TRANSKULTURELLE TRANSFERS (*Durchführung #3*)

Die Geschichte der westlichen Kunstmusik ist grundlegend mit Europa und ganz besonders dem deutschen Kulturraum verbunden. Doch erfuhr diese musikalische Weltordnung in der Mitte des 20. Jahrhunderts einen Bruch, der die eurozentrische Kulturhegemonie ins Wanken brachte. Neben den medialen Umbrüchen – der ›Elektronischen Eklatanz‹ – markierte die ›transkulturelle Neuvermessung der klingenden Welt‹ nach 1945 den deutlichsten Einschnitt der modernen Musikgeschichte. Der Aufstieg Amerikas zur Weltmacht und die infolge der beiden Weltkriege intensivierten Austauschprozesse zwischen der Neuen- und der Alten Welt korrelierten auch mit einer Kräfteverschiebung auf dem Feld der Kunst(musik). Zwar ging das Abendland nicht, wie nach 1918 von Oswald Spengler und nach 1945 von kulturpessimistischen Adepten befürchtet, unter. Zweifellos aber erfuhr die bis dato überwiegend deutsche und eurozentrische Idee der Neuen Musik infolge der weltpolitischen Verschiebungen eine tiefgreifende Transformation. Auch dieser Wandlungsprozess vollzog sich nicht stillschweigend, sondern äußerte sich in Eklats, Skandalen und Affären, die sich infolge der Konfrontation zweier Welt- und Wertordnungen entluden und einen punktuellen Zugriff auf schwelende gesellschaftliche Konfliktfelder erlauben, zu der die transatlantischen Avantgarden den oft kontroversen Sound lieferten.

Auch und gerade mit Fokus auf die Neue Musik westlicher Prägung versprechen transkulturelle Perspektiven Auf- und Anschlüsse in mehrfacher Hinsicht: So wird 1) der Gegenstand mit Blick auf das ›Andere‹ geschärft und 2) die gegenseitige und konfliktreiche Durchdringung der beiden transatlantischen Kulturräume der westlichen Welt in der Mitte des 20. Jahrhunderts verdeutlicht. Die europäische Hochkultur trug 3) gegenüber der Neuen Welt hegemoniale Züge und wurde umgekehrt von Abgrenzungsmechanismen gegen den abendländischen ›Kulturimperialismus‹ beantwortet. Die Kunstmusik kann in diesem Konflikt als ein symbolisches Feld gelten: die klingenden Eklats dies- und jenseits des Atlantiks waren Ausdruck einer gesellschaftlich, sozial, ästhetisch, kulturell und räumlich konnotierten Verschiebung, die Anschlüsse an Konzepte aus dem Bereich der Eurozentrismus-Kritik[1] eröffnet.

1 Vgl. einführend Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002; Ella Shohat/Robert Stam (Hg.): Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media, London 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wenn sich postkoloniale Perspektiven der Kulturanalyse üblicherweise auf die nichtwestliche und die Dritte Welt beziehen, so bieten sie doch einen Zugriffsunkt auf die Transfers innerhalb des westlichen Kulturraums, denn die transatlantischen Beziehungen trugen selbst und intrinsisch koloniale Züge. Es geht im Folgenden also nicht um die Beschäftigung mit subalternen Kulturen[2] – das bleibt ein Desiderat musikhistorischer Forschung – sondern vielmehr um die Konfliktfelder innerhalb des sich im 20. Jahrhundert formierenden Bündnisses zwischen Europa und den USA. Wenn hier Europa als ›Kolonialmacht‹ gegenüber der ›hochkulturellen Provinz‹ Nordamerika verstanden wird, muss freilich festgehalten werden, dass die amerikanischen Kunstbewegungen wegen ihrer direkten Partizipation und Rezeption der europäischen Avantgardekultur in einem anderen Sinne als ›postkolonial‹ zu verstehen sind wie subalterne Kulturen der Dritten Welt.

Heute bilden neoeuropäische oder euroatlantische Regionen wie besonders Nordamerika mit Europa scheinbar selbstverständlich die ›westliche Welt‹; doch die kulturelle Annäherung dieses transatlantischen Kulturraums in der Mitte des 20. Jahrhunderts war konfliktbeladen. In einer Umkehrung des von Arnold van Gennep herausgearbeiteten Modells von ›Übergangsriten‹ (*Rites de Passage*), waren die Spannungen weniger Ausdruck einer Trennung (*rites de separation*), als vielmehr einer krisenhaften Annäherung (*rites d'agrégation*).[3] Die Konflikte können als Ausdruck der Unsicherheit in Umbruchphasen verstanden werden, die einen Spot auf die Verflechtung (*entanglement*) und Verknüpfung (*connected histories*) zweier Kulturen ungleichen Alters und unterschiedlicher Prägungen erlauben.[4] In diesem Sinne waren die klingenden Eklats auch Ausdruck der topologischen Verschiebung eines kulturhistorischen ›dritten Raums‹, den der parsische Postkolonialismus-Theoretiker Homi K. Bhaba in seiner *Verortung der Kultur*[5] als Spannungsfeld zwischen Identität und Differenz sowie als Grundvoraussetzung für die Hybridisierung als charakteristisches Moment der Moderne beschrieb. Dabei leisteten die Avantgarden »kulturelle Grenzarbeit« kraft ihres »aufrührerischen Aktes kultureller Übersetzung«[6]. Dieser ›dritte Raum‹ aber ist in der Kunstmusik ein zu großen Teilen unerkannter Nicht-Ort, eine Atopie: In kaum einem kulturellen Feld wurden eurozentrische Sicht-, Denk- und Hörweisen derart konserviert wie in der musikalischen Hochkultur, wo die Tradition weiterhin als Maßstab künstlerischer Wert- und Weltordnung gilt.

2 Siehe hierzu einführend etwa Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, London 1988; Alexander Joskowicz/Stefan Nowotny (Hg.): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2007; Partha Chatterjee: »A Brief History of Subaltern Studies«, in Gunilla Budde/Sebastian Conrad/Oliver Janz (Hg.): Transnationale Geschichte: Themen, Tendenzen und Theorien, Göttingen 2006, S. 94-104.

3 Arnold van Gennep: Les rites de passage, Paris 1909; deutsch: Übergangsriten, Frankfurt am Main 2005.

4 Siehe hierzu einführend die Beiträge der Vortragsreihe »Decentering Europe. Postcolonial, postbloc perspectives for a reflexive European Ethnology« an der Humboldt-Universität zu Berlin (25.10.2010-09.02.2011), URL: https://www.euroethno.hu-berlin.de/de/forschung/labore/europaeisierungsforschung/decentering-europe [Zugriff: 31.8.2017].

5 Homi K. Bhaba: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000, S. 5.

6 Ebd., S. 10.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Trotz ihrer Anlehnung an die europäische Hochkultur, bildeten die amerikanischen Avantgarden in der Mitte des 20. Jahrhunderts in einer geradezu expliziten Ablehnung der europäischen Entwicklungen eigene und originäre Konzeptionen aus, die Hans Ulrich Gumbrecht in *Kaskaden der Modernisierung* beschrieb: Durch die räumliche und chronotopische Deplatzierung im Transfer und den damit verbundenen Transformationen konnte hier der »Akt des Bruches mit der Repräsentation« und die »Beschleunigungsobsession der Avantgarden« überwunden werden.[7]

Wenn Hermann Danuser feststellte, dass die »Idee deutscher Musik [...] zentral bei der Abgrenzung gegen das Andere«[8] sei, kann vice versa auch die Abgrenzung von dieser Idee als wesentlich gelten. So betonte etwa der ägyptische Eurozentrismusforscher Samir Amin, dass Vorurteile gegenüber dem Anderen unumstößliche kulturelle Konstanten und ein universalistisches Phänomen sind.[9] Auf dem Feld der Kunstmusik verlief die Demarkationslinie der transatlantischen Konfliktfelder zwischen wechselseitigen Vorwürfen von Geschichtslosigkeit in der Neuen- respektive der Musealisierung von Musik in der Alten Welt. Man kann im übertragenen Sinne also von einem *Clash of Civilizations*[10] sprechen.

Dichotomische Urteilsmuster und Oppositionsschemata kennzeichneten nach 1945 die kunstmusikalischen Beziehungen dies- und jenseits des Atlantiks. Während man sich in Deutschland auf seine Traditionen als ›Kulturnation‹ besann und amerikanische Kunst kaum ernst nahm, wurden deutsche Musiker auf Gastspielreisen in den USA stellvertretend für die Verbrechen des Dritten Reichs angeprangert. Das galt auch für die Neue Musik und insbesondere Karlheinz Stockhausen, der sich wiederholt mit dem Vorwurf des ›Kulturimperialismus‹ konfrontiert sah. Äußerten sich diese Konflikte in zeitcharakteristischen Störmanövern vor und in den Konzertsälen, emanzipierte sich die junge amerikanische Avantgarde – allen voran John Cage – zunehmend auch ästhetisch von ihren europäischen Vorläufern, deren Ideen die Kriegsflüchtlinge als geistig-ästhetisches Gepäck mit in die Neue Welt exportierten.

Können die transatlantischen Kulturbeziehungen vor 1945 als die eines einseitigen Transfers von den (nordwest-)europäischen Metropolen in die hochkulturelle Provinz Nordamerika beschrieben werden, kam es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Wandel, der die westliche Welt zu einer transkontinentalen machte und deren Austauschprozesse und Transfers zunehmend in beide Richtungen verliefen. Dies führte in Anlehnung an die These des bengalischen Historikers

7 Hans Ulrich Gumbrecht: »Kaskaden der Modernisierung«, in Johannes Weiß (Hg.): Mehrdeutigkeit der Moderne, Kassel 1998, S. 17-41. Siehe außerdem Wilfried Raussert: Avantgarden in den USA. Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung, Frankfurt am Main 2003; Hermann Danuser: »Gegen-Traditionen der Avantgarde«, in Ders./Dietrich Kämper/Paul Terse (Hg.): Amerikanische Musik seit Charles Ives, Laaber 1987, S. 101-112.

8 Herman Danuser: »Lob des Tadels. Der Skandal in der Musikgeschichte«, in: Programmbuch der Internationalen Musikfestwochen Luzern 1995, S. 115-125., S. 118.

9 Samir Amin: Eurocentrism, New York 1989, S. 7f.

10 Samuel P. Huntington entwickelte mit seiner These vom ›Kampf der Kulturen‹ eine politische Theorie der internationalen Beziehungen, basierend auf der These eines grundsätzlichen Antagonismus zwischen einzelnen Kulturräumen, in: The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, New York 1996.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dipesh Chakrabarty von der *Provinzialisierung Europas*[11] zumindest partiell zu einem Bedeutungsverlust der europäischen Musikavantgarde. Die Neue Musik erlebte in diesem Prozess die Transformation von einer Leitkultur zu einem oft hermetisch betriebenen Spartenprodukt intellektueller Gruppierungen: zu einer ästhetischen »subaltern culture«.

JOHN CAGE UND DIE TRANSATLANTISCHE NEUVERMESSUNG DER KLINGENDEN WELT

John Cage wurde in der Mitte des 20. Jahrhunderts zur Schlüsselfigur bei der transatlantischen Neuvermessung der klingenden Welt; doch gab es bereits früher Anzeiger dieser Entwicklung: Schon im Umfeld des Ersten Weltkriegs entwickelte die ›Neue Welt‹ und besonders New York eine magnetische Anziehungskraft auf europäische Künstler. Marcel Duchamp etwa, der zu einem spartenübergreifenden Pionier der internationalen Avantgardebewegungen avancierte, reizte die Distanz zu den europäischen Kunstzentren mit ihren allgegenwärtigen Gesetzen des Kunstbetriebs. 1915 schrieb er: »Wenn Amerika doch nur einsähe, daß Europas Kunst fertig ist – tot – und daß Amerika das Land der Kunst der Zukunft ist.«[12] Duchamp kritisierte also die kulturelle Unterwürfigkeit der Neuen- gegenüber der Alten Welt und favorisierte die von Traditionen befreite amerikanische Kultur gegenüber der von Normen und Konventionen geprägten europäischen Kunsttradition. Im Schlüsseljahr 1913 – als Igor Strawinsky und Arnold Schönberg in Europa ihre legendären Skandalkonzerte provozierten und damit die musikalische Moderne einleiteten – kam der Franzose erstmals in Kontakt mit der amerikanischen Szene. Damals löste sein Gemälde *Nude Descending a Staircase (No. 2)* bei der legendären *Armory Show*[13] in New York heftige Diskussionen aus und machte Duchamp in den USA auf einen Schlag zu einer bekannten Persönlichkeit.[14] Wenn bereits hier die amerikanische Orientierung am ›Showbusiness‹ aufblitzt, blieb die europäische Kunst doch vorerst Maßstab aller Hochkultur. Die Neue Musik, so formulierte es noch 2008 Hermann Danuser, fand

»in Amerika keinen Nährboden [...], der sich mit den europäischen Quellen vergleichen ließe, und eine provinzielle Rückständigkeit war umso deutlicher vor Augen getreten, je stärker man auf europäische Vorbilder fixiert blieb.[…] Solange aber die amerikanische Perspektive auf die deutsche Musik fixiert bleibt, das Studium an einem deutschen Konservatorium für die ›genteel tradition‹ eine conditio sine qua non darstellt, solange kann […] keine Musik entstehen, die uns durch ihre genuine Eigenständigkeit zu fesseln vermöchte.«[15]

