

# Sub-Version der Anti-Avantgarde

## Zur kritischen Position von Cornelius Cardew

Als ich Anfang der 90er Jahre, etwa zwanzigjährig, erstmals von Cardew hörte, hatte ich bereits einige Jahre Helmut Kohl und Neue Einfachheit hinter mir. Cardew war mir zuerst suspekt, weil ich nur seinen Mythos mitbekommen hatte. Seine Partitur *Treatise* erschien mir unspielbar und ich fand, sie sei für mich nicht zu bewältigen. Erst nach und nach verstand ich differenzierter, daß mir der fehlende Kontext, den ein solch herausforderndes Stück braucht, die richtige Ein-Stellung dazu verunmöglichte. Innerhalb der Musik-Institutionen war hierüber ja wenig in Erfahrung zu bringen. Immerhin: Diese regressive Situation zwang mich dazu, mit meinen eigenen Mitteln Musik zu machen, denn andere standen mir nicht zur Verfügung. Ich begann, aus der Not heraus zu improvisieren und mir wurde bewußt: Um kreativ sein zu können, gilt es vor allem, so einen Kontext selbst zu schaffen. Das ist die eigentliche Crux künstlerischer Arbeit. Mit dieser Erkenntnis war mir *Treatise* plötzlich ganz vertraut, denn darum geht es hier: *Treatise* zwingt zur Kontroverse, mit sich selbst und mit anderen und setzt sofort einen kreativen Prozeß in Gang, weil die Partitur den einzelnen Interpreten ganz bewußt in die Mitte des Spannungsfeldes von Improvisation und Komposition stellt. Und das ist das Faszinierende: diese Partitur wirft einen auf sich selbst zurück, verunsichert, provoziert Krisen, wirft die Frage nach Konsequenzen auf, fordert Genauigkeit und Ernsthaftigkeit ein, kurz: sie zwingt zu künstlerischen Auseinandersetzungen. Das macht *Treatise* zu einem so manipulativen, subversiven Stück. Und natürlich kommt hierin Cardews ästhetisches Selbstverständnis zum Tragen. Er hatte den ganzen Menschen im Sinn, für den er die Voraussetzungen für Erkenntnisprozesse inszenierte. Sein Diktum, wonach im Idealfall musikalisch Unausgebildete seine Musik aufzuführen hätten, verstehe ich in letzter Konsequenz erst allmählich: Ich müßte vieles wieder vergessen, verlernen. Cardew stellt in Frage, was gut und was schlecht ist und entreißt den Spezialisten ihre Domänen. Das wäre schon subversiv wenn die, die nichts können, plötzlich mehr können als die, die viel können. Das alleine hat mich dazu ermutigt, mich näher mit Cornelius Cardew zu befassen. Es gibt die vielen Wenigen, die besser informiert sind als der folgende Text und die vielen Vielen, die weniger wissen als er. Fühlt euch nicht hintergangen: Es ist für euch beide.

### To influence the world

»Cardew war eine sehr zentrale Figur des englischen Musiklebens, und seltsamerweise

