

Was Musik sein kann

Gespräch zweier Komponisten über 4'33", die Konsequenzen und »Musicking«

N.G.: Lieber Antoine, kannst du mit dem Begriff des Konzeptuellen etwas anfangen beziehungsweise ihn irgendwie zu deiner Musik in Bezug setzen?

A.B.: Eigentlich nicht. In meiner Vorstellung spielt sich das schöpferische Tun bei der Musik nicht (wie in der Philosophie) im Begrifflichen/Konzeptuellen, sondern im Bereich der Empfindung und des Erlebnisses ab. Die Frage (bei Musik) ist: Was ereignet sich hier (in uns, mit uns, zwischen uns) und nicht: was wird hier begrifflich verhandelt.

N.G.: Nach meinem Verständnis ist deine Musik durchaus konzeptuell; beruht sie doch immer auf einem Verfahrensmodell, dessen konsequente Anwendung das jeweilige Stück hervorbringt; ohne dass eine weitere kompositorische Einmischung nötig wäre (das Stück ist als Idee vollendet, bevor die erste Note zu Papier gebracht ist). Das sinnliche Ereignis der Aufführung ist ja ein getrennter Vorgang; das Konzept ist die »Maschine«, die das Ereignis hervorbringt, nicht das Ereignis selbst.

Du hast immer wieder 4'33" als Ausgangspunkt deines Schaffens herausgestellt. Dieses Ereignis hat ja eine doppelte Auswirkung: Auf der sinnlichen Ebene erzeugt es Aufmerksamkeit für die (ästhetischen) Qualitäten von Umweltklängen, während es auf der Ideenebene eine generelle Herausforderung des Musikbegriffs darstellt. Die Frage, was Musik ist, lässt sich seither nur noch tautologisch beantworten: Es ist Musik, wenn es jemand »Musik« nennt, das heißt, es gibt keinen Konsens mehr; der einzelne Komponist/Musiker/Hörer entscheidet selbst, was »Musik« ist.

Dennoch existiert ja, jenseits gleich welchen Musikbegriffs, so etwas, wie »musikalische Intuition«; das heißt, musikalischer Klang wird intuitiv von außermusikalischem unterschieden. Die neue Musik stellt hier einen Sonderfall dar, indem sie diese Unterscheidung mitunter erschwert, beziehungsweise zum Thema macht. Mich interessiert, wie Du Deinen eigenen Schaffensbereich beschreiben würdest, in Bezug auf den musikalischen und den außermusikalischen Raum.

A.B.: John Cage hat sich mehr als vier Jahre mit der Frage auseinandergesetzt, ob, und wie es möglich sei, ein *Musikstück* zu schaffen, das nur aus Stille besteht. Sein Arbeitstitel dafür war *Silent Prayer*. Irgendwie drückt dieser Titel die Ahnung aus, dass die Erfahrung des »Sich-ins-Gebet-Begebens«, die Erfahrung des Stillwerdens als Schritt in das (auch innere) Hören, in die reine Rezeptivität, ein Weg zur Lösung dieser für John Cage lange Zeit unlös-

baren Frage zeigen könnte. So, wie das stille Gebet ohne Worte auskommt, ohne Gebetsformeln, ohne irgendwelche vorgegebenen Absichten, ja, sogar davon lebt, dass es auf all dies verzichtet, so könnte es doch auch eine »stille Musik« geben, die nicht nur ohne Töne, Klangsequenzen oder die Absicht, eine bestimmte Klangoberfläche herbeizuführen, auskommt, sondern aus diesem Verzicht ihre Lebendigkeit, ja, ihre Musikalität bezieht.

