

Cage kontrovers

Kultfigur, Maß kompositorischer Wahrheit oder Mißverständnis?

Am 5. September 1992 hatte der Deutschlandsender Kultur, bekannter als DS-Kultur, anlässlich des 80. Geburtstages von John Cage sein Abend- und Nachtprogramm ab 20.00 Uhr ausschließlich diesem Revolutionär der Neuen Musik gewidmet. Neben der Direktübertragung der Uraufführungen von Twenty eight und Twenty-six and Twenty-nine für Orchester sowie Renga with Apartment House 1776 aus der Alten Oper Frankfurt, dem Vortrag von 45' for a Speaker durch Ernst Jandl u.a. enthielt dieses Programm eine Diskussion aus dem Funkhaus Nalepastraße über die Wirkungen von John Cage, auch und besonders nach seinem Tode, sowie in der ehemaligen DDR und in der Bundesrepublik Deutschland, das wir im folgenden abdrucken. Daran beteiligt waren die Musikwissenschaftler Heinz-Klaus Metzger (dazugeschaltet aus dem Studio des Hessischen Rundfunks Frankfurt) und Frank Schneider sowie die Komponisten Dieter Schnebel, Jakob Ullmann und Walter Zimmermann (ebenfalls aus dem Frankfurter Studio); das Gespräch wurde von Carolin Naujocks moderiert.

C.N. Mit dem Tode von John Cage, kurz vor seinem 80. Geburtstag im August 1992, verlor die musikalische Avantgarde einen Komponisten, der, allgemein gesprochen, dafür bekannt war, mit allen Konventionen zu brechen – fehlt da nun etwas?

W.Z. Es fehlt eigentlich nichts. Es gibt zwei Mesosticha von Cage auf den Tod von Daisetz Suzuki, wo er das selbst ausdrückte: es gibt kaum einen Unterschied zwischen Leben und Tod. Das ist auch hier so, das Werk bleibt. Es wird vielleicht ernster wahrgenommen, aber auch die alten Konflikte bleiben zwischen Cageanern und Anti-Cageanern. Es hat sich eigentlich nichts geändert.

C.N. In Nachrufen habe ich gelesen, daß Dieter Schnebel schreibt, Cage sei ein Prophet gewesen, und Heinz-Klaus Metzger argumentiert, wenn es das Kennzeichen bedeutender Komponisten sei, daß nach der Intervention durch ihr Œuvre der Begriff der Musik nicht mehr derselbe sein könne wie zuvor, dann sei Cage einer der größten in der gesamten Musikgeschichte. Was war er denn nun, Prophet oder Genie?

D.S. Ich sehe da keinen Unterschied. Die großen Propheten waren auch alle Genies und die großen Genies waren auch alle irgendwie Propheten. Wenn man nämlich Prophet im ursprünglich gemeinten Sinne des Wortes nimmt: nicht so sehr einer, der Voraussagen über die Zukunft macht, sondern der aus einem tiefen geistigen und geistlichen Blick heraus die Gegenwart in Richtung Zukunft deutet und dann dabei auch zeigt, was für Konsequenzen die Gegenwart hat. Und Cage war insofern wirklich

ein Prophet und dies auf besonders geniale Weise.

F.S. Das Besondere ist ja unter anderem auch, daß er in seiner Wirkung überhaupt nicht nur spezifisch musikgeschichtlich Einfluß genommen hat, sondern weit darüber hinaus. Cage ist ja einfach durch die Qualität seines Lebens und seines Œuvres ein Phänomen der Kultur überhaupt geworden, gleichgültig, in welcher Bewußtseinslage er auf die Welt getroffen ist und was sie heute mit ihm anstellt. Wir werden sicher darüber reden müssen, daß es da ein kolossales Mißverständnis gibt oder inzwischen eine Art der Aneignung oder Zueignung von Cage, die seinen Intentionen möglicherweise radikal widerspricht. Die Wirkungen Cages gehen weit über musikalische Belange hinaus.

H.-K.M. Cage war ein Genie der Abschaffung. Was er alles abgeschafft hat an zentralen Prinzipien geht auf keine Kuhhaut: zum Beispiel den Konstruktionszusammenhang in der Musik, den ganzen Ordnungsfimmel – die abendländische Kunstideologie und die ganze Ästhetik beruhen ja auf der Notwendigkeit von Ordnung und Zusammenhang –; das alles ist von ihm als Aberglauben entlarvt worden: durch die Einführung der Zufallsoperationen. Er hat ja bereits 1951 vermöge der *Music of Changes* gezeigt, daß das pure Walten des Zufalls interessantere und komplexere Resultate erbringt als die damals im Schwange befindlichen grandiosen seriellen Konstruktionen, die immerhin von ingeniiösen Erfindern stammten. Er hat dann die Partitur abgeschafft, beginnend mit dem Klavierkonzert von 1957/58 – kein geordnetes Zusammenspiel im Ensemble mehr, sondern Individualanarchismus mit beschränkter Kooperation –, er hat zugleich die ganzen herkömmlichen Spielweisen der Instrumente abgeschafft.

