

befreit und sich um eine neue soziale Basis kümmert: im Austausch mit unterhaltender Musik, mit experimentellen Stilmitteln in Rock und Jazz, mit Einflüssen aus Elementen der Volksmusik und aus fortschrittlichen revolutionären Kulturen aus der Dritten Welt.

Was den gesellschaftlich orientierten Aspekt von Frederic Rzewskis Musik betrifft, ist die Bandbreite der in den Texten eingenommenen Positionen enorm: vom aktiven Einsatz für kollektive Arbeitsformen, zum Beispiel bei Produktion und Distribution von Musik (1974) über das Statement »Ich versuche meine Arbeit zur Welt um mich herum in Beziehung zu setzen« (Gespräch mit Vivian Perlis, 1984) bis hin zu »Die Welt, in der sich diese Ereignisse abwickeln, ist sinnlos« (Programmtext zu *Crusoe*, 1993).

Frederic Rzewski verstand Improvisation immer wieder auch als soziales Modell, als Möglichkeit, überlebensnotwendige Kommunikationsformen zu erproben (*Aus dem Nichts schaffen Parma-Manifest* (1968)). Im Buch finden sich unzählige Versuche, das Phänomen zu erklären. Einer davon lautet: »Improvisation ist die Kunst, zwischen ungeplanten Ereignissen Verbindungen herzustellen, so dass es scheint, als hätten sie geschehen müssen.« Und über den Unterschied von Komposition und Improvisation schreibt er: »Komposition und Improvisation, wie verwandt, sogar unzertrennlich sie auch sein mögen, bleiben zwei unterschiedliche, sogar gegensätzliche mentale Prozesse. Wenn Komposition mit Erinnerung und Improvisation mit Vergessen zu tun hat, fällt es schwer, sich das eine ohne das andere vorzustellen, da es sich bei beidem um grundlegende Aktivitäten des Gehirns handelt. Darüber hinaus müssen es sehr allgemeine, im Grunde jedem verständliche Vorgänge sein – so wie jeder, der träumt, ein potentieller Dichter ist.« (*Kleine Urknalle – eine nihilistische Theorie der Improvisation*, 2000).

Dies sind nur einige wenige, subjektiv ausgesuchte Beispiele von ungezählten möglichen Entdeckungen und Querverbindungen, die *Nonsequitura* für den Leser bereithält. Ich wünsche diesem anregenden Buch zahlreiche Leser! Und der Edition *MusikTexte* eine Fortsetzung dieser hervorragend edierten Reihe der Schriften von Alvin Lucier, Christian Wolff, Frederic Rzewski und ...

Daniel Ott

Frederic Rzewski, *Nonsequitura. Unlogische Folgerungen. Schriften und Vorträge zur Improvisation, Komposition und Interpretation*, Edition *MusikTexte* Köln 2007.

Cornelius Cardew: »Music Is Collective Violence«

Cornelius Cardew (1936-1981), der neben Howard Skempton und Michael Parsons zu den einflussreichsten Vertretern experimenteller Musik in Großbritannien gehörte, begann seinen künstlerischen Werdegang als Assistent von Karlheinz Stockhausen, geriet danach in den Bannkreis der US-Avantgarde um Christian Wolff, Morton Feldman, La Monte Young und David Tudor, aus dem er sich mit einem ganz eigenen Konzept von improvisierter Musik befreite, um schließlich als Mitbegründer und Funktionär einer linkssektiererischen maoistischen Splitterpartei, der *Revolutionary Communist Party of Britain (Marxist-Leninist)*, die Überwindung der Trennung von Kunst und Leben zu propagieren, bevor er unter nie ganz geklärten Umständen ums Leben kam. Mit *Treatise* (1963-1967), einem Improvisationsstück für eine nicht festgelegte Zahl von Musikern mit offener Besetzung auf der Basis einer 193seitigen grafischen Partitur, sowie mit *Great Learning* (1968-1971), seinem opus magnum nach einem gleichnamigen Text von Konfuzius, hat er nicht nur seinen Zeitgenossen neue musikalische Horizonte eröffnet, sondern Bleibendes hinterlassen. Doch Cardew war nicht nur einer der Vielen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Avantgarde bevölkerten. Sein Versuch, die neue Musik im Zeichen einer neuartigen Improvisationskultur zu demokratisieren, war einzigartig in seiner Zeit und hat an Aktualität nach wie vor in Nichts verloren.

Nach einem jahrzehntelangen Schreibprozess hat nun der einstige Weggefährte und Freund, der britische Pianist und Improvisationsmusiker John Tilbury, eine Biografie Cornelius Cardews vorgelegt, die nicht anders als monumental zu nennen ist. Auf über eintausend Seiten, zeichnet Tilbury – gestützt auf Tagebuchaufzeichnungen, Korrespondenzen sowie die eigene Erinnerung – den Lebensweg des Komponisten nach. In 25 Kapiteln lässt er dessen Leben Revue passieren bis hin zu jenem tödlichen Verkehrsunfall mit Fahrerflucht am 13. Dezember 1981, um den sich angesichts der schlampigen Ermittlungsarbeit der zuständigen Behörden bis heute Legenden ranken. Die Kapitelstruktur folgt den künstlerischen Wegstationen und Cardews eigenem Selbstverständnis von den Zäsuren in seinem Leben, so dass mit dieser Biografie eine der sehr seltenen, wirklich gelungenen Darstellungen der Einheit von Leben und Werk vorliegt. Trotz des Umfangs enthält dieses Buch nicht eines jener belanglosen privaten Details, die auch bei großen Geistern einen gut Teil des ge-

lebten Alltags ausmachen, und in nicht wenigen Biografien dem voyeuristischen Blick der Nachwelt aufbereitet sind. Tilburys Darstellung des Lebens von Cardew ist konsequent am künstlerischen Werdegang orientiert, ohne deshalb je farblos oder trocken akademisch zu werden. Es ist wohl die einstige freundschaftliche Nähe, die es Tilbury erlaubt, die künstlerischen Positionen des Komponisten und dessen teils radikalen Wandlungen als Konsequenz aus einer gelebten Alltäglichkeit aufzuzeigen, die ihren Fluchtpunkt im Werk nie verliert.