Cage wahrscheinlich nicht bekannt, sprach schon der spanische Mystiker und Dichter San Juan de la Cruz (1542-1591) von einer »musica callada«, einer »Musik ganz still und lautlos« und meinte damit eine »gelassene und ruhige Gewahrwerdung (...), ohne Geräusche von Stimmen; und so genießt man in ihr die Lieblichkeit der Musik und die Ruhe der Stille«. Das stille Gebet braucht einen Anfang (sich ins Gebet begeben) und ein Ende (die innere Haltung des Betens beenden). Alles dazwischen bleibt offen, taucht auf, und wird bejahend angenommen. Genau das führte Cage zur Konzeption von 4'33". Alles bleibt offen, erscheint und verschwindet, wird bejahend wahr- und angenommen, nur eins steht fest: Es hat einen Anfang und ein Ende beziehungsweise eine Dauer. Vier Minuten, dreiunddreißig Sekunden dauerte die erste Aufführung durch David Tudor 1952. Anstatt *Silent Prayer* wurde diese Dauerangabe zum Titel des Stücks: 4'33".

Obwohl natürlich anfänglich als Provokation empfunden, war dieses Stück nie als Infagestellung, sondern als Vertiefung des Musikbegriffs intendiert; genauso wie die Konzeption des »stillen Gebets« die Konzeption des »gesprochenen Gebets« nicht infrage stellt, sondern ihr eine neue Tiefe verleiht: Jedem Beten als »ein Gebet sprechen« unterliegt das stille Gebet als inneres Sich-Öffnen für das Göttliche.

4'33" als *Musikstück* ist nicht einfach die Aufforderung wahrzunehmen, wie schön auch Umweltklänge sein können, sondern vielmehr das, was sich während einer gewissen Dauer dem Ohr (im weitesten Sinne) darbietet, als ein Musikstück zu *erleben*, in dem nichts absichtlich geschieht, außer dass es einen Anfang und ein Ende hat. Dabei geht es nicht darum einen genauen Punkt zu markieren (»jetzt fängt es



Antoine Beuger (© wandelweiser)

an«), sondern irgendwie aufscheinen zu lassen, dass »es angefangen hat«. Ein einfaches innerliches Stillwerden ist eigentlich genug.

Das wirkliche *Ereignis 4'33"* ist für mich, (immer wieder) zu erleben, wie ergreifend eine Aufführung dieses Stücks sein kann, wenn man ihm wirklich zuhört; wie seine Klangwelt immer wieder überrascht, obwohl es die Welt ist, in der man zu leben glaubt; wie das Schweigen und das Nichts-Hinzufügen des Ausführenden und der Zuhörer diese so besondere Musik entstehen lässt; wie die Stille die Klänge durchwebt und sie fast unwirklich macht; wie das Gefühl stetig wächst, dass etwas passiert, vielleicht etwas verloren gegangen ist, ein Gefühl, das uns sprachlos lässt.

Hinter dieses Ereignis kann ich nicht zurück. Einmal erlebt und erkannt stößt es ein Tor auf in eine Tiefendimension von Musik, die auch alle Musik der Vergangenheit in anderem Licht erscheinen lässt. So verstehe ich *4'33"* als Eröffnung eines unendlich weiten Feldes der Exploration: Was sind die Konsequenzen dieses Ereignisses. Cage selbst hat all seine Musik nach *4'33"* als Erforschung dieser Konsequenzen gesehen. Ich sehe meine Musik genau so.

Wie du siehst, bin ich weit davon entfernt, aus *4'33"* einen tautologischen oder selbstreferenziellen Musikbegriff abzuleiten. Auch glaube ich nicht an eine universelle Intuition, die musikalische von außermusikalischen Klängen unterscheiden könnte. Statt »ist dieser Klang musikalisch oder außermusikalisch« müssen wir uns, nach *4'33"* Fragen stellen wie: »Wann haben wir es mit einer musikalischen *Situation* zu tun?« beziehungsweise: »Was *tun* wir, wenn wir Musik machen?« oder: »Welche Praxis, welche Art, miteinander und den Dingen umzugehen, legt dieses oder jenes Stück uns nahe?« Das sind auch die Fragen, die zu einem tieferen Verständnis der Musik anderer Kulturen führen können: »Was ist für diese Menschen eine musikalische *Situation*«, »wie gehen diese Menschen miteinander um, wenn

18 sie musizieren?« Die sogenannte neue Musik

ist dann auch kein Sonderfall mehr, sondern eine Möglichkeit unter vielen.