C.N. Herr Metzger, wie weit geht bei Cage die Anarchie? Hat er die Konventionen so weit abgeschafft, daß die Anarchie schon wieder zum System wird?

H.-K.M. Nein, eben gerade nicht. Das bleibt antisystematisch, und gewisse Änderungen haben sich dabei im Laufe der Zeit ergeben. Wenn wir den Stand von 1958, also des Klavierkonzerts, nehmen, wo ja nicht einmal eine Ensemble-Probe stattfinden darf oder wenn, dann eine stumme, damit die Musiker nicht aufeinander hören und sich infolgedessen nicht aufeinander einstellen können was ihre Unabhängigkeit gefährden würde, so ist diese in späteren Werken – ich will nicht sagen – gemildert worden, aber es ist sehr merkwürdig, was da wieder geschieht. In den Number-Pieces, beginnend 1987 mit »Two« für Flöte und Klavier, sollen die Mitwirkenden sehr wohl aufeinander hören, und zwar keineswegs auf das, was jeder selbst macht, sondern auch auf den Zusammenhang, in dem jeder sehr frei mitarbeitet. Er hat Töne zu spielen, die innerhalb eines bestimmten Zeitintervalls, das angegeben ist, beginnen müssen und innerhalb eines anderen Zeitintervalls aufhören müssen, und diese Zeitintervalle – Cage nennt sie »time-brackets« – überschneiden sich immer, besagen also überhaupt nichts über die effektive Dauer der Töne, die völlig frei ist. Aber was bei dieser sehr differenzierten Versuchsanordnung herauskommt, ist natürlich, daß viel interessantere und komplexere Zeitproportionen entstehen, als sie zum Beispiel ein rhythmisch arbeitender Komponist konstruieren könnte. Die Anarchie bleibt hier erhalten: es gibt keine Partitur, keinen Dirigenten, kein Herrschaftswissen des Dirigenten, das in der Partitur niedergelegt wäre, denn diese Werke sind alle in Einzelstimmen geschrieben wie im Klavierkonzert. Nur die freie

Kooperation der Mitwirkenden wird insgeheim inniger, freundlicher. Es ist nicht mehr jene schroffe Unabhängigkeit, die da jede Kontextbildung negierte, sondern eine verträgliche Unabhängigkeit, ein Aufeinanderhorchen. Cage selbst hat dafür ja den Begriff »Anarchic harmony« geprägt.

C.N. Lassen Sie mich noch einmal auf ein Problem zurückkommen, das Frank Schneider ansprach und zwar das des großen Mißverständnisses um John Cage. Ist denn durch ihn nun alles erklärbar geworden, kann sich denn jeder auf ihn berufen?

H.-K.M. Nein, eben nicht, um Gottes Willen. Die setzte ja gleich ein, als Cage in den 50er Jahren in Europa bekannt wurde, als er mit den *time-length-pieces* und dem Klavierkonzert sozusagen das abendländische Kunstwerk zur Explosion gebracht hat.

F.S. Herr Metzger, darf ich eine Zwischenfrage hier aus Berlin stellen? Ich hätte da, sozusagen als Anwalt von Hörern, eine diabolische Frage. Wenn ich den Begriff des Mißverständnisses ins Gespräch gebracht habe, dann in zweifacher Weise. So hat Cage zwar das europäische kompositorische Denken außer Kraft gesetzt – und er hat ja selbst im theoretischen Lager Anhänger gefunden –, aber es ist fast nicht gelungen, mit dieser Art des Komponierens die Institutionen aufzusprengen oder Räume und Verhaltensweisen zu schaffen bzw. zu erzeugen, die dieser Musik adäquat sind. Cage wird ja zunehmend in die alten, rituellen Formen eingebracht. Ein zweiter Punkt, und das ist eigentlich der für mich wichtigere: Wie würden Sie denn eine Differenz ziehen zwischen dem, was Sie völlig zutreffend als Eigentümlichkeiten des kompositorischen Abschaffens definiert haben und dem Problem, was dann eigentlich noch Komponieren bedeutet? Das könne ja doch wohl jeder nachmachen und letztlich dem nachahmenden Dilettantismus Tür und Tor öffnen. Was wäre dennoch das Cagesche Moment, das sich einer beliebigen Reproduzierbarkeit sperrt?

H.-K.M. Die Antwort auf die zweite Frage zuerst. Die Werke von Cage sind experimentell in dem Sinne, daß das Ergebnis des Experiments unvorhersehbar, jedenfalls nicht im voraus fixiert ist. Vom Komponisten stammt hier die Versuchsanordnung. Es handelt sich also nicht um eine Abdikation des kompositorischen Subjekts, sondern die Leistung des kompositorischen Subjekts besteht wesentlich in der Konzeption der Versuchsanordnung, die eben das Wesen des Werks ausdrückt, während das Ergebnis einer Aufführung nur das jeweilige ephemere Phänomen ist. Auch hier muß man, wie bei älterer Kunst, unterscheiden zwischen Wesen und Schein oder Essenz und Phänomen. Diese Antwort ist noch nicht erschöpfend. Verstanden worden ist das nämlich von Anbeginn nicht.

