

»... 44 Lacher und komisches Gehen ...«

Das Scratch Orchestra, Fluxus und die visuellen Künste¹

¹ Originaltitel: *The Scratch Orchestra and Visual Arts*, Erstveröffentlichung in deutscher Sprache, Fortsetzung in *Positionen* 46/2001. Die Zwischentitel wurden durch die Redaktion eingefügt.

³ Erster Bericht des Nationalen Beratungskomitees für Kunst-Ausbildung, HMSO, London 1960.

² Cornelius Cardew, *Towards an Ethic of Improvisation* (1968), in: *Treatise Handbook*, Peters Edition, London 1971.

In seinem Essay *Towards an Ethic of Improvisation*, geschrieben kurz vor der Gründung des Scratch Orchestra, sagte Cornelius Cardew über die Aufführung seiner grafischen Partitur *Treatise*: »Am besten sollte solche Musik von einer Gruppe musikalisch Unwissender (Unschuldiger) gespielt werden«. Das sind Leute, die keine herkömmliche musikalische Ausbildung haben, und er fährt fort: »Meine dankbarste Erfahrung mit *Treatise* ist durch Leute entstanden, die durch einigen Dusel a) eine bildkünstlerische Ausbildung erworben haben, b) einer musikalischen Ausbildung entronnen sind und c) nichtsdestotrotz Musiker wurden, die Musik mit der ganzen Überzeugung ihres Seins spielen.«²

Kunst-Colleges in England

Die Gründung des Scratch Orchestra 1969 kann als die Kulmination von Cardews Suche nach einem neuen Typ von Interpreten gesehen werden, der allein von den Bedingungen her anders ist als derjenige, der eine klassische Ausbildung hatte. Aufführungen von *Treatise* fanden während der 60er Jahre in Kunst-Colleges statt. Und auch weiter zurückliegende Werke wie seine *Schooltime Compositions* (1967) ermöglichen sowohl optische als auch musikalische Interpretationen. Cardews starke Beziehung zu den Bildenden Künsten war naheliegend: Während der 60er Jahre arbeitete er als Graphikdesigner, seine Frau Stella war Malerin und zum Kreis seiner Freunde und Kollegen gehörten Mark Boyle, der mit Lichtprojektionen arbeitete, die Maler Tom Philipps, Noel Forster und viele andere, eingeschlossen Konzept- und Performancekünstler wie George Brecht und Robin Page (beide lehrten in den späten 60er Jahren im College of Art von Leeds).

Für die britischen Kunstschulen war dies eine Periode weitreichender Veränderung und Erneuerungen. Akademische Disziplinen des Malens nach lebenden Modellen, der figürlichen Komposition und Illustration sowie des auf Handwerk basierenden Könnens, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der

34 Kunstausbildung an zentraler Stelle standen,

waren durch solche Haltungen und Verfahrensweisen herausgefordert worden, die die neuen, radikaleren Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts reflektierten. Führende Kunstlehrer wie Victor Pasmore und Harry Thubron, die in fundamentale Aspekte der Wahrnehmung und des Ausdrucks einführten, in Forschungen zu Struktur und Methode wie auch die Studenten wurden dazu ermutigt, mit Materialien aller Art frei zu experimentieren. Die Grenzen zwischen den Disziplinen wurden in Frage gestellt, unbestimmt und in der Malerei und Bildhauerkunst gab es einen Wechsel von objektorientierten Praktiken hin zu einer Akzentuierung von Prozeß, Umgebung und Environment sowie in Film, Klang und Aufführung zu zeitorientierten Verfahren. Diese Veränderungen begannen in den frühen 60er Jahren in Folge von Empfehlungen zur Liberalisierung der Kunstausbildung, wie sie der Goldstraem Report³ enthielt, wirksam zu werden; eine Generation von Künstlern trat in Erscheinung, deren Werke sich in Richtung eines neuen Materials und neuer konzeptueller Gebiete ausdehnten.