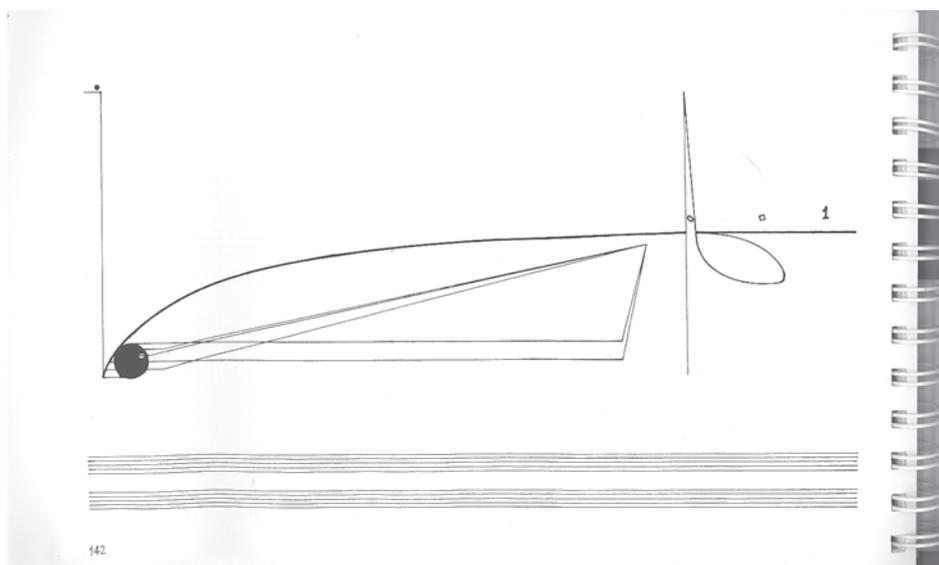
war es direkt nach seinem Tod so, als habe er nie existiert. Es gab einen Prozeß der Geschichtsumschreibung, so daß heute sehr wenige junge Menschen in England oder sonst wo von ihm auch nur gehört hätten.«<sup>1</sup> Bezeichnenderweise ist es gerade Cardews Kritik der Herrschaftsverhältnisse, deren Diffamierung ihn selbst besonders schwer trifft. Gerade diese kritische Position aber macht ihn als geschichtliche Figur und politischen Komponisten für uns junge Musiker wieder so interessant. Sein Leben und Werk lesen sich wie eine idealtypische Exemplifizierung des Versuchs, Kunst zu politisieren, eine Haltung, die heute weitestgehend verlorengegangen ist. Es war seine Anstrengung, die gesellschaftlichen Verhältnisse gleichermaßen politisch und künstlerisch zu kritisieren, um sie zu verändern – vergleichbar höchstens mit dem Engagement von Luigi Nono, weshalb die Auseinandersetzung mit seinem Leben, Werk und Denken vor allem in Zeiten anhaltender »Geschichtsumschreibung« so aufschlußreich bleibt. Cardew selbst drückte diesen Anspruch in Abwandlung eines Marx Zitates folgendermaßen aus: »It is not enough to decorate the world, the point is to influence it.«<sup>2</sup>

Im Grunde genommen war dieser Ansatz von Anfang an für seine künstlerische Entwicklung maßgebend, er trat aber im Laufe seines Lebens immer deutlicher hervor. Der Versuch, Kunst und Leben in eine politische und dialektische Bewegung zu bringen, wurde für Cardew ein existentieller Erkenntnisprozeß, der verschiedene Stadien durchlief. Auch deshalb galt die Person Cardew vielen als widersprüchlich, polarisierend, polemisch, respektlos. In jenem Interview bemerkte Frederic Rzewski: »Er kam aus einer Künstlerfamilie, besuchte höchst elitäre britische Privatschulen und war jemand, der gegenüber diesen Anmaßungen die Nase rümpfte: Er war sehr gut darin, anderen Leuten (wie zum Beispiel Stockhausen) den Nimbus zu nehmen. Er hatte keinen Respekt vor diesen Institutionen und er machte auch kein Geheimnis daraus. [...] Ich glaube, die upper class, mit der seine künstlerische Etablierung eng verknüpft war, hat ihm niemals verziehen, daß er den Werten, 31

1 Frederic Rzewski in: Daniel Varela, »A Question of Language«, Frederic Rzewski im Gespräch über Cornelius Cardew, zit. n.: *Journal of Experimental Music Studies* (JEMS), online.

2 Cornelius Cardew, *Stockhausen serves Imperialism*, zit. n.: [www.ubu.web](http://www.ubu.web).

Die Seiten 142 und 31 aus Cornelius Cardews *Treatise-Partitur*, © 1967 Gallery Upstairs Press, USA, 1970 assigned to Hinrichsen Edition Peters Limited London. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages.



3 Frederic Rzewski, a.a.O.

die sie repräsentierte, den Rücken zukehrte.<sup>3</sup> Ergänzend dazu Cardews Weggefährte, John Tilbury, : »Trotz seiner Reputation als eine kontroverse Figur, als enfant terrible der englischen Musikszene, beleidigte oder mißbrauchte Cardew niemals sein Publikum, er unterschrieb nie die Theorie *épater le bourgeois*; letztlich ist auch seine Musik niemals aggressiv, nicht einmal in seinen späten politischen und militanten Arbeiten. Er war allerdings schwer einzuordnen und stets originell: Seine Musik verschärfte soziale und psychologische Widersprüche, so daß das Publikum (mit ihr konfrontiert) immer auch mit sich selbst konfrontiert wurde. Diese unvorhersehbare Musik brachte natürlich unvorhersehbare Reaktionen hervor.«<sup>4</sup>

