

Sabine Sanio

Merzbühne und Happening

Cage – Schwitters – Cage

1 vgl. *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984, S. 206. ↑

2 vgl. *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, hrsg. v. Jürgen Becker und Wolf Vostell, S. 7 und S. 403. ↑

3 bspw. von Jürg Stenzl, *Tradition und Traditionsbruch*, in: *Die neue Musik und die Tradition*, hrsg. v. Reinhold Brinkmann, Mainz, London, New York und Tokyo 1978, S. 95 ff. ↑

4 Es existieren fünf Texte von Schwitters zur Merzbühne, nämlich: *Die Merzbühne*; An alle Bühnen der Welt; *Erklärungen zur Merzbühne*; *Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne*; *Aus der Welt: »Merz«*. Vom letzten Text abgesehen, der 1923

Als John Cage 1952 im Black Mountain College zusammen mit Merce Cunningham, David Tudor, Robert Rauschenberg, Charles Olson und Mary Caroline Richards die berühmte Aktion durchführte, die später als das erste Happening in die Geschichte eingehen sollte, ließ er sich nicht nur von Artaud, sondern vor allem von Schwitters Überlegungen zur Merzbühne inspirieren.¹ George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins und Allan Kaprow, die damals Cages Kurse am Black Mountain College besuchten, nahmen dessen Anregungen auf und waren später maßgebliche Initiatoren und Gestalter der Fluxus-Bewegung, die sich in Deutschland ausdrücklich auf Schwitters als Gewährsmann ihrer Intentionen berief.² Dagegen wurde Cages Musik in Europa immer als typisch amerikanische Kunst verstanden, und wenn doch einmal der Bezug zum Dadaismus hergestellt wurde, dann als Vorwurf, daß Cage über ein schlechtes neodadaistisches Plagiat nicht hinausgekommen sei.³ Dabei zeigen sich, liest man Schwitters' Texte zur Merzbühne⁴, ganz erstaunliche Ähnlichkeiten und innere Beziehungen zu der von Cage in den fünfziger Jahren entwickelten musikalischen Konzeption.

Der Blick von Cage auf Schwitters und wieder zurück auf Cage bringt nicht nur eine voreilig vergessene Tradition der Avantgarde wieder zum Vorschein, sondern ermöglicht es, zentrale Aspekte einer Konzeption herauszuarbeiten, bei der der Bühnenraum nicht mehr als Ort der Aufführung, die als Wiedergabe eines Kunstwerks konzipiert ist, fungiert, so daß auch der Raum als solcher nicht mehr durch die Darstellungsintentionen eines Werkes, sondern durch das unmittelbare Geschehen selbst strukturiert wird. An drei zentralen Momenten einer solchen Konzeption möchte ich Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei Cage und Schwitters zeigen: Material (1), Aufführung (2) und Publikum (3).

(1) Schwitters' Texte zur Merzbühne sind zuallererst poetische Texte, die nicht unmittelbar auf dramatische Realisierung angelegt sind, sondern Vorstellungen bis »zur gedachten Unendlichkeit« treiben (Die Merzbühne, S.24). Zugleich macht Schwitters auf diese Weise handgreiflich deutlich, daß auf der Merzbühne grundsätzlich alles Platz hat, denn jeder Gegenstand, egal wie alltäglich oder phantastisch er sein mag, ist als ästhetisches Material geeignet.