Als Cage in Europa mit den Werken bekannt wurde, die wirklich das abendländische Kunstwerk zur Explosion gebracht hatten, antworteten ihm die europäischen Komponisten, insbesondere die seriellen, mit einer Bescheidenheit, die bis heute von mir noch nicht verstanden wird: mit der Einführung von ein bißchen Aleatorik und ein bißchen Verwässerung des herkömmlichen europäischen Kunstbegriffs, den Cage quantitativ in seiner umfangslogischen Begrenzung und qualitativ in seiner dialektischen Totalität aufgehoben hatte. Komponisten diesseits des Atlantik hingegen – und das gilt für fast alle – hielten an dem europäischen Kunstwerk begriff fest, glaubten nur nicht mehr an seine Verbindlichkeit, an seine Wahrheit. So ist die ganze Musik in Europa unwahr geworden und geriet in den Strom dessen, was man heute

Postmoderne nennt, wo dann alles in der Tat egal ist. Bei Cage aber ist alles gleich im Sinne von gleich-*wertig*, denn hier geht es um den Begriff der *égalité*, einen politischen Begriff, den er immanent ästhetisch übersetzt hat, während den bescheidenen Akolythen halt alles egal ist, und das ist schon etwas anderes: eben nicht die Gleichheit, die die Cagesche Anarchie meint und auch nicht der Abschied von der traditionellen Kunst, sondern nur der Abschied von der Verbindlichkeit und dem Wahrheitsanspruch, den sie einmal hatte. Und darum soll dies alles zum Teufel fahren.

D.S. Ich möchte da doch einhaken. Du hast eben sehr eindrucksvoll dargelegt, was Cage alles abgeschafft hat. Und hast dann, sicher auch mit gewissem Recht, die europäischen Komponisten gelinde gesagt verächtlich gemacht. Ich möchte dazu eine Frage stellen: Ob diese Cageschen Errungenschaften, etwa die Abschaffung des europäischen Kunstbegriffs, ob das dermaßen absolut zu setzen ist, daß da ein neuer Cage-Glaube institutionalisiert wird, von dem aus man dann exkommunizieren kann. Sicher: Cage hat schon sehr viel in Frage gestellt hat und seine Fragen waren wichtig. Ich finde aber nicht, daß man nun die Cageschen Errungenschaften gewissermaßen rubrizieren kann und wer ihnen dann nicht entspricht, der hat den Zug der Zeit verfehlt.

J.U. Es scheint mir doch so zu sein, daß Herr Metzger ausdrücken wollte, daß durch die Arbeit von John Cage die Musik und diejenigen, die sich damit befassen, in einer vollständig neuen Lage sind. Man kann dann natürlich danach fragen ob das Urteil über die europäische Musikgeschichte seit vierzig Jahren gerecht ist. Aber ich denke, es ist schon richtig, daß man sich fragen lassen muß, ob man angesichts der Fragestellungen, die John Cage gestellt hat, sich so verhalten kann, wie man es in den 20er Jahren ähnlich erlebt hat: genügt es, um in diesem Vergleich zu bleiben, zum C-Dur ein paar »falsche« Töne hinzu zu tun und dann ist man auf der Höhe der Zeit? Das ist natürlich überspitzt. Aber es gibt schon derartige Fragestellungen, die andere Ansätze obsolet werden lassen. Wenn sie es aber nicht sind, sind sie schon in der Pflicht nachzuweisen, daß sie es nicht sind. In dieser Hinsicht gibt es schon das Recht des Fragens, inwieweit europäische Musik und auch Musikausübung der Meßlatte standhält, die da aufgelegt worden ist. Natürlich kann man zu Recht, wie Frank Schneider, sagen, an den Institutionen hat sich selbst durch einen Cage nichts geändert. Der Cage ist halt in der Form der Kultfigur für diesen Konzertbetrieb domestiziert worden, denn so eine Kultfigur ist ja auch eine Form der Domestikation von einer radikalen Anfrage. Nur scheint mir das überhaupt nichts gegen Cage zu beweisen, sondern eher etwas darüber auszusagen, wie langlebig falsche Götter sind...