N.G.: Für mich ist die Unterscheidung zwischen musikalischem und außermusikalischem Raum deshalb wichtig, weil mich die Grenze interessiert: der Moment, wo der Klang (beziehungsweise Hörer) die Seite wechselt. Der tautologische Musikbegriff ist natürlich eine Verlegenheitslösung, ebenso wie der tautologische Kunstbegriff der 1960er Jahre; die konsequente Autonomisierung der Kunst lässt einfach keine Begrenzung mehr zu. Dennoch ist nicht alles Kunst, was »Kunst« genannt wird, doch die Unterscheidung ist nurmehr intuitiv möglich. Es ist vielleicht ähnlich wie beim Gebet; das heißt, der Unterschied besteht darin, ob ein echter Kontakt zum »Göttlichen« hergestellt wird, oder nicht.

Meine Frage zielte darauf ab, inwieweit die musikalische Semantik, und im weiteren Sinne die (musikalische und außermusikalische) Zeichenhaftigkeit der Klänge (und Klangbeziehungen), bei dir eine Rolle spielen.

A.B.: Ich glaube, es ist für mich inzwischen nicht mehr möglich oder erstrebenswert, zwischen Musik und Nicht-Musik, oder zwischen musikalischen und außermusikalischen Räumen zu unterscheiden.

Ich finde den Vorstoß von Christopher Small hilfreich, der in seinem Buch *Musicking: The meanings of performance and listening* aus dem Wort »music« das Verb »musicking« macht. Die grundlegende Frage ist dann nicht mehr: Wie lässt sich ein bestimmtes Klanggeschehen als Musik identifizieren, sondern: Was passiert eigentlich, wenn Menschen im weitesten Sinn musizieren, also spielen, zuhören, tanzen, feiern, komponieren und so weiter, und was bedeutet dieses Tun für sie? Das lässt sich immer nur in Bezug auf eine konkrete musikalische Praxis beantworten. Das musikalische Tun eines afrikanischen Stammes hat für die Menschen eine völlig andere Bedeutung als etwa Noise für diejenigen, die das praktizieren (als Macher, Zuhörer oder Organisatoren). Kirchenmusik, Schlagerfestival, Blueskneipe, die Welt der neuen Musik, die bürgerliche Konzerthauspraxis, sind alles unterschiedliche Weisen, Musik zu praktizieren. Wandelweiser ist sicherlich auch so eine Art Praxis, in der es ganz anders zugeht als etwa in der Welt der neuen Musik. Diese Praktiken sind auch (meistens) nicht statisch, sondern in Bewegung: das Tun bestätigt die jeweilige Praxis, kann sie aber durchaus auch infrage stellen, oder Neues hervorbringen, bis hin zu Abspaltungen oder feinen Verzweigungen.

So gesehen ist Musik immer zuerst ein soziales Geschehen, das eine Lebensweise zum

Ausdruck bringt. Für mich sind daher weniger die Klänge, ihre Zeichenhaftigkeit und ihre Beziehungen zueinander, sondern die Situation, die Menschen und ihre Interaktion entscheidend. In *to the memory of ...* zum Beispiel geht es darum, einen Raum des Vertrauens und der gegenseitigen Anerkennung zu erschaffen, einen Raum ohne Bedingungen (etwa: die Klänge sollen so und so sein). In der Aufnahme hört man, wie es dem jeweiligen Menschen etwas bedeutet, sich mit genau diesem Klang, diesem Wort »vorzustellen«, und wie sensibel dies von der Gruppe wahrgenommen wird. Die Vorstellung einer solchen Situation habe ich versucht, in der Partitur aufscheinen zu lassen. Wichtig allein ist mir die Aufmerksamkeit für das Erscheinen und Verschwinden der Klänge und Wörter bzw. das In-Erscheinung-Treten der einzelnen Personen, und damit ihre Art, miteinander umzugehen.

Meine Aufgabe als Komponist sehe ich darin, Menschen in einer bestimmten musikalischen Praxis Stücke, das heißt Ideen für musikalische Situationen vorzuschlagen, die dieser jeweiligen Praxis angemessen sind und sie bestätigen, voranbringen oder auch herausfordern können.