11 Dipesh Chakrabarty: Provincialising Europe. Postcolonial Thoughts and Historical Difference, Princeton 2007.

12 Zitiert nach Sabine Sanio: 1968 und die Avantgarde, Sinzig 2008, S. 34.

13 Vgl. Milton W. Brown: The story of the Armory Show, New York 1988.

14 Dieter Daniels: Duchamp und die anderen, Köln 1992, S. 64.

15 Hermann Danuser: »Amerikanische Musik – eine unbekannte Welt?«, in Hartmut Krones (Hg.): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik**,** Wien 2008**,** S. 95-102, hier S. 96.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Beachtenswert ist in dieser Aussage Danusers Schwenk ins Präsens: er verweist auf die Kontinuitäten der europäischen Kulturhegemonie bis in die Gegenwart. Nichtsdestotrotz wurde schon während der 1910er Jahre die Grundlage für eine kleine, aber lebendige Avantgardeszene in New York gelegt, die sich freilich überwiegend aus emigrierten Europäern zusammensetzte, von denen überdies die Mehrzahl nach dem Ende des Ersten Weltkriegs in ihre Heimat zurückkehrte. Sabine Sanio bemerkte in diesem Zusammenhang zwar treffend, dass der »Niedergang der eurozentrischen Weltsicht, die Neuordnung der politischen und ideologischen Machtverhältnisse der westlichen Welt […] bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingesetzt«[16] hat; beschleunigt und umgesetzt wurde diese Entwicklung jedoch erst durch den Zweiten Weltkrieg, in dessen Verlauf und Folge Amerika eine singuläre Attraktivität für die internationalen Avantgardebewegungen entwickelte. Zu diesem Emanzipationsprozess bemerkte der amerikanische Künstler Ken Friedmann:

»[I]t was a transnational art in an era that would become increasingly national under the influence of the national movements in art and music that accompanied the break-up of the empires and the liberation of conquered and colonized nations. As a result, this tradition in art excited and stimulated young artists opened the doors to many cultures and at the same time inevitable came into conflicts with the very cultures they enlivened.«[17]

War die Kunstmusik bis dato ein europäischer Kulturexport gewesen, erzeugte die Gegnerschaft mit Nazi-Deutschland während des Krieges und in seiner Folge auch künstlerische Frontstellungen. Kampf und Sieg der Alliierten veränderten nicht nur die sozialen und politischen Konstellationen, sondern äußerten sich auch in ästhetischen Konfrontationen. Nicht zufällig, so konstatierte der Kunsthistoriker Hubert Locker, begann in den fünfziger Jahren eine international ausstrahlende expansive Phase der amerikanischen Kunst:

»Für die New Yorker Künstler war die damals propagierte Freiheit gleichzusetzen mit der Befreiung von der europäischen Geisteswelt der totalitären Ideologien und vom geschichtlichen Ballast der europäischen Kunst.«[18]

Kaum ein Künstler verkörpert diese Entwicklung so exemplarisch wie John Cage: Der Amerikaner ist die paradigmatische Gestalt bei der ›transatlantischen Neuvermessung der klingenden Welt‹[19] und wird daher in einem ersten Teil fokussiert.

16 Sanio: 1968 und die Avantgarde, S. 42

17 Ken Friedmann: »Fluxus and Company«, in Ders. (Hg.): The Fluxus Reader, New York 1998, S. 237-255, hier S. 242.

18 Hubert Locker: »Gestus und Objekt. Befreiung als Aktion – Eine europäische Komponente performativer Kunst«, in Peter Noever (Hg.): Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979, Ostfildern 1998, S. 159-195, hier S. 162.

19 Anna Schürmer: »Black Magic Mountain. John Cage und die transatlantische Neuvermessung der klingenden Welt« (Feature), in: Südwestrunfunk/SWR2 (11.3.2013); Dies.: »Die transatlantische Neuvermessung der klingenden Welt«, in: Neue Musikzeitung (3/2017), S. 5, URL: https://www.nmz.de/artikel/die-transatlantische-neuvermessung-der-klingenden-welt (Zugriff: 31.8.2017).

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dabei wird zunächst ein Spot auf das *Black Mountain College* geworfen, das – so die These – als Mikrokosmos für die transatlantischen Transferbewegungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg gelten kann. Hier legte Cage 1948 und 1952 mit skandalträchtigen künstlerischen Manifestationen einen Grundstein für die Entwicklung einer originären amerikanischen Avantgarde. 1954 und 1958 waren es wiederum denkwürdige Auftritte Cages an den avantgardistischen Zentren Deutschlands – Donaueschingen und Darmstadt – die illustrieren, wie der bis dato als Einbahnstraße anmutende kulturelle Transfer zu einem wechselseitigen wurde.

›Inkubation‹: Black *Magic* Mountain (1948-1952)

Geboren 1912, wuchs John Milton Cage Junior als einziger Sohn einer Redakteurin der *Los Angeles Times* und des Ingenieurs und Erfinders John Milton Cage Senior auf; beide Elternteile hatten nie ein College besucht. Liefert diese Herkunft biographische Anhaltspunkte für den Werdegang des späteren ›Musik-Anarchisten‹, legte der Zweite Weltkrieg die strukturellen Grundlagen für seine weitere Karriere als Eroberer musikalischen Neulands. Dass der Sohn den Experimentiergeist des Vaters erbte, belegt eine berühmte Aussage Arnold Schönbergs: »Of course he's not a composer, but he's an inventor – of genius.«[20]

Zwar hatte Arnold Schoenberg – wie er sich nach der Emigration in die USA buchstabieren ließ – John Cage 1937 in Komposition und Kontrapunkt unterrichtet; aber für den Kopf der Zweiten Wiener Schule konnte der Amerikaner ›kein Komponist‹ sein. Blitzt hier die traditionsorientierte Kulturhegemonie des Europäers auf, bestätigt Cages Werdegang die wechselseitige Abgrenzung gegen das jeweils ›Andere‹. Denn nicht zuletzt aus dem konfliktorientierten Hinterfragen der europäischen Musiktradition bezog der Amerikaner ästhetische Impulse: Er rüttelte durch die Theatralisierung von Musik am Werkbegriff, emanzipierte Geräusch und Stille als musikästhetische Kategorien und trat so als einer der radikalsten Neuerer der Neuen Musik und als zentrale Figur für den Wandel und die Entwicklung der ästhetischen Moderne überhaupt in Erscheinung. Nicht zuletzt war Cage eine Schlüsselfigur bei der für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristischen Entgrenzung der künstlerischen Sparten sowie von Kunst und Leben. Schönberg, der zwar die Moderne einleitete, aber doch eindeutiger Erbe der kunstmusikalischen Traditionen Europas war, eignete sich also nur bedingt als künstlerische Vaterfigur für den geschichtsvergessenen und neuerungsbesessenen Amerikaner, der sich stärker an amerikanischen Lehrmeistern wie Henry Cowell, einem Protagonisten der frühen US-Avantgarde, orientierte. Gerade aufgrund der Divergenzen steht das Zusammentreffen von Schönberg und Cage beispielhaft für die Kulturtransfers zwischen Alter und Neuer Welt.

Ähnliches gilt für das *Black Mountain College* (BMC), das während des Krieges als eine Art Nachfolgeinstitution des Weimarers beziehungsweise Dessauers ›Bauhaus‹ fungierte. Nicht nur der spartenübergreifende Charakter von Walter Gropius' Designschule lebten am BMC in Ashville (NC) fort, dessen Geschichte 1933 begann – dem Jahr, als das Bauhaus seine Pforten in der Alten Welt schließen musste. Auch personell standen beide Institutionen in einem engen Zusammenhang, denn unter der

20 Zitiert nach Richard Kostelanetz: Conversing with Cage, New York 2003, S. 6.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Leitung der Bauhaus-Meister Josef und Anni Albers fanden viele aus Deutschland vertriebene Künstler in North Carolina eine neue Heim- und Werkstatt.[21]

Am radikal gegen den Mainstream gebürsteten College abseits der noch eurozentrisch geprägten Zentren der USA trafen amerikanische und europäische Kunst- und Lebensart quasi unter Laborbedingungen aufeinander und verbanden sich zu einer explosiven Gemengelage, auf deren Basis der Grundstock für eine originäre US-Avantgarde gelegt wurde. Angesiedelt in der Provinz, fungierte das Black Mountain College – vergleichbar zu Donaueschingen und Darmstadt in Deutschland – wie ein ›Experimentalsystem‹ im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers: Das Neue, so konstatierte der Wissenschaftshistoriker, werde allein durch experimentelle Anordnungen ermöglicht, die Unschärfen, Nichtwissen und Kontingenz zu integrieren in der Lage sind.[22] In den wenigen Jahren seines Bestehens (1933-56) wurde das Black Mountain College zu einem solchen Laboratorium: Es bot Raum für Experimente unterschiedlicher Kunstsparten, erprobte visionäre Formen des Zusammenlebens wie der Ästhetik und bereitete damit auch der Entgrenzung der Künste als charakteristischem Moment der Moderne den Boden. Dabei traten nicht zuletzt die konfliktiven Transfers der transatlantischen Avantgardebewegungen wie durch ein Brennglas zutage: Parallel zu den historischen Ereignissen und Kräfteverschiebungen wird dabei auch das anwachsende Selbstbewusstseins der US-Avantgarde in der zunehmenden Abgrenzung von den europäischen Kulturimporten beobachtbar.

In den ersten Jahren seines Bestehens dominierte am Black Mountain College eine europäische Kunstauffassung, die von deutschen Emigranten als geistiges Gepäck in die Neue Welt exportiert wurde. Im Bereich der Musik etwa tränkte der Schönberg-Schüler Heinrich Jalowetz den Lehrplan mit den atonalen Idealen der Zweiten Wiener Schule. Parallel zum politischen Misskredit Deutschlands infolge der Kriegsgegnerschaft kam es zunehmend zu einer Kräfteverschiebung zugunsten amerikanischer Kunst und Kultur. Das Ende der eurozentrischen Kunstauffassung fällt mit dem Jahr 1945 zusammen, als viele deutsche Flüchtlinge nach Europa zurückkehrten und am Black Mountain ein Vakuum hinterließen, das bald von Amerikanern besetzt wurde.[23] Nun sammelten sich am College die jungen Kräfte einer originären US-Kunst, denen der Zugang zu den eurozentrisch geprägten Kulturtempeln der urbanen Kunstzentren Amerikas noch versperrt war. Die künstlerischen Antagonismen zwischen den Vertretern der europäischen Kunstradition und den progressiven Kräften der Neuen Welt spiegeln einen ›Kampf der Kulturen‹, der in der Schwellenphase zwischen 1948 und 1952 unter dem Einfluss und in Gestalt von John Cage eskalierte.

---

21 Die einzige deutschsprachige Monographie zum über das Black Mountain College lieferte Andi Schoon: Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College, Bielefeld 2006. An englischsprachiger Literatur sind zu nennen Martin Duberman: Black Mountain. An Exploration in Community (New York 1972) sowie Vincent Katz: Black Mountain College. Experiment in Art (Cambridge 2013). Die reichhaltigen »Black Mountain College Papers« an den North Carolina State Archives (NCSA) stellen das Hauptmaterial der folgenden Ausführungen.

22 Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2002.

23 So Alice Sebrell, Leiterin des Black Mountain College Museum and Art Center, im Gespräch mit der Autorin am 19.9.2012 in Asheville (NC).

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Frühjahr 1948 erhielt der zu jener Zeit noch völlig unbekannte Komponist die Möglichkeit, ein paar seiner Werke am Black Mountain zu präsentieren. Josef Albers fand Gefallen an dem anarchischen Erfindungsreichtum des Amerikaners, dem sich damit ungeahnte Möglichkeiten eröffneten. Black Mountain wurde in diesem Moment zu einem ›Magic Mountain‹ und das durchaus im Sinne Thomas Manns: ein *Zauberberg*, der ein Aufeinandertreffen bestimmter Akteure zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort ermöglichte. Davon zeugen allein die Namenslisten der Beleg- und Studentenschaft, die sich wie ein ABC moderner amerikanischer Kunst lesen: Die abstrakten Maler Robert Rauschenberg und Willem de Kooning waren Studenten; der visionäre Architekt, Philosoph und Designer Buckminster Fuller gehörte ebenso dem Lehrkörper an, wie die Dichter Charles Olson und MC Richards sowie der Komponist Lou Harrison; John Cage und seine kongenialen Partner, der Pianist David Tudor und der Tanzpionier Merce Cunningham, unterrichteten schließlich bei den *summer sessions* des Colleges.

