

Nachdenken über Herausforderungen durch John Cage

Ellen Hünigen und Klaus Martin Kopitz im Gespräch
mit Gisela Nauck

Die Musik des amerikanischen Komponisten John Cage war bisher in der DDR – abgesehen von zwei Rundfunksendungen und einem Zeitschriftenartikel – ebenso wenig Gegenstand öffentlicher Meinungsbildung wie seine Veranstaltungsexperimente oder radikale Ästhetik. Dabei enthalten die musikalischen und theoretischen Vorschläge von einem der Avantgardisten unseres Jahrhunderts zahlreiche Anregungen für eine Musikkultur wie die unsrige, zu deren zentralen Kategorien das Verhältnis von Musik und Hörer zählt. Daß solche Impulse jedoch nicht unbeachtet bleiben, lassen vor allem Arbeiten und Äußerungen jüngerer Komponisten erkennen.

Das folgende Gespräch mit Ellen Hünigen (Jg. 1965, Studentin im 5. Studienjahr bei Gerhard Tittel) und Klaus Martin Kopitz (Jg. 1955, Schüler von Gerhard Tittel und Meisterschüler von Paul-Heinz Dittrich) ist der erste Versuch einer öffentlichen Verständigung in unserem Land über die Bedeutung des Werkes von Cage für die Musikentwicklung in unserer Zeit. Wir würden uns freuen, wenn dadurch andere und weiterführende Meinungen angeregt würden, wir dieses »laute Nachdenken« in weiteren Heften fortsetzen könnten.

GN: *Obwohl es bei uns recht schwierig ist, sich Musik, Noten und Bücher von John Cage zu beschaffen und seine Stücke im öffentlichen Konzertleben so gut wie keine Rolle spielen, finden sich im Schaffen gerade Eurer Generation vermehrt Hinweise auf Musik und Ästhetik von John Cage als Bezugspunkt. Wodurch fühlt Ihr Euch angesprochen, herausgefordert oder auch bestärkt in eigenem Komponieren?*

KMK: Beeindruckt haben mich zuerst die Logik seines Denkens, dieses von ihm entwickelte, erstaunlich komplexe Denkgebäude mit seinen untraditionellen ästhetischen und sozialen Dimensionen, und nicht zuletzt sein herrlicher Humor. Entdeckt habe ich Cage erst vor knapp drei Jahren für mich, zuerst durch die Bücher von Richard Kostelanetz und Daniel Charles. Die Gespräche zwischen Charles und Cage, mit der unheimlich weitgefaßten Thematik, die da berührt wird – das gab mir einen tiefen Einblick in Cages Persönlichkeit, in den Kosmos seiner Gedanken, und auch in seine Grenzen. Später konnte ich mir auch eine Reihe Platten besorgen, mit denen sich natürlich nicht der ganze Cage erschließen läßt. Also was Du »Veranstaltungsexperiment« nennst, kann ich nur schwer beurteilen. Das müßte man erleben, und es ist schade, daß das hier bisher nicht möglich war. Aber auch die

Stücke davor, etwa bis zum Klavierkonzert (1958), enthalten ja bereits eine Unmenge geistigen Zündstoff. Vieles davon klingt immer noch absolut modern, etwa die Schlagzeugkompositionen mit so exotischen Instrumenten wie elektrischer Summer oder Autobremstrommeln, das vielfältige Klavierwerk, mit oder ohne Präparierung, die merkwürdig »folkloristische« Gesangstechnik, die Experimente mit dem Zufall, die frühen Tonbandkompositionen oder auch die ersten Versuche mit Überlagerungen. Manches ist da noch gar nicht veröffentlicht, z.B. das Hörspiel *The City Wears a Slouch Hat* (1942). Das würde mich sehr interessieren. Schon in dieser Zeit beginnt ja auch Cages radikaler Umgang mit Medien wie Schallplatte und Rundfunk. Was mir auch sehr zeitgemäß erscheint, ist seine Gleichgültigkeit gegenüber »Stil«. Das hat mich sehr ermutigt, nicht länger an diesem verbissenen Avantgarde-Begriff festzuhalten, so daß ich mich im Moment auch mit Jazz und Rock beschäftige, besonders mit den Randbereichen. Auch da gibt es ja eine Avantgarde.