H.-K.M. Ich habe gerade der Intervention meines Freundes Dieter Schnebel entnommen, daß das, was ich gesagt habe, total mißverstehbar gewesen sein muß. Wahrscheinlich deshalb, weil ich es vorgezogen habe, keine Namen zu nennen, denn *nomina sunt odiosa*, und das muß ich jetzt eben doch nachholen. Ich muß offenbar Roß und Reiter nennen. Diejenigen, die mit ein bißchen Aleatorik auf Cage geantwortet haben, waren Stockhausen mit dem *Klavierstück XI*, Boulez mit der *Dritten Klaviersonate*, Pousseur mit *Mobile*... Alles das hatte weitere Konsequenzen, die schließlich in die Postmoderne einmündeten. Ich habe jetzt drei Komponisten genannt, die durch den Zusammenstoß mit Cage eigentlich um ihr

Komponieren gebracht worden sind. Es gibt andere Komponisten in Europa, die mir in diesem Zusammenhang gar nicht eingefallen sind, weil ihre Stellung zu den kompositorischen Fragen und auch zum Cageschen Œuvre eine völlig andere ist. Zu diesen Komponisten gehört nun gerade Dieter Schnebel. Man könnte die Cageschen Experimente als Sachexperimente betrachten, die Schnebelschen als Experimente mit Menschen. Das ist etwas völlig Neues in der Musik, und Schnebel hat in der Tat den Faktor Mensch mit seiner Spontaneität, seinen Empfindungen und selbstverständlich auch mit seinem Denken ins komponierte Kunstwerk eingeführt. Also an Schnebel habe ich gewiß nicht gedacht bei meiner Polemik, er fällt schlicht nicht darunter.

Um weiteren Mißverständnissen vorzubeugen, möchte ich noch einen Komponisten nennen, der leider schon vor einigen Jahren starb, älter als Cage war, aber dessen wesentliche Werke gleichzeitig mit den entscheidendsten Werken Cages entstanden sind, nämlich Giacinto Scelsi. Bei Scelsi hat sich wieder etwas ganz anderes zugetragen, nämlich die Abschaffung des Komponierens mit Beziehungen zwischen Tönen und die Verlegung des Komponierens ins Innere des Tones, des Klangphänomens selbst. Er war insofern ein großer Gegenpol zu Cage und ist von diesem sehr verehrt worden.

Im übrigen fallen unter mein Verdikt auch alle jene Komponisten nicht, die sich der erkenntniskritischen Dialektik von Subjekt und Objekt in ihrem Komponieren stellen und dabei zu welchen Lösungen auch immer kommen. Das gibt es nämlich immerhin auch noch, und auch das halte ich für eine zivilisatorische Leistung. Ich möchte hier nur ganz am Rande einige Namen erwähnen, wo ich das Subjekt-Objekt-Problem als eigentliches Material des Komponierens bearbeitet finde, und das wären Gottfried Michael Koenig, Iannis Xenakis, José de Delás, Hans-Joachim Hespos, Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger und Federico Incardona. Von den leider schon Verstorbenen nenne ich ausdrücklich Jean Barraqué, Franco Evangelisti, Herman van San, Morton Feldman und Luigi Nono.

C.N. Lassen Sie uns wieder auf Cage zurückkommen, auf seine Beziehung zur Moderne, auf Reaktionen der Moderne, auf Wirkungen durch sein Werk auch als Haltung.<%0>

F.S. Wir können jetzt sicher nicht all diese Wirkungen und Rückwirkungen betrachten. Cage ist einerseits ein Normalfall einer Musikgeschichte – im wesentlichen der europäischen –, die sich über Revolutionen bewegt hat. Cage ist andererseits darin eine Ausnahmeerscheinung, daß seine Revolution so radikal war, wie wahrscheinlich keine vordem, auch in dieser Frage der Objekt-Subjekt-Dialektik, von der Herr Metzger spricht, als ständig sich fortsetzender Spannungsprozeß in der Musikgeschichte. Nur glaube ich – und vielleicht irre ich mich da und habe Metzger vielleicht falsch verstanden –, unser Bewußtsein von der Geschichte ist doch heute weiter denn je davon entfernt, einer Figur und nur einer Figur durch die Art seiner Kreativität das Prädikat der geschichtlichen Wahrheit zuzuschreiben. Ich denke da viel pluraler. Man kann doch auch heute kompositorisch in der Wahrheit stehen, ohne zumindest die Cageschen Technologien anzuwenden. Und andererseits wird doch nicht dadurch, daß über einen solchen Akt von Anarchie – oder wie immer man das benennt – eine neue Wirklichkeit in der Kunstgeschichte gesetzt wird, automatisch

das Vorausgegangene unwahr. Auch hier müßten wir in der rückblickenden Anschauung der musikgeschichtlichen Leistungen zumindest von sehr verschiedenen, möglichen Wahrheiten sprechen. Natürlich sind durch Cage weder Beethoven noch Schönberg oder Boulez erledigt.

