

## John Cage 5. 9. 1912 – 12. 8. 1992

Frank Schneider

# Cage is coming

*Der folgende Text zur Cage-Rezeption in der DDR entstand für das Programmheft der ersten möglichen und zugleich letzten Veranstaltung in der DDR, die das Schaffen von John Cage thematisierte und an der der Komponist selbst teilgenommen hat. Dieses von der Gesellschaft für Neue Musik der DDR, dem Deutschlandfunk und der Akademie der Künste der DDR organisierte Cage-Projekt fand vom 30. Juli – 1. August 1990 in Ostberlin statt.*

### Im Käfigklima

Cage kommt. Spät, im hohen Alter, zum ersten Mal betritt er den Boden Ostberlins. Und erstmals werden viele Musiker aus der DDR, aber auch all die anderen Bewunderer seiner grenzenlosen Produktivität und entwaffnenden Lebenskunst die Gelegenheit nutzen können, um diesem »fernen« Phänomen »nahe«zukommen, ihm leibhaftig zu begegnen oder gemeinsam einige seiner akustischen Angebote zu erleben. Dennoch registriert man das erfreuliche Ereignis nicht ohne eine gewisse Beimischung von Trauer darüber, daß es erst jetzt, nach der politischen Wende in diesem Lande, stattfindet – als der vielleicht letzte bemerkenswerte Augenblick im Zuge seiner auch musikgeschichtlichen Selbstauflösung. Obwohl die Anwesenheit eines solch kreativen Geistes im hiesigen Gärungsprozeß der neuen ästhetischen Freiheiten wie ein großartiges stimmiges Signal wirkt, hätte Cage doch schon weit früher kommen müssen, um mit der sanften Gewalt seiner klanglichen Anarchien jenen schwachen Kräften zu helfen, die lange im verborgenen an den harten, engmaschigen Vergitterungen ihrer politischen wie künstlerischen Käfig-Existenz rüttelten. Doch man muß sich mit der bitteren Einsicht abfinden, daß er ja – falls er wollte – schon gar nicht hätte kommen dürfen, weil er bis vor kurzem der offiziellen Kulturbürokratie als dezidierte Persona non grata, als das schlechthin verwerfliche, im musikalischen Bereich zudem hinter-letzte Monster aus dem immerhin zerbröckelnden Reigen alter ästhetischer Feindbilder (zwischen oder nach Schönberg und Stockhausen) galt, dessen »abstoßende« Rolle intakt blieb.

Das Verdikt gegen die Person ließ sich um so leichter verbreiten, als unbändige Neugier nach dem uvre nicht eben grassierte – denn einerseits bestärkten gezielte Greuelmärchen ein so ahnungsloses wie konservatives Publikum in seinen Vorurteilen,

und andererseits zählten selbst wissende Komponisten, Interpreten oder Theoretiker, die wider die Parteidoktrinen eine avancierte Musikszene durchsetzten, gerade Cage nicht auf die Liste der dringlichsten Fälle, für die ein klingendes Bürgerrecht zu erstreiten war. Im kompositorischen Kampf-Getümmel auf der spätstalinistischen Spielwiese herrschten Figuren und Formen, Regeln und Runden nach mitteleuropäischem Maß, nach gleichsam hausgemachten Traditionen. Zu alledem stand Cage ohrenfällig verquer als ein fremdes, inkommensurables, irgendwie durch seine ätzende Sinn- und Zwecklosigkeit besonders verstörend wirkendes Faktum, dessen vielleicht möglichen, subversiven Gebrauchswert man gar nicht erst prüfte. So kam es zum geheimen Konsens aller Seiten, ihn möglichst lange und weit draußen vor der Tür unserer Arena zu belassen.