EH: Was mich an Cage fasziniert, sind zum einen seine Vorstellungen, Musik als momentan praktizierte Lebensweise zu begreifen und entsprechend zu organisieren. Die meisten seiner Stücke sind keine in sich abgeschlossenen Werke mit musikalischer Entwicklung in traditionellem Sinne. Ihre »Dramaturgie« zielt auf anderes ab, auf sich prozeßhaft entfaltende Formen – oft spielt der Zufall die tragende Rolle –, die antizipierendes Hören nicht zulassen. Ihr Anfang und Ende gelten nicht als funktionale Abrundungen. Obgleich man sagt, Cages Musik steht oft weniger für sich selbst, sie stelle vielmehr ein in musikalisches Denken eingreifendes Agens dar, sehe ich sie doch auch als eigenständige, zum Zuhören gedachte Musik an. Cages Versuche (ähnlich Satie), Musik als »meuble« alltäglichen Lebens zu setzen, nichtsdestoweniger zum genauen Hören dennoch einladend, koppeln sich mit dem Bestreben, mit Musik auf sensible Wahrnehmung von Vorgängen, eingeschlossen Stille, aufmerksam zu machen, die ihre Nähe zu natürlichen Prozessen nicht leugnen. Interessant ist, wie sich gegenseitig bedingt, daß Negierung herkömmlicher gedanklich-emotionaler Erlebnismodelle sowohl bereits selbst bedeutungstiftend ist als auch neuartige Klangwelten hervorbringt. Cages Radikalität (sicherlich als Notwendigkeit) in dieser Hinsicht ist herausfordernd.

GN: *Ist durch Euer Form- und Materialverständnis, überhaupt musikalisch-konzeptionelles Denken beeinflusst worden?*

KMK: Ja, sicher. Ich kann einfach nicht so weitermachen wie vorher. Was mich jetzt z. B. sehr beschäftigt, ist Cages Idee, mehrere Stücke gleichzeitig aufzuführen. Man kann das mit Plattenspieler und Kassettenrekorder zu Hause selbst ausprobieren und dann noch etwas dazu spielen. Da suche ich nach Möglichkeiten von Simultaneität bzw. Überlagerung. Natürlich ist das recht heikel, falls man nicht einfach an einem allgemeinen Chaos interessiert ist. Aber es besteht die Chance einer enormen Dichte, viel mehr als beim klassischen Kontrapunkt, und ich denke mir, daß man trotzdem die einzelnen Schichten getrennt wahrnehmen kann, gerade weil sie nicht aufeinander bezogen sind. Dann müssen sie aber jeweils eine starke Autonomie haben, sowohl rhythmisch, vom Klangcharakter oder auch einer speziellen Geräuschqualität her, sogar stilistisch. Auch mein Interesse an Geräuschen hat Cage angeregt, obwohl sie natürlich heute durch die Möglichkeit digitaler Klangverarbeitung eine ganz neue Dimension haben. Aber auch die Leute aus dem Umfeld der Noise Music, wie John Zorn, können sich ja ohne weiteres auf Cage berufen. Ein kleines Problem habe ich