D.S. Ich möchte da nur auf eines hinweisen. Als Cage 1954 bei den Donaueschinger Musiktagen auftrat, hatte das keine Folgen. Er war vorher, um 1950 herum, bereits in Europa, in Paris und hat viele Gespräche mit Boulez gehabt, die später sicher dann auch an Stockhausen weitergegeben worden sind. 1958 haben sowohl sein Auftreten in Darmstadt als auch die Aufführung seines Klavierkonzerts in Köln und andere Auftritte die europäische Situation von Grund auf verändert. Ich glaube, man könnte musikwissenschaftlich nachweisen, daß die europäische Neue Musik ab diesem Datum tatsächlich anders gelaufen ist und es gibt keinen Komponisten, bei dem man nicht eine Reaktion in irgend einer Weise auf Cage feststellen kann. Bei Komponisten wie etwa bei Stockhausen wird plötzlich alles weiträumig, es gibt größere Pausen. Es gibt Komponisten, die ihn abgelehnt haben, Nono zum Beispiel, und da hat es dann wohl noch eine Spätwirkung gegeben. Also die Wirkung Cages ist völlig unbestreitbar. Was aber nun doch seltsam ist: 1) kaum ein Komponist gibt es zu, 2) er ist immer noch der meist mißverstandene Komponist 3) er ist auch noch der am schlechtesten aufgeführte. Ich glaube, es gibt von keinem Komponisten so viele schlechte Aufführungen wie gerade von Cage, weil man eben seine Konzeption und den Geist seiner Musik mißversteht, und da ist auch mit seinem Freiheitsbegriff unendlich viel Schindluder getrieben worden. Daß jemand so abgewehrt werden muß, zeigt gerade im Negativ wieder die Kraft seiner Wirkung.

W.Z. Sicher ist es schwer, authentische Interpretationen zu gewährleisten. Beispielsweise muß der Musiker bei den sogenannten Nummernstücken eine geistige Haltung entwickeln, um sie zu realisieren. Die Noten sind ja ganze Noten, die in die Zeitklammern zu setzen sind. Sie einfach abzuspielen, würde dummlich wirken. Es muß also ein spezifischer Geist hineinströmen, um diese Musik zum Leben zu bringen. Cage spricht ja auch davon, daß alles sein eigenes Zentrum hat, die Notation hat ihr eigenes Zentrum, die Interpretation hat ihr eigenes Zentrum und der Hörer hat sein eigenes Zentrum. Also drei unabhängige, autonome Körper sind notwendig, um solch ein Stück überhaupt entstehen zu lassen.

Doch lassen Sie mich noch einmal auf die angesprochene Skepsis gegenüber dem »Werk« bei Cage kommen. Die Abschaffung der traditionellen Formen sehe ich ähnlich diszipliniert angegangen, ähnlich wie dereinst Schönberg bei der Entwicklung der Zwölftonmusik versucht hat, die traditionellen Formen in Bann zu schlagen, obwohl sie ihm dann immer wieder den Rücken hochgekrochen, sie aus seinen Stücken nicht zu bannen waren. Es bedurfte eines John Cage, um das endgültig zu schaffen, aber nicht in einer falsch verstandenen Anarchie, die nach dem Prinzip, alles ist erlaubt, funktioniert, sondern nach – und diese Erkenntnis war nur nach Einsicht von Skizzen und näherem Betrachten seiner Arbeitsweise möglich, – einem sehr disziplinierten Entwickeln von anarchischen Prozessen. Daß es mit der Anarchie nicht so einfach zugeht, zeigt schon allein die Schwierigkeit der Rezeption.

C.N. Welchen Stellenwert hat in dieser anarchischen Ordnung von Cage eigentlich der politische Gehalt, der ja zumindest aus seinen Schriften deutlich wird?

W.Z. Er ist – im Unterschied zu den idealistisch gesinnten, aber pädagogisch orientierten Denkern, die einen gewissen Idealzustand mehr oder weniger durch Erziehung erzwingen wollen –, diesen für mich typisch amerikanischen Weg der Anarchie gegangen. Dieser geht also von Thoreau, dem Transzendentalisten aus, der sagt, daß jedes Ideal nur insoweit stimmig ist, wie es sich in Handlung umsetzen kann. Bei Cage kommt also ein Moment hinzu, der des Pragma. Nur jene Idee ist als umstürzlerische, anarchische Energie gültig, die in die Aktion hinein realisierbar ist. Dadurch erzeugt er auch im strengen Sinne eine direkte Umsetzung seiner Ideen, und es gibt nicht diese elenden Differenzen zwischen Utopie und Realität. Bei ihm, meine ich, ist es gelungen – und das hängt ganz von der Selbstverantwortlichkeit der Musiker ab, inwieweit sie das umsetzen können –, daß ein Ideal durch eine pragmatische Aktion eingelöst wird. Und dann ist eine Identität erzeugt, die aber auch wieder die Vielzentrtheit erlaubt, um die es Cage geht: nämlich jeder wird zu anderen Lösungen finden. Und so wird automatisch eine Egalität erzeugt, die letztlich – wie in den Nummern-Stücken – auch soziale Übung ist, selbst wenn sie sich ohne Umschweife im Klang äußert. Aber es gibt dann keine Differenz mehr zwischen Klang und Haltung.

J.U. Ich wollte nochmal auf den vorigen Punkt kommen. Ich denke, eine großer Teil der Mißverständnisse, von denen die Rede war, hängen damit zusammen, daß es, wie in anderen Berufen, leider auch unter Musikern relativ unverantwortliche Leute gibt, die meinen, wenn sie keine Partitur mit Takten, Vorzeichen und genauen Längen haben, braucht man nicht mehr zu üben, sondern tut das, was einem gerade in den Sinn kommt. Es ist nämlich erstaunlich, wenn man die Stücke anschaut – und das hat sich leider auch in der öffentlichen Diskussion der Cageschen Werke wenig durchgesetzt –, wie genau sie notiert sind. Und wenn man sich an die Dinge, die er vorschreibt, einmal genau hält, dann wird man ganz schnell feststellen, daß man sich sehr wohl auf einen Prozeß der Disziplinierung einlassen muß, hinter dem man erst das Eigene und den eigenen Beitrag einbringen kann. Wenn man genau die vorgegebene Notation und die dazugehörenden Anweisungen beachtet, wird man merken, daß das Ergebnis sicher bei jedem anders ist, dieses Ergebnis aber dennoch immer eine charakteristische Physiognomie haben wird.

W.Z. Darf ich hier einhaken. Ich denke, mit dem Zerschlagen ist es nicht getan. Ich glaube, daß mit dem Abschaffen zugleich auch etwas Neues eingelöst wurde. Das wurde mir sehr deutlich anhand einer genauen Analyse der *Quartets*, wo Kirchenchoräle des 18. Jahrhunderts aus der Zeit der amerikanischen Revolution substrahiert, aufgelöst wurden bis zu punktuellen Geschehen. Im Verlauf des genauen Vergleichens von Skizzen und Komponierweise habe ich festgestellt, daß es nicht nur um die Auflösung dieser Ordnung geht, sondern sozusagen um die Freilegung einer inneren Wahrheit, die sich, als die des autonomen, unabhängigen Menschen, wie es der amerikanischen Revolution auf die Fahnen geschrieben war, in die Materialität des Orchesters hineinschreibt. In diesem Orchester spielen immer nur vier Musiker zugleich und immer wieder andere, die oft so weit voneinander weg sitzen, daß sie sich beim besten Willen nicht intonationsmäßig anlehnen können. Sie sind also aufgefordert, freie, unabhängige Menschen zu sein. Und wie schief das gehen kann, haben nun sämtliche Aufführungen, die ich bisher gehört habe, gezeigt. Daß das Verfehlen der Utopie in dem schiefen, tonalen Skelett wieder auftönt, ist

vielleicht ein unfreiwilliges Nebenergebnis, aber es wurde eine Wahrheit freigelegt. Es ist nicht nur Aufbrechen und Zerstören, sondern zugleich ein in ein Neues Hinüberführen. Das mag eine persönliche Sicht sein und vielleicht auch die einer anderen Generation, doch ich glaube, daß Cages Rezeption erst am Anfang ist und er nicht das Ende der Geschichte, sondern einen Anfang markiert.

F.S. Wir, d.h. diejenigen, die keine Komponisten und keine Musiker sind und mit einem normalen europäischen Bewußtsein von Musik aufgewachsen sind, und die die Tradition auch ganz gern haben, wir müssen ja mit gewissen Schwierigkeiten fertig werden. Und es könnte da ein Effekt wichtig werden, der sich bei mir gezeigt hat. Ich bin keineswegs ein notorischer Liebhaber Cagescher Musik, dafür fehlt mir auch, aus der DDR-Geschichte heraus, die Erfahrung des Umgangs. Es ist ja erst in den letzten paar Jahren möglich gewesen, in der DDR einmal ein Cage-Stück aufgeführt zu hören. Man muß sich ja doch gewaltig anstrengen, wenn man von Bach und Beethoven herkommt und über Schönberg bis zu Boulez gelangt ist, um – ich sage das aus meiner Erfahrung heraus – einen vergleichbaren ästhetischen Effekt bei Cagescher Musik zu haben. Das bedarf einer ernsthaften Anstrengung, um in die Cagesche Klangwelt hineinzugehen, sich dort wohl zu fühlen und nun ganz andere Schönheiten zu finden. Da habe ich dann festgestellt, daß das gleichzeitig eine Entfremdung bedeutet von dem, was man so als seinen normalen musikalischen Haushalt bezeichnet. Und es kommt etwas zustande, was Herr Metzger angedeutet hat. Wenn man lange mit Cage umgegangen ist und dann wieder die Musik Beethovens oder Bruckners hört, entdeckt man in der Tat diese Schicht in der europäischen Musik, die sich vielleicht auch als eine Schicht der Unwahrheit bezeichnen ließe. Cage verschafft einem eine gewisse Heiterkeit im Hören der europäischen Tradition, was gerade jene Momente von falscher Anstrengung, von Kampf und Sieg-Rhetorik betrifft. Rückwirkend lernt man durch die Erfahrung der Cageschen Musik vielleicht auch wieder die europäische Tradition neu zu kritisieren. Wenn das über die Expertenerfahrung hinausginge und wenn hier mit Hilfe von Cage eine heitere und kritischere Wahrnehmung der großartigen europäischen Musikgeschichte stattfände, dann wäre das ein großer Nutzen. Darauf hoffe ich. Das würde aber bedeuten, daß wir Cage in die nun einmal gegebenen alten Strukturen auf ganz andere Weise einführen, und das wäre eine große Aufgabe und ist eine große Schwierigkeit.

