

Florian Tuercke

4'33"for Street Music, 4'33" for Mariachi

von Sandra Naumann

In *4'33" for Street Music* und *4'33" for Mariachi* adaptiert Florian Tuercke das wohl prominenteste Stück von John Cage für den öffentlichen Raum. Er verlagert das sogenannte »stille Stück« vom Konzertsaal auf die Straßen Mexico Citys und lässt es dort von Straßenmusikern und Mariachi aufführen. Daraus sind zwei Videoarbeiten entstanden, die Cages 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.¹ Bei der Premiere am 29.08.1952 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.«²

Dabei ging es Cage nicht um eine Provokation des Publikums, sondern vielmehr um die Hinterfragung 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.

¹ 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 (in Vorbereitung).

² *John Cage in conversation with Michael John White* (1982). In: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *Conversations with Cage*. New York: Limelight Editions 1988, S. 66.

Denn wie Cage immer wieder betonte, gibt es keine wirkliche Stille, ebenso wenig wie ihre strikte Trennung vom Geräusch.³ So versteht er *4'33"* auch als das musikalische Gegenstück zu Robert Rauschenbergs *White Paintings*, die er als »Flugplätze für Lichter, Schatten und Partikel«⁴ 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.

Genau dieses Moment reizt Florian Tuercke in seinen *4'33"*-Adaptionen bis zum Äußersten aus, wenn er das Stück in die Straßen Mexico Citys verlagert. Eigentlich war er angereist, um sein Langzeitprojekt *URBAN AUDIO* (seit 2005) zu realisieren, bei dem er kompositorische Phänomene in der akustischen Struktur des urbanen Raumes erforscht und städtische Verkehrsgeräusche mittels selbstkonstruierter Saiteninstrumente wie ein Alchemist in dronenartige Soundscapes verwandelt.⁵ Doch dann war er so überrascht von der Eigenmusikalität der Stadt, dass eine derartige Transformation überflüssig erschien. Angesichts der allgegenwärtigen Musik, der aus den vorbeifahrenden Bussen vorbeifliegenden Radioklänge, der aus den Lautsprechern vor all den kleinen Geschäften dröhnenden Popsongs, des melodischen Singsangs der Straßenverkäufer und, nicht zuletzt, des Spiels der unzähligen Straßenmusiker, drängte sich eine andere Strategie förmlich auf, nämlich deren Rahmung in Form des »stillen Stücks«.

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 von der Musik, die sie spielen, auf eben jene Straßengeräusche, die sonst davon übertönt würden: auf das Stimmengewirr der Passanten, das Rauschender vorbeifahrender 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.

Im Rahmen des Werkleitz Festivals werden fünf dieser Videos gleichzeitig auf nebeneinander in Schaufenstern platzierten Monitoren gezeigt, der Ton wird über Körperschallwandler nach außen übertragen und die Arbeit so zurück in den öffentlichen Raum überführt. Zugleich erzeugt 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

³ 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*. Middleton, CT: Wesleyan University Press 1961/1973, S.146–193, hier S.191.)

⁴ 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*, Middleton, CT: Wesleyan University Press 1961/1973, S. 98–108, hier S.102.)

⁵ Vgl. Matteo Marangoni, *Urban Audio, composing with traffic*.

http://www.neural.it/art/2011/09/urban_audio_composing_with_tra.phtml (10.07.2012).

auf verschiedene Geräuschumgebungen, die sich nun wieder zu einem gemeinsamen Klangraum zusammenfügen.

Genau diese städtische Geräuschkulisse und der Umstand, dass diese von vielen Beteiligten gemeinsam als unintendiertes 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«.6

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. 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.7

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.8 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 Konzept 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. Allesamt 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

6 Florian Tuercke: E-mail-Interview vom 17.07.2012.

7 »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).

8 So Cage in Paiks Video *A Tribute to John Cage* (1973).

Stilrichtung der mexikanischen Volksmusik wird sietraditionell 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 und unfreiwillig Komisches an. Für Tuercke sind seine beiden Adaptionen des »stillen Stücks« daher Hommage und Persiflage zugleich. Cage nicht nur zum Zuhören, sondern auch zum Schmunzeln. In diesem Sinne: *Happy New Ears!*⁹

Autorin: Sandra Naumann (DE) ist Medienhistorikerin und freie Kuratorin u.a. für transmediale, CTM, sound:frame, SHIFT, Elektra und Experimenta.

⁹ So der Titel eines Essays von John Cage aus dem Jahr 1963, erschienen in: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1967, S.30–34.