Diesen Exponenten der amerikanischen Avantgardekultur stand weiterhin eine starke deutsche Belegschaft gegenüber, repräsentiert durch die Bauhausmeister Josef und Anni Albers sowie den Komponisten Stefan Wolpe. Diese personelle Gemengelage kann gleichermaßen als Wiege einer transkulturell agierenden Avantgarde wie auch einer eigenständigen amerikanischen Kunst gelten, die sich nicht zuletzt in expliziter Ablehnung der europäischen Kulturexporte begründete. Black Mountain wurde also zu einem magischen Ort, an dem die Ästhetik jener Künstler punktgenau zusammentraf – und dabei einen Nerv berührte. Das College wurde zum Laboratorium einer originären US-Avantgarde nicht obwohl – sondern gerade weil am Black Mountain bis dahin die deutsche Lehre dominiert hatte. In einem Interview bestätigte John Cage 1969, dass er bewusst provokativ gegen die europäische Avantgarde-Tradition rebellierte. Animiert wurde er dazu von einem Brief Arnold Schönbergs, in dem sein ehemaliger Lehrer schrieb,

»that his discovering of a way of compositing music by means of the twelve tones ensured the supremacy of German music for the next hundred years. And that attitude was not separated from Black Mountain thinking; it was essentially through Albers a Germanic situation.«[24]

Der Traditionen ignorierende Amerikaner reagierte mit symbolischem Vatermord, als er 1948 seine Lehrtätigkeit am Black Mountain in 25 Abendkonzerten und einem Festival ausschließlich dem Werk Erik Saties widmete – noch musste mangels amerikanischer Vorbilder ein europäischer Nonkonformist wie der französische Komponist die Abgrenzung von der eurozentrischen Musiktradition symbolisieren. Die Situation eskalierte bei John Cages Vortrag »Defense of Satie«, in dem er nicht nur seinen einstigen Lehrer Arnold Schönberg kritisierte. Für die Negation der europäischen Hochkultur wählte er einen der größten Vertreter der klassischen abendländischen Musiktradition aus – Ludwig van Beethoven – und löste damit einen wohl kalkulierten Eklat aus:

24 John Cage: »Interview mit Martin Duberman« (26.4.1969), in North Carolina State Archives (NCSA): Private Collections, Martin Duberman Collection 1933-1980, Interviews, Released Interview Transcripts: A-H, PC.1678.13.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»There has been only one new idea since Beethoven. And that new idea can be perceived in the work of […] Erik Satie. With Beethoven, the parts of a composition were defined by means of harmony. With Satie […] they are defined by means of the time lengths. The question of structure is so basic, and it is so important to be in agreement about it, that one must now ask: Was Beethoven right or […] is Satie right? I answer immediately and unequivocally, Beethoven was in error, and his influence, which has been extensive as it is lamentable, has been deadening to the art of music. […] Beethoven represents the most intense lurching of the boat away from its natural even keel. The derivation of musical thought from his procedures has served not only to put us at the mercy of the waves, but to practically shipwreck the art on an island of decadence.«[25]

Cage bezichtigte Beethoven also nicht nur des künstlerischen Irrwegs, sondern warf der Lichtgestalt der Wiener Klassik symbolischen ›Schiffbruch an einer Insel der Dekadenz‹ vor. Der zweite Vorsitzende des *Black Mountain College Research Project*, Jonathan Hiam, wertet den Vortrag als Cages erstes fundamental-künstlerisches Statement im Versuch, die Orthodoxie der europäischen Musiktradition und ihres klassizistisch-romantischen Gedankenguts zu durchbrechen.[26] Tatsächlich verlief die Front der alten eurozentrischen und der neuen amerikanischen Avantgarde in jenem Jahr 1948 direkt durch das Gelände des Black Mountain College am Lake Eden. Die eine Hälfte der Belegschaft stand auf Seiten der klassizistischen Tradition, der Kreis um John Cage an der Demarkationslinie der gerade erwachenden US-Avantgarde. In späteren Interviews verdeutlichte Cage seine Motivation für den Affront:

»I infuried Paul Goodman at Black Mountain by speaking against Beethoven. Paul Goodman, bright in other respects, swallowed European thinking hook, line and sinker.[27] This lecture produced a kind of---it was like a bomb falling in the place […], he was absolute indignant. That someone would do what I had done […], to thoroughly denounce Beethoven!«[28]

Die eurozentrische Kunsttradition war also auch in amerikanischen Kreisen weiterhin gängig – und das auch bei progressiven Denkern wie dem Schriftsteller Paul Goodman, der in den späten 1960er Jahren mit Essays wie *The Politics of Beeing Queer zu* einer wichtigen Figur der Homosexuellenbewegung wurde. Der transatlantische Kulturkonflikt am Black Mountain mündete im Sommer 1948 in einer Schlacht, die aktionistisches Potential aus der künstlerischen Frontstellung Saties und Beethovens zog: Anhänger und Gegner Cages bombardierten sich in dadaistischer wie symbolischer Manier mit Wienerschnitzel und Crêpes.[29] Die Aufbruchsstimmung jenes Jahres 1948 dokumentiert auch Willem de Koonings Gemälde *Asheville*, das er nach seinem Besuch am Black Mountain College schuf [Abbildung 14]:

25 John Cage: »Defense of Satie«, in Richard Kostelanetz (Hg.): John Cage An Anthology, New York 1991, S. 77-84. Die Arbeitsmanuskripte finden sich bei den »John Cage Papers« der Wesleyan University (Special Collections & Archives), Folder 24.

26 Jonathan Hiam im Gespräch mit der Autorin am 11.9.2012 in New York.

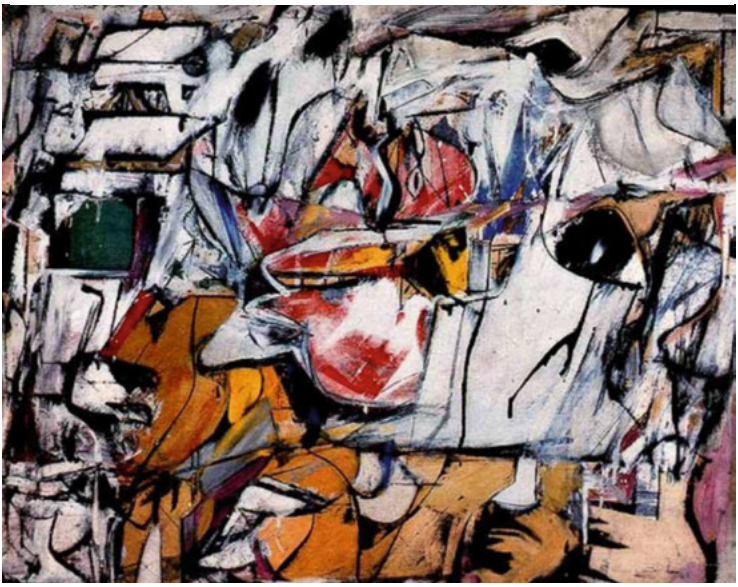
27 Richard Kostelanetz: John Cage, New York 1970, S. 24.

28 Cage, Interview mit Martin Duberman (26.4.1969), in NCSA: Martin Duberman-Research Papers.

29 Duberman: An Exploration in Community, S. 288f.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildung 14 – Willem de Koonings abstrakter Blick auf »Asheville«



Das kleinformatige aber hochkomplexe Werk ist ein Frühwerk des ›Abstrakten Expressionismus‹ – einer von Europa unabhängigen und stilweisenden Strömung der modernen nordamerikanischen Kunst, die als malerisches Analogon der US-Musikavantgarde gelten kann. Koonings *Asheville* verweist in zahlreichen Anspielungen auf das Black Mountain College: Die Konturen am oberen Bildrand zeigen die Blue Ridge Mountains, die hinter dem Gelände des Colleges aufragen, während die blaue Fläche darunter als Lake Eden identifiziert werden kann. Weitere Fragmente zeigen Augen, Hände und Mund, die stilistisch durch einen Fluss von Formen und visuellen Brüche den konzeptuellen Eindruck von Unmittelbarkeit und Zufall erzeugen und als Andeutung auf die spartenübergreifenden Kunst-Werkstätten des Colleges gelten können. Damit charakterisierte das Gemälde gleichermaßen die ästhetische wie die soziale Utopie, die am Black Mountain gelebt und gelehrt wurde. Tatsächlich verbanden sich am College als visionärem ›Experimentalsystem‹ künstlerische und gesellschaftliche Avantgardebewegungen und wiesen darin auf die für die Moderne charakteristischen Entgrenzung von Kunst und Leben.

Die ebenso zahl- wie umfangreichen Bestände der *Black Mountain College Collection*[30] an den North Carolina State Archives in Asheville erlauben ein umfassendes Bild des Collegelebens. Die Materialien – Interviews, Tagebücher, audiovisuelle Ar-

30 Neben offiziellen Dokumenten umfasst der Bestand der »Black Mountain College Collection« zahlreiche Sammlungen. Dazu gehören die Materialien des »Black Mountain College Research Project«, aus dessen Beständen Mary Emma Harris' Monographie »The Arts at Black Mountain College« (Cambridge, MA 2002) – hervorgegangen ist. Zu nennen sind außerdem die »Martin Duberman-Research Papers«, die alle Grundlagenmaterialien für dessen Collegegeschichte »An Exploration in Community« (New York 1972) umfassen.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tefakte, Programme etc. – bestätigen Jonathan Hiam und Mary Emma Harris, die das BMC nicht nur als Brutofen der amerikanischen Avantgarde, sondern als »early Hippie-Comunity« und »port of reference« für die Bohème der 1960er Jahre bezeichneten.[31] Während sich in der McCarthy-Ära das Klima für Andersdenkende in den USA verschlechterte, bot das College den künstlerischen und gesellschaftlichen Gegenbewegungen Freiräume, so dass hier die Lebensführung der 1960er, quasi unter experimentellen Labor-Bedingungen, antizipiert werden konnte. Dies legt auch eine Aussage von John Cage aus dem Jahr 1969 nahe:

»One thing that characterized Black Mountain […] was […] an atmosphere of sexual freedom […]. And that what conduced to this so beautiful was the decentralization of the architectural arrangements. And also of that large studio building […] with all the small rooms. So that people could get together very easily […] and also changed from one partnership to another […] and also their dress, their clothes, everything […] it's almost a pre-hippie-beatnik.«[32]

Das freigeistige Klima am Black Mountain erwies sich als idealer Nährboden für die Innovationskraft der amerikanischen Avantgarden, die sich immer deutlicher von den Exporten der europäischen Kultur emanzipierten. Wieder war es John Cage, der dem Konflikt eine Bühne bot, als er nach seinen umstrittenen Satie-Lectures 1948 vier Jahre später noch einmal als Kompositionslehrer ans BMC zurückkehrte, um wiederum einen Eklat zu provozieren. In der Zwischenzeit hatte er sich der Aleatorik, also dem Zufall als kompositorischem Prinzip, zugewendet und damit alle Brücken zur europäischen Musiktradition abgebrochen. Seit jenem Jahr 1952 hatte das College mit Stefan Wolpe, der den amerikanischen Komponisten Lou Harrison in Cages Worten »in einem Akt der Usurpation« verdrängt hatte, wieder eine deutsche Führungsfigur auf dem Feld der Musik; der Konflikt war damit vorprogrammiert. Wieder bot das College den Schauplatz einer unter deutsch-amerikanischem Antagonismus ausgetragenen Kontroverse um die Zukunft der Musik: Mokierten sich die Vertreter der europäischen Moderne über die Beliebigkeit der Zufallsoperationen, schlug auch John Cage einen schroffen und dogmatischen Ton gegenüber der eurozentrischen Musikkultur an. Hatte er 1948 noch Beethoven als Symbolfigur der Wiener Klassik angegriffen, stellte er nun die serielle Nachkriegsavantgarde infrage, deren Festhalten an Kontrolle und Hierarchisierung er scharf kritisierte:

»That's a European, you know, not an American question, this whole thing of hierarchy – of wanting to make the most the best. And it took us ages […] to get out of that European thing […]. Lots of us don't like the German people. We don't like to be in Germany, we don't want to work in Germany; and the ideals we have are not appealing to the Germans. You know that rule they made about any music that involves the performer in choice-making – they charge twice as much.«[33]

31 Jonathan Hiam und Mary Emma Harris im Gespräch mit der Autorin am 11.9.2012 in New York.

32 John Cage im Interview mit Martin Duberman (26.4.1969), in NCSA: Martin Duberman-Research Papers.

33 John Cage im Interview mit Richard Kostelanetz, zitiert nach Marjorie Perloff/Charles Junkerman (Hg.): John Cage. Composed in America, Chicago 1994, S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Cage hatte mittlerweile die entgegengesetzte Richtung eingeschlagen: Anstelle musikalischer Hierarchisierung setzte er die Aufgabe des schöpferischen Subjekts; anstelle von Kontrolle die Hinwendung zum Zufall als kompositorischem Prinzip. 1952 bot ihm BMC die Möglichkeit, seine ästhetischen Ideen wiederum unter Laborbedingungen zu testen:

»When I announced the classes in composition, I announced also what I would teach […]. I had meanwhile changed to the use of chance operations exclusively in my work and I was busy on a large project, which took me nine months. […] It was called Williams Mix […] because Paul and Vera Williams – who gave so much support to Black Mountain and who had been students and who had been married there – where also financing my work with magnetic tape […]. So I announced […], that I would not teach people their work, but rathermore […] they would act as apprentices for me and do my work for me. […] As a result I had not one student […] they didn't want to do my work and so I wouldn't to teach them.«[34]

Der in Jahresarbeit aus über 600 Tonbandausschnitten montierte, aber nur vierminütige *Williams Mix* [♪-15.1] belegt nicht nur John Cages Vorreiterrolle für die amerikanische *Tape Music* – und damit seinen Beitrag zur ›Elektronischen Eklatanz‹[35] – sondern auch den enormen Aufwand in Anbetracht der technischen Mittel jener Zeit. Darüber hinaus zeigt sich im oben angeführten Zitat auch seine vom fernöstlichen Denken geprägte antiautoritäre Lehre, die am antihierarchisch strukturierten BMC, dem ersten amerikanischen College mit Studentenvertretung überhaupt, einen idealen Schauplatz fand. Die interdisziplinär aufgeschlossene College-Gemeinde bildete ein ideales Publikum für Cages verstärkte Hinwendung zu offenen Formen und theatralischer Entgrenzung. Bei seinem Paris-Aufenthalt 1949 wurde Cage von einem Vertreter der eurozentrischen Musikavantgarde auf Antonin Artauds *Das Theater und sein Double*[36] aufmerksam gemacht:

»[Pierre] Boulez […] brought to my attention the work of Artaud and I brought that to MC Richards. And she translated it, and David Tudor and I and MC were reading Artaud constantly. And it was that influence led to that event, which is called the first happening. Because Artaud postulates […] the centricity within each event and its non-dependence on other events […] It all fused together into the possibility of making a theatrical event in which the things that took place were not causally related to one another. But in which--- that anything that happened after the happen in the observer himself--- It was an idea which was developed in conversation with David Tudor. […] And our ideas were so electric […] that once the idea hit my head, […] I immediately then implemented it.« [37]

34 John Cage im Interview mit Martin Duberman (26.4.1969), in NCSA: Martin Duberman-Research Papers.

35 Siehe hierzu vertiefend das Kapitel *Elektronische Eklatanz*.

36 Antonin Artaud: Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969. Artaud sah als Double des Theaters die Metaphysik und die Grausamkeit. Eine Aufführung sollte keine Mimesis, also Nachahmung der Wirklichkeit, sondern eine Wirklichkeit für sich selbst sein und wurde damit zur entscheidenden Referenz für die performativen Künste.