D.S. Das ist ein merkwürdiges Phänomen. Es gibt ja jede Menge von Konzerten, und das ist ja sehr zu begrüßen, wo Stücke der Gegenwart mit solchen der Vergangenheit zusammengebracht werden. Das geht mit Stockhausen, mit Lachenmann, mit allen möglichen modernen Komponisten – mit Cage wird es zu wenig versucht. Ich könnte es mir als etwas sehr Schönes vorstellen: erst eine Ouvertüre, dann Cages *Credo in Us* etwa mit dem »Zerschlagen« der Fünften von Beethoven vom Band und mit dem entsprechenden Blechbüchsen-Schlagwerk und dann am Schluß die originale Fünfte vom Orchester. Dann würde man, glaube ich, vieles neu hören.

H.-K.M. Wir haben so etwas mit dem Ensemble Musica Negativa ja schon frühzeitig gemacht. Aber ich möchte die Gelegenheit nutzen, etwas richtig zu stellen. Mir ist vorhin von Frank Schneider unterstellt worden, daß ich jeden heutigen Komponisten verdamme, der nicht die Cageschen Technologien übernimmt. Das Gegenteil ist natürlich war. Ich halte es für absolut unstatthaft, die Cageschen Technologien zu

übernehmen. Es hat einfach keinen Sinn, daß sich heute ein Komponist hinsetzt und mit Hilfe von Zufallsoperationen nach dem *I Ging* irgendwelche kompositorischen Entscheidungen trifft. Wenn einer das macht, dann würde ich ihn allerdings für total einfalllos halten und ihm raten, den Beruf zu wechseln. Cage war bis zum letzten Atemzug Erfinder, und wer das nicht ebenfalls ist, kann sich nicht auf ihn berufen.

C.N. Ich möchte noch einmal zu einem Aspekt der Wirkung von John Cage kommen, was um so legitimer ist, da wir hier ja in einem ehemaligen Ostberliner Studio sitzen. Ich glaube, es gibt da doch sehr große Unterschiede, was die Wirkung in Ostdeutschland und Westdeutschland betrifft, Herr Ullmann?

J.U. Ich habe dafür ja schon einmal einen Vergleich angebracht, nämlich den des Schulmeisterlein Wutz bei Jean Paul, der beginnt, sich seine Bücher selbst zu schreiben, weil er sich die auf der Leipziger Messe nicht kaufen kann. Obwohl dieses Bild auf mich selbst schon wieder gar nicht so richtig zutrifft, weil ich meine ersten Erfahrungen mit John Cages Musik und Denken in Polen gemacht habe und nicht beim Warschauer Herbst, sondern in dieser herrlichen, merkwürdigen Wohnung von Tadeusz Kantor in Kraków. Und auch wenn das ein Einzelbeispiel ist, so scheint mir doch, daß Cage für die DDR irgendwie über den Osten vermittelt worden ist. Nico Richter de Vroe hat mir beispielsweise erzählt, daß er die erste Musik von Cage in Moskau gehört hat.

Das Kennenlernen dieser Musik war natürlich eine Form von Befreiung und das ist mir immer wichtig geblieben: in und durch Cage eine akzeptable, nicht klischeehafte Form von Anarchie kennenzulernen. Eine zweite wichtige Erfahrung war dann davon wegzukommen, und das mag tatsächlich anders gewesen sein als bei Menschen westlich der Elbe. Diese Erfahrung war dann auch ganz heilsam gegen die Verführung, nun, gegen widrig empfundene Umstände des eigenen Lebens wieder nur irgend eine Kampf- und verkrampfte expressionistische Geste zu setzen. Man konnte bei Cage ebenfalls lernen, daß sich auch dadurch etwas ändern kann, daß man das eben gerade nicht macht.

F.S. Dieter Schnebel hat doch vorhin das schöne Beispiel gebracht von der Cageschen Wirkung in der Bundesrepublik bzw. von seiner Nichtwirkung 1954 in Donaueschingen und den erheblichen Folgen seines Auftretens 1958 in Darmstadt. In der Bundesrepublik hat es also vier Jahre gedauert und im Osten muß man sich das zeitlich gedehnt vorstellen, da hat es also 40 Jahre gedauert. Natürlich hatten die Komponisten im Ostblock und in der ehemaligen DDR, also die älteren Generationen, mit dem Stalinismus und dem Kultur- und Kunstdiktat von Shdanow gänzlich andere Ausgangsbedingungen, auf die sie mit einer Nacharbeitung der europäischen Tradition der Moderne reagiert haben. Das hat ein paar Jahrzehnte gedauert. Da kamen erst einmal Strawinsky und Bartók, dann kam Schönberg, dann das frühe Darmstadt, dann kam der Nono. Damit war eine innere Situation der Auseinandersetzung, der Reife mit diesen Phänomenen gegeben, so daß dann die nachfolgende Generation, also diejenige von Jakob Ullmann, ganz anders reagieren konnte. Wir kannten schon Cage, aber er hat bis zu meiner Generation nicht interessiert und wir müssen auch einmal darüber nachdenken, warum das so gewesen ist. Ich kann mich erinnern, es war Boulez in der DDR wichtig, es war Webern, es war Nono wichtig, aber Cage war so jenseitig...

