

Sabine Sanio

## Cage als Filmkomponist

1 zitiert nach dem Katalog *Fluxus da capo. Wiesbaden 1962-1992*, Wiesbaden 1992, 172. ↑

Am 19. September 1992 wurde Cages erste Filmkomposition *One 11* in Köln uraufgeführt. Ebenfalls als Uraufführung spielte das WDR-Rundfunkorchester dazu die Komposition *103* für Orchester, die bei der Gelegenheit auf der Tonspur des Filmes fixiert wurde. Von nun an werden daher beide Kompositionen unter dem Titel *One 11 and 103* gemeinsam vorgeführt.

Wie bei allen Kompositionen der letzten großen Werkgruppe von Cage verweisen die Zahlen im Titel auf die Zahl der erforderlichen Spieler; hier ist es der Kameramann, der als Instrumentalist die zuvor mit Hilfe des Computers und dessen Zufallsprogramm entstandene Komposition aufführt. Der Zusatz elf besagt, daß es sich um das elfte Solo-Stück in dieser Werkgruppe handelt, während das Orchesterstück das einzige für diese große Besetzungen ist.

Cage hat in einer Bemerkung zu seinem Film erklärt, daß er das Licht als solches filmen wollte: »Soweit ich weiß, hat sich bislang fast keiner für das Licht selbst interessiert. Dem Licht Aufmerksamkeit zu schenken, bedeutet gemeinhin den Wirkungen des Lichts auf etwas anderes Aufmerksamkeit zu schenken – dieser Film jedoch wird das Licht selbst sein.«<sup>1</sup> In der Tat kann der Zuschauer in den neunzig Minuten des Films ausschließlich die verschiedenen Positionen und Bewegungen von einem oder mehreren durch Spots entstandenen Lichtflecken auf einer diffus bleibenden leeren Fläche verfolgen. Die verschiedenen Formen, die das Licht auf der Fläche beschreibt, die Bewegungen der Lichtflecken, bei denen oft nicht auszumachen ist, ob es sich um Keraschwenks oder Schwenks der Scheinwerfer handelt, sind die eigentlichen Akteure dieses äußerst meditativen und handlungslosen Films. Daneben spielt auch die Ausdifferenzierung des Spektrums zwischen Hell und Dunkel, der verschiedenen Grautöne eine große Rolle.

Cages Film erinnert am ehesten an die frühen abstrakten Filme eines Walter Ruttmann oder auch eines Oskar Fischinger. Cage hatte Fischinger, dessen abstrakten Filme ihn bereits in Deutschland berühmt gemacht hatten, in den USA, wohin Fischinger 1936 emigriert war, nur wenig später kennengelernt und sich mit ihm angefreundet. Da Cage bei der Entstehung verschiedener Filme Fischingers mitgewirkt hat, kannte er nicht nur seine Ideen zum Film, sondern auch seine Praxis als Filmemacher. Die Einfachheit der von Cage verwendeten Mittel und die Sparsamkeit des ganzen Films läßt vermuten, daß Cage selbst nicht den Anspruch hatte, mit den virtuosen Produktionen eines Fischingers oder eines Ruttmanns zu konkurrieren, sondern einfach versucht hat, eigene Erfahrungen auf diesem ihm bis

dahin weitgehend unbekanntes Terrain zu sammeln.

Die Orientierung in dem vom Licht und der Kamera geöffneten Raum ist für den Zuschauer meistens unmöglich. Während des ganzen Films bleibt er im Ungewissen über den Ort des Geschehens, und auch die gefilmte Fläche ist so diffus und grobkörnig, daß sie von der Leinwand, auf die der Film projiziert wird, kaum zu unterscheiden ist. Eindeutig räumlich erscheint die Bildfläche nur, wenn sie von Raumwinkeln gegliedert wird. Da die Lichtkegel oft in unterschiedlichem Winkel zur Fläche stehen, ergeben sich verschiedene ovale oder kreisförmige helle Flächen, manchmal mehrere fast konzentrisch ineinander, manchmal nebeneinander. Durch Ein- und Ausblenden oder Schnitte wird der Film in einzelne Abschnitte gegliedert. Abschnitte, in denen gar nichts wahrzunehmen ist und die Leinwand entweder schwarz oder hellgrau bleibt, verschärfen den Eindruck der Reduktion.

