

Oper als regulierte Anarchie

John Cage und das Stückwerk «Europas 1&2»

Mit seinen «Europas» hat sich der amerikanische Komponist und Musikschritsteller John Cage 1987 ausgerechnet die Oper vorgenommen, um das Zufallsprinzip anstelle der Imagination des Autors walten zu lassen.

Corinne Holtz

Am 12. November 1987 steht die Oper Frankfurt in Flammen. «Unmissverständliche Geräusche und starkes Knistern weisen den Weg zum brennenden Bühnenhaus», berichten Augenzeugen der städtischen Feuerwehr. «Versuche, die Türen zu öffnen, scheitern an dem gewaltigen Unterdruck, der im brennenden Bühnenhaus herrscht. Vom Zuschauerraum bietet die Bühne ein gespenstisches Bild. Der sechzehn Tonnen schwere eiserne Vorhang ist bereits rot glühend. Rechts und links des Vorhangs brennen die Beleuchtungsbühnen. Die ersten Stuhlreihen im Parkett sind aufgrund der ungeheuren Wärmestrahlung schwer beschädigt.»

Die Equipen brauchen ganze sechs Tage, um das Feuer zu löschen, die Oper Frankfurt brennt bis auf die Grundmauern nieder. Das bedeutet auch, dass die mit Spannung erwartete Premiere von John Cages «Europas 1&2» verschoben und kurzfristig auf eine andere Bühne verlegt werden muss. Die Aufklärung des Opernbrands sorgt für politischen Gesprächsstoff. Als bekannt wird, dass ein arbeitsloser Emigrant aus der DDR auf der Suche nach Essen in das Gebäude eingedrungen ist und angeblich aus Wut, nichts vorzufinden, Feuer gelegt hat, ist die Öffentlichkeit alarmiert. Schliesslich ist in der Bundesrepublik Deutschland die Auseinandersetzung mit der inzwischen dritten Generation der RAF (Rote-Armee-Fraktion) jeden Tag ein Medienthema, und seit Anfang des Monats wird bundesweit über die Hintergründe der Erschiessung zweier Polizisten an der Startbahn West des Frankfurter Flughafens diskutiert.

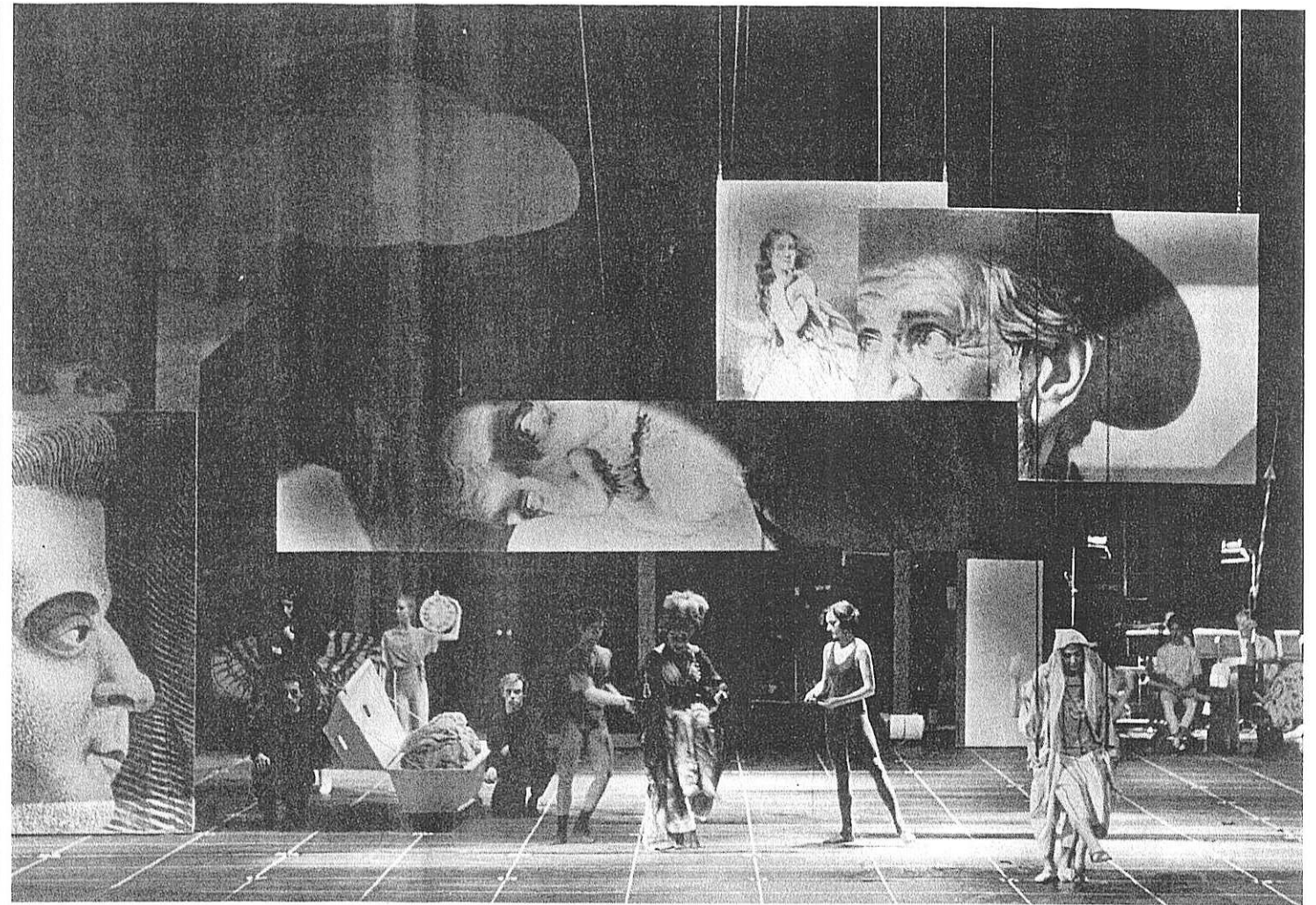
Spielerische Negation von Oper

Der Auftakt zu einem der letzten Opernskandale des 20. Jahrhunderts führt zum Inhalt von «Europas 1&2»: zur Negation dessen, was europäische Oper ausmacht. Und wer den Opernbrand als Metapher im musikhistorischen Verlauf betrachtet, wird auf Parallelen stossen: auf Pierre Boulez' Schlachtruf «Sprengt die Opernhäuser in die Luft» (1967), auf Richard Wagners selbstüberhöhende Äusserung für ein noch lange nicht existierendes eigenes Theater, wo nach drei Aufführungen Bühne und Partitur verbrannt werden sollten (1850). John Cage ist insofern ein Brandstifter, als er sich zu einem Auftragswerk überreden liess, das seiner Grundhaltung – ausgenommen die Lust am Theater – diametral widerspricht.

Oper steht für all jene institutionell verankerten Abhängigkeiten, die Cage ablehnt, weil sein «Tun antiinstitutionell» sei. Oper kostet viel und funktioniert als hierarchisch organisierter Apparat. Sie hat sich als Repräsentantin von Herrschaft und Hochkultur über die Jahrhunderte gehalten, und die daran gebundenen Werte haben ausgrenzenden Charakter – der Zugang wird vorwiegend über soziale Zugehörigkeit reguliert. Das ruft nach Demontage durch Cage. «Zweihundert Jahre lang schickten uns die Europäer ihre Opern. Jetzt schicke ich sie ihnen zurück», sagte Cage und verwies darauf, dass sich die Komik in «Europas» an den Theatermitteln von «Hellzapoppin», der kommerziell erfolgreichsten Broadway-Show der späten 1930er Jahre, entzündet hatte. Motivation genug, um seine Faszination für Theater, Tanz und alle (noch) nicht institutionalisierten Formen von Performance zum zweiten Mal in Richtung Oper zu lenken.

Ein erster Versuch nämlich ist in den 1940er Jahren gescheitert. Dies aus einem einfachen Grund – so Cage –, «weil das Buch» über die geplante Titelfigur des Stücks «in der Bibliothek ausgeliehen war». Jahre später ist es Einzelgängern des Musikbetriebs gelungen, Cage doch noch zur Oper zu verführen. Die Musikpublizisten Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn sind als Chefdramaturgen mit intellektuellem Anspruch an der Oper Frankfurt angetreten. Die neue Ära sollte mit einem Paukenschlag beginnen; er sorgte auch im Nachrichtenmagazin «Der Spiegel» für Aufmerksamkeit. Die Produktion von «Europas 1&2» wird dort als erstklassiges «Begräbnis» der Kunstgattung Oper dargestellt, initiiert von nimmermüden «Apologeten», die Hegel, Adorno und Cage zum Dreigestirn ihres Wirkens erklärt hätten.

Eigentlich könnte «Europas 1&2» dem Opernpublikum gefallen. Neunzehn Sängerinnen und Sänger aus allen Stimmfächern bedienen sich innerhalb von zwei Stunden, fünfzehn Minuten und null Sekunden nach eigener Wahl aus dem Arienrepertoire der Opernliteratur. Sie singen



Kreatives Durcheinander. «Europas 1&2» von John Cage, 1991 am Opernhaus Zürich gegeben und zu überwältigendem Erfolg gebracht.

Longseller wie das Duett «La ci darem la mano» aus Mozarts «Don Giovanni» oder «Ich lade gern mir Gäste ein» aus Strauss' «Fledermaus». Nichts passt im abendländischen Sinn zusammen. Figur, Kostüm, Orchester, szenische Handlung, Tonband und Licht agieren gleichzeitig, aber im je eigenen Zeitfenster, mit Blick auf einen der im Bühnenraum verteilten Monitore. Sie ticken digital und geben den Verlauf der Zeit wieder, der seinerseits in der Partitur akribisch genau notiert ist. Dort sind alle Aktionen verzeichnet, die innerhalb eines bestimmten Zeitfensters erfolgen müssen, Anfang und Ende jedoch einer Aktion bestimmen die Ausführenden selber.

Musik- und Bildschnipsel

Cage organisiert die musikalische Zeit mittels «time brackets» und überlässt, was sonst Partituren einfordern («Texttreue»), der Entscheidung seiner Interpreten. Ein stramm gerüsteter Ritter schmettert «La donna è mobile» aus Verdis «Rigoletto» und bläst dazu riesengrosse Seifenblasen über die Bühne, und die Champagner-Arie aus «Don Giovanni» wird von einer türenschiessenden Sängerin in folkloristisch angehauchter Tracht absolviert. Zu einer Arie aus Rossinis «Barbiere» spielt ein Bratscher einen Part aus Wagners «Walküre». Wie Verdis «Traviata» anhebt, schaltet sich das Piccolo mit einer nervtötenden Passage aus Tschaikowskys «Pique Dame» ein. Scheinwerfer und Lichtbrücken spielen scheinbar verrückt, und am Ende schwebt ein Zepplin ferngelenkt über das Parkett bis in die Ränge.

Das gesamte Material, bis hin zu den auf 72 Leinwänden projizierten Bildschnipseln, stammt aus bereits Bestehendem und folgt damit dem von Marcel Duchamp eingeführten Prinzip des *objet trouvé*. Mit «Europas» hält diese Setzung zum ersten Mal konsequent Einzug in die Gattung Oper. Das Material stammt aus unterschiedlichsten Quellen wie Partituren, Zusammenfassungen von Opernhandlungen oder etwa «Webster's Daily Use Dictionary of the English Language», dessen Begriffe die Bühnenaktionen festlegen. Alle diese Partikel werden durch ein computergestütztes Zufallsverfahren ausgewählt und kombiniert. Die Reihenfolge der Ereignisse bestimmt kein Autor und dessen Subjektivität, sondern ein von ihm reguliertes Zufallsprinzip.

Grundlage der Zufallsoperationen ist seit 1951 das «I Ging» («Das Buch der Wandlungen»), der älteste der überlieferten klassischen chinesischen Texte, dessen Zahlenspielen sich Cage nach selber entworfenen Spielregeln unterwirft. Die aus 64 Zeichen bestehenden Hexagramme des «I Ging» bestimmen seit «Music of Changes» (1951) viele seiner Kompositionsprozesse, und Cage wird zum Dompoteur des Autors, indem er ihn mittels Zufallsoperationen bündigt. Der Sturz des Komponisten

als Autor ist in der Musikwissenschaft mit der ihr eigenen Verspätung rezipiert worden, und musikalische Gegenwart hat bereits nach 1950 einen Diskurs vorausgenommen, der im digitalen Zeitalter unter dem Stichwort «Ende der Autorschaft» geführt wird.

(K)ein Zurück zur befreiten Musik

Cage stellte sich während der Einstudierung der Produktion offenen Fragen des Selbstversuchs mit Oper. «Es ist wichtig für uns, mit etwas konfrontiert zu werden, das wir nicht analysieren können», sagte er. Theater sei nach seiner Erfahrung die «komplexeste Kunstform» und gleiche dem Leben. Dort komme alles unregiert zusammen. «Mit anderen Worten: Leben funktioniert ohne Regierung.»

Was Cage damals vor einem überwiegend ratlosen Publikum im Rahmen einer Klausur in der geschichtsträchtigen Abtei Weingarten zu erläutern versuchte, gründet auf einer Denkweise, die auf die 1940er Jahre zurückgeht. Für Cage ist Musik reines Material, reiner Klang, frei von jeder Hierarchisierung. Ausserdem stellt er die Rolle des Komponisten infrage; er betrachtet ihn als Autokraten, «der anderen Leuten erzählt, was sie tun sollen. Das halte ich nicht für den elegantesten Weg, etwas durchzusetzen.»

Im Musiktheater soll folglich auch die kategoriale Unterscheidung zwischen Musik und Szene fallen. «Music Walk» (1958) für eine beliebige Anzahl von Klavieren und Radioapparaten – bespielt von beliebig vielen Spielern und den damit verbundenen Gängen zwischen den Klangquellen – ist eines der ersten Stücke der Musikgeschichte, die zur Gattung «Instrumentales Theater» und weiteren Werken wie «Theatre Piece» (1960) führen sollten. Mauricio Kagels universaler Theaterbegriff ist durch Cage bereits angedacht, die musiktheatralische Logik ist aufgebrochen, die Lenkung von Musik und ihren Interpreten umgedeutet.

In «Europas» allerdings führt die Entsubjektivierung nicht in letzter Konsequenz zu Bühnenwirklichkeit. Cage behauptet Oper zwar als «regulierte Anarchie», hält aber gleichzeitig an der Konvention der Guckkastenbühne und damit an der Trennung zwischen Produzenten und Rezipienten fest. Im Kern respektiert er den hochspezialisierten Apparat und tastet keine Grundfesten an. Sänger und Sängerinnen sowie Orchestermusiker bleiben Dienstboten der Oper, und das Vibrato, das Cage verbieten wollte, ist ebenfalls nicht aus der Welt. Das könnte man als Kotau vor der Gattung deuten, die sich «immer in parasitärer Weise auf andere Künste verlassen musste» und in ihrer Wesenheit keine im Cageschen Verständnis «befreite» Musik werden kann.

«Europas» ist damals gerne mit postmodernen Statements der Gegenwart gleichgesetzt worden. Das Stück berührt jedoch eine ganz andere ge-

schichtsphilosophische Dimension, denn sie könnte als Negation von Oper im Sinne Hegels gelten. Heinz-Klaus Metzger, der Cage und sein Werk seit seinen ersten Auftritten in Deutschland begleitet hat, sah «Europas» als ausdifferenzierte «Aufhebung» der europäischen Oper. Cage verneinte sie, stellte sie aus eigener Sicht auf eine autonomere Stufe und bewahrte letztlich den Kern.

Dass Cage von dieser These Kenntnis hatte, ist anzunehmen. Er könnte darauf erwidert haben, dass ihn andere Deutungen von Welt interessieren und seine grundsätzlich nichtintellektuelle Position auch in antiintellektuelle Äusserungen umschlagen könne. Denn «Protestierer fachen immer genau die Flamme dessen an, wogegen sie protestieren». Trotzdem wird ein unermüdlicher Protestierer für Cage ab 1967 wegweisend werden, trifft er doch auf die Tagebücher des US-amerikanischen Philosophen und Öko-Pioniers Henry David Thoreau, der anarchistische Lebensformen propagierte und diese auch selber praktizierte.

Die Begegnung mit dessen Schriften sollte zu Cages wichtigster Inspirationsquelle werden. Seither bezeichnete er sich ausdrücklich als «Anarchist» und teilte mit Thoreau die «Pflicht» zum «Ungehorsam gegen den Staat». Cage selbst hat seine Faszination für den Querdenker und dessen Utopie einer herrschaftslosen Gesellschaft im respektvollen Umgang mit ihren Ressourcen nicht näher begründen wollen. Seinem Biografen David Revill verriet er lediglich, hier hätte er «jede Idee» gefunden, die er selbst gehabt hätte «und die einen Schuss Pulver wert ist».

Anarchistischer als ein Schaf

«Europas 1&2» ist in seiner (In-)Konsequenz ein singuläres Experiment. So sind denn auch die Erweiterungen 3 bis 5, die bis kurz vor Cages Tod im Jahr 1992 entstanden sind, wenig zwingende Modifikationen. Das nahezu identische Ausweichen einer schlagenden Idee hat ihm andeutungsweise – und nur in Europa – die Unterstellung des «Verrats» und des Schielens auf die Aufmerksamkeit eingebracht. Und zwar aus jener Perspektive, die das Stück auch als politisches Bekenntnis deutete – was Cage als Instrumentalisierung seines autonomen Musikbegriffs verstanden und darum abgelehnt hatte. «Ich bin nicht daran interessiert, Einspruch gegen Dinge zu erheben, die falsch sind», denn «ich arbeite am besten als Individuum, nicht als Schaf in einer Herde von Schafen». Europas sind demnach ein Versuch, «Individualanarchismus mit beschränkter Kooperation» im Labor auf der Bühne zu erproben.

Corinne Holtz, Dr. phil., langjährige Musikredaktorin beim Schweizer Radio DRS 2, ist Studiengangsleiterin MA Performance Klassik der Hochschule der Künste Bern, Musikpublizistin, Co-Kuratorin von «experimente – die bühne im avers» und lebt in Zürich.