«Dann nehme man Räder und Achsen, bäume sie auf und lasse sie

erschienen ist, sind die anderen alle 1919 erschienen. Ich zitiere im folgenden aus der Textsammlung *Anna Blume und andere*, Berlin 1985, in der die drei wichtigsten Texte (*Die Merzbühne, Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne und Aus der Welt: »Merz«*) abgedruckt sind. ↑

5 *The Future of Music: Credo*, in: John Cage, *Silence*, Middletown Conn.: Wesleyan University Press 1961, S.5. ↑

6 vgl. *Composition as Process, II. Indeterminacy*, in: John Cage, *Silence*, a.a.O. S.35 ff. ↑

7 Vom Gesamtkunstwerk ist allerdings nur in dem späteren Text *Aus der Welt: »Merz«* (vgl. a.a.O., S.89 u. 102) die Rede, Schwitters spricht sonst vom Merzbühnenwerk. ↑

8 Interview with Roger Reynolds, in: *John Cage*, Henmar Press Inc., New York 1962, S. 47 ↑

singen (Wasserriesenüberständer). Achsen tanzen mittenrad rollen Kugeln Faß. Zahnräder wittern Zähne, finden eine Nähmaschine welche gähnt. Empordrehend oder geduckt die Nähmaschine köpft sich selbst, die Füße zu oben. Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegersatzreifen und deformiere sie.» (Erklärungen, S. 26)

Die Merzbühne ist für Schwitters Ort der Vereinigung aller ästhetischen Medien. Malerei, Musik, Dichtung und dramatische Aktionen sind auf ihr zu einem multimedialen Ereignis zusammengefaßt, bei dem keines von ihnen den Vorrang beanspruchen kann.

«Materialien für das Bühnenbild sind sämtliche feste, flüssige und luftförmige Körper, wie weiße Wand, Mensch, Drahtverhau, Wasserstrahl, blaue Ferne, Lichtkegel... Material für die Partitur sind sämtliche Töne und Geräusche, die durch Violine, Trommel, Posaune, Nähmaschine, Ticktackuhr, Wasserstrahl usw. gebildet werden können. Material für die Dichtung sind sämtliche den Verstand und das Gefühl erregende Erlebnisse.» (Die Merzbühne, S. 24)

Dabei zeigt Schwitters nicht nur eine starke Tendenz zur reinen Präsentation und Demonstration von Gegenständen und Vorgängen auf der Bühne, er lehnt es auch ausdrücklich ab, das Merzbühnenwerk einer verstandesmäßigen Logik zu unterwerfen.

«Die Materialien sind nicht logisch in ihren gegenständlichen Beziehungen, sondern nur innerhalb der Logik des Kunstwerks zu verwenden. Je intensiver das Kunstwerk die verstandesmäßig gegenständliche Logik zerstört, umso größer ist die Möglichkeit künstlerischen Aufbaus.» (ebd.)

Cage mußte diese Überlegungen als Bestätigung seiner eigenen Überzeugungen verstehen, hatte er doch schon 1937 die Erforschung des Universums aller und besonders der nicht-musikalischen Klänge und Geräusche für eine zukünftige Musik gefordert⁵ und spätestens 1951 die Vorstellung aufgegeben, daß in einer Komposition ein rational begründeter Zusammenhang bestehen müsse.

(2) Während Schwitters' Materialverständnis für Cage nichts grundsätzlich Neues dargestellt haben dürfte, sieht das bei der Frage der Aufführung ganz anders aus. Denn diese Frage wird für Cage erst in den fünfziger Jahren relevant und es läßt sich vermuten, daß Schwitters' Überlegungen dabei eine nicht geringe Rolle gespielt haben. Denn was Schwitters bereits 1919 fordert, hat sich Cage seit 1958 ausdrücklich zur Devise gemacht, nämlich keine festgelegten Stücke mehr aufzuführen und so die Aufführung von ihrer untergeordneten Funktion als bloßer Wiedergabe eines Kunstwerks freizusetzen.

«Wenn aus der Gesamtheit der schöpferisch tätigen Materialien ein neues Kunstwerk entstehen soll, so ist die Bindung an ein vorhergeschriebenes Dichterwort unmöglich.» (Aus der Welt: »Merz«, S.90)

Durch die Emanzipation der Aufführung von der Funktion der Wiedergabe, für die Schwitters energisch plädiert, kommt ein Moment wieder zur Geltung, das durch die starke Orientierung an der Vorstellung eines zeitlos gültigen, unveränderlichen Kunstwerks fast in Vergessenheit geraten war. Gemeint ist die Improvisation, mit deren Hilfe Schwitters die Abstimmung zwischen den verschiedenen auf der Bühne präsenten Faktoren und Akteuren sicherstellen möchte.