## **Bodensatz**

Es gehört zur deprimierenden Bilanz des hiesigen kulturellen Lebens (in der ehemaligen DDR – Anm. d. Hrsg.), daß bis zum heutigen Tage kaum nennenswerte Anstrengungen zu verzeichnen sind um das Interesse an Cages Person und Werk zu befriedigen. Bislang ist keine Note von ihm gedruckt, kein Klang auf Schallplatte fixiert, kaum ein profunder Kommentar über ihn publiziert worden. Selbst die größten Spezialbibliotheken bieten Material nur in dürftigster Auswahl. Wer etwas nachlesen wollte, suchte seinen Namen im 18bändigen Neuen Meyer, dem umfanglichsten Lexikon des Landes vergeblich, fand aber immerhin im ersten Seegerschen Musiklexikon von 1966 ein paar Zeilen, die lange als offizielle Charakteristik hinreichen mußten: »Seit Mitte der fünfziger Jahre« heißt es da so oberflächlich wie mokant, mache Cage »als sensationelle Erscheinung innerhalb der spätbürgerlich-experimentistischen Musik von sich reden, vor allem als Spieler und Komponist für das von ihm entwickelte Prepared Piano, auf dem er der Musique concrète nahestehende Klang- und Geräuscheffekte erzielt. Neben Bühnenmusik konstruktivistischer Kammer- und Klaviermusik schrieb er bevorzugt Stücke für Schlagzeug als alleinigem Klangträger.« Im Personenlexikon des gleichen Verfassers, 1981 erschienen, gerät nur der biographische Teil etwas ausführlicher, während an der alten verfehlten Einschätzung im wesentlichen festgehalten wird. Mit solch genereller Abwehr hängt dann wahrscheinlich auch zusammen, daß Cage in den verbreiteten Konzertführern durch »Orchestermusik« und »Klaviermusik« keinerlei Erwähnung findet.

Erst seit Mitte der achtziger Jahre änderte sich ein wenig die Situation zugunsten sachlicher Mitteilungen: Ein musikgeschichtlicher »Grundriß« als Lehrbuch für Musikstudenten skizzierte nun ohne offene Polemik die Eigenart des Werks und Wirkens; ein neuer »Kammermusik-Führer« würdigt differenziert die konzeptiven Ansätze – charakteristischerweise mit einem importierten Beitrag aus der Bundesrepublik, und in einer marxistisch geprägten, kompendiösen »Ästhetik der Kunst« von 1988 figuriert Cage

kommentarlos sogar schon als »Klassiker der Avantgarde«. Offenbar konnten insbesondere die weltweiten Ehrungen aus Anlaß seines 75. Geburtstages 1987 in aller Welt auch von der DDR nicht länger ignoriert werden. Im Rundfunk liefen erstmals größere Sendungen von Fritz Hennenberg, der auch für *Musik und Gesellschaft* den Premierenbeitrag über den Jubilar schrieb. Und die vielleicht erstaunlichste kleine Sensation: Sogar das *Neue Deutschland*, Zentralorgan der SED, rang sich endlich – über Hansjürgen Schäfer – ein paar offiziell gratulierende Zeilen über das »humanistische Anliegen« des fernen Komponisten ab. Aber ein Durchbruch für Cage war damit noch keineswegs gewonnen.