37 John Cage im Interview mit Martin Duberman (26.4.1969), in NCSA: Martin Duberman-Research Papers.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Artauds Theaterutopie traf einen künstlerischen Nerv John Cages, der die neuen Erkenntnisse in seinem *Theatre Piece No. 1* in theatrale Aktion überführte: Der Komponist fixierte lediglich verschiedene *time brackets*, die mit völlig frei wählbaren Aktionen durch kunstspartenübergreifende Interpreten zu füllen waren. Methode und Ziel der Aktion war eine *Purposeless purposefulness*:

»[I]t was purposeful in that we knew we were going to do, but it was purposeless in that we didn't know what was going to happen in the total […]. The 1952 event was unintentional […] a purposeless anarchic situation which nevertheless is made practical and functions.«[38]

Das Ergebnis des Experiments: Die Dichter Charles Olson und MC Richards trugen eigene Gedichte vor, während Cage auf einer Leiter stehend zur Relation von Musik und Zen-Buddhismus dozierte. David Tudor improvisierte auf einem mit Schrauben und Radiergummis präparierten Klavier, während Merce Cunningham in Diagonalen durch das Publikum tanzte. An die Wände wurden Filme und Dias projiziert, während Robert Rauschenberg auf einem alten Plattenspieler Edith-Piaf-Schallplatten in doppelter Geschwindigkeit abspielte. An den Wänden hingen die *All White Paintings* des Malers, denen wiederum entscheidende Bedeutung für die Entstehung von John Cages berühmtestem Werk – *4′33″* – zukommt. Erst das Vorbild der monochromen weißen Flächen ermutigte ihn, seine lange gehegte Idee eines ›stillen Stücks‹ umzusetzen, mit der er den Fundus der Avantgarde nach der Emanzipation des Geräuschs nun mit Stille bereicherte:

»You see, I was afraid that my making a piece that had no sounds in it would appear as if I were making a joke. […] Actually, what pushed my into it was […] the example of Robert Rauschenberg and his white paintings […]. When I saw those, I said, ›Oh yes, I must; otherwise I'm lagging, otherwise music is lagging‹.«[39]

Four minutes, thirty-three seconds wurde noch im selben Winter – zwar außerhalb des Colleges, aber nicht denkbar ohne John Cages am Black Mountain gesammelten Erfahrungen, Begegnungen und Experimenten – uraufgeführt. Dort wurde an jenem Sommerabend 1952 mit dem ersten *Happening* auch die Ära der Aktionskunst kontrovers begrüßt. Merce Cunningham erinnerte sich später folgendermaßen an jenes eklatante Initialereignis der Fluxus-Bewegung:

»It was just an evening of theater. […] I just started dancing […]. And there were some other things going on […] with no other relationship than that they went on at the same time […]. We just did our thing […]. I don't think any of us did any rehearsing […]. I have a recollection of suddenly at the last minute something else being included. […] It is respect to the way life itself is all these separate things going on at the same time. And contemporary society is so extraordinarily complex that way.«[40]

38 Ebd.

39 Zitiert nach Kyle Gann: »The Path to 4'33''«, in Ders.: No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33, New Haven 2010, S. 120-166, hier S. 160.

40 Merce Cunningham im Interview mit Martin Duberman (26.4.1969), in NCSA: Martin Duberman-Research Papers.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das *Theatre Piece No. 1* antizipierte nicht nur die für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristische Entgrenzung von Kunst und Leben, sondern sperrte sich in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit gegen jede Form der Fixierung, gegen die sich Cage immer wieder vehement ausgesprochen und mit Blick auf Schallplatten geschrieben hatte: »Es wäre ein Akt der Nächsten- und sogar Selbstliebe, sie zu zerschmeißen, wo immer sie zum Vorschein kommen.«[41] Weil der Musik mit den Möglichkeiten der Aufzeichnung und Reproduktion ihre Ereignishaftigkeit verloren gehe, betonte Cage umso stärker die theatrale Performativität von Konzert-Ereignissen. Auch von jenem *Theatre Piece No. 1* existieren keinerlei Aufnahmen: weder Presseberichte, noch Fotos. Ausschließlich Augenzeugenberichte begründen den Mythos des ›ersten Happenings‹, das seit den 1970ern zum Gründungsereignis der Aktionskunst stilisiert wurde.[42] Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bezeichnete das *Untitled Event* als »bemerkenswertes Ereignis in der Theatergeschichte der westlichen Kultur«:

»Meine These lautet, daß es nicht nur das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern bei einer Aufführung neu bestimmt hat, sondern auch die Beteiligung verschiedener Künste in einer Aufführung sowie das Verhältnis von Theater zu anderen kulturellen Veranstaltungen. Meiner Ansicht nach hat es damit zugleich auch den geltenden Theater-, Kunst- und Kulturbegriff in Frage gestellt und Perspektiven für ein anderes Verständnis von Theater, Kunst und Kultur eröffnet.«[43]

Die Reaktionen zu dem derart stilisierten Ereignis reichten 1952 bei der Aufführung am Black Mountain College von beiläufiger Aufnahme, über Begeisterung bis hin zu unverhohlener Abneigung – und erfüllten damit die musikskandalöse Charakteristik polarisierender Meinungsbekundungen. Abermals befeuerte John Cage den Konflikt zwischen der deutschen Musiktradition und den Kräften einer eigenständigen US-amerikanischen Avantgarde mit einer skandalträchtigen Provokation, die Jonathan Hiam als paradigmatischen Wendepunkt in der Musikgeschichte bezeichnete:

»This scandal, as a cultural moment in music history, became increasingly important. The Theater Piece No. 1 provoked no big scandal, but it raises aesthetic tendencies to a moment of highly creative potential. This moment is illustrated by the response of Stefan Wolpe: The German composer reacted very negatively to the open form. For him, there was to much anarchy instead of artistic control.«[44]

Auch Augenzeugen erinnerten sich an die empörten Reaktionen der deutschen Belegschaft und speziell des Komponisten Stefan Wolpe. So notierte etwa die damalige Studentin Carrol Williams noch am Abend der Aufführung in ihrem Tagebuch: »Wolpe bitched!«:

41 John Cage: »Erik Satie«, in Klaus-Heinz Metzger/Rainer Riehn (Hg.): Erik Satie (Musik-Konzepte, Band 11), München 1988, S. 29-36, hier S. 30.

42 Alice Sebrell im Interview mit der Autorin am 19.9.2012 in Asheville.

43 Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder, Isabel Pflug (Hg.): Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Marburg 1998, S. 2.

44 Jonathan Hiam im Gespräch mit der Autorin am 11.9.2012 in New York.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Everybody sat all the way through it except Stefan Wolpe, who was very upset by the whole thing. […] Got up and left – in protest. […] They come from the German radicalist tradition […] all related to Schoenberg and all these people. But they could never make the next step, the next leap.«[45]

Das Selbstbewusstsein der amerikanischen Avantgarde war enorm gewachsen – und ihre Vertreter bezogen nicht zuletzt aus der Abgrenzung vom eurozentrischen Traditionalismus mit seinen kulturellen Hegemonieansprüchen ihre kreative Kraft. In diesem Prozess half auch die spezifische Disposition des Black Mountain College: Durch die abgeschiedene Lage und den chronischen Geldmangel wurden zwangsläufig der interdisziplinäre und experimentierfreudige Gemeinschaftssinn sowie die künstlerischen Entgrenzungstendenzen der Moderne gefördert. Nur eine Künstlerenklave wie das Black Mountain College, isoliert und deshalb unabhängig von Faktoren wie Publikumszuspruch und Konzerteinnahmen, konnte eine solche Freiheit gewähren. Das bestätigt auch die Archivarin der *Black Mountain College Papers*, Heather South:

»Black Mountain College was isolated from the cultural centers and this allowed a lot of extra freedom […]. They didn't have restrictions, no worry about your funders, so they could explore this amazing productions and buildings – and being isolated helped a lot.«[46]

Als das College 1956 – nach gerade einmal 23 Jahren – seine Tore schloss, brachten die Studenten die am Black Mountain gesammelten Erfahrungen in eine Welt, die nun auch außerhalb der College-Mauern bereit war für die unter Laborbedingungen getestete US-Avantgarde. War die amerikanische Musikavantgarde zunächst von den europäischen Kriegsflüchtlingen beeinflusst worden, wirkten die kreativen Kräfte der deutschen Besatzermacht nun ihrerseits zurück auf den europäischen Kulturraum – und dies wiederum in Gestalt von John Cage.

›Kulmination‹ in der Alten Welt (1954-1958)

Im Jahr seines zweiten und letzten Besuchs am Black Mountain College erregte John Cage erstmals auch in Deutschland Aufmerksamkeit. Am 22. November 1952 sendete der Westdeutsche Rundfunk mit Stücken für *prepared piano* und den beiden *Construction in Metal* erstmals Werke des Amerikaners im deutschen Radio, die Vertreter und Veranstalter der Neuen Musik aufhorchen ließen. Auf Vermittlung von Pierre Boulez, mit dem Cage seit seiner Europareise 1949 einen regen Briefaustausch pflegte[47], wurden bald die deutschen Zentren der Neuen Musik – Darmstadt und Donaueschingen – auf den Amerikaner aufmerksam.

45 Carrol Williams im Interview mit Martin Duberman, zitiert nach Ders., An Exploration in Community, S. 373.

46 Heather South, Archivarin der Black Mountain College Papers an den North Carolina State Archives, im Gespräch mit der Autorin am 20.9.2012 in Asheville.

47 Jean-Jacques Nattiez (Hg.): Dear Pierre – Cher John. Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel, Hamburg 1997.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Angetrieben durch den Fortschrittsimperativ der deutschen und europäischen Nachkriegsavantgarde entstand in der Folge ein Wettlauf, wer den provokanten Musikanarchisten erstmals präsentieren dürfe. Heinrich Strobel schrieb im Frühjahr 1954 an John Cage, dass das im Rahmen der Donaueschinger Musiktage geplante Konzert sein erster Auftritt in Deutschland sein müsse, andernfalls wäre die Sensation verpasst:

»I was very interested to hear that you are in correspondence with various radio stations in Europe concerning other engagements, whiles being abroad. You certainly will allow me to call attention to the fact, that every performance in Germany can only be realized after our Donaueschingen Festival. The attraction of your coming out in Germany […] would be lost, if you play anywhere in Germany before.«[48]

So fand am 17. Oktober 1954 in Donaueschingen die Europapremiere von *12'55.6078 for two pianists* [♪-15.2] statt, bei der Cage und sein kongenialer Partner, der Pianist David Tudor, an ihrem mit Schrauben, Papier und Radiergummis präparierten Klavier einen ereignishaften Marker in der modernen Musikgeschichte setzten. Bereits seit 1940 hatte der Komponist in Anlehnung an Henry Cowell sein *prepared piano* entwickelt und damit den Konzertflügel zum Perkussionsinstrument umfunktioniert. Interpretatorische Parameter wie subjektiver Ausdruck, Gesanglichkeit, klangliche Differenzierung mittels spontaner Anschlagsnuancen und technische Brillanz wurden so auf einen Schlag eliminiert. John Cage eröffnete dem Instrument eine Vielfalt von Klangfarben, nahm aber dafür den Verlust des ganzen Spektrums hoch differenzierter Artikulationsmöglichkeiten in Kauf, welche die europäische Musiksprache maßgeblich geprägt hatten.

Abbildung 15 – John Cage 1948 am BMC, noch klassisch am Flügel komponierend

Abbildung 16 – John Cage 1960 beim Präparieren eines Flügels

48 Brief von Heinrich Strobel an John Cage (10.3.1054), in SWR Zentralarchiv: P 06261.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vor diesem Hintergrund wird der Eklat verständlich, den die erste europäische Präsentation von John Cages *prepared piano* in Donaueschingen auslöste. Der Komponist erinnerte sich später folgendermaßen an die verständnislosen Reaktionen des deutschen Publikums: »David Tudor and I were thought to be idiots or better: clowns«. Erst 1958, so fügte er hinzu, »there was a marked change. Since that year we were taken quite seriously – for the most part.«[49] Damit beschrieb Cage selbst die Jahre zwischen 1954 und 1958 als Schwellenphase, in der sich sein Durchbruch an den beiden Polen der westlichen Avantgarde in zwei Konzertereignissen mit jeweils aussagekräftiger Charakteristik vollzog: War Cages Donaueschinger Europapremiere von Gelächter begleitet, wandelte sich das Amüsement bis zu seinen Darmstädter Auftritten 1958 in ernste Empörung. Beide Affekte können innerhalb des Konzertrituals als skandalös, weil antinormativ bezeichnet werden und verifizieren in ihrem Wandel auch den eklatanten Durchbruch des Amerikaners in Europa.