W.Z. Ja, man darf vielleicht auch nicht vergessen: es gab ja jenen Vortrag 1959 von Nono in Darmstadt, in dem er ein Verdikt über Cage aussprach, ihn des Imperialismus bezichtigte, weil er verschiedenste Materialien aus verschiedensten Ländern, der Dritten Welt, würde man heute sagen, zusammen in einem Stück bringt. Damit war ein Verdikt festgelegt, das seine Zeit brauchte, um es auszuweiten, es auf seine Unwahrheit hin zu untersuchen. Es gab also auch in Westdeutschland eine von Darmstadt ausgehende, klare Trennung der Interessen. Cage wurde ja auch in Westdeutschland als Scharlatan bezeichnet, das ist bekannt. Daß er aber in gewisser Weise auch ein revolutionäres Modell entwickelt hat, auf die Idee kam eben niemand, weil die Oberflächenphänomene als das Wahre genommen und die Strategien, mit denen Cage arbeitete, gar nicht gesehen wurden. Es wurde also das Äußerliche, Zirkushafte, Direkte immer viel mehr beäugt als eine vielleicht innere philosophische oder mentale Haltung. Das war ein großes Mißverständnis, das auch auf Nonos, zugegebenermaßen vielleicht in einem jugendlichen Zorn hingeworfenes Verdikt zurückging.<%0>

F.S. Es gibt da noch einen anderen Punkt. Ich glaube, daß bei den Komponisten auch ein Bewußtsein da war, also bei denen, die in den 50er, 60er, 70er Jahren nicht unbedingt staatstragend waren, ihren klanglichen Affront in der Sprache derer anzustrengen, denen man widersteht bzw. eine Sprache zu finden, die der »Gegner« auch immer noch versteht. Dafür war der Cagesche Ansatz einfach nicht tragfähig. Man begegnete dem Lauten mit dem Lauten und dem Kompakten mit dem Kompakten. Und es hat eben gedauert, ehe sich eine andere Diktion bei den Jüngeren durchsetzte.

D.S. Ich glaube, wenn man es nicht selbst erlebt hat, kann man sich schlecht vorstellen, was das Jahr 58 und das Auftreten von Cage in Darmstadt bedeutet hat. Das war ja wirklich ein existenzerschütternder Skandal. Da brach etwas ungeheuer Fremdes und Unverständliches in diese seriell wohlgeordnete Welt ein. Ich habe das selbst noch gut in Erinnerung: ich hatte die größten Verständnisschwierigkeiten. Heute ist das einigermaßen aufgearbeitet.

J.U. Aber ist das nicht wunderbar. Heute wartet doch jeder darauf, daß endlich mal etwas passiert, ob in Darmstadt oder anderswo, was die Leute erschüttert. Einerseits...

D.S. Ich finde ja, die Erschütterung dauert bis heute, wenn etwa Boulez oder Stockhausen immer noch sagen, Cage ist ja kein Komponist. Das stimmt natürlich vom Komponistenbegriff her, den Boulez oder Stockhausen haben. Aber diese beiden Komponisten, und ich nenne sie stellvertretend für viele andere, sind offenbar nicht bereit, ihren eigenen Kompositions- und Komponistenbegriff in Frage zu stellen. Insofern, glaube ich, tut uns Cage heute noch genauso not wie damals. Er verstand es einfach, gute Fragen zu stellen.

C.N. Cage ist ja doch eine Art Instanz geworden, auch wenn er das überhaupt nicht wollte. Wird man ihn ersetzen können, wie wird es weitergehen?

W.Z. Ich sagte ja am Anfang, es gibt keinen Unterschied vor und nach dem Tod. Das meinte ich nicht irgendwie metaphysisch, sondern ganz direkt. Die Vorurteile bleiben bestehen, auch nach seinem Tod. Es hat sich von daher nichts verändert. Ich glaube, es müßte so weitergehen, daß die Leute wirklich genauer hinsehen, wie hat er gearbeitet, was hat er gesagt, um von der oberflächlichen Rezeption wegzukommen. Und dazu gehört auch, daß seine Texte endlich ins Deutsche übersetzt werden müssen, um auch diese Dimension seines Denkens zu erfahren.

D.S. Im übrigen glaube ich, daß er keineswegs eine Instanz geworden ist, und es wird, Gott sei Dank, noch lange währen, ehe er eine ist.

H.-K.M. Ich kann keine Prognose stellen, ich bin kein Prophet. Was mich am meisten beunruhigt, ist, daß die Voraussetzung einer künftigen Kunst, nämlich das physische Überleben der Menschheit, nicht garantiert ist.