4 John Tilbury, *Cornelius Cardew*, zit. n.: JEMS online, Ersterscheinung in: *Contact* 26 (1983), S. 4-11.

## Cage und Stockhausen

Cardews Polemik richtete sich zunächst exemplarisch gegen John Cage und Karlheinz Stockhausen als die exponiertesten Vertreter der musikalischen Avantgarde. »Im marxistischen Sinne verkörperten sie für ihn die herrschende Klasse, die eben auch das Denken beherrscht, als Produzent von Ideen und als Regulator der Verbreitung dieser Ideen in ihrer Epoche ...«<sup>5</sup> In seinem 1974 erschienenen Buch mit dem vielsagenden Titel *Stockhausen serves imperialism* ist über seinen Bruch mit der Avantgarde zu lesen: »Ich hörte aus verschiedenen Gründen auf, im Idiom avantgardistischer Musik zu komponieren: aufgrund der Ausschließlichkeit der Avantgarde, ihrer Bruchstückhaftigkeit, ihrer Gleichgültigkeit gegenüber der realen Situation in der heutigen Welt, ihres individualistischen Gebarens und vor allem aufgrund ihres Klassencharakters (die anderen Gründe gehen praktisch hieraus hervor).«<sup>6</sup> Dabei begann Cardews Karriere im

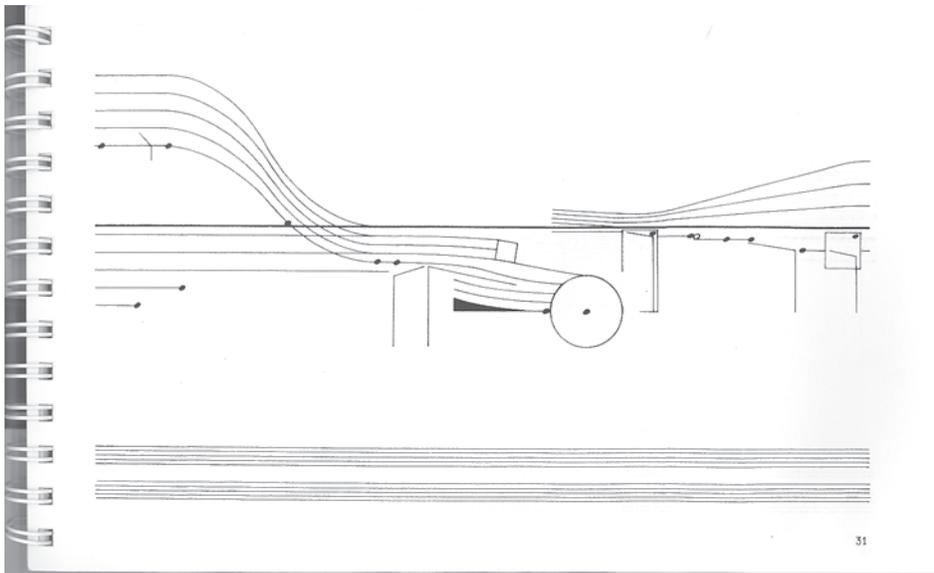
5 Vgl. Karl Marx, *The German Ideology*, Part One (Lawrence & Wishart, 1974), S. 64 ff.

7 Ebd.

6 Cornelius Cardew, a.a.O. 32

Alter von dreiundzwanzig Jahren mit der größten Begeisterung zunächst für die europäische und bald auch für die amerikanische Avantgarde. Der junge Cardew machte sich als hervorragender Pianist einen Namen und galt als einer der besten Interpreten neuer Musik überhaupt. Stockhausen, dessen Assistent Cardew von 1958-1960 in Köln war, beschrieb ihn als jemanden, der außerordentliche Fähigkeiten als Pianist, Theoretiker, Improvisator und Komponist gleichermaßen auf sich vereinigte und den er deshalb mit Arbeiten betraute, die er an niemanden sonst abgegeben hätte. Ende der fünfziger Jahre gehörte Cardew zu den allerersten Interpreten, die Kompositionen von Boulez, Cage, Wolff, Riley, La Monte Young, Rzewski, Stockhausen und andere erstmals in England spielte. »Für eine kurze Zeit«, so Tilbury, »war Cardew vom Serialismus intellektuell fasziniert als einem logischen Konstrukt für seine Studien, aber schließlich verfluchte er die ihm zugrunde liegende, mechanistische Philosophie und rebellierte dagegen, um sich davon zu befreien. Dieser Dualismus: auf der einen Seite die Askese, sein Verlangen nach und sein Respekt für Dogmen und Purismen, die sich übrigens auch in seiner langen, eingehenden Auseinandersetzung mit Wittgenstein und später mit Marx und Lenin ausdrücken, und auf der anderen Seite seine spontanen und befreienden Aktionen, die ja auch seinen Lebenswandel charakterisierten, dieser Dualismus ist der Schlüssel zum Verständnis von Cardews Motivationen und Bestrebungen, musikalisch wie politisch.«<sup>7</sup>

Wohl nicht zuletzt weil die Ähnlichkeit, insbesondere zu Cage, künstlerisch und auch philosophisch so groß war, mußte sich Cardew so kraß von ihm distanzieren. Offensichtlich führten zu jener Zeit bei Stockhausen, Cage und Cardew ähnliche künstlerische Fra-



gestellungen zu ganz ähnlichen künstlerischen Ergebnissen: zur Entwicklung indeterminierter Partituren und der Verwendung von graphischem Material. Stockhausens früher Aufsatz *Musik und Graphik* (1959) unterscheidet sich in den Ideen kaum von denen Cardews, und zudem gelangten Cage und Stockhausen (oder auch Earl Brown) einige Jahre vor Cardew zu diesen Ergebnissen, wiewohl sie dann in ganz verschiedene Richtungen weitergingen. Allerdings sind es gerade diese feinen Unterschiede, die Cardews besondere Haltung und Stellung klar machen. »Was ihn an Cage beeindruckte war die Befreiung der Interpreten vom Zwang unterdrückend komplexer Notationen und wohl auch der demokratische Gedanke, der Cages Partituren (und vor allem seinen Theorien) zugrunde liegt. Aber hier liegt die Crux, denn dieses Interesse für Freiheit und Demokratie prägte Cardews gesamte musikalische Karriere. Bei ihm war Indetermination jedoch weit mehr als nur ein weiteres Kompositionsverfahren, das ein früheres ablöste; es war der logische musikalische Ausdruck seines Humanismus: Humanismus ist der rote Faden durch all seine musikalischen Aktivitäten, der den Ausschlag für all die radikalen stilistischen Wandlungen in seinem Werk gibt. Seine Ablehnung des Serialismus befreite ihn als Komponisten; mit seinem Eintreten für Indetermination weitet sich diese Freiheit auch auf den Interpreten aus.«<sup>8</sup> David Bedford schränkte allerdings ein: »Es muß hervorgehoben werden, daß keine von Cardews Arbeiten dem Interpreten totale Freiheit überließ. Die Instruktionen waren Leitfäden, den jeweils eigenen kreativen Instinkt zur Lösung eines Problems anzustrengen [...]: Wie sind diese besonderen Notationssysteme vor seinem eigenen musikalischen Hintergrund und mit der eigenen Haltung zu interpretieren.«<sup>9</sup>

Das heißt, für Cardew war Komposition nichts weiter als eine Matrix zum Freisetzen »der Gefühle und Leidenschaft des Interpreten gegenüber bestimmten Thematiken und Materialien ...«<sup>10</sup>, Gefühle, wie sie sich in einer historisch konkreten Zeit und infolge sozial konkreter Bedingungen für die jeweils individuelle Entwicklung herausgebildet haben. Vor allem durch diese geschichtliche Betrachtungsweise unterscheidet sich Cardew von der ahistorischen Haltung Cages. Dabei differenzierte Cardew genau zwischen Individualität als »Selbst-Ausdruck« und Individualismus als »Dokumentation«. »Was Cardew zurückwies war die Markt-Mentalität, in deren Folge im Westen ein Zwang zur Originalität entstand, das oft unbewußte Bedürfnis, um jeden Preis etwas Neues hervorzubringen. In diesem Sinne verwarf er die Originalität, aber nicht die Individualität.«<sup>11</sup> Dabei gründet seine Vorstellung von Individualität sowohl auf Wittgensteins spekulativer Idee, im Sprachspiel äußere sich eine Lebensform, als auch auf Marx' materialistischen Gedanken der geschichtlichen Individuierung des Menschen. Stark verkürzt könnte man sein Denken als »kritisches Sprachspiel« bezeichnen. Den wesentlichen Unterschied zu Cage benannte Cardew folgendermaßen: »Ähnlich wie Pollocks Action-Paintings stellt Cages Musik die oberflächliche Dynamik der modernen Gesellschaften dar; er ignoriert dabei die darunterliegenden Spannungen und Widersprüche, die diese Oberfläche bedingen. Wenn progressive Menschen anfangen, Musik, die diese Situation reflektiert, zu goutieren, dann ist das identisch mit all dem wogegen wir kämpfen.«<sup>12</sup> Insofern aber für Cardew galt, durch die Kunst den Einzelnen anzusprechen und zu erreichen, gipfelte seine Kritik in der maoistisch gewendeten Frage: *Music for whom? Habe man für sich diese Frage beant-*

10 John Tilbury, a.a.O.

11 Ebd.

8 John Tilbury, a.a.O.

12 Cornelius Cardew, a.a.O.

9 David Bedford, zitiert nach Tilbury, a.a.O.

wortet, führe dies zu einer anderen künstlerische Haltung, die auch andere künstlerische Ergebnisse zeitigt.