Cage Erinnerung, er sei 1954 in Donaueschingen wie ein ›Clown‹ belächelt worden, ist durch den Mitschnitt des Konzerts[50] belegbar [♪-15.2]. Auf dem Tondokument sind Lachsalven und Zwischenrufe festgehalten, die sich zu einem beträchtlichen Lärmpegel ausweiten und der Aufnahme einen beträchtlichen Zeugenwert als akustische Quelle verleihen. Zwar kam es hier nicht zu Handgreiflichkeiten, aber auch das Gelächter – eine der ›Ernsten‹ Musik per se ferne Gefühlsäußerung – kann als normwidrige Handlung des Publikums dem Phänomens Musikskandal zugeordnet werden. Mehr noch, gibt das Gelächter Hinweise auf eine Epochenschwelle, wenn man dem Metzler Lexikon Avantgarde folgt, in dem das Lachen als anthropologische Handlung und abhängig von Zeit, Ort und Gesellschaft beschrieben wird:

»Alle nichtkörperlichen Anlässe des Lachens […] können verstanden werden als Berühren der empfindlichen Stellen der moralischen, religiösen, politischen, sozialen, kulturellen ›Häute‹, mit denen Menschen als gesellschaftliche Wesen ebenfalls umspannt sind. Das Lachen ist daher weniger eine Sache des individuellen Temperaments oder der zufälligen Alltagsstimmung. In historischen Krisen- und Umbruchszeiten […] können vielmehr große Teile der gesamten Kultur sich am Lachen als dem natürlichsten Mittel gegen Angst orientieren.«[51]

Somit kann das Gelächter des Publikums bei der Donaueschinger Europapremiere John Cages im Herbst 1954 als Indiz für einen anstehenden Paradigmenwechsel interpretiert werden. Allgemein wird in diesem Zusammenhang die Hinwendung zur Groteske als Produktions- und Rezeptionshaltung in großen Teilen der modernen Kunst als Reaktion auf die quasireligiöse Kunstverehrung des 19. Jahrhunderts deutlich.[52] Bei aller Radikalität hatte die europäische Nachkriegsavantgarde doch noch innerhalb einer kunstmusikalischen Traditionslinie agiert.

---

49 Zitiert nach Richard Kostelanetz: Conversation with Cage, in Ders., John Cage, S. 17.

50 John Cage: 12'55.6078 for two pianists (prepared piano), auf: 75 Jahre Donaueschinger Musiktage (1921-1996), 12 CD-Box, CD 3, Track 1, Col Legno 1997.

51 »Lachen«, in Hubertus van den Berg/Walter Fähnders (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde, Stuttgart/Weimar 2009, S. 185f. Siehe weiterführend Ludger Scherer/Rolf Lohse (Hg.): Avantgarde und Komik, Amsterdam 2004.

52 Ludger Scherer/Rolf Lohse (Hg.): Avantgarde und Komik, Amsterdam 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dies verdeutlicht die Indignation, die sich infolge von John Cages Auftritt in Kritiken ausdrückte, in denen von »unschuldigen Instrumenten« und von »wehrlosen Klavieren« in einer »akustischen Hölle« die Rede war.[53] Dieter Schnebel, ein bekennender Bewunderer Cages und selbst radikaler Avantgardist jener Jahre, erklärte:

»Wir waren alle ausgebildet in klassischer Musik, und wenn da einer wie Cage im Inneren des Klaviers rummachte, das hatte etwas Obszönes. Dinge, die von der eigenen musikalischen Sozialisation ablenken... – das tut man einfach nicht!«[54]

Die Provokation bestand nicht nur in Cages Missachtung der europäischen Musiktradition, sondern äußerte sich auch im achselzuckenden Lächeln, mit dem er heilig geglaubte Parameter der Musikästhetik beiseite wischte. Mehr noch stilisierte der Amerikaner seine Distanz zu den europäischen Zentren der zeitgenössischen Musikkultur geradezu als Vorteil für die Entwicklung einer ›neuen‹ Neuen Musik stilisierte:

»Once in Amsterdam, a Dutch musician said to me: ›It must be very difficult for you in America to write music, for you are so far away from the centers of tradition.‹ I had to say: ›It must be very difficult for you in Europe to write music, for you are so close to the centers of tradition‹.«[55]

Auch Karlheinz Stockhausen beschrieb die ästhetische Geschichtslosigkeit John Cages später als grundlegend für die Rolle, die er in Europas Musikwelt bald spielte:

»John Cage ist der erste Amerikaner der aus der Traditionslosigkeit keinen Hehl macht. Und er spielt nur in Europa den Buhmann, wo er nicht umsonst das Beste, weil schockierteste Publikum hat. Schönberg hat einmal seine Skrupel beschrieben, eine musikalische Wahrheit durch eine neue zu ersetzen […], wenn man mit aller Tradition in den Knochen eine Sache fahren lassen muss, die heilig ist […]. Cage hat weder einen Schönberg, noch einen Webern, noch einen Debussy herangelassen […] wer keine Heimat hat, hat kein Heimweh […]. Cages Distanz zum kompositorischen Stand der Epoche ist astronomisch.«[56]

Wenn die Hochkultur Amerikas auch nach wie vor von europäischen Einflüssen geprägt war, so nutzten viele Künstler der USA nun den Vorteil der jungen Nationalkultur, die sich in Abgrenzung zur imperialen ›Import-Kultur‹ Europas entwickelte.[57] Auch Sabine Sanio stellte mit Blick auf die US-amerikanische Avantgarde fest, dass »traditionelles Kunstverständnis, Rituale des Kulturbetriebs, Sabotage des affirmativen Charakters der Kultur [...] kein Thema waren.«[58]

53 Eine Pressesammlung findet sich im Archiv des SWR: Donaueschingen 1954 – P 06261.

54 Dieter Schnebel im Gespräch mit der Autorin am 12.8. 2012 in Murnau.

55 Zitiert nach Kostelanetz, John Cage, S. 185.

56 Karlheinz Stockhausen: »Vieldeutige Form«, Vortrag bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (13.7.1960), in Schallarchiv des IMD: B006491334/17b.

57 Monika Lichtenfeld: »Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts«, in Hartmut Krones (Hg.): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik, Wien 2008, S. 127-136, hier S. 127.

58 Sanio: 1968 und die Avantgarde, S. 34.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In Europa allerdings provozierte die Musikauffassung des Amerikaners zunehmend die Angst vor dem Anderen, Unberechenbaren und Irrationalen. Wurde John Cage 1954 in Avantgardekreisen belächelt oder freudig als Neuerung begrüßt, mehrte sich in den kommenden Jahren die Kritik an den anarchischen Experimenten, welche die europäische Kunstmusik auf den Prüfstand stellten. Der schwelende Konflikt entlud sich 1958 in Darmstadt. Die vier Jahre seit seinem eklatanten Auftritt in Donaueschingen können als Kulminationszeit verstanden werden, in der das europäische Kulturleben durch die zurückkehrenden Flüchtlinge, die auch amerikanische Einflüsse in die Heimat rückführten, langsam auf den Wandel vorbereitet wurde. Diese Jahre verzeichnen denn auch einen grundsätzlich geführten Diskurs über diese Entwicklung. Stefan Wolpe etwa, der 1952 am BMC gegen Cages erstes Happening – das *Untitled event* – gewütet hatte, hielt am 19. Juli 1956 bei den Darmstädter Ferienkursen seinen Vortrag »Über neue und nicht so neue Musik aus Amerika« und charakterisierte diese folgendermaßen:

»Das Kalte, das Schäbige, das Harte, das Plötzliche, das Unbewegte, das Starke, das Konfuse, den Witz, das Übermaß, die Wichtigkeit, das Fallenlassen, Allgemeinstes, Unschichtiges, Flaches, Außerordentliches, Verschichtetes, Potenziertes, Loses, Zerfetztes, Unordentliches, Unaufhörliches, dauernd Unterbrochenes, der Schock und die immer größeren Gegensätze, das Simultane und das Geräusch – alles ist möglich, das ist die geschichtliche Situation.«[59]

Nicht jeder, so fuhr der ehemalige Dozent des Black Mountain Colleges fort, halte Schritt mit dem Tempo einer Musik, in der nun alles möglich sein sollte. Auch sprach Wolpe von einer radikalen US-amerikanischen Kompositionstechnik, die sich nicht im Geringsten um Traditionen kümmere und definierte damit eben jenen Konflikt, der die Hüter der abendländischen Musik alarmierte. Nun wandelte sich das wohlwollende Amüsement des europäischen Musikestablishments in Abwehr: Pierre Boulez, Cages einstiger Brieffreund, wurde dabei zum Vorkämpfer der eurozentrischen Musiktradition – die er selbst mit der ›Darmstädter Schule‹ an ihren äußersten Rand geführt hatte. 1956 wurde David Tudor nach Darmstadt eingeladen und präsentierte im Rahmen der Ferienkurse und in Abwesenheit John Cages erstmals dessen Zufallsmusik: *Music of Changes*. Danach äußerte Pierre Boulez in einem Gespräch mit Karlheinz Stockhausen, der in seinem *Klavierstück XI* ebenfalls aleatorische Strukturen verwendete, seinen Ärger über die ›Aleatorisierung‹ der Musik:

»Er war zunächst überrascht, wurde dann wütend und schimpfte, solchen Unsinn könne er nicht verstehen, ich hätte Angst, alles genau in der Notation festzulegen und wolle Verantwortung von mir fortschieben. Tudor lachte die ganze Zeit verschmitzt. […] Als ich Anfang 1957 in Paris war und ihn [Boulez] fragte, warum er solche Artikel wie *Alea* schreiben müsse, wenn er Cage oder mir eins auswischen wolle und sagen möchte, wie man's besser macht, so könne er das ja direkt mitteilen. Er meinte: ›Den Missbrauch will ich verhindern, so Leute wie Cage sind gefährlich‹.«[60]

59 Stefan Wolpe: Über neue und nicht so neue Musik aus Amerika, Vortrag bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt (19.7.1956), in Schallarchiv des IMD: B006385244/VD 11a.

60 Stockhausen: Vieldeutige Form, S. 190.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In seinem Aufsatz *Alea*[61], kritisierte Boulez 1957 John Cages Experimente mit Zufallsmanipulationen öffentlich aufs Schärfste und verteidigte die notwendige Kontrolle der Komponisten gegenüber der Willkür des Zufalls. Die »Übernahme einer orientalisch getünchten Philosophie« diene lediglich dazu, eine »grundlegende Schwäche der Kompositionstechnik zu verdecken.« Indem jegliche kompositorische Verantwortung und Entscheidung aufgegeben werde, entstünde eine »Anti-Kunst«, deren beruhigend-erheiternde Wirkung mit den Effekten des Haschischkonsums vergleichbar ist.«[62] Die europäische Kulturhegemonie wackelte und Michael Custodis deutete die Kritik an Cage auch als politische Angelegenheit:

»In der Tradition politischer Ausgrenzung von Komponisten erscheint die Position der amerikanischen Komponisten um John Cage während der fünfziger Jahre von weitreichender Ausgrenzung gekennzeichnet, da weder das amerikanische noch das europäische Musikleben, weder das traditionelle Musikpublikum noch das Darmstädter oder Donaueschinger Spezialistentum sie integrieren wollte; auch die anfängliche Unterstützung europäischer Komponistenkollegen schmolz im Verlauf des Jahrzehnts auf wenige Namen zusammen, einschließlich Stockhausen und die Kölner Kreise.«[63]

Helga de la Motte erklärte die Empörung über John Cage mit der Emphase des dominanten Schöpfersubjekts, wie man es in Europa seit dem Geniekult der Romantik gepflegt hatte – auch und gerade die ›serielle Troika‹ der ›Darmstädter Schule‹: Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen.[64] Der Amerikaner zog seinerseits eine scharfe Trennlinie zur eurozentrisch geprägten Kunstmusik. In seinem Aufsatz »Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten« brandmarkte er 1958 die Vertreter der europäischen Moderne als rückständig gegenüber der amerikanischen Avantgarde:

»Der Komponist steht […] am Scheideweg. Er hat die Wahl. Wenn er nicht dazu bereit ist, den Versuch, den Klang zu kontrollieren, aufzugeben, wird er seine musikalische Technik nicht in Richtung einer Annäherung an die neuen Möglichkeiten und das neue Bewußtsein entwickeln […]. Er kann […] den Wunsch die Klänge zu kontrollieren aber auch aufgeben, seinen musikalischen Geist freimachen und […] Klänge sich selbst sein lassen […]. Die von mir erwähnten Arten zu komponieren sind jene, die von Christian Wolff, Morten Feldman, Earle Brown und mir selbst angewandt werden […]. Luciano Berio, Pierre Boulez, Bo Nilsson, Henry Pousseur und Karlheinz Stockhausen […] setzen den europäischen Versuch fort, den Klang zu kontrollieren […].«[65]

61 Pierre Boulez: Alea (1957), in Ders.: Werkstatt-Texte, Berlin 1972, S. 100-113.

62 Ebd., S. 100/102.

63 Custodis: Soziale Isolation, S. 113.

64 Helga de la Motte-Haber: »Aus der Neuen Welt. Die Rezeption der amerikanischen Musik in Europa«, in Danuser: Amerikanische Musik seit Charles Ives, S. 113-125, hier S. 122.