Man könnte nun erwarten, daß die Filmmusik, für volles Orchester geschrieben, im Kontrast zur Sparsamkeit des visuellen Parts den Film mit vielfältigen, reichen Klängen dominierte, aber auch hier findet sich dieselbe Zurückhaltung im Einsatz der Mittel. Kaum einmal, daß mehr als fünf Instrumente gleichzeitig erklingen. Auch in der Musik fehlen dramatische Ereignisse oder Entwicklungen völlig, sie ist von äußerst statischem Charakter, wobei jedoch die für den späten Cage typische Vorliebe für harmonische, schöne Klänge auffällt. Oft werden einzelne Töne sehr lange gehalten, dann wieder gibt es einzelne, die nur kurz einen Farbtupfer setzen, nie aber findet sich ein Melodiebogen, der über die grundlegende harmonische Disponierung hinaus feste Zusammenhänge herstellt. Insgesamt macht diese Komposition von Cage einen geradezu spätromantischen Eindruck und bei aller Reduktion und Sparsamkeit ist es doch die Musik, die schließlich einen Eindruck von Farbe in diesen Film bringt.

Bei der Kopplung der visuellen und auditiven Dimension des Films verzichtet Cage ebenso wie bei der gleichzeitigen Aufführung mehrerer Stücke oder bei einer Komposition für mehrere Stimmen auf jede intentionale Koordination. Beziehungen ergeben sich allein zufällig aus den beiden ebenfalls weitgehend nichtintentional strukturierten einzelnen Kompositionen. Es fehlen also in *One 11 and 103* Gliederungsformen dramaturgischer Art wie Steigerungen oder Ruhepunkte, es gibt auch keine Verstärkung der musikalischen durch die visuelle Dimension. Beide können unabhängig voneinander erlebt werden, und da die Aufmerksamkeit im Film nie durch Handlungsverläufe über größere Zeitabschnitte gebunden ist, wandert sie ständig zwischen Klang und Bild hin und her, wobei sich jederzeit unwillkürliche assoziative Verbindungen ergeben können.

Cages junger Co-Regisseur Henning Lohner, bereits durch Dokumentarfilme über Musiker und Komponisten, nicht zuletzt auch durch verschiedene Fernsehproduktionen über John Cage bekannt geworden, erläuterte im Gespräch nach der Erstaufführung des Tonfilms die Vorgehensweise bei der Realisation des Films. Er berichtete, daß für diesen Film eigens ein Raum mit Leinwänden ausgestellt wurde. Durch Zufallsentscheidungen waren in der Komposition detailliert und unabhängig voneinander die einzelnen Aktionen der Scheinwerfer und der Kamera festgelegt. Die Schwierigkeit, daß bisweilen dort, wohin sich die Kamera richtete, keine Scheinwerfer leuchteten, wurde von den beiden Regisseuren nicht

immer akzeptiert, sondern manchmal dadurch behoben, daß sie Licht- und Kamerabewegung soweit zur Übereinstimmung brachten, daß auch auf dem Filmmaterial Lichtbewegungen festgehalten wurden. Dieses Vorgehen ist zumindest kurz zu kommentieren, da es auf Grundsätzliches in Cages Kompositionstechnik verweist. Denn offensichtlich hatte sich Cage in seinen letzten Lebensjahren von den Restriktionen, die seine Kompositionsweise, die strikte Verwendung der Zufallstechnik implizierte, weitgehend frei gemacht.

Um die Veränderung und ihre Konsequenzen bemessen zu können, sollte man sich daran erinnern, daß Cage sich ursprünglich zur Verwendung von Zufallsverfahren entschloß, weil ihm die Autonomie des künstlerischen Subjekts immer fragwürdiger geworden war. Er wollte nicht mehr seine Ideen mit Klängen darstellen, sondern die nun zufällig bestimmten Klänge selbst sollten als bloße akustische Ereignisse ihr ästhetisches Potential in der Komposition entfalten. Cage war sich darüber im klaren, daß dies auch vom Hörer eine völlig andere Haltung verlangte. Doch diese Haltungsänderung hatte bereits Marcel Duchamp mit seiner Distanzierung von der traditionellen Vorstellung des Künstlers als heroischem Schöpfer großer Werke gefordert, was Cage in seinen ersten New Yorker Jahren immens beeindruckt hatte. Duchamps ironische Distanz zum eigenen künstlerischen Ehrgeiz war Cages Vorbild bei der Anonymisierung seiner Musik mit Hilfe der Zufallstechnik.