«Weil jedes Kunstwerk letzten Endes seinen Wert glücklicher Improvisation verdankt. Es läßt sich eben nicht rein rechnerisch vorher erklügeln, selbst wenn ein noch so genauer Plan vorliegt, und die Überwindung ständig neuer, unvorhergesehener Schwierigkeiten erfolgt tatsächlich durch immer neue Improvisationen, die dem Kunstwerk die Frische und Ursprünglichkeit erhalten. Jede künstlerische Intuition oder Inspiration gelangt über Improvisationen zur Darstellung in einem Kunstwerk.» (»Merz«, S. 97)

Obwohl Schwitters an der Instanz des Merzers als desjenigen Künstlers, der das Merzbühnenwerk als ganzes überschaut und gestalten soll, festhält, relativiert sich dessen Rolle entsprechend der zunehmenden Bedeutung der Improvisation; er ist, wie Schwitters sagt, gleichzeitig Leiter und Geleiteter, Schöpfer wie Betrachter des Kunstwerks. (»Merz«, S.91)

In gewissem Sinne könnte man davon sprechen, daß Cage Schwitters' Überlegungen zur Rolle der Aufführung radikal zu Ende gedacht und fast systematisch in allen Hinsichten in seinen Kompositionen umgesetzt hat. Ausgehend von der Überlegung, daß eine Komposition, damit ihre Aufführung keine bloße Wiedergabe von etwas bereits vorher Bekanntem darstelle, Momente von Unbestimmtheit aufweisen müsse, die erst von den aufführenden Musikern aufgelöst werden, hat Cage die Kategorie der Unbestimmtheit einer Komposition hinsichtlich ihrer Aufführung eingeführt und die verschiedensten, mehr oder weniger weitreichenden Verfahren entwickelt, mit denen diese Unbestimmtheit hergestellt werden kann.⁶ Dies hat zur Folge, daß den aufführenden Musikern eine bestimmte Entscheidungsfreiheit bleibt, die es ihnen ermöglichen soll, ihr eigenes Verhältnis zu der jeweiligen Komposition zu entwickeln. Die Aufführung gewinnt dadurch unvorhersehbaren und unverwechselbaren Charakter und kann nicht mehr als Wiedergabe der Komposition angesehen werden. Diese ist vielmehr umgekehrt zu verstehen als Material, mit dem es möglich ist, einen musikalischen Prozeß in Gang zu bringen.

(3) Vielleicht die entschiedenste, sicher aber zugleich auch die widersprüchlichste Erweiterung des traditionellen Werkbegriffs findet sich in Schwitters' Behandlung des Publikums, das er in das Bühnengeschehen einbeziehen will, indem er dessen Verhalten als einen »*Faktor*« und Material des Merzbühnenwerks behandelt. Konsequenter durchgeführt, wäre damit nicht nur die Einmaligkeit jeder Aufführung