*Musicircus* Prenzlauer Berg: Cage und Nico Richter de Vroe, Foto: G. Nauck

## Positionen

Zu welch »eingreifenden« Reaktionen Plädoyers für Cage noch kurz vor der politischen Wende in der DDR führen konnten, zeigt der »hintergründige« Wirbel um die schmalen Blätter, die unter dem Titel *positionen* als *Beiträge zur neuen Musik* seit 1988 bei der Leipziger Edition Peters erscheinen. Herausgeber sind die Musikpublizistin Gisela Nauck und der Lektor des Verlags Armin Köhler, die sich übrigens als Organisatoren eines durchaus von Cage inspirierten, multimedialen und multisimultanen »Klanghaus-Projekts« in Dresden und dann in Berlin (während der XII. Musik-Biennale 1989) mißliebig gemacht hatten. Jene *positionen* erregten ebenfalls von Beginn an das Ärgernis der zentralen Musikverwalter, schienen sie doch eine engagierte Plattform für wirklich avancierte Musik mit weltoffenem Blick, damit zur Konkurrenz – und also als Gefahr für das an die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* delegierte musikpolitische Meinungsmonopol im Lande werden zu wollen. Als bereits im zweiten Heft John Cage im Mittelpunkt zweier Beiträge stand (eines Interviews von Peter Wicke mit dem Komponisten sowie eines Gesprächs von Gisela Nauck mit den jungen Komponisten Klaus Martin Kopitz und Ellen Hünigen unter dem Titel *Nachdenken über Herausforderungen von John Cage*), meldeten sich die Berliner Wächter aus Zentralkomitee, Kulturministerium und Komponistenverband sofort übereinstimmend mit bedrohlichen Signalen. Und nachdem im dritten Heft der Organist Michael-Christfried Winkler abermals den Einfluß Cages auf seine musikalische Entwicklung zur Sprache gebracht hatte, stellte die leitende Mafia das Fortbestehen gar erpresserisch in Frage. Von diesem Kesseltreiben berichtete dann treuherzig sofort nach der Wende im vierten Heft eine Einlage des ebenfalls rasch gewendeten Verlagsdirektors der Edition Peters Leipzig Norbert Molkenbuhr: Man habe ihm einhellig bescheinigt, »diese *positionen* vertreten nicht die Positionen unserer sozialistischen Musikpolitik«, und man hätte von ihm, »in gereizter Stimmung«, »mit persönlichen massiven Angriffen«, Reue und Rücksicht auf die Parteilinie gefordert. Das ist nun Geschichte, alter stalinistischer Alltag mit seinen Peinlichkeiten und

Böswilligkeiten. Es ist nun vorüber, aber immerhin: in diesem marginalen und vergleichsweise milden Vorfall – war auch Cage einmal betroffen.

## **Zwischen Gittern**

Von einer nennenswerten Geschichte der Cage-Rezeption in der ehemaligen DDR kann bis weit in die siebziger Jahre hinein überhaupt keine Rede sein, denn es gab sie nicht – jedenfalls nicht als spürbares Faktum des öffentlichen Musiklebens, das durch bestimmte Daten zu belegen wäre. Wenn der Name hin und wieder in kulturpolitischen Verlautbarungen polemische Erwähnung fand, dann läßt sich lediglich indirekt auf die Furcht schließen, er müsse in manchen dissidenten Köpfen wie ein besonders heimtückisches Gift gewuchert haben, das den sozialistisch-gesunden Kunstgeist mehr als andere Intoxikationen verwirrte. Die so dachten, witterten wohl richtig, denn einerseits verkörperte Cages Musikdenken den radikalsten Gegenentwurf zum Modell eines sozialpädagogisch motivierten und staatlich kontrollierten Kunstkonzepts: Das Existenzrecht und die historisch alternative Vernunft jener Entwürfe auch nur partiell zu diskutieren, hätte von den hiesigen Realismus-Dogmatikern ein Minimum an dialektischer Einsicht verlangt, dem sie sich natürlich permanent versperrten, um ihr abstraktes Kategorien-Geklapper fernab aller störenden Realität zur »vorwärtsweisenden« Begleitmusik im ästhetisch welfremden Mauerländchen ruhig umlügen zu können. Andererseits führte in der Tat seit Anfang der siebziger Jahre die Beschäftigung mit Cage bei einer kleinen Gruppe von avancierten Komponisten und Interpreten (hier wären vor allem Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Schenker, Georg Katzer oder Michael Christfried Winkler zu nennen) zu vorsichtigen Veränderungen in den technischen, expressiven und stilistischen Qualitäten mancher Stücke. Freilich entdeckte jeder »seinen« Cage auf eigene Weise, meist nur partiell und durchaus nicht frei von fundamentalen Mißverständnissen. Aber erst im Verlauf der achtziger Jahre – und durchaus auch im kritischen Rekurs auf die im Grunde autoritäre Ästhetik jener inzwischen etablierten »DDR-Moderne« – kam durch einige Protagonisten der dann jüngeren Generation (etwa Wolfgang Heisig, Robert Linke, Klaus Martin Kopitz, Nicolaus Richter de Vroe oder Jakob Ullmann) sein Einfluß nachdrücklicher zum Tragen, so daß von ersten Ansätzen einer zwar noch immer punktuellen (und einseitigen) aber gleichwohl substantielleren Aneignung von Cages Ideen gesprochen werden kann.