Dieses Niederbrechen von Barrieren zwischen verschiedenen Disziplinen und das wachsende Interesse für das Visuelle in den Klang- und Performancekünsten schuf ein günstiges Klima für die Entwicklung der experimentellen Musik. Cornelius Cardew, John Tilbury, David Belford und andere Musiker wurden reguläre Besucher der Kunst-Colleges in und um London, in Leeds, Liverpool, Maidstone, Falmouth, Portsmouth und anderswo. Sie führten neue Musik nicht nur auf und diskutierten darüber, sondern bezogen die Studenten auch als Ausführende in Werke von Cage, Wolff, Feldman, Cardew, Brecht, Young, Inchiyanagi, Kosugi und andere fluxusnahe Komponisten ein. Daraus resultierte ein ausgedehntes Netzwerk von Ausführenden, die sich des visuellen Aspekts sehr bewußt waren und für die das Fehlen einer konventionellen Musikausbildung kein Hindernis bedeutete, sich an experimenteller Musik zu beteiligen; viele von ihnen waren unter den ursprünglichen Mitgliedern des Scratch Orchestra.

Cardews besondere Leistung zu jener Zeit bestand darin, Bildende Künstler und Musiker unterschiedlichen Werdegangs in Situationen zusammenzubringen, in denen alle, ungeachtet ihrer Geschicklichkeit oder Erfahrung, das gleiche beisteuern konnten: durch akustische und optische Aspekte der Aufführung, im heterogenen Nebeneinander ebenso wie in Interaktionen miteinander. Diese Verschiedenheit spiegelt sich im Entwurf der Satzung,

in dem Cardew notierte: »Die Weltmusik und ihre abgeleiteten Formen werden hier nicht als solche verstanden, die ausschließlich auf den Klang und darauf bezogene Phänomene verweisen (Hören usw.). Worauf sie verweisen ist tatsächlich flexibel und vollkommen abhängig von den Mitgliedern des Scratch Orchestra.«⁴

John Cage

Den Präzedenzfall für eine solche Definition von Musik mit offenem Ende bildet natürlich das Werk von John Cage zwischen 1950 und 1960, wie es in seiner Zusammenarbeit mit Merce Cunningham, Robert Rauschenberg und anderen Künstlern entstand, sowie Cages Idee über Unbestimmtheit. Sein Stille-Stück 4'33 hat demonstriert, daß Stille nicht nur die Abwesenheit von beabsichtigten Klängen ist, sondern es schuf einen Rahmen und einen Fokus für Aufmerksamkeit, in denen der Zuhörer aufgefordert ist, den Sinn sowohl von visuellen als auch akustischen Aspekten einer musikalischen Aufführung neu zu bestimmen. Es eröffnete somit den Weg zu einem Gebiet von dazwischenliegenden Tätigkeiten, bei denen es keine klare Unterscheidung zwischen Sehen und Hören gibt; beides sind wesentliche Aspekte jeder lebendigen Performancesituation.

Cages Werk der 50er und 60er Jahre ist von der Idee her entwickelt, daß verschiedene Arten von Tätigkeiten nebeneinander existieren und sich ohne Behinderung gegenseitig durchdringen können. Ein Schlüsselereignis war jenes Event ohne Titel, das Cage 1952 im Black Mountain College organisiert hatte und das live-Musik sowie aufgenommene Musik ebenso einschloß wie Tanz, Poesie, Malen, Film, Dia-Projektionen und eine Lecture von Cage selbst. Jedes dieser unabhängigen Elemente zeichnete sich durch seine eigene Zeitklammer innerhalb der Gesamtdauer aus: Cage legte eine rhythmische Struktur fest, die anzeigte, wann und wie lange jeder dran war, so daß sich Perioden von Aktivität und Inaktivität in verschiedener Weise kombinierten und überlagerten. Diesem Event folgten spätere Arbeiten, in denen Cage zu einer Definition von Musik gelangte, die fern jeder konventionellen Definition verschiedenste Elemente aller Art einschloß: in seinem *Theatre Piece* (1960) zum Beispiel sind die Ausführenden aufgefordert, sich ihr eigenes Repertoire an Materialien und Tätigkeiten selbst auszuwählen, die dann – in Übereinstimmung mit den Anweisungen in der numerischen Partitur – individuell vorbereitet und simultan präsentiert werden, um ein Maximum an visueller und akustischer Mannigfaltigkeit zu schaffen.