gesichert – denn Schwitters bevorzugt drastische Eingriffe und Aktionen, die ebenso drastische Publikumsreaktionen erwarten lassen –, es wäre zugleich auch die Grenze, die den ästhetischen Bereich vom alltäglichen trennt, aufgelöst. Doch Schwitters' Selbstverständnis als Künstler verhinderte, daß er diesen Gedanken zu Ende denkt. Im Grunde geht es ihm um die Frage, wie der Merzer, der im Merzbühenwerk an die Stelle des Dichters tritt, auch die Reaktionen des Publikums in sein Werk integrieren kann. Die Reaktionen des Publikums sind jedoch, ebenso wie übrigens auch die Improvisationen der Bühnenakteure, nicht ohne weiteres vom Merzer vorauszusehen und zu lenken. Schwitters Konzeption verharrt auf seltsam, ja paradox anmutende Weise in der Schwebe zwischen dem Entwurf eines Gesamtkunstwerks, bei dem der Merzer frei über das ganze Material verfügt und aus ihm das Merzbühenwerk schafft⁷, und der sich allerdings nur vage andeutenden Vorstellung eines sich spontan entwickelnden, unvorhersehbaren, dramatischen Geschehens, an dem alle gleichberechtigt beteiligt wären. Und fast hat es den Anschein, als hätte Cage aus diesem ungelösten Konflikt die Konsequenz gezogen, indem er auf den traditionellen Status als verantwortlicher Künstler einfach verzichtet und so Aufführungen seiner Kompositionen zu musikalischen Prozessen macht, die keiner Absicht unterliegen und in ihrem Ausgang völlig unbestimmt sind.

Hier muß gerade die entscheidende Differenz zwischen Schwitters und Cage gesehen werden, denn anders als Schwitters hat sich Cage äußerst kritisch mit dem eigenen Selbstverständnis als Künstler auseinandergesetzt und aus dieser Auseinandersetzung die Konsequenz des Verzichts auf eigene intentionale Gestaltung seiner Komposition gezogen.

«Most people mistakenly think that when they hear a piece of music, that they're not doing anything, but that something is being done to them. Now this is not true, and we must arrange our music, we must arrange our Art, we must arrange everything, I believe, so that people realize that they themselves are doing it, and not that something is being done to them.»⁸

Damit soll jedoch nicht die Radikalität von Schwitters' Forderungen zur Merzbühne bestritten werden, die eben in der völlig veränderten Auffassung dessen, was als dramatisches Geschehen zu verstehen ist, gesehen werden muß. Liest man die folgende Ausführung Schwitters', in der er den musikalischen Verlauf eines Merzbühenwerks imaginiert, fühlt man sich schon durch die völlige Preisgabe der verstandesmäßigen Logik an Cages Kompositionen erinnert. Unentschieden bleibt dagegen bei Schwitters, ob der Bühnenraum nur noch durch das, was gerade geschieht, strukturiert wird und damit die Grenze zwischen ästhetisch strukturiertem Geschehen und dem des alltäglichen Lebens abgeschafft ist, oder ob nicht doch der Bühnenraum Projektion des inneren Vorstellungsraums ist, den der Merzer entwirft, indem er alle ästhetischen Medien sich zum Material macht und zum Gesamtkunstwerk zusammenzufügen versucht.

«Orgeln hinter der Bühne singen und sagen: 'Fütt, Fütt'. Die Nähmaschine rattert voran. Eine Mensch in der einen Kulisse sagt:'Bah'. Ein anderer tritt plötzlich auf und sagt: 'Ich bin dumm.' (Nachdruck verboten.) Kniert umgekehrt ein Geistlicher

dazwischen und ruft und betet laut: 'O Gnade wimmelt zerstaunen Halleluja Junge, Junge vermählt Tropfen Wasser.' Eine Wasserleitung tröpfelt ungehemmt eintönig. 8 Pauken und Flöten blitzen Tod, und eine Straßenbahnschaffnerspfeife leuchtet hell. Dem Mann auf der einen Kulisse läuft ein Strahl eiskaltes Wasser über den Rücken in einen Topf. Er singt dazu cis d, dis es, das ganze Arbeiterlied. Unter dem Topfe hat man eine Gasflamme angezündet, um das Wasser zu kochen und eine Melodie von Violinen schimmert rein und mädchenzart. Ein Schleier überbreitet Breiten. Tief dunkelrot kocht die Mitte Glut. Es raschelt leise. Anschwellen lange Seufzer Geigen und verhauchen. Licht dunkelt Bühne, auch die Nähmaschine ist dunkel.« (Erklärungen, S. 27)