65 John Cage: »Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten« (1958), in Rainer Nonnenmann (Hg.): Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, Mainz 2010, S. 189.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der seit 1954 schwelende Konflikt eskalierte 1958, das als Schlüsseljahr der transkulturellen Neuvermessung der klingenden Welt durch John Cage gelten kann. Als Pierre Boulez kurzfristig seine Vortragstätigkeit bei den Darmstädter Ferienkursen absagte, übernahm ausgerechnet der Amerikaner einen Teil der ausfallenden Seminare und markierte mit seinen umstrittenen Auftritten einen ästhetischen Umbruch. Im selben Schlüsseljahr 1958 provozierte sein aleatorisches *Concert for Piano and Orchestra* transnational übergreifend nicht nur in New York, sondern auch in Köln, Düsseldorf und Stockholm sowie ein Jahr später in Wien ausufernde Eklats und verstörte gleichermaßen die Musiker, das Publikum und die Kritiker.

›Eskalation‹: Das Schlüsseljahr 1958 und die Folgen

In einem Essay bemerkte 1958 der einflussreiche Musikpublizist Heinz-Klaus Metzger, dass John Cage »jedem europäisch tradierten Begriff von Kunst ins Gesicht« schlage.[66] Die aleatorischen Kompositions- und die performativen Werkkonzepte des Amerikaners forderten nicht nur die bürgerliche Musikkultur, sondern auch die europäischen Avantgardekreise heraus. Sinnbildlich stehen dafür die Kontroversen, die John Cage 1958 mit seinen legendären Auftritten bei den Darmstädter Ferienkursen auslöste.

Im seriell dominierten Mekka der Neuen Musik europäischer Prägung negierte der Amerikaner die auch von der radikalen Nachkriegsavantgarde beibehaltene geschlossene Werkkonzeption und machte die »Unbestimmtheit« zum eigentlichen Thema seiner Vorstellung von *Composition as Process*, die er in drei Lectures – *Changes*, *Indeterminacy* und *Communication* [♪-15.3] – theoretisch vortrug.[67] Zur praktischen Untermalung seiner Ausführungen performte David Tudor *Water Music* für einen Pianisten, in dem es im Gegensatz zu Georg Friedrich Händels *Wassermusik* wirklich spritzte und plätscherte: Der Pianist schlug nur ab und zu in die Tasten und arbeitete mit präparierten Klaviersaiten, er benutzt eine Entenlockpfeife, eine Sirene, ein Kartenspiel, ein Radiogerät und natürlich Wasser. Die zeitlichen Proportionen der Ereignisse legte Cage durch Münzwürfe bis auf ¼ Sekunden genau fest. In diesem Konzept der Musikperformance erkannte der Musikwissenschaftler Volker Straebel die gegenseitige Beeinflussung von Europa und Nordamerika[68] und diese wurde nicht zuletzt durch wechselseitige Polemiken deutlich. Während John Cage immer wieder seiner Hoffnung Ausdruck gab, »that the Europeans will become more American«[69], wetterten europäische Komponisten wie Henry Pousseur gegen John Cages Werk als:

66 Heinz-Klaus Metzger: »John Cage oder Die freigelassene Musik«, in Ders/Rainer Riehn (Hg.): John Cage (Musik-Konzepte Sonderband), München 1978, S. 5-17, hier S. 10.

67 Die Lectures sind publiziert in John Cage: Silence. Lectures and Writings, Middletown 1961. Ein akustischer Mitschnitt von »Communication« findet sich auf der CD Darmstadt Aural Documents (2012) sowie im Schallarchiv des IMD: B006461243.

68 Volker Straebel: »›...that the Europeans will become more American‹. Gegenseitige Einflüsse von Europa und Nordamerika in der Geschichte der Musikperformance«, in Thomas Dészy/Christian Utz (Hg.): Das Innere Ohr, Linz 1995, S. 80-94.

69 John Cage: Interview mit Roger Reynolds (1961) publiziert unter dem Titel »John Cage and Roger Reynolds. A Conversation, in: The Musical Quaterly (4/1979), S. 537-594.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Dada-ähnlichem Manifest gegen Stil und Wert der Musik […], der musikalischen (oder besser noch jeder künstlerischen, geistigen) Intention fremd, […] die bei einem durch Kulturtradition geprägten Bewusstsein ständig mitschwingen. Gewiß werden diese sogleich abgebrochen, gewissermaßen geohrfeigt, doch ist das nichts weiter als eine […] Provokation, und es hat wenig mit der Behauptung zu tun, alles in der Welt wäre […] der Aufmerksamkeit würdig.«[70]

Die Ablehnung Cages war auf den ›Absolutismus der Moderne‹ zurückzuführen, den die Nachkriegsavantgarde rund um die ›serielle Troika‹ Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono bei den Darmstädter Ferienkursen installierte.[71] Diese Meinung äußerte auch Sabine Sanio, die »Darmstadt 1958« in ihrer Monographie *1968 und die Avantgarde* ein Extrakapitel widmete:

»[E]s mangelte offensichtlich an der Bereitschaft, [...] Unterschiede zu respektieren. Die Serialisten lehnten Cage als Clown ab, für ihn waren die Europäer auf schwer erträgliche Weise reaktionär – auch hinsichtlich ihrer politischen Überzeugungen (oder deren Fehlen) […].«[72]

Angesichts dieser grundlegenden Differenzen überrascht es also nicht, dass John Cage bei seinem Auftritt 1958 in Darmstadt zu keiner Verständigung mit der Mehrheit der serialistisch orientierten Komponisten gelangte. Die Ablehnung Cages illustriert nicht nur die Politisierung, sondern auch das konfliktive Verhältnis zwischen der ›hochkulturellen Kolonialmacht‹ Europa und ihrer früheren ›Kolonie‹: der aufstrebenden Avantgardemacht USA, die das eurozentrische Überlegenheitsgefühl ins Wanken brachte. Dennoch fand der »amerikanischen Wanderprediger«, wie ein Rezensent 1958 schrieb, bei seinem »Kranichsteiner Fischzug eine Reihe von Kursteilnehmern sanft und unversehens in seinem Netz vor.«[73] Neben Dieter Schnebel und Klaus-Heinz Metzger gilt das insbesondere für Mauricio Kagel, der 1971 mit seiner szenischen Komposition *Staatstheater* eklatantes Aufsehen im Zusammenhang mit der Politisierung der Avantgarden in den 1960er Jahren erregen sollte.[74] 1958 bemerkte er als Korrespondent einer argentinischen Musikzeitschrift:

»Es duldet keinen Zweifel, daß der amerikanische Komponist John Cage mit Fug die meisten kompositionstechnischen Konzepte hinwegfegte, die bei den jungen europäischen Komponisten bis heute Verwendung fanden. So trug er […] zum Zusammenbruch jener modernen seriellen Mythen bei, die von den Akademikern der Zwölftonnachfolge und den würdelos ernsthaften Geistern des Reklamewesens aufgerichtet worden waren. […] Zwar bringt der Einfluß von Cages komplexer Persönlichkeit in den letzten Jahren veritable Konzeptrevolutionen hervor, doch schon beim ersten Konzert mit amerikanischer Klaviermusik reagierte das Publikum mit heftigem Tumult.«[75]

70 Henri Pousseur: »Theorie und Praxis in der neuesten Musik«, Vortrag gehalten am 5.9.1958 in Darmstadt, publiziert in Nonnemann: mit Nachdruck, S. 15-29, hier S. 23.

71 Siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Agon und Skandal*.

72 Sanio: 1968 und die Avantgarde, S. 73.

73 Nils Kayser: »Kein Überblick aus dem Netz«, in: Darmstädter Echo (18.9.1958).

74 Siehe hierzu das Kapitel *Querstand von Musik und Politik* und darin insbesondere Abschnitt: *Eine »opera to end all operas«: Mauricio Kagels »Staatstheater« (1971)*.

75 Mauricio Kagel: »John Cage in Darmstadt 1958«, in Buenos Aires Musical (16.10.1958).

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Jenseits der innerästhetischen Kontroversen reagierten also auch die Hörer höchst performativ auf John Cages Ästhetik; genauso wie die Rezensenten, die in der Mehrzahl mit Polemik auf die ereignishaften Aktionen Bezug nahmen:

»Ein Problem scheint mir noch ungelöst: das Umblättern. Ob man es nicht in die Komposition einbeziehen könnte? Vielleicht dergestalt, daß die abgespielten Blätter entweder zerknüllt oder zerrissen würden. Eventuell fänden sich auch Verleger, die die Noten in Form von Tüten herstellten, die man zerknallen könnte, wobei unterschiedliche Tonhöhen durch unterschiedliche Tütengrößen erreicht würden.«[76]

Die Kritik an John Cage verdeutlicht grundsätzliche Differenzen zwischen den amerikanischen und den europäischen Avantgarden. Während sein Schaffen in direkter Linie zu Bewegungen wie dem Futurismus oder Dada interpretiert werden kann, beriefen sich die Europäer erstaunlicherweise kaum auf die Pionierbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang bemerkte Sabine Sanio:

»[S]ie tendierten zur historisch-resignativen Position, die bereits Arnold Schönberg gegenüber einem verständnislosen Publikum einnahm. […] Sie hielten an der ästhetischen Autonomie und der Werkidee fest; das hierarchisch strukturierte Verhältnis von Komponist, Interpret und Publikum war für sie kein Gegenstand der ästhetischen Reflexion, sondern ein fraglos gültiger Zusammenhang.«[77]

Mit dem Rückgriff auf die »Kunst des Skandals«, den die frühen europäischen Avantgardebewegungen in Ablehnung des klassischen Werkbegriffs inszenierten, opponierte Cage zeitgemäß gegen die hierarchischen Strukturen der in Europa konservierten historischen Aufführungspraxis:

»Bei ihm stand nicht mehr der provokative Charakter im Zentrum, sondern der performative. Cage verwandelte die dadaistische Provokation des Publikums in kunstimmanente Verfahren, um Hörgewohnheiten aufzubrechen und die Aufmerksamkeit für den gegenwärtigen Augenblick zu schärfen.«[78]

Damit stärkte Cage nicht nur den ereignishaften Moment der Musikaufführung in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit[79], sondern konnotierte die Unbestimmtheit als anarcho-politisches Statement: Statt den Vorgaben von Komponist und Dirigent zu folgen, sollten die Spieler selbst die Regeln für ihr Spiel bestimmen. Kompositorisch fixierte Cage seine Ideen im *Concert for Piano and Orchestra* [♪-15.4] dem er folgende Erläuterungen voranstellte:

76 N.N.: »Catch as Cage can«, in: Darmstädter Echo (12.9.1958). Heinz-Klaus Metzger bezichtigte den Artikel eines »unseriösen Tenors«: Klaus-Heinz Metzger: »…geschultest und entfaltest…«, in: Darmstädter Echo (16.9.1958)

77 Sanio: 1968 und die Avantgarde, S. 74.

78 Ebd., S. 55f.

79 Vgl. Anna Schürmer: »Es wäre ein Akt der Nächstenliebe, sie zu zerschmeißen…«, in: kunsttexte (4/2012): John Cage und technische Medien, URL: www.kunsttexte.de/auditive_perspektiven [Zugriff: 31.8.2017].

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Es gibt keine Partitur, aber jeder Part ist detailliert niedergeschrieben – sowohl spezifische Anweisungen wie auch spezifische Freiheiten, die jedem Spieler einschließlich des Dirigenten gegeben werden […]. Der Part des Pianisten ist ein ›Buch‹, das 84 unterschiedliche Kompositionsarten enthält […]. Dem Pianisten steht es frei, irgendwelche Teile seiner Wahl ganz oder teilweise und in beliebiger Reihenfolge zu realisieren. Die Orchesterbegleitung kann jede beliebige Anzahl von Spielern einer beliebigen Zahl von Instrumenten umfassen, und eine Aufführung kann beliebig lange dauern […]. Ich betrachte es als niemals abgeschlossen, obgleich ich jede Realisation für endgültig halte.«[80]

John Cages anarchistisches *Concert for Piano and Orchestra* löste 1958 einen transnationalen Skandal aus: Sowohl in der New Yorker Carnegie Hall als auch in Köln, Düsseldorf und Stockholm sowie ein Jahr später bei der österreichischen Erstaufführung in Wien provozierte das Klavierkonzert ausufernde Publikums- und Pressereaktionen. In Köln, so erinnerte sich die damals anwesende Malerin und Aktionskünstlerin Mary Bauermeister, wurde die Aufführung im kleinen Sendesaal des WDR zum »Desaster […], als die interpretierenden Instrumentalisten John Cages Ansatz weder verstanden noch verstehen wollten: Sie trieben schlicht Unfug, klapperten mit Schlüsseln und Sonstigem und boykottierten damit jede Auseinandersetzung mit Cages Werk.«[81] Mit Blick auf die New Yorker Aufführung am 15. Mai 1958 in der Town Hall berichtete die New York Times noch 1981 von John Cages legendärer »Night of Uproar« und sprach mit Blick auf Igor Strawinsky (*mas)sacre du printemps* 1913 von »more of a disturbance than anything that happened at the Champs Elysées«[82]. Heftig waren auch die Stimmen bei der österreichischen Erstaufführung 1959 in Wien, wo man nach dem Untergang der KuK-Monarchie ganz besonders an den musikalischen Traditionen – von der Wiener Klassik bis zur Zweiten Wiener Schule – festhielt. Die Produkte der »überwiegend amerikanisch beeinflussten extremen Musikavantgarde«, so wurde mehrheitlich konstatiert, hätten mit »Musik oder mit Kunst […] nichts mehr zu tun«:

»Am tollsten ging es […] in den beiden Versionen des »Klavierkonzerts« von John Cage, dem Oberhaupt dieser überspitzten Moderne zu, bei dem selbst die Ausführenden nicht mehr ernst bleiben konnten. […] In der ersten Fassung quietschte und kreischte dazu eine Singstimme einen völlig unverständlichen Text, und bei der zweiten Version gerät man dann mitten hinein in einen wüsten Faschingsrummel. Laut Partiturvorschrift müssen die Musiker Stühle umwerfen, bellen und miauen, außerdem wird von allen Seiten gefiedelt und geblasen und auf dem Podium das Klavier brutal mißhandelt. Die Reaktionen des Publikums auf dieses Spektakel war sehr geteilt, lebhaftes Klatschen, Pfeifen und schallendes Gelächter. Ein Teil der jungen Zuhörer nahm die Darbietungen freilich allzu ernst und diskutierte erbittert in den Pausen. […] Die Musik des John Cage ist eine der vielen Revolten […] gegen die Backhendlkultur.«[83]

80 John Cage: *Concert for Piano and Orchestra*, in Ders.: Anarchic Harmony, Mainz 1992, S. 222.

81 Mary Bauermeister: Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen, München 2011, S. 30.

82 Robert Palmer: »John Cage's Night of Uproar«, in: New York Times (25.10.1981), S. 25.

83 Otto Baril: »Avantgarde auf fossilen Spuren«, in: Arbeiter Zeitung (22.11.1959), in Archiv der Zeitgenossen (Krems): Kritiken 0008, Programme und Kritiken der Saison 1959/60.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Rezensenten waren sich einig, dass dies »mehr Sensation als Musik«[84] sei und unkten von »Jugendverdummung« und einem »Schritt vom Lächerlichen zum Gemeingefährlichen«[85]. Für viele war »klar, daß diese Komponisten Skandal hervorrufen wollen. Denn davon leben sie.«[86] Diesen Eklat allerdings inszenierten nicht zuletzt die Pressevertreter selbst. Im *Wiener Samstag* etwa wurden großformatige Bilder von pfeifenden Zuhörern abgedruckt und mit der Unterschrift versehen: »Da blieb nur Notwehr.« [87] Andere Kritiker sprachen von irrenhausreifen Darbietungen:

»In der Nacht nach dem Konzert habe ich viel Blödsinn geträumt. Wie muß es erst in der Psyche ihrer Autoren aussehen? Eine seltsame Zeit, in der man in Wien derlei Darbietungen mit einer anderen Straßenbahnlinie, als mit dem Siebenundvierziger erreicht.«[88]

Jene Straßenbahnlinie 47 fuhr, wie jeder Wiener wusste, zum Psychiatrischen Krankenhaus an der Baumgartner Höhe. Beschreibungen wie diese belegen die heftigen Reaktionen, die John Cages Experimente dies und jenseits des Atlantiks auslösten. Leider spiegelt der Mitschnitt des New Yorker Konzerts [♪-15.4] nicht diese drastischen Schilderungen – zu sehr wurde das Tonband von den skandalanalytisch relevanten Störgeräuschen bereinigt. Aussagekräftig ist allerdings auch die Musik selbst: Hörbar zufällige Tonfolgen und Tempovariationen werden vom Gackern und Röcheln der Musiker konterkariert. Frappierend ist dabei vor allem die Ähnlichkeit der Klangergebnisse zu denen des europäischen Serialismus, den Cage auch via Konzeption ad absurdum führte: Er degradierte den Dirigenten zu einer lebenden Uhr und parodierte damit die hierarchischen Grundstrukturen der abendländischen Musik. Damit sprach er dem Werkbegriff der europäischen Musiktradition und ihrer Avantgarde Hohn – und steht damit symbolisch für das Ende der eurozentrischen Kulturhegemonie. Die hysterischen Presse- und Augenzeugenberichte verdeutlichen die Anzeichen des Umbruchs und damit die mythenbildende Kraft skandalöser Ereignisse. Viele fühlten sich durch Cages Konzerte an die legendären Premierenskandale der frühen Moderne erinnert; ein Zeuge der New Yorker Aufführung, der 1913 Igor Strawinskys *(mas)sacre du printemps* am Pariser Théatre des Champs Elysées miterlebt hatte, verglich später die beiden eklatanten Konzertereignisse:

»Sie müssen bedenken, daß sich im Verlauf von 45 Jahren die Leute von Jahr zu Jahr mehr an Lärm erinnern. Bevor ich sterbe, erwarte ich, daß erzählt wird, das Publikum habe die Bühne gestürmt, den Musikern die Kleider vom Leib gerissen und versucht, die Noten zu zerstören. In Wirklichkeit war es ein groberes Publikum als das dieses Abends, aber damals war es niemand gewohnt, in einem Konzertsaal erschreckt zu werden […]. Schade, daß das Konzert heute Abend aufgenommen wurde. Welche Geschichten hätten meine Urenkel darüber hören können, wie Cage und Merce Cunningham […] von der Polizei […] hatten geleitet werden müssen!«[89]

84 N.N.: »Tumulte im Mozartsaal «, in: Neues Österreich (21.11.1959), in: Ebd.

85 Marcel Rubin: »Versuchte Jugendverdummung« [nicht näher bezeichnet], in: Ebd.

86 Rudolf Weishappel: »Ein gutes Tier ist das Klavier«, in Kurier (20.11.1959), in: Ebd.

87 NN: »Johann Käfig ließ die Wecker rasseln«, in: Wiener Samstag (5.12.1959), in: Ebd.

88 Nicht näher bezeichneter Artikel, in: Ebd.

89 Booklet der CD »The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage«, Recorded and performed at Town Hall, New York, May 15. 1958, Wergo 1997.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auch Igor Strawinsky selbst zeigte sich beeindruckt von dem eklatanten Ereignis:

»Is it only that Mr. Cage does things that Europeans do not dare do and that he does them naturally and innocently, not as self-conscious stunts? Whatever the answers, no sleight of hand, no trap-doors, are ever discovered in his performances: in other words, no ›tradition‹ at all, and not only no Bach and no Beethoven, but also no Schoenberg and no Webern either. This is impressive, and no wonder the man on your left keeps saying ›sehr interessant‹.«[90]

Aussagekräftig ist hier auch die Tatsache, dass Strawinsky seine letzte Bemerkung auf Deutsch, der ›Muttersprache‹ musikalischer Hochkultur, notierte. Mit dem Einsetzen der europäischen Rezeption war die Neuvermessung der klingenden Welt durch Cages anarchische Innovationen nicht mehr aufzuhalten, die James Harding 2003 treffend in der Formel »From Anti-Culture to Counter-Culture«[91] fasste. Die transatlantische Entgrenzung der Kunstmusik spiegelte sich auch in der für Cage charakteristischen Entgrenzung der Künste selbst: der Amerikaner ist der einzige nominelle Komponist, der kunstspartenübergreifend rezipiert wird. Abwehr schlug ihm dabei überwiegend aus der Musikkultur entgegen, deren Weltordnung er ins Wanken gebracht hatte. Aufschlussreich sind dabei auch die ablehnenden Reaktionen durch die Interpreten, die Cage durch endlose Liegetöne und anarchische Spielanweisungen nicht nur entnervte, sondern in ihrem virtuosen Selbstverständnis brüskierte. Bei der Aufführung von *Atlas Eclipticalis* etwa kam es 1964 zu Szenen, die vier Jahre später in einem Artikel des *Spiegels* beschrieben wurden:

»Wo immer der Amerikaner John Cage, 35, zwischen präparierte Klaviere, Schlaginstrumente, Tonbandgeräte, Radios und Verstärkerkästen aufs Podium tritt, gibt es Tumult. Er dringt als verzerrtes Schwirren, Heulen, Zischen, Kratzen, Sägen und Donnern aus den Lautsprechern, und er kommt zumeist auch aus dem Parkett: Dort zischt und heult eine Publikums-Majorität, der diese neue Tonkunst einfach nicht ins Ohr gehen will. Doch Protest im Saal hat ihn noch nie gestört. Seit nahezu drei Jahrzehnten macht Cage, radikaler Komponist der Gegenwart, unbeirrt seine Klangexperimente […]. Als 1964 die mit Kontaktmikrophonen gerüsteten New Yorker Philharmoniker den *Atlas Eclipticalis* im Lincoln Center aufführten – vorausgegangen waren Vivaldis *Vier Jahreszeiten* und Tschaikowskis *Pathetique* – buhte nicht nur das Publikum, auch die Musiker zischten und lachten.«[92]

Auch Mary Bauermeister, die damalige Ehefrau Karlheinz Stockhausens und Zeugin des Konzerts erinnerte sich, dass die Uraufführung von *Atlas Eclipticalis* »ein Desaster« war: Die Musiker machten Quatsch woraufhin Stockhausen Cage trösten musste und feststellte, dass die Interpreten keine Freiheit vertragen.[93]

90 Ebd.

91 James Harding: »From Anti-Culture to Counter-Culture. The Emergence of the American Avant-Garde Performance Events«, in Thomas Rathmann (Hg.): Ereignis. Konzeption eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur, Köln 2003, S. 243-260.

92 NN: »Fisch im Klavier«, in: Der Spiegel (6/1968), S. 122.

93 Mary Bauermeister in einem Zeitzeugengespräch am 30.10.2013 im Rahmen der »Tage neuer Musik« in Weimar.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Von den Musikern wie vom Publikum befehdet, avancierte Cage für viele Komponisten zum Heilsbringer, von denen laut Michael Rebhan viele »eine Zeitrechnung ›post Cagei adventum‹«[94] heraufbeschworen. Die Bedeutung Cages, so beschrieb es 1964 Calvin Tomkins für den *New Yorker*, offenbarten viele Komponisten nicht zuletzt durch das explizite Abstreiten eines Einflusses Cages auf das eigene Schaffen:

»Yet although the current crop of avant-garde leaders in Europe and the United States now tend to say that they have not even influenced by Cage – some of them spend a great deal of time explaining just how their music differs from his. It can hardly be denied that Cage's work and ideas continue to exert an extraordinary influence […] on the work of contemporary composers throughout the world.«[95]

Diese Aussage belegt die eingangs geäußerte These, dass der zunächst einseitige Kulturtransfer zwischen Europa und Amerika im Zuge einer transatlantischen Neuvermessung der klingenden Welt bald zu einem wechselseitigen Austausch wurde: Amerika schüttelte seinen künstlerischen Provinzstatus ab und entwickelte seinerseits zunehmend Einfluss auf die europäischen Entwicklungen.

Zeit seines Lebens behielt John Cage die Rolle des Provokateurs: das zeigt die Anekdote um seinen 75. Geburtstag 1987, zu dem sich die Redaktion von WDR 3 ein besonderes ›Geschenk‹ ausdachte: 24 Stunden lang wurden am 14./15. Februar 1987 ausschließlich Werke des Amerikaners gesendet und damit ein »Nachtcagetag« ausgerufen. Eine solche Hommage, die das komplette Programmschema außer Kraft setzte, hat es bis heute für keinen anderen Komponisten gegeben und wurde der unkonventionellen Ereignishaftigkeit von Cages Werk gerecht. Während die Feuilletons das Radioexperiment mit großer und meist wohlwollender Aufmerksamkeit bedachten, offenbarten die Hörerreaktionen die ungebrochen polarisierende Provokationskraft des Amerikaners. Zwar zitierte das WDR-interne *Haus Forum* Stimmen, die den »Nachtcagetag« als »kulturelles Ereignis« feierten, »wie es so nur noch nicht gewinnorientierte, öffentlich-rechtliche Sendeanstalten initiieren können.«[96] Vonseiten der Hörer allerdings dominierte Empörung, wie eine Auflistung von Anrufen im Archiv des WDR dokumentiert: Bei 13 Telefongesprächen wurde nur eine einzige positive Stimme registriert, die restlichen waren, wie der Protokollant handschriftlich vermerkte, »extrem aggressiv und oft brüllend« vorgetragene Beschimpfungen. Ausgehend von den alten Vorwürfen, dies sei »keine Musik«, sondern »kaputt« und »nicht anhörbar«, wurden das »Geheul« und der »Lärm« wahlweise als »Zumutung«, »Unverschämtheit«, »Verarschung« oder »Gemeinheit« bezeichnet. Das Klangergebnis sei »Irrenanstaltsreif«, nur »für Chaoten, Jecke, psychisch Erkrankte« zu ertragen und letztlich nichts Anderes als »Selbstbefriedigung« beziehungsweise »geistige Onanie eines oder zweier WDR-Redakteure«.[97]

94 Michael Rebhan: »Jeder Tag ist ein guter Tag. John Cage in Darmstadt«, in: Dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation (6/2012), S. 16-18.

95 C. Tomkins: »Figure in an Imaginary Landscape«, in: New Yorker (28.11.1964), S. 64.

96 Jutta Müller: »Öffentlich-rechtliche Verrücktheit?«, in: Haus Forum (3/1987).

97 Handschriftliches Protokoll der Anrufe zum »Nachtcagetag«, in WDR: Hörerzuschriften, Ordner 10890.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auffällig war schließlich der wiederholt vorgebrachte Verdacht, dass sich in diesem Radioexperiment Amerikanismus niederschlage. In einer ausschweifenden Zuschrift hieß es etwa: »Wie weit geht eigentlich Ihre Amerika-Hörigkeit?« Weiter betonte die Verfasserin, dass ausländische Orchester »fast ausschließlich deutsche Komponisten auf ihr Programm setzen und die ihrer Heimatländer aussparen«. Sie ließe sich allenfalls die »Kultursprachen Französisch und Italienisch noch gefallen«, aber Herr Cage »sieht wie ein Lumpensammler aus, er könnte sich ruhig die Haare mal schneiden lassen und Schlips und Kragen umbinden. Aber das ist ja die Mode, die in Amerika üblich und leider hier in Deutschland nachgeäfft wird, wie vieles von drüben.«[98] Das hegemoniale Gebaren der europäischen Hochkultur gegenüber der amerikanischen ›Kulturprovinz‹ überlebte also bis weit hinein in die Postmoderne.