Fluxus

Die experimentellen Musikkurse von Cage 1958 an der New School for Research in New York zogen Bildende Künstler, Performancekünstler und Schriftsteller an wie zum Beispiel George Brecht, Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins und Jackson Mc Low, viele von ihnen fühlten sich der Fluxusbewegung der 60er Jahre eng verbunden. Fluxus war eine internationale Bewegung, an der Gruppen in den USA, in Deutschland, Frankreich, Japan und anderswo beteiligt waren, die untereinander Kontakt hatten und aus Künstlern, Schriftstellern, Performern, Musikern und anderen bestanden, deren Werke nicht einfach in konventionellen Grenzen kategorisiert werden konnten. Sie befaßten sich unter anderem mit einer Art von Kunst, die beinahe unmerklich mit dem täglichen Leben verschmelzen würde: mit einer Neubestimmung der Wahrnehmung von gewöhnlichen Objekten und Ereignissen, mit einer Neubewertung von einfachen Materialien, Aktivitäten und Situationen. Vorherrschend war das Interesse, in Umkehrung zur konventionellen Verwendung und zu konventionellen Werten den Zufall, Spiele, Puzzles und Paradoxae zu nutzen, die sich Bewegungen wie Dada und dem Surrealismus verdanken, besonders dem Werk von Kurt Schwitters, Man Ray und Marcel Duchamp. Eine Arbeit von Ray etwa, *Object for Destruction* (1932) – auch bekannt als *Indestructible Object* –, besteht aus dem Bild eines von einem Fotografen aufgeschnittenen Auges, das mit einem Papierclip am Arm eines Metronoms befestigt ist: in seinem Spiel mit der Bedeutung von sehenden und hörenden Verweisen, mit seinem paradoxen Titel und seinem mehrdeutigen Status scheint es Fluxus vorwegzunehmen, ist weder Objekt noch Prozeß. (Ray erläuterte, das es die Idee meint, die unzerstörbar ist, nicht das Objekt selbst, das unzählige Male wieder neu hergestellt werden könnte.) Ein anderes wichtiges Werk von Ray ist sein *Cadeau* (1921), ein Bügeleisen mit einer Reihe von auf seine Oberfläche geklebten Reißnägeln, das vielleicht durch Erik Satie inspiriert wurde. In gleicher Weise, wie in der Arbeit von bildenden Künstlern das Verwenden von alltäglichen Objekten und Materialien Verlagerungen und Transformationen von Bedeutungen schuf, etwa in den Aktivitäten von Cage und den Fluxuskünstlern, waren traditionelle Kategorien von Musik, Klang und Aufführung radikalen Zerrüttungen und Neudefinitionen unterworfen.

Die japanischen Komponisten Kosugi und Ichiyagani zum Beispiel brachten durch die Deplazierung von vertrauten Tätigkeiten eine

4 Cornelius Cardew, *A Scratch Orchestra*, vorläufige Satzung in: *Musical Times*, London, June 1969; abgedruckt in: Cornelius Cardew (Hrsg.), *Scratch Music*, London: Latimer 1972.

5 Für weitere Informationen über das Werk von George Brecht siehe: Michael Nyman, *Experimental Music - Cage and Beyond*, Studio Vista, London 1974; ders. *Interview with Brecht*, in: *Studio International*, November/Dezember 1976 (Art and Experimental Music issue).

6 Unsigniertes Fluxusmanifest (vielleicht von George Maciunas), in: *V TRE 3*, New York 1964.

7 Cornelius Cardew, *The Sounds of La Monte Young*, in: *London Magazine*, April 1967.

subtile und schwer faßbare Qualität in ihre Stücke. Kosugi stellt für *Anima 7* die Regel auf, daß eine ausgewählte Aktion »so langsam wie möglich« aufzuführen ist, und in seiner *Theatre Music* erhält der Performer die Anweisung: »immer absichtsvoll wandernd«. In Ichiyanagis *Distance* (1962) ist festgelegt, daß die Instrumente von den Ausführenden mindestens drei Meter entfernt zu plazieren sind, was es erforderlich macht, diese von erhabenen Positionen im Raum zu spielen: der Effekt besteht darin, die Kontrolle der Spieler über ihr Instrument zu behindern und die Trennung zwischen sichtbaren Aspekten ihrer Aktion und den fragmentierten Klängen hervorzuheben, die aus dieser indirekten Spielmethode resultieren. Das Scratch Orchestra führte dieses Stück am 9. April 1970 im Internationalen Studentenhaus mit Seilen, Gerten, Röhren, Wurfgeschossen und anderen speziell erfundenen Ausrüstungen von hohen Podien spielend auf, weit entfernt davon, die Instrumente unter Kontrolle zu haben.

George Brecht und La Monte Young

Die Arbeit von George Brecht und La Monte Young, beide der New Yorker Fluxusbewegung der frühen 60er Jahre eng verbunden, ist in seiner Entwicklung durch das Scratch Orchestra teilweise beeinflusst worden. Brechts *Water Jam* ist eine umfangreiche Sammlung von Stücken, die George Maciunas in New York in Gestalt einer Schachtel mit weißen Karten veröffentlichte. Jede von ihnen enthält ein gezeichnetes Bild oder wenige Worte, die durch wenige, aber genaue Angaben ein Objekt, eine Handlung oder ein Ereignis suggerieren. Einige von ihnen verweisen auf musikalische Instrumente zum Beispiel *Flute Solo*: »auseinandernehmen / zusammensetzen«, *Solo for Violine* (oder andere Streichinstrumente): »Polieren«, *Streichquartett*: »Hände schütteln«. In anderen geht es um das Timing von zufälligen Ereignissen (*Three Telephone Events*) oder um nichtmusikalische Klangquellen (*Drip Event*, *Comb Music*). Brechts Stücke bewegen sich in einer Zwischenzone zwischen Objekt und Event. Sehen und Hören sind für ihre Interpretation gleich wichtig. Als Performance können sie mit jedem beliebigen Mittel realisiert werden oder man kann sie auch lediglich als Beobachtung oder geistige Vorstellung behandeln. In den 60er Jahren bezogen Cardew und Tilbury oft Brechts *Incidental Music* in ihre Vorträge ein, ein Werk, das vom Klavier eher als von einem physischen Objekt denn von ihm als einer Klangquelle handelt.

36 Es sind verschiedene Tätigkeiten festgelegt,

die im und um das Klavier herum auszuführen sind; jeder Klang, der von diesen Tätigkeiten ausgehen kann, ist buchstäblich »beiläufig«.⁵

Dieser alles einbeziehende Geist von Fluxus hat in vieler Hinsicht Wesenszüge des Scratch Orchestras vorweggenommen. »Künstler, Gegen-Künstler, Nicht-Künstler Unkünstler, der politisch Engagierte und der Apolitische, Poeten keiner Poesie, Nicht-Tänzer tanzend, Macher, Tatenlose, Nichtmacher: Fluxus umfaßt Gegensätzliches.«⁶

Scratch-Arbeit

Im April 1967 organisierte Cardew eine Reihe von Konzerten am Commonwealth Institute London mit simultanen Aufführungen einiger Stücke von Cage, Brecht und Young: während Cages *Variations I* in Gang waren interpretierte Robin Page Brechts *Two Durations* (»rot, grün«), schwangen farbige Luftballons an langen Kabeln quer über die Vorderseite der Bühne und führte John Tilbury Youngs *Piano Piece for David Tudor Nr. 1* auf (»Bringe ein Bündel Heu und einen Eimer Wasser auf die Bühne zum Trinken und Essen für das Klavier«). Während er auf die Antwort des Klaviers wartete (»... das Stück ist vorbei ... nachdem das Klavier gegessen oder beschlossen hat, es nicht zu tun«), kochte er sich selbst eine Mahlzeit. Unter den Werken, die das Scratch Orchestra 1969 und 1970 aufgeführt hat, ist la Monte Youngs *Poem for tables, chaires, benches, etc. or other sound sources* (1960) das bezeichnendste. In seiner Originalform werden die Reibungsklänge durch Zerren, Schieben oder Schleifen von Möbeln über die Fußbodenoberfläche hervorgebracht, entsprechend eines streng programmierten, von Zufallszahlen bestimmten Zeitschemas. In späteren Versionen, so beschreibt Cardew, entwickelte es sich zu einer »Art von Kammeroper, in der jede Tätigkeit, sie brauchte nicht einmal unbedingt klanglicher Art zu sein, einen Strang in dem komplexen Gewebe der Komposition bilden könnte ...«⁷ Ein anderes Stück von Young, das sowohl für visuelle als auch für musikalische Interpretationen offen ist, ist seine *Composition 1960 Nr. 10* (»Zeichne eine gerade Linie und folge ihr«). Sie könnte als ein einzelner, lang ausgehaltener Ton aufgeführt werden oder als zielstrebige, unabgelenkte, lineare Tätigkeit. Diese und andere fluxusbezogene Werke waren auch musikalisch Unausgebildeten zugänglich und boten verschiedene Arten von Herausforderungen; sie erforderten Fertigkeiten im Erfinden und in der praktischen Realisation, Einfallsreichtum und Selbstdisziplin sowie angesichts jeder eintretenden Eventuali-

tät (einschließlich feindlicher Reaktionen des Publikums, Unterbrechungen oder Einmischung) die vollständige Überantwortung an die Aufgabe.

Für viele der frühen Konzerte des Scratch Orchestra war die Koexistenz verschiedener Stränge akustischer und optischer Aktivitäten charakteristisch. Dabei hatte die erzielte Vielfalt oft mehr mit Prinzipien gemein, wie man sie mit der Bildenden Kunst verbindet – etwa mit der Collage oder Assemblage –, als mit traditionellen musikalischen Methoden. Die komplexe Mischung der Scratch-Musik, bestehend aus Improvisationsritualen, Kompositionen und Fragmenten der populären Klassik, betonte eher die Materialität des Klangs selbst als die Absichten eines einzelnen oder von Gruppen innerhalb des Orchesters. Während Cage besonders in seinen radikalsten Werken der 50er und 60er Jahre noch die Rolle des Komponisten beibehielt, der die formalen Konturen (wenn nicht gar den Inhalt) der simultanen Schichten kontrollierte, zeigte das Scratch Orchestra mit seiner eher kollektiven Annäherung an die Aufführung eine sich befreiende und zwanglose Gemeinsamkeit, die auf gegenseitigem Respekt und gegenseitiger Toleranz beruhte statt auf dem Festhalten an vorgefertigten Strukturen oder einer Kollektion von Regeln.

Zwischen 1969 und 1972 nahm das Orchester an einer Reihe von Veranstaltungen in der Umgebung von London teil, in Straßen, auf Spielplätzen, herrenlosen Grundstücken und in Einkaufszentren, im Euston Bahnhof, in der U-Bahn, in der Hampstead Heide, auf dem Primrose Hügel, Boot fahrend auf dem See im Regents Park, in Cornwall, North Wales und Northumbria sowie in abgeschiedenen Küstengebieten und ländlichen Gegenden. Im August 1970 gab es einen Austausch mit der neuseeländischen Branche des Scratch Orchestra, gegründet von Philip Dadson, der ein Teilnehmer von Cardews Klasse für experimentelle Musik im Morley College (10698-1969) gewesen ist. Die neuseeländische Gruppe, Bestandteil des Departements der Schönen Künste an der Universität von Auckland, führte in den frühen 70er Jahren zur Sommersonnenwende ein kreisförmiges Open-Air-Drumming-Event im Vulkankrater von Mount Eden auf. 1971 koordinierte Dadson ein weltumspannendes Ereignis – *Earthworks* – mit Gruppen auf der ganzen Welt, die zur selben Zeit lokale Verhältnisse beobachteten und aufzeichneten, die für die Tagundnachtgleiche im September während des Sonnenaufgangs (NZ) und während des Sonnenuntergangs (UK) bezeichnend sind.⁸ Dieses Interesse an Raum- und Environment-

Kontexten sowie an charakteristischen Merkmalen verschiedener lokaler Offenbarungen waren Arbeiten von Künstlern wie Walter de Maria, Robert Smithson und Lawrence Weiner in den USA, Richard Long, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy in Großbritannien wesensverwandt, Künstler, die ihre Aktivitäten weit entfernt von den Schwellen der Galerien oder Museen entfalteten. Die spekulative Natur des *Forschungsprojekts* (wie es in der *Draft Constitution* beschrieben ist) und die Idee von Performances basierte aber auch auf der Idee von Reisen (wirklichen oder ausgedachten) die der Concept Art der 60er Jahre geschuldet war.

Die erste Scratch-Performance, die auf das *Forschungsprojekt* zurückgeht, *Journey of the Isle of Wight Westwards by Iceberg to Tokoy Bay*, fand am 15. November 1969 in der Chelsea Town Hall statt. George Brecht lebte damals in London und nahm an verschiedenen Scratch Orchestra Events zwischen 1969 und 1970 teil. Bei dieser Gelegenheit war die Aufführung durch einen Vorschlag von »Brecht & Mac Diarmid Forschungsmitgliedern« inspiriert, einem Vorschlag für die Verlagerung von Landmassen, indem man sie hinter Eisberge spannt, das letzte einer sich ständig steigenden, ehrgeizigen Serie eines »Verlagerungs- und Beförderungs-Projekts«, an dem Brecht während der 1960er Jahre arbeitete. Es repräsentiert einen anderen Aspekt seiner konzeptuellen Vorstellungen, die während jener Zeit auf einer großen Scala im Zwischenbereich von praktikabler Technik und reiner Spekulation lagen.

Die Durchführbarkeit, zur Gewinnung frischen Wassers Eisberge aus der Polarzone in Wüstengebiete der Erde zu transportieren, ist damals offenbar in wissenschaftlichen Zeitschriften diskutiert worden; Brechts Vorschlag griff diese Idee für die Bühne auf. In jenem Jahr, als der erste Amerikaner auf dem Mond landete, schien sie nicht weit hergeholt, suggerierte vielleicht einen ironischen Kommentar über den verschwenderischen Verbrauch von Mitteln für eine rein spekulative oder symbolische Wirkung. Das Scratch Orchestra reagierte mit einem extravaganten Multimedia-Event aus sehr verschiedenen akustischen und visuellen Aktionen, wie sie für seine Auftritte typischen waren und die sich obskuren Forschungswegen der einzelnen Teilnehmer verdankten. Ein kollektives Spritz- und Tropf-Gemälde auf einer langen Papierrolle wurde in Reaktion auf Instrumentalklänge spontan entwickelt, in Umkehrung zur üblichen Beziehung zwischen Musik und visueller Anregung etwa durch eine graphische Partitur wie *Treatise*. Brecht selbst

8 Philip Dadson, *Earthworks* (1971), in: Jim Allen und Wytan Curnow (Hrsg.), *Some Recent New Zealand Sculpture and Post-Object Art*, Heinemann, Auckland 1976.

hielt einen Vortrag über seine Nachforschungen hinsichtlich einschlägiger geographischer, ozeanographischer, soziologischer, ökonomischer und politischer Fragen, wie sie von Unternehmen erhoben werden.

Interaktion zwischen Klang und Bild

Malen als Performance war eine Aktion unter anderen, aber es erfreute sich keines privilegierten Status⁹; vielmehr hatte die Interaktion zwischen Klang- und Bildmedien von vielen verschiedenen Formen Besitz ergriffen. Während einer Aufführung von *Treatise* am Morley College im Jahre 1969 schuf Tim Mitchell eine dreidimensionale Realisation einer Partiturseite in Form einer Holzreliefstruktur: Klänge von Nägeln, vom Sägen und Bohren waren sein Beitrag zur Musik. Offensichtlich bestand ein fluxusartiges Interesse an alltäglichen Aktivitäten, neu definiert und in den Kontext der Performance umgesetzt. Ein flüchtiger Blick auf *Scratch Music* und *Nature Study Notes*⁹ offenbart viele Beispiele: stehen, sitzen, spazieren gehen, rennen, springen, rauchen, waschen, rasieren, Haare schneiden, essen, trinken, fegen, Ball springen lassen, Steine werfen messen, zählen, erfinden, verschiedene Spiele spielen – die Liste könnte ins Unendliche ausgedehnt werden. All dies und mehr kann sich innerhalb einer Aufführung ereignen. Michael Chants *Pastoral-Symphony*, eine schwerverständliche, verbale Partitur, geschrieben 1969 kurz vor der Gründung des Orchesters, verallgemeinerte diese Tendenzen zur Ausdehnung des Spezifischen ins Material für »jede Aktivität, die zwei oder mehr Personen einbezieht«¹⁰