## **Auf offenen Podien**

Wenn Cage jetzt kommt dann tritt er nicht in ein Tal der völlig Ahnungslosen ein. Mittlerweile gibt es hin und wieder, übers Land verstreut, Aufführungen seiner Stücke. Und es begegnen immer häufiger kompositorische Angebote, die sich verbindlich mit ihm in Beziehung setzen und auf ihn sich berufen. Dies betrifft im übrigen keineswegs nur die Szene der sogenannten Neuen Musik, sondern das Interesse an Cage verbreitet sich auch bei Musikern aus dem Bereich des Jazz und solchen, die sich für freie Improvisationsgruppen oder für experimentelles Musiktheater engagieren. Eigentlich überall dort, wo Möglichkeiten des alternativen Musizierens im Hinblick auf etablierte Produktions- und Aufführungsstrukturen probiert werden, fehlt selten der Verweis auf seine unerschöpflich provokanten Entdeckungen und klanglichen Anregungen. Zu den unvergeßlichen Erinnerungen zählt die Pionierarbeit, die die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« Leipzig für Cage leistete, als sie Anfang der

achtziger Jahre sein Klavierkonzert einem ratlosen Publikum servierte. 1983 war Cage das erste Mal mit seiner *Aria* auf einer der Berliner Musik-Biennalen vertreten. In der Hauptstadt ermöglichte vor allem das Theater im Palast in den letzten Jahren hin und wieder Begegnungen mit Musik von Cage: Man denke etwa an die Aufführung seines Streichquartetts 1987 durch Mitglieder des Ensembles für Neue Musik Berlin um den Geiger und Komponisten Nicolaus Richter de Vroe, an die Präsentation der *Sonatas and Interludes* durch Emmy Henz-Diemand 1989 oder an das thematisch memorierende performanceartige Projektstück von Jakob Ullmann *meeting John Cage under the topic of the late eighties oder wir überholen die moderne* für drei Text-Leser und Instrumentalisten, aufgeführt zu den letzten DDR-Musiktagen im Februar 1990 in Berlin. Mit Richter de Vroe und Ullmann sind zugleich die beiden wichtigsten jüngeren Komponisten genannt die hier so etwas wie eine ernsthafte kompositorische Cage-Rezeption begründet und in einigen strukturellen Aspekten – vor allem mit Hilfe von Zufallsoperationen – wirklich hörbar gemacht haben. Ein Stück wie Ullmanns *la Canción del ánGEI desaparecido* für 7 Instrumente von 1987/88 hebt diesen Bezug schon durch Titel-Versalien hervor. Mit solchen Impulsen wurden erste Breschen in eine Kultur geschlagen die freilich im großen und ganzen von einer Akzeptanz der Klangwelt Cages noch weit entfernt ist. Aber es sind eben Öffnungen vorbereitet und Schienen gelegt, die hoffen lassen, daß in Zukunft die Signale auch für ihn nun endlich auf Grün geschaltet bleiben. Kann, soll und wird diese »seine« Farbe aber die Schamröte ob »unserer« prekären Vergangenheit übertönen? Man wird es vielleicht besser wissen, wenn Cage wieder gegangen ist...