noch mit der Notation. Geräusche haben eine Unberechenbarkeit und schwer zu planende Vitalität, die nicht in das Korsett einer peniblen Notation passen. Im Grunde kann man nur die Zeitdauer bezeichnen, die Zeit, in der ein Ereignis stattfinden soll, und die Zeit der Stille. An diesen Verzicht muß ich mich erst gewöhnen, weil ich mit »Noten«-Musik groß geworden bin. Cage hat das Problem schließlich so gelöst, daß einige seiner Partituren gar nicht mehr sagen, was man tun soll, und er akzeptiert das Ergebnis trotzdem. Man kann das für Freiheit halten. Ich finde es ein bißchen fatalistisch. Interessanter ist für mich die Arbeit mit dem Tonband, gerade bei so schwierigen »Partnern« wie Geräuschen. Da hat man wieder einen gewissen Entscheidungsfreiraum, man kann wählen und später noch bearbeiten. Außerdem fällt das Problem der Notation dann weg. Mir scheint überhaupt das Tonband ein wesentliches Medium für heutiges Komponieren zu sein, nicht nur in der sogenannten E-Musik. Aber gerade wer dort herkommt, wie ich, muß damit wieder von dieser kaligraphischen Akrobatik wegkommen und lernt, daß die entscheidende Frage doch eigentlich die der Wahrnehmung ist, daß also auch ein Komponist in erster Linie »Hörer« sein muß. Das hat Cage, glaube ich, als erster erkannt.

EH: Du erwähntest die Notwendigkeit des Geräusches für die kompositorische Arbeit. Meiner Ansicht nach bedeutet die Ausklammerung der verschiedensten Geräusche, auch der Umwelt, eine Einengung möglicher Bedeutungsebenen von Musik. Es entstünde die Polarisierung: profanes Geräusch – Schönklang, was der Musik eine Abgehobenheit und einen Scheincharakter verleihe, die ihr eine wirkliche Auseinandersetzung mit heutiger Zeit und Umständen versagen würden. Nicht weniger beschäftigt mich die Widersprüchlichkeit, wie Cage die Gesetze »gearbeiteter« Werke mit ihren als Notentext verschlüsselten Gedanken und Emotionen einschließlich Gipfelpunkten und Affektkatalog umstößt und zugleich doch – natürlich andersartige – Gedanken und Emotionen provoziert. Die Organisation der Nichtorganisation, die aufgrund traditioneller Hörgewohnheiten oft als Anonymität empfunden wird, fordert ein anderes Zuhören, ein anderes Sich-Inbeziehungsetzen zur Musik, entpuppt sie schließlich als einen anderen »Gegenstand« mit veränderter Funktion, als sie mit den traditionellen, europäischen Wertvorstellungen von Musik verbunden sind. Indem Cage der Simplizität und Kompliziertheit des Lebens gleichermaßen Beachtung schenkt, rührt er an unser Wahrnehmen und Begreifen, konfrontiert uns quasi mit dem Spiegel unseres Verhältnisses zu Ungewohntem (und gewohnt Alltäglichem in neuem Licht). Vielleicht ist es ein neuerlicher Versuch, die Dichotomie eines Genuß- bzw. Erkenntnisgewinns aus Kunst oder Gedankenexperimenten ad absurdum zu führen. Es ist ein Experiment, wie weit Musik als Teil des Alltagslebens über ihre Funktion eines Trägers weltanschaulicher oder emotionaler Botschaften hinausgeht.

GN:... *Sie ist damit nicht mehr Bildungsgut, kann vielmehr zu einer neuen Form zeitgenössischer Gebrauchsmusik werden. Sie hat zumindest die Chance dazu, ob als akustische Umgebung, Medium zur Meditation oder Objekt des Zuhörens. Unter diesem Gesichtspunkt einer wirklichen Demokratisierung des Musikhörens wäre auch die Frage nach der Angewandtheit von Musik neu zu stellen. Sie wird nicht mehr angewandt auf andere Kunstzusammenhänge, sondern auf das alltägliche Leben. Das scheint mir ein ganz wichtiger sozialer Aspekt von Cages ästhetischer Konzeption zu sein.*