Nun kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Cage im Laufe der Zeit seine Zufallstechniken virtuos zu handhaben lernte. Zugleich scheint die Distanzierung von der europäischen Tradition und dem Verständnis des Künstlers stark an Bedeutung verloren zu haben. Dies könnte erklären helfen, daß die Zufallsentscheidungen für Cage beim Komponieren immer mehr nur noch den Status des Vorläufigen besitzen. Früher waren sie für ihn in ihrer akzeptierten Endgültigkeit radikale Herausforderungen an die Fähigkeit, irgend ein Objekt oder Ereignis ästhetisch zu erfahren. Wenn Cage in späteren Jahren Zufallsentscheidungen nur noch als Grundlage für seine Arbeit am Werk ansieht, dann realisiert er zwar immer noch nicht unmittelbar eigene Vorstellungen in seinen Kompositionen. Dennoch hat sich das Kriterium der Arbeit verändert. Überlegungen wie die von Lohner berichteten erinnern an ganz traditionelles ästhetisches Denken, wo ebenfalls objektive, dem Gegenstand zugeschriebene Eigenschaften ästhetische Erfahrung unwillkürlich provozieren sollen.

Davon unabhängig muß schließlich auch die Frage diskutiert werden, ob Cages Projekt, das reine Licht zum Thema seines Films zu machen, als gelungen angesehen werden kann. Entstanden ist ein äußerst reduzierter und meditativer Film, der sich nur erschließt, wenn man dazu bereit ist, sich anderthalb Stunden auf dieses reduzierte Geschehen einzulassen, das dann durchaus eine starke Faszination entwickeln kann. Dennoch gibt es Gründe, Cages Projekt als ganzes in Frage zu stellen. Nicht zufällig erinnert seine Beschäftigung mit dem reinen Licht an seine Versuche, sich dem Nichts und seinem musikalischen Stellvertreter, der Stille, zuzuwenden. Diese Versuche haben in der *Lecture on Nothing* und dem berühmten *4'33"* ihren prägnanten, für die Musik des 20. Jahrhunderts sehr folgenreichen Ausdruck gefunden. Sie zeigten vor allem, wie die konsequente Reduktion des Intentionalen das Nicht-Intentionale freisetzt, das überall entdeckt werden kann und dann, nach einer eindrucksvollen Formulierung Heinz-Klaus

Metzgers, in seiner ganzen Fülle wie das Gewimmel erscheint, das sich zeigt, wenn man einen Stein im Wald aufhebt. Metzgers Bild des Gewimmels steht dafür, daß wir im Unbeabsichtigten den unvorhersehbaren und nicht zu kontrollierenden Prozeß der Wirklichkeit unmittelbar erfahren können.

Die Stille, das hatte Cage im schalltoten Raum entdeckt, gibt es nicht, solange wir leben, hören wir immer etwas. Und so, könnte man hinzufügen, gibt es auch kein reines Licht. Cages Versuche, es im Film zu zeigen, gibt diesem seinen ins Leere laufenden Charakter. Denn anders als bei Aufführungen seines stillen Stücks, bei dem Nicht-Intentionales jederzeit frei hinzutreten kann, ist der Film endgültig fixiert und zwar auf die reine, aber schließlich doch abstrakt bleibende Möglichkeit, etwas zu sehen. Die künstlich inszenierte Reinheit dieses Films läßt keinen Raum, in dem sich die paradoxe Beziehung von Intentionalem und Nicht-Intentionalem entfalten könnte, die Cages Arbeiten oft so überaus spannend machte.

Von diesem Blickpunkt aus erscheint die Film-Komposition als weiteres Indiz dafür, daß Cage sich gegen Ende seines Lebens die Träume, die er sich so lange mit einer von ihm unermüdlich in ihrer Konsequenz betonten Disziplin untersagt hatte, schließlich doch zu erfüllen versuchte. Träume, die versuchen, sich dem Reinen und Wahren zu nähern, es zu artikulieren, ohne es durchs Aussprechen zu entzaubern, Träume, die aber der ironischen Haltung Duchamps, der Cage solange verpflichtet war, unendlich fern zu stehen scheinen.