## AMM und *Treatise*

Konsequenter Weise distanzierte sich Cardew dann auch vom bürgerlichen Konzertbetrieb. Von 1965-1971 wurde er Mitglied der Improvisationsgruppe AMM, deren Gründungsmitglieder Keith Rowe, Eddie Prévost, Lou Gare und Lawrence Sheaff waren. Später kam John Tilbury dazu. In dieser Gruppe traf er auf Leute, die völlig autonom, unbestechlich und sub-versiver musizierten, als es Cardew bis dahin für möglich gehalten hatte. AMM verkörperte seine Vorstellung »des befreiten Interpretieren« und machte auf ihn als Improvisations-Erfahrung - 1965! - einen so starken Eindruck, daß sie seiner gesamten künstlerischen Arbeit eine neue Richtung gab. »Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus«, schrieb Cardew später, »ist Improvisation die höchste Art musikalischer Aktivität, denn sie beruht auf dem Akzeptieren jener tödlichen Schwäche der Musik, jenem wesentlichen und schönsten ihrer Merkmale: ihrer Vergänglichkeit.«<sup>13</sup> Oder mit den Worten des AMM-Schlagzeugers Eddie Prévost: »Improvisierte Musik ist kein Hobby. Sie stößt die Vorstellung von Musik als Zeitvertreib und Konsumgut um, weil sie sich auf das unerbittliche Jetzt konzentriert. Sie ist ein Mittel zur Selbstverwirklichung, keine Flucht aus der Wirklichkeit.«<sup>14</sup>

Diese neue Richtung markiert am deutlichsten die Komposition *Treatise*, der in diesem Prozeß die Bedeutung eines Schlüsselwerkes zukommt. Zunächst opfert Cardew den Serialismus zugunsten der Indetermination, dann die traditionelle Notation zugunsten graphischer Notation und schließlich die graphische Notation zugunsten der Improvisation. Wie wir noch sehen werden folgt ab 1971 ein letzter Schritt: Cardew stellt die Komposition in den Dienst der »sozialistischen Idee«. Jene Entwicklung läßt sich anhand von *Treatise* (1963-1967) sehr deutlich verfolgen. Der Titel rührt übrigens von Cardews Wittgenstein-Verehrung her: *treatise* = *tractatus* (*Tractatus logico-philosophicus*) und man könnte sagen, daß *Treatise* im kompositorischen Schaffen Cardews der Inbegriff eines »kritischen Sprachspiels« ist. Mehr noch: *Treatise*, jene 193 Seiten umfassende, graphische Partitur, ist Cardews komponierte »Sub-Version«, insofern sie sich selbst als Komposition in Frage stellt. John Corbett hatte erkannt, daß diese Partitur wie ein Brettspiel funktioniert, »nicht bloß viele, sondern tendentiell alle Lesarten zulasse.«<sup>15</sup>

34 Denn trotz ihrer musikalischen Symbolfülle

verzichtet sie auf jede Spielanweisung, jede Zeichenerklärung. »Wer *Treatise* als Improvisationsvorgabe ernst nimmt«, so Peter Niklas Wilsson, »kann nicht so spielen, wie er ohne die Partitur spielen würde. Aber er kann auch nicht spielen, was dasteht, denn die Zeichen wollen erst mit Bedeutung gefüllt sein.«<sup>16</sup> Diese radikale Verwendung graphischen Materials und die sie bedingende politische Haltung des Komponisten unterscheidet *Treatise* in der Tat von allen anderen graphischen Werken jener Zeit.