Die *1001 Aktivitäten* der Slippery Merchants, bestehend aus einer bizarren Liste von Wortspielen, Parodien und Gags dieser schelmischen Untergruppe innerhalb des Orchesters, widmeten sich, um all den noch verbleibenden Überresten von musikalischer Autorität zu entkommen oder diese zu stürzen, einer umfassenden (oder manchmal auch unbegreiflichen) *reductio ad absurdum* von Performanceanweisungen: zum Beispiel 41 Reisen von kurzer Entfernung auf Knien, 44 komische Lacher plus komisches Gehen, 71 Würfe verschiedener Dinge weit und breit, 79 Beleidigungen von irgend jemandem, 206 Fußstampfer, 585 singende Bälle zum Bäcker, Arsch gegen die Wand¹¹. Viele von diesen Anweisungen sind während der Reiseperformance zur Queen Elizabeth Hall London am 23. November 1970 (*Pilgerfahrt von diffusen Punkten auf der Oberfläche des Körpers zum Gehirn, ins innere Ohr, ins* 38 *Herz und zum Magen*) spontan erfunden wor-

den, ungeachtet der mehr oder weniger konventionellen Formen der Aufführung.

Sichtbare Aktionen und verschiedene Arten von Spielen bezog auch Cardew in die Aktionspartitur des Paragraphen 5 seines *Great Learning* mit dem Versuch ein, die eher anarchischen Tendenzen zu integrieren und zugleich in Schranken zu halten. Er beschrieb den Paragraphen 5 als Verkörperung seiner eigenen Vorstellung von der Mannigfaltigkeit des Orchesters mit seinem »hohen Level an Spezialisierung von Tätigkeiten und Funktionen«. Im Paragraphen 5 gibt es viel Material von hauptsächlich optischem Interesse, eingeschlossen die *Pantomime* mit ihrem Repertoire an Gesten aus der Zeichensprache der amerikanischen Indianer sowie die *Silent Music* (*Stille Musik*) mit ihrer Anweisung: »Kein Klang. Schweigend und reglos. Gelegentlich eine Bewegung, die alle sehen, niemals mehr als eine zur selben Zeit. Sitzt in einem Halbkreis wie gemeißelte Pharaonen ... Sehr schwere Musik.«

Ebenso wie »jede Aktivität, was auch immer« hier als Performance-Kategorie einbezogen werden konnte, so war auch jede Art von grafischem Material als mögliche Notationsform zu betrachten. Ein Blick auf die *Scratch Music* offenbart denn auch eine Sammlung von Zeichnungen, Diagrammen, Karten, Collagen, Texten, Fotografien und gefundenen Objekten (selbst einige musikalische Notationen), zusammengetragen aus den Notizbüchern von sechzehn Mitgliedern des Orchesters und als visuelle Entsprechung zu einer Scratch-Performance im zufälligen Nebeneinander angeordnet. Alles, was auf Papier festgehalten werden kann, so schien es, könnte Teil der alles umfassenden, Unterschiede außer acht lassenden Kategorie »Grafische Musik« sein. Jede Art von Text oder Bild wurde als ein möglicher Anreiz der Performance betrachtet mit Regeln, die die Interpretation weder vollständig offenließen noch ohne weiteres nahelegten wie etwa bei Tom Philipps *Postcard Compositions* (Op. XI): »Kaufe eine Postkarte. Unterstelle, daß sie die Aufführung eines Stückes veranschaulicht. Leite die Regeln des Stückes daraus ab. Führe es auf!«¹² ■

(Übersetzung aus dem Englischen: Gisela Nauck)

9 Cornelius Cardew, (Hrsg.), *Scratch Music*, London: Latimer 1972.

10 Michael Chant, *Pastoral Symphony* (1969), verbale Partitur, in: *Scratch Music*, a.a.O. 1972, veröff. in Michael Nyman, a.a.O., 1974.

12 Tom Philipps, *Postcard Piece*, in: *Scratch Music*, a.a.O., 1972.

11 Die komplette Liste der *1001 Activities* erschien in: *Scratch Music*, a.a.O., 1972.