N.G.: Über *to the memory of ...* hatten wir ja vorab korrespondiert. Ich muss dir allerdings gestehen, dass ich im Verlauf der Probenarbeit ab und zu eine sanfte Zensur ausgeübt habe, das heißt, ich hatte eine Vorstellung in Bezug auf die Qualitäten der einzelnen Klänge und, im weitesten Sinne, auch auf den Rhythmus. Und da kommt auch die Zeichenebene ins Spiel, wenn ein Klang sich zum Beispiel als »verstimmter Klavierakkord«, »Feedback« oder »orientalische Flöte« zu erkennen gibt. Auch im Wortteil geht es ja nicht einfach um den Klang verschiedener menschlicher Stimmen, sondern es entsteht auch eine Art »Poesie«. Wir haben das viel geprobt – einerseits das Aussprechen der Wörter, die Aufmerksamkeit für den richtigen Moment, den Klang der eigenen Stimme, den »Geschmack« der Laute und das Gespür für den Widerstand der Stille, andererseits auch das Bewusstsein für die Bedeutung der Wörter, und für ihre möglichen assoziativen Zusammenhänge.

A.B.: Ich würde natürlich einwenden, dass auch eine sanfte Zensur eine Zensur ist und ein Machtverhältnis oder zumindest eine Kompetenz-Asymmetrie behauptet und zum Ausdruck bringt. Außerdem bekommt dadurch das Tun der Beteiligten doch eine, wenn auch noch so zarte, Zweckgebundenheit beziehungsweise einen Aspekt von »Produktion« und mindert dadurch das freie Handeln und



Nikolaus Gerszewski (© N. Gerszewski)

das unkonditionierte In-Erscheinung-treten des Einzelnen und des von ihm ausgewählten Klanges im pluralen Raum der musizierenden Gemeinschaft, ohne andere Einschränkung als die Urteilskraft des einzelnen Menschen. Ich denke aber, dir ist das durchaus klar, sonst hättest du nicht von »gestehen« gesprochen.

N.G.: Du hast da einen sensiblen Punkt angesprochen. Natürlich habe ich nicht in dem Sinne Zensur geübt, dass ich Verbote ausgesprochen hätte. Es ging mir hauptsächlich darum, ein Bewusstsein sowohl für die sinnlichen Qualitäten der Klänge, als auch für ihre »Bedeutungen« zu erzeugen. Ich habe zum Beispiel auf den Unterschied zwischen einer Geste und einem Klang hingewiesen mit der Empfehlung, die bloße Geste (zum Beispiel etwas fallen lassen, mit dem Fuß aufstampfen, eine Tür zuschlagen etc.) zu vermeiden und sich stattdessen auf den Klang selbst beziehungsweise die ihn hervorbringende Aktion zu konzentrieren.

Natürlich gibt es ein Kompetenzgefälle. Meine Studenten¹ sind Anfänger. Wenn Du dein Stück mit dem Wandelweiser Ensemble aufführst, erübrigen sich diese »Korrekturen«, da alle Beteiligten sozusagen in die Musikpraxis eingeweiht sind. Dessen ungeachtet muss ich mich natürlich immer fragen, wie weit ein Eingreifen in die Persönlichkeitsentfaltung eines anderen Menschen legitim ist.

Aber das Problem fängt ja eigentlich bei der Komposition an, denn auch eine noch so unbestimmte Anweisung bleibt eine Anweisung und eine Form des Eingriffs. Dein Stück *to the memory of ...* ist sicherlich ein Beispiel eines sehr zurückgenommenen und verantwortungsvollen Eingreifens; dennoch würde mich interessieren, wie du diesen Konflikt für dich löst.

