immer zugleich auch Ausführung eines technisch implementierten Programms ist und damit auch die Frage nach dem Charakter der Kopplung zwischen Mensch und Apparatur umfasst. Das lenkt den Blick (bzw. das Erkenntnisinteresse) nicht zuerst auf die Neuartigkeit visueller oder akustischer Manifestationen technisch-apparativer Anordnungen (bzw. deren Fähigkeit, traditionelle Medien zu simulieren), sondern auf die Neuartigkeit der inhärenten Prozesse und Transformationen sowie möglicher Varianten, unterschiedlicher Gebrauchsweisen und Neu-Konfigurationen.



Dr. Barbara Büscher lebt als freischaffende Publizistin, Theater- und Medienwissenschaftlerin in Köln; 1994-1999 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Inst. f. Theaterwissenschaft der Univ. Leipzig mit Lehr- u. Forschungsschwerpunkt *Theater und neue Medien*; seit 2002 Gastdozentur an der Univ. Witten/Herdecke; Lehraufträge an den Univ. Siegen, Bochum u. Wuppertal. Zahlr. Aufsätze zum freien Theater, zu postdramatischen Theaterformen, Performance-Theorie und Medienkunst. Mitherausgeberin der Zeitschrift bzw. Publikationsreihe *Kaleidoskopien: Medien – Wissen – Performance* (Leipzig, Köln, Berlin; www.kaleidoskopien.de). 2003 Habilitation an der Fak. für Gesch., Kunst- u. Orientwissenschaften der Univ. Leipzig; Habil.schr.: *Live Electronic Arts und Intermedia – die sechziger Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, 2002.
Kontakt: buescher@netcologne.de