## Das Scratch Orchestra

Sein Bestreben, Kunst und Leben innerhalb eines politisch Ganzen zu assoziieren, kulminierte in einem weiteren Projekt: dem Scratch-Orchestra, das Cardew 1969 gründete. »Das Scratch-Orchestra war eine soziale Skulptur, bestehend aus Leuten mit den unterschiedlichsten Biographien, die in allen Situationen und für alle gesellschaftlichen Schichten spielten. Es gab zu jener Zeit keine enthusiastische und keine ernsthaftere Gruppierung von Individuen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik als das Scratch-Orchestra.«<sup>17</sup> Es war der Versuch, ein radikal-demokratisches Orchester zu etablieren, das sich durch die Kreativität der Einzelnen selbst bestimmte. Ihre Konzerte zeitgenössischer Musik wurden gleichermaßen für Land- und Fabrikarbeiter wie für Studenten und im herkömmlichen Konzertbetrieb aufgeführt. Diskutiert wurde vor allem anhand von Texten Caudwells, inwiefern die Kunst sich in die Gesellschaft sinnvoll einbringen kann. Nach zwei Jahren voller Euphorie kam es zu den zwangsläufigen Widersprüchen, Frustrationen und Krisen im Prozeß eines solch kreativen Vorhabens. Keith Rowe und John Tilbury diagnostizierten als Gründe für das Scheitern des Orchesters 1971 ein grundsätzliches Mißverhältnis zwischen Theorie und Praxis: »Theoretisch glaubten wir an Integration und Gemeinschaft, praktisch waren wir isoliert und engstirnig; theoretisch lehnten wir das musikalische Establishment ab, praktisch schielten wir nach ihrer Anerkennung; theoretisch hofften wir auf eine offene Gesellschaft, praktisch hatten wir eine Bruderschaft geschlossen usw. ... wir wollten das eine und verursachten das Gegenteil: das anarchistische Dilemma«<sup>18</sup>

## »Sozialistische Ideen«

Ab 1971 verschreibt sich Cardew dann immer deutlicher »sozialistischen Idee«. Die Frage: music for whom? führte ihn (ähnlich wie zeitweilig auch Christian Wolff und Frederic

16 Peter Niklas Wilsson, *Gedankenklänge: Gelenkte Improvisation*, in ders., *Hear and Now*, Hofheim: Wolke Verlag 1999, S. 23.

13 Ebd..

17 John Tilbury, a.a.O.

14 Eddie Prévost, *No sound is innocent*, Copula, 1995, S. 120 ff.

18 Ebd.

15 John Corbett, CD booklet zur Gesamteinspielung von *Treatise*, hatArt 1999, o. S.

Rzewski) zu der Konsequenz, eingängige, folkloristisch gefärbte, sozialistische Lieder und Stücke (in der Tradition Brechts, Weills und Eislers) zu schreiben. 1979 gipfelte dieses Engagement darin, daß er zum Gründungsmitglied der Kommunistischen Partei Großbritanniens wurde. Während eines sozialistischen Jugendcamps in Deutschland bemerkte er: »Ich bin davon überzeugt, daß es komplexer, subtiler, stärker und musikalisch gesehen experimenteller ist, wenn sich eine Gruppe zusammenfindet, um die Internationale zu singen als die ganze Avantgarde zusammen genommen.«<sup>19</sup> Cardews künstlerisches Bewußtsein tritt hierin ent-grenzt zutage, erweitert um eine politische Dimension (zumindest im Denken). Heute, aufgrund einer vollkommen ent-politisierten Situation unserer Gesellschaften, mag das abwegig erscheinen. Nicht ohne Ironie, aber sachlich richtig könnte man auch sagen, Cardews Musikauffassung wurde zu einer *musique-marxistische-materiali-*

*stique-concrète*. Vielen Cardew Nahestehenden gilt es als sicher, daß sein Tod 1981 durch einen flüchtigen Autofahrer ein rechtsextrem motivierter Mordanschlag war. »Meine letzte Erinnerung an Cornelius Cardew stammt von einem antifaschistischen Konzert, das er (nur eine Woche bevor er umgebracht wurde) selbst organisiert hatte. Er begleitete sich am Klavier und sang vor einem riesigen Publikum in der Community Hall in Camden. Viele Vertreter aller möglichen ethnischen Gruppen Londons waren im Publikum und nahmen teil. Es war ein ferner Ruf von jenem internationalen Festival für zeitgenössische Musik“, wo seine Karriere begann, aber es war eine bewußte Entscheidung von ihm, seine Musik ins Leben zu drängen, indem er aus dem Akt des Komponierens etwas machte, das über die bloße Manipulation von Klängen hinausging.«<sup>20</sup>

■  
(Alle Zitate aus dem Englischen übersetzt vom Autor.)

19 Cornelius Cardew, zit. n. John Tilbury, a.a.O.

20 John Tilbury, a.a.O.