A.B.: Ich verstehe jetzt, dass du die Formulierung »sanfte Zensur« eher aus einer Haltung 19

1 Lenke Kovács, Laszlo Németh, Andor Erasmus Illés, Erik Benjámín Rafael, Ferenc Getto, Nóra Lajko, Dorottya Por und Julian Baillo, letzterer ein Kollege.

der Nachdenklichkeit und des Bewusstseins darüber, wie heikel es sein kann, anderen Menschen etwas nahelegen oder gar vorzuschreiben, gewählt hast. Das kann tatsächlich eine Problematik schon des Komponierens sein, besonders wenn die Partitur als eine Darstellung dessen betrachtet wird, was der Komponist will, und die Spieler sich als Ausführer dieses Willens verstehen. Das ist in der neuen Musik eine übliche Praxis. Die am meisten gestellte Frage bei Proben in Anwesenheit des Komponisten dürfte wohl sein: »Wie hast du es dir vorgestellt?«

Dieses Verhältnis, in dem der Komponist die letztendliche Autorität mit Weisungsbefugnis ist, wirst du in der experimentellen Musik so eher nicht finden. Das hat damit zu tun, dass es da um eine ganz andere Praxis geht, die eher auf eine »shared experience« (James Tenney) im Medium des Klangs, als auf die arbeitsteilige Produktion von Klangstrukturen aus ist. Der Komponist ist dabei »einer von uns«, der einen Vorschlag für die Erkundung einer möglichen gemeinsamen Erfahrung formuliert. Die Partitur ist wie ein vertraulicher Brief unter Freunden: ein halbes Wort genügt. Unter Freunden gibt man sich keine Anweisungen, sondern lädt sich ein, zu einem Spaziergang, einem Gespräch, zum gemein-

samen Musizieren. Man begeistert einander, sich auf eine möglicherweise Sinn schaffende Erfahrung einzulassen, die der Weise, wie man miteinander verbunden ist und umgehen möchte, Ausdruck verleiht.

So war es auch bei *to the memory of ...*: Ihr habt mich dazu eingeladen, ein Stück für euch zu machen. Ich habe das als eine Einladung unter Freunden verstanden. Obwohl nur wir beide uns persönlich kennengelernt haben, fühlte ich mich doch genug mit der Gruppe verbunden, um wie ein Freund etwas für euch machen zu können. Schließlich habe ich durch dich von Anfang an – mit Begeisterung – mitgekriegt, was für eine Praxis ihr entwickelt. So war es nicht schwer, mich euch irgendwie zugehörig zu fühlen.

N.G.: So habe ich es auch verstanden. Trotzdem hatte ich den Ehrgeiz, ein interessantes und vielfältiges Klangerlebnis zu gestalten, auch im Hinblick auf die Produktion der CD.

Mich würde noch interessieren, wie du zu der Musik gekommen bist, die du heute machst. Was hast du als Jugendlicher für Musik gehört; wie ist dein Verhältnis zur Rockmusik, die ja zu Cages Forderung, die Klänge »sie selbst« sein zu lassen, im Widerspruch steht, indem sie den Klang (Sound) zum »Vehikel« macht, zum Beispiel für ein Lebensgefühl, für Rebellion, und Ausdruck von Sexualität. Warst du je Teil einer Jugendbewegung?

A.B.: Zur Rockmusik hatte ich nie ein existenzielles Verhältnis. Ich habe mich auch nie als Teil einer Jugendbewegung gefühlt. Für mich entsprach Cage meinem Lebensgefühl.

Mit Dreizehn oder Vierzehn entdeckte ich ihn und seine Einsicht »a musical performance is the celebration of the fact, that we cannot possess anything«; also: Musik als die Feier, nicht bloß die Anerkennung, der Armut, im Sinne des Nicht-Besitzen-Könnens. Als Fünfzehnjähriger habe ich versucht, das mit meinen Mitschülern zu teilen, indem ich in der Schule Workshops und Konzerte für experimentelle Musik organisierte, mit ausdrücklicher Unterstützung des Rektors. Übrigens habe ich das auch damals schon als eine durchaus politische Aktivität und als Ausdruck von Rebellion, von Gesellschaftskritik, betrachtet. ■

coming soon on inexhaustible editions

ie-009:

antoine beuger
to the memory of (2016)
nikolaus gerszewski / conceptual soundproductions budapest

a group of people forgathers
together they engender a space for individual sounds or words to appear
a space, not least, for themselves to appear to one another
an unconditional space of confidence and mutual recognition
a pure "space of appearance" (Hanna Arendt)

inexhaustible-editions.com
inexhaustibleeditions.bandcamp.com