KMK: Die darin enthaltenen Vorschläge für eine »neue Art des Hörens« (Cage) sind, so glaube ich, gleichermaßen folgenreich für die Entwicklung von Musik und des Zuhörens. Man hat ja festgestellt, daß das Ohr unser empfindlichstes Sinnesorgan ist, und insofern ist es schon von einiger Bedeutung, daß Cage die traditionellen Vorstellungen von Musik auf alles erweitert, was hörend wahrgenommen werden kann (und sogar darüber hinaus). Es findet gleichsam eine Demokratisierung des Materials statt. Was bei seinem Lehrer Schönberg nur die Gleichberechtigung der zwölf Töne war, wird nun zu einer Gleichberechtigung aller akustischen Möglichkeiten. Und es ist schon fast als ein politisches Anliegen von Cage zu verstehen, oder zumindest als ein pädagogisches, daß der Hörer allmählich erlernen soll, diese Gleichberechtigung zu akzeptieren, sozusagen im Sinne einer »friedlichen Koexistenz«. Aber es ist Cages Grundprinzip, daß er daraus kein ausgeklügeltes Dogma macht und sich nicht über jeden abfällig äußert, der nicht so denken und komponieren will. Seine Methode ist keine Heilslehre, er akzeptiert ebenso das Andere. Aber er erweiterte das Material und die Möglichkeiten, damit zu arbeiten. Ein großes Betätigungsfeld wäre da z.B. noch die Bioakustik, also Laute von Tieren oder die Mikrogeräusche einiger Pflanzen, mit denen Cage nur wenige Versuche gemacht hat. Die Bioakustik ist ja eigentlich ein Spezialzweig der Verhaltensforschung, aber es könnte auch für Komponisten sehr interessant sein. Ich habe da einiges gehört, und es hatte eine große Magie für mich. Aber es ist sicher sehr schwer, damit zu arbeiten, ohne dieses Material zu beschädigen, weil einige Klänge sehr zerbrechlich sind.

GN: *Zu dieser Arbeit mit allem akustischen Material Cage selbst: »Je mehr wir entdecken, daß die Geräusche der äußerer Welt musikalisch sind, desto mehr Musik wird es geben.« »Das einzige, was ich tue, ist die Aufmerksamkeit auf die Klänge unserer Umwelt zu lenken.« Das klingt im ersten Teil etwas utopisch, hat aber auf jeden Fall auch etwas mit bewußterem, aufmerksamerem Leben zu tun.*

EH: ... und auch mit Bedeutungserweiterung von Musik. Cages Kompositionen als Ganzes betrachtet – also das Akzeptieren des Zufalls und der Abstraktheit von Klängen, das Arbeiten mit Überlagerungstechniken, die Gleichberechtigung von Klang, Geräusch und Stille, das Setzen von Kontinuität anstelle von Entwicklung und Dramatik, das Einbeziehen des Publikums in die Komposition usw. – all das zielt auf die Frage der Rolle von Musik als Medium der Kommunikation innerhalb von Gesellschaft. Ist sie nur individuell erlebbar, oder kann man mit Musik nicht auch kommunikative Situationen schaffen? Cage hat dafür mit seinen Happening- und Musicircus-Veranstaltungen oder mit Stücken wie 4'33", in denen stummes Verharren der Musiker auf der Bühne auch Reaktionen der Zuhörer provoziert und damit Kommunikation, verschiedene Modelle entwickelt. Man muß sich allerdings bewußt sein, was solche Experimente leisten können und wo sie ihre Grenzen (der Aktualität z. B.) haben, ungeachtet ihrer Wichtigkeit einst. Dazu kommt, daß es auch eines entsprechenden kulturellen Klimas bedarf, um mit Musik in solcher Weise zu experimentieren, das mir bei uns, wo die Musik als Kunstwerk mit entsprechenden Aufführungsformen im Konzertsaal im Zentrum steht, nicht – oder noch nicht – gegeben scheint. Darüber zu diskutieren wäre aber bereits ein neues Thema...