Um dieses nicht bloß in eine Ereignischronologie aufzulösen, sind den wesentlichen Lebensphasen jeweils explizit dem Werk gewidmete Abschnitte nachgestellt. Auch die sind freilich nicht nur schlechthin analytisch angelegt sind, sondern suchen vielmehr den konzeptionellen Faden zu rekonstruieren, der den Komponisten gerade zu dieser und keiner anderen Lösung veranlasste. Cardew hat Tilbury mit seinen teils sehr detaillierten Tagebuchaufzeichnungen freilich ein Material hinterlassen, das einem solchen Unterfangen sehr entgegenkommt. So entsteht ein überaus anschauliches Bild des Ringens um die Befreiung des Musikers aus seiner subalternen Rolle als ausführendes Organ des Komponisten. Inspiriert durch das britische Improvisationsensemble AMM, dem Cardew von 1965 bis 1971 als Pianist angehörte (1980 trat Tilbury an seine Stelle), schuf er eine grafische Notationsform, die einerseits den Spielern keine einengenden Vorgaben macht, sie andererseits aber auch nicht ins formlose Chaos eines »Anything goes« entlässt. Das *Scratch Orchestra*, jenes von Cardew gemeinsam mit Howard Skempton und Michael Parsons gegründete und legendär gewordene fünfzigköpfige Improvisationsensemble, war dann nichts anderes als die Umsetzung dieses Ansatzes in eine adäquate soziale Organisationsform des Musizierens, die jedem offensteht, der bereit ist, klangerzeugend mitzutun. Tilbury arbeitet überzeugend heraus, dass dieser Ansatz nahezu zwingend in eine Politisierung der Musik und des Musizierens münden musste, die von Musik mehr verlangt als die mehr oder weniger gehaltvolle Bespaßung des einschlägigen Festivalpublikums.

Insofern ist auch der Schritt Cardews in die Politik keineswegs so abwegig, wie der Blick aus der heutigen Perspektive auf eine Partei nahelegt, die neben dem in einschlägigen Kreisen damals durchaus modischen Maoismus einen ihrer geistigen Führer ausgerechnet in dem stalinistischen Diktator Enver Hoxha aus dem rückständigen Albanien suchte. Tilbury macht es sich mit dieser Wendung seines

30 Freundes alles andere als leicht, die ihn mit

vordergründig thematisierten Kompositionen wie dem Violinstück *The Worker's Song* (1979) oder Liedern wie *The Founding of The Party* (1979) oder *Revisionist Somersault and the Opportunist Opposition* (1979) ins Fahrwasser der Shdanovschen Ästhetik geraten ließ, nach der der Verständnishorizont der Parteifunktionäre das Maß aller Dinge ist. Er verschweigt keineswegs die destruktive Seite von Cardews politischem Engagement, sondern zeichnet den sozialen wie künstlerischen Erosionsprozess minutiös nach, der 1979 mit der Gründung der *Revolutionary Communist Party of Britain (Marxist-Leninist)*, deren Zentralkomitee Cardew angehörte, einen Höhepunkt erreichte. Cardews bedingungslose Bindung an die Partei entzweite ihn mit nahezu allen seinen Freunden, vom Verlust seiner Familie nicht zu reden. Er verzettelt sich in ebenso endlosen wie bizarren Auseinandersetzungen um revisionistische Abweichungen von der »richtigen Linie«, wie sie für solche linkssektiererischen Splittergruppen charakteristisch war. Und dennoch: Tilbury verweist auf ein treibendes Motiv, das den Menschen und Komponisten Cardew auch in diesem Radikalismus des Eintretens für die seinerzeit vielbeschworene »Diktatur des Proletariats« verstehbar macht: »Yet behind the crassness of the metaphor (dictatorship of the proletariat) there is a profound ... authenticity.... What the formula 'dictatorship of the proletariat' (or 'dictatorship of the bourgeoisie', for that matter) emblemizes – if we interpret it creatively and if we try to imagine its application in today's political climate, with its sharp divisions – is the 'battle of ideas': the day-to-day confrontation of irreconcilable attitudes, and for many people the struggle to protect and to consolidate, however imperfectly, an ethical code antithetical to the prevailing (dominant) mores. To be more specific, we may refer to the struggle to instill and safeguard values at home which are at odds with those from without which threaten to engulf us, an undertaking to which many families in Britain and elsewhere in the contemporary world have committed themselves.« (S. 739/40). Und so mündet diese fulminante Rekonstruktion des Lebensweges eines engagierten und eigenwilligen Komponisten dann auch in einer nachdenklichen Frage: »Cardew's Art was life was Politics was ... Art? Or was it a loss of faith? In music? In art?« (S. 1025)

Peter Wicke

John Tilbury, *Cornelius Cardew (1936-1981). A Life Unfinished*, Copula: Matching Tye 2008, 1069 Seiten, Fotos, Notenbeispiele.