Zeigt das Beispiel John Cage die Ablehnung amerikanischer Künstler in Europa, wurden vice versa auch die Exegeten der deutschen Musiktradition in den USA eklatant abgestraft. Dies belegt die eingangs geäußerte These, dass dichotomische Urteilsmuster und Oppositionsschemata die transatlantische westliche Welt im Prozess ihrer kulturellen Formierung prägten. Als Gegenstück zu der von John Cage angestoßenen ›transatlantischen Neuvermessung der klingenden Welt‹ wird daher im Folgenden das ›Ende der Eurozentrischen Kulturhegemonie‹ skizziert, das sich auch in den USA durch klingende Eklats äußerte.

DAS ENDE DER EUROZENTRISCHEN KULTURHEGEMONIE

Das spannungsreiche Zusammenwachsen der europäischen und amerikanischen Kultur nach 1945 zu einer transatlantisch verbundenen westlichen Welt war ein wechselseitig konfliktreichreiches. Nicht nur in Europa wehrte man sich gegen amerikanische Kulturimporte; parallel zur politischen Weltmachtwerdung der USA wuchs auch das Selbstbewusstsein ihrer Avantgarden, die sich zunehmend gegen das imperiale Gebaren der eurozentrischen Kulturhegemonie wehrten. Immer wieder gab es Proteste gegen deutsche Dirigenten und Komponisten, Solisten und Orchester, die zweifelsfrei zeithistorisch konnotiert waren und die transkulturellen Transfers und Wechselwirkungen auf dem Feld der avancierten Kunstmusik widerspiegeln.

Dem konfliktreichen Autonomisierungsprozess der amerikanischen Kunstmusik von den europäischen Kulturimporten wird im Folgenden in zwei Schritten nachgegangen: Auf einer ersten Ebene wird die Instrumentalisierung des allgemeinen Musiklebens im Zuge und infolge des Zweiten Weltkriegs als Medium politischer Agitation in globalen Konfliktlagen beleuchtet. Hatte die deutsche Hochkultur in den USA bis dato eine leicht unterwürfige Verehrung genossen, veränderte sich diese Haltung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend. Betraf dies nach 1945 zunächst die klassische Musikkultur, wurde der Konflikt seit den 1960er Jahren zunehmend auch auf dem Feld der Avantgarde ausgetragen, auf das in einem zweiten Schritt der spezifische Fokus gerichtet wird. Insbesondere Karlheinz Stockhausen wurde zur Schlüsselfigur eines ›eurozentrischen Kulturimperialismus‹ stilisiert und als solche stellvertretend durch politische Agitation und klingende Eklats bekämpft.

98 Hörerpost von Eva-Maria Frick (15.2.1987), in: Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Fight Musical Racism«

Ab 1933 nahm das kulturelle Feld eine wichtige Rolle bei der Errichtung der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland ein; aber auch jenseits des Atlantiks wurden die Künste zum Symbol der politischen Welt- und Wertordnung sowie ihre Schöpfer zu klaren politischen Bekenntnissen angehalten. Betrachteten sich bis dato viele Kulturschaffende als unpolitisch und international, wurde diese Haltung im Zuge der weltpolitischen Konflikte nahezu unmöglich. Musik bekam in dieser Situation auch wegen ihrer international verständlichen Sprache symbolischen Charakter. Der Verweis auf die getrennten Sphären von Kunst und Politik musste in dieser spannungsgeladenen Situation scheitern, worüber auch die klingenden und oftmals eklatanten Ereignisse auf Konzertbühnen Aufschlüsse geben.

Ein gutes Beispiel für diese zeithistorische Konstellation ist Wilhelm Furtwängler. Der weltbekannte Dirigent wurde von den Nationalsozialisten hofiert und arrangierte sich zugunsten seiner Karriere mit dem Regime, das ihn 1933 zum Direktor der Berliner Staatsoper und zum Vizepräsident der Reichsmusikkammer ernannte. Gleichwohl kritisierte er in einem offenen Brief an Joseph Goebbels die Diskriminierung jüdischer Musiker[99] und dirigierte trotz Sanktionen Konzerte ›entarteter‹ Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy oder Paul Hindemith. Obwohl sich dem Dirigenten 1936 die Möglichkeit bot, die Nachfolge Arturo Toscaninis bei den New York Philharmonics zu übernehmen, lehnte er das Angebot zugunsten seiner deutschen Engagements ab und verweigerte der Philharmonic-Symphonic Society of New York zudem eine öffentliche Positionierung gegen das NS-Regime. In einem publizistisch verbreiteten und kontrovers diskutierten Telegramm bemerkte der Dirigent: »Political controversy disagreeable to me. I am not politician but exponent of German music, which belongs to all humanity regardless of politics.«[100] Furtwänglers Schaffen im Dritten Reich war ein janusköpfiges und geschah laut seiner Einlassungen im Denazifizierungsverfahren im Sinne einer taktischen Zusammenarbeit: mit den Zugeständnissen an das Regime habe er Schlimmeres verhindern wollen.[101]

Wenn Furtwängler also betonte, dass Politik und Musik getrennte Sphären seien, zeigt sein Beispiel doch vielmehr, dass das Feld der Kunst noch vor den ersten Kriegshandlungen zur politischen Kommunikation der transatlantischen Gegner instrumentalisiert wurde. Während und besonders nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Proteste gegen deutsche Musik(er) zum Zeitzeichen der veränderten globalen Hierarchie. Mit der politischen Niederlage wackelte auch die Kulturhegemonie des deutschen Kulturraums, der nun – zumindest teilweise – zur amerikanischen Besatzungszone wurde. Musik wurde in dieser Situation zu einem Symbol der Kriegsaufarbeitung und die um sie geführten Kontroversen veranschaulichen die Neuordnung innerhalb der transatlantisch verbundenen westlichen Welt nach Kriegsende.

---

99 Der Briefwechsel zwischen Wilhelm Furtwängler und Joseph Goebbels erschien im Berliner Tageblatt (11./12.4.1933).

100 »Politics leads Furtwaengler to decline Philharmonic Post. German Conductorc cables: He is a Musician not a Politican«, in: N.Y. Herald Tribune (15.3.1936).

101 Siehe hierzu weiterführen Fred K. Prieberg: Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zwar warb der jüdische Spitzengeiger Yehudi Menuhin schon 1945 um Verständnis für seinen »großen Musikerkollegen Furtwängler«[102], der nach einem kurzzeitigen Berufsverbot entnazifiziert worden war.[103] Doch stießen solche Solidaritätsbekundungen in den USA auf herbe Kritik und führten zu publizistisch geführten Grundsatzdebatten über den Umgang mit dem besiegten Kriegsgegner im Allgemeinen und seinen Künstlern im Besonderen. Wenn diese Kontroversen zunächst auch kaum die Avantgarde berührten, so lohnt dennoch ein Blick auf die ersten kulturellen Transfers nach dem Krieg, um die Dynamik auch für die Neue Musik nachvollziehbar zu machen. 1946 berichtete der Journalist Charles Steward für den *Observer* über eines der ersten Konzerte der Berliner Philharmoniker nach Kriegsende und sprach dabei der Musik symbolischen Charakter für den Wiederaufbau Berlins zu:

»Amid the ruins and the political wrangling, one gets the impression that in Berlin music is the only sanely surviving thing. Great orchestras have been re-born, their splendor untarnished by debacle, their vigor apparently unwrapped by individual privation, it is doubtful if the full brass of the Berlin Philharmonic Orchestra ever had a nobler bloom.«[104]

Symbolisch waren auch die Proteste, die 1950 infolge der Ankündigung von der ersten Amerikatournee der Berliner Philharmoniker nach dem Krieg laut wurden. Diese führten zur Absage der geplanten Konzertreise des ehemaligen ›Reichsorchesters‹ und seines Dirigenten Wilhelm Furtwängler und standen damit exemplarisch für die Verhandlungen um die deutsche Kriegsschuld auf amerikanischem Boden.[105] Erst nach dem Tod Furtwänglers 1954 wurde unter dem neuen Maestro Herbert von Karajan – obwohl auch dieser in den NS-Jahren eine zweifelhafte Rolle spielte[106] – eine weitere Amerikatournee der Berliner Philharmoniker geplant. Unter dem Eindruck der eklatanten Ereignisse von 1950 versicherte der deutsche Botschafter in Amerika, Heinz L. Krakeler, dem Columbia Artist Management Inc. in einem Brief:

»The Berlin Philharmonic Orchestra was the first orchestra to give a concert in Berlin after the end of hostilities. It has since developed into a cultural center of free Berlin, due largely support and assistance of American music lovers who helped the orchestra to overcome most difficult times. When the Berlin Philharmonic Orchestra comes to this country for a good will tour, it brings with it the warm feelings of millions of Germans.«[107]

---

102 NN: »Menuhin Calls on Allied World to Accept Furtwaengler Again. Cities Snubs to Nazis«, in: New York Times (5.12.1945).

103 Siehe hierzu den groß angelegten Artikel von Curt Riess: »Furtwängler. Das Leben eines großen Musikers«, in: Die Weltwoche (12.12.1952), S. 8ff.

104 Charles Stuart: »Rebirth In Berlin«, in: The Observer (29.9.1946).

105 Eine Sammlung amerikanischer Pressestimmen zum Fall Furtwängler findet sich in der New York Public Library for the Performing Arts (NYPL): Clipping File: »Wilhelm Furtwängler«.

106 Siehe weiterführend Oliver Rathkolb: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991, S. 194-219.

107 Brief des deutschen Botschafters Heinz L. Krekeler an André Mertens am 21.2.1955, in NYPL: Clipping File »Berlin Philharmonics«.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Trotz dieser diplomatischen Bemühungen stieß das deutsche Spitzenorchester in Vertretung des einstigen Kriegsgegners wiederum auf Widerstand. Verschiedene Zeitungen berichteten von Protesten und einer Petition der *American Federation of Musicians* gegen die Konzerte.[108] Vor der Carnegie Hall fanden Demonstrationen mit über 500 Teilnehmern statt, während es im Konzert selbst bei der Ouvertüre von Beethovens *Leonore* zu einigem Aufsehen kam, als aufgeregtes Geflatter im Auditorium zu vernehmen war, gefolgt von einem jungen Mann, der aus der Künstlergarderobe stürzte. Dort fand man zwei tote Tauben, versehen mit einer Notiz in fehlerhaftem ›Denglisch‹: »Heil von Karajen the cleansed Nazi. Death the Nazis« und »Deutsland Unter Alles Now and Forever«.[109]

Die eklatante Aufnahme deutscher Künstler in Amerika spiegelte nicht nur die Ressentiments gegen den einstigen Kriegsgegner und war in diesem Sinne eine Fortführung der feindlichen Handlungen auf dem symbolischen Feld der Musik. In den Aktionen äußerte sich zugleich das wachsende Selbstbewusstsein der ehemaligen kulturellen Kolonie Europas, der politischen Weltmacht Amerika, in künstlerischen Belangen. Innerhalb dieser Dynamik wurden die amerikanischen Konzertsäle und Theater zu Bühnen der Politik.

In der Carnegie Hall etwa kam es 1948 während einer Aufführung von Johann Strauss' Operette *Der Zigenuerbaron* zu einer »scene of shouted arguments and threatened fisticuffs«, wie die *New York Times* berichtete. Nach dem zweiten Akt habe sich ein »David of Jerusalem« zu Wort gemeldet und, begleitet von »boos, applause and catcalls«, seine Unterstützung für eine jüdische Extremistengruppe in Palästina bekundet. Der Störenfried, so die Zeitung weiter, wäre gesponsert durch die *American League for a free Palestine*.[110] Im selben Jahr protestierten Mitglieder des musician's chapter des *American Veterans Committee* auch gegen Walter Gieseking, der auf Plakat-Schmierereien als »Hitler's musical educator«[111] angegriffen wurde. Im Dezember 1948 berichtete die *New York Times* über ein weiteres eklatantes Konzert des deutschen Ausnahmepianisten:

»The protest was based, as have been others in the past, on the activities of these artists in allegedly furthering the German cause during the war by giving recitals under the aegis of the Ministry of Propaganda. Mr. Giesking was blacklisted by the American Military Government in 1945 and reinstated in 1947. The pickets, carrying placards reading ›We fought them, they import them‹.«[112]

108 N.N.: »1,000 Sign Protest on Orchestra Visit«, in: New York Times (23.2.1955); NN: »Petrillo Bids Dulles ›Clarify‹ Berlin Orchestra Clearance«, in: N. Y. Herald Tribune (23.2.1955).

109 N.N.: »3 Piegeons Loosed as Protest at Concert Of Berlin Orchestra in Carnegie Hall«, in: New York Times (31.3.1955).

110 N.N.: »Irgun Speech Starts Uproar At Operetta«, in: New York Times (28.6.1948), S. 5.

111 N.N.: »AVC Units Protest Tour by Gieseking: Veterans Picket C.L. Wagner Office to Oppose Projected Concerts by Germans«, in: New York Times (20.4.1948), S. 32.

112 N.N.: »Carnegie Hall Picketed: AVC Group Protests Flagstad and Gieseking Recitals«, in: New York Times (8.12.1948), S. 33. Siehe weiterführend die Pressesammlung, in NYPL: Clipping File »Gieseking«.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Proteste richteten sich also explizit gegen die kulturimperiale Importpolitik Europas. Auch Kirsten Flagstad hatte mit ernsthaften Ressentiments zwischen politischen und ästhetischen Beweggründen zu kämpfen. Die norwegische Sängerin hatte sich trotz amerikanischer Avancen für einen Verbleib in Europa entschieden, wo ihr Mann eine Funktion in der pