

# Cage after Cage

## Entdeckungen eines Schlagzeugers

*Der Schlagzeuger und Performer Matthias Kaul hat Ende 2015 bei Wergo die CD Cage after Cage eingespielt, deren Erarbeitung mit einigen Recherchen verbunden war. Diese führten zu Entdeckungen und neuen Erkenntnissen. Im Januar 2016 führte die Musikjournalistin Barbara Eckle in der Akademie der Künste Berlin darüber ein Gespräch mit ihm.* (Die Redaktion)

1 Die CD enthält folgende Stücke: *Composed Improvisation for snare drum alone*; *Variations I, version for steel drums and mbira*; *Child of Tree for solo percussion*, *Composed Improvisation for one-sided drums with or without jangles*, *Inlets for three players of water-filled conch shells and one conch-player using circular breathing and the sound of fire*.

**Barbara Eckle:** Der Titel *Cage after Cage*<sup>1</sup> sagt es schon: Sie unterteilen die Cage-Rezeption in ein historisches und ein gegenwärtiges Kapitel. Warum ist das Ihrer Ansicht nach fällig?

**Matthias Kaul:** Seit Cage seine Stücke für Schlagzeug geschrieben hat, ist ziemlich viel Zeit vergangen. In dieser Zeit hat man vieles, was Cage angestoßen hat, weitergedacht und weiterentwickelt. Aber die Art und Weise wie Cage heute meist gespielt wird, ist mir zu esoterisch. Diese Esoterik ist bei Cage gar nicht angelegt.

**B.E.:** Was meinen Sie mit Esoterik?

**M.K.:** Es gibt von John Lennon diesen Spruch: »Jesus war ok, aber seine Jünger waren fett und gewöhnlich« – und das kann man teilweise auch von den Cage-Anhängern sagen. Vor ein paar Jahren war Cages 100. Geburtstag, da habe ich einmal recherchiert, was es für Aufnahmen von Cages Schlagzeugstücken gibt und war ziemlich genervt von der heiligen Haltung, die ich da überall durchhörte.

**B.E.:** Woran ist diese »heilige Haltung« zu erkennen?

**M.K.:** Vor allem an den Pausen. Wir wissen ja seit Cage, dass die auch Musik sind und dass da auch ein Lastwagen durchfahren darf. Aber dass sie mit dieser ewigen Nachdrücklichkeit zelebriert werden, ging mir auf die Nerven.

**B.E.:** Wie sind Sie dann mit den Pausen umgegangen?

**M.K.:** Ich habe zunächst versucht, sie zu vermeiden. Denn wenn man die Instruktionen von Cage liest, gibt es dafür bei vielen Stücken  
48 die Möglichkeit. In den *Composed Improvisations*

ist es beispielsweise so, dass man auswürfelt, wie viele Aktionen man in einem Zeitfeld hat. Bei einem Zeitfeld von, sagen wir, drei Minuten und acht Aktionen, machen dann viele acht relativ kurze Aktionen und lassen dazwischen immer diese schön zelebrierten Pausen. Nun schreibt aber Cage für diese Stücke, dass zum Beispiel ein Wirbel, also ein konstanter Klang, als eine Aktion gezählt wird, egal wie lang er ist, und damit kann man schon eine ganze Menge Pausen wegwirbeln. So habe ich mir viele Klänge gesucht, die eben Pausen vermeiden können.

**B.E.:** Ist diese Methode in allen Stücken einsetzbar? Bei den *Variations*, die mit diesen Folien mit Punkten und Linien arbeiten, dürfte das schon etwas schwieriger zu bewerkstelligen sein. Dort sollte man ja die genauen Distanzen von den Punkten zu den Linien berücksichtigen, wenn man die Folien übereinander legt.

**M.K.:** Man muss das sehr genau messen, und das habe ich auch gemacht. Aber Cage schreibt eben auch, dass es *irgendwie* eine Rolle spielen soll. Und welche Rolle das ist, hängt von der Intensität der Jüngerschaft ab. Man muss für sich selber ausdeuten, was nun eine zehn Zentimeter lange Linie wohl bedeutet für die Zeit. In einer der *Variations* habe ich die Zeit als etwas Metrisches genommen und in Sechzehnteln gezählt, und so passiert es auch, dass dann plötzlich eine Art Menuett dazwischenfunkt. Bei einer anderen *Variation* habe ich, wie das die meisten machen, die Zeit in Sekunden gemessen, und so entstehen viele Pausen. In der dritten *Variation* gibt es dann aber nur drei Pausen und alles andere ist durchgespielt, weil ich die Wege zwischen den Tönen auch ausspiele – denn was ist denn eine Pause oder ein sogenanntes Nichts?

**B.E.:** Ist die Pause denn überhaupt ein Nichts?

**M.K.:** Eben nicht. Man könnte auch einfach sagen: Die Pause ist die Abwesenheit der in diesem Feld eigentlichen Musik. Dann kann man genau so gut eine andere Musik in der Zeit machen. Das heißt, für diese Wege habe ich einen Klang genommen, der sonst nicht vorkommt. Und dadurch ergab sich viel Klang und wenig Pause.

**B.E.:** Sie sind also der Meinung, dass, wenn Cages Anweisungen mit allzu religiöser Akribie erfüllt werden, der Geist Cages verfehlt wird?

**M.K.:** Genau. Das kann man alles in der Partitur sehen: *Child of Tree* ist ein Packen

handschriftlich vollgeschmiertes Papier. Es ist dabei ganz viel weggestrichen, was aber nach wie vor lesbar ist. Das macht es sehr schwer zu entziffern, was er überhaupt will. Und das ist eine sehr interessante Haltung Cages, weil sich durch dieses Durchgestrichene, das erkennen lässt, was er einmal dachte, zwangsläufig in seinen Gedankenkreis hineinkommt. Es gibt da etwas, das man eigentlich gar nicht lesen sollte, das er aber auch nicht weggemacht hat. Im Gegenteil, er hat darauf bestanden, dass diese Partitur genau so gedruckt und verbreitet wird. Das finde ich schön, weil die Neue Musik-Szene ja immer gern auf der Suche nach der reinen Wahrheit ist, und wenn nun der, bei dem man sucht, die Wahrheit selber trübt, sollte das vielleicht zu denken geben. Auf jeden Fall sollte man sich davon beflügeln lassen, wenn man nicht weiter weiß. When in doubt: mach was! Entscheide selber!

**B.E.:** Wenn es vielmehr darum geht, die Mehrdeutigkeit der Anweisungen zu berücksichtigen als die Anweisungen selbst, müsste man daraus schließen, dass es Cage zu einem gewissen Grad egal war, wie diese Schlagzeugstücke am Schluss klingen?

**M.K.:** An vielen Stellen muss ihm einiges egal gewesen sein. In seinem Stück 2710445 beispielsweise teilt er die Schlaginstrumente in vier Kategorien: Fell-, Holz-, Metallinstrumente und eine freie Kategorie. Auf den ersten neun Seiten der Partitur hat er nun den Nachklang im Metall genau organisiert, zwischen abdämpfen und klingen lassen. Nach Seite neun scheint er eine längere Pause gemacht zu haben. Das erkennt man an seiner Handschrift und am Tintenwechsel. Vor allem sieht man ab Seite zehn keinen einzigen organisierten Nachklang im Metall mehr. Wie ist das nun aufzufassen? Die Partitur hat immerhin siebenundzwanzig Seiten. Soll man nun plötzlich alles trocken spielen? Das kann eigentlich nicht sein. Und was macht man mit den riesigen Pausenfeldern, die bis zu einer Minute dauern würden? Ich habe daraus geschlossen, dass es ihm egal war. Mir wiederum waren diese Unmengen von Pausen und diese fast ganz leeren Seiten nicht egal.

**B.E.:** Wie haben Sie das also gelöst?

**M.K.:** Cage kannte damals sehr wahrscheinlich die Instrumente nicht, die neun Minuten nachklingen. Wenn man in dem siebenundzwanzigminütigen Stück vier mal auf ein solches Instrument schlägt, gibt es keine Pausen mehr, weil permanent etwas nachklingt. Oder wenn man in der freien Instrumentenkategorie mit

Feedbacks von Trommeln arbeitet, bekommt man auch einen Klang mit beliebig langer Dauer. Ich habe versucht, mit dieser Frage wirklich differenziert umzugehen in diesem Stück.

**B.E.:** Bei einem Stück wie *Inlets*, wo man mit wassergefüllten Schneckenhäuser operieren soll, hat Cage wiederum eine Prämisse geschaffen, die einen geradezu dazu anhält, von Ordnung und Planung der Klänge abzusehen und sie vielmehr geschehen zu lassen. Das deutet auf eine ganz andere Intention hin.

**M.K.:** Dazu gibt es von Cage eine völlig schräge Bemerkung. Er sagt, das sei für ihn wahre Improvisation, weil man nie wisse, was diese Schnecken tun, wie sie gluckern, wenn man sie mit Wasser füllt und dreht. Mich hat das verblüfft, denn es ist schon eine komische Auffassung von Improvisation, bei dem, was man tut, nicht zu wissen, was passiert. Das kann ein Ausgangspunkt für eine Improvisation sein, aber man sollte dann doch als Mensch und Körper auf das, was entstanden ist, reagieren und nicht einfach weiterdrehen. Sonst kann man das auch eine Maschine machen lassen.

**B.E.:** Welche Alternativen bieten die Schnecken, wenn sie doch so unberechenbar sind?

**M.K.:** Das sind sie eben gar nicht. Wenn man sich mit den Schnecken und dem Wasser länger beschäftigt, dann kann man eigentlich ziemlich genau voraussagen, was passiert, je nach Wassermenge und Drehgeschwindigkeit und je nach Winkel, in dem man sie hält. Da weiß ich ziemlich genau, was passiert. Wenn ich das durchgearbeitet habe, wie ein normales Instrument, stellt sich bloß noch die Frage: Was mache ich jetzt mit diesem Wissen? Soll ich mich blöd stellen für Cage und einfach drehen oder soll ich als Matthias Kaul damit umgehen? Und ich habe mich dafür entschieden, nicht einfach zu drehen. ■

## Neues von der *edition zeitgenössische musik* bei WERGO

Die Reihe *edition zeitgenössische musik* des CD-Labels WERGO, eine Kooperation mit dem Deutschen Musikrat, versteht sich auch im dreißigsten Jahr seines Bestehens als »Basisdiskothek jüngerer Musik«. Jüngste Veröffentlichungen demonstrieren das mit einem weiten Spektrum an Möglichkeiten in Klang, Musik, Komposition, Form und Gestaltung.

Auf der einen Seite steht Johannes Boris Borowski, dessen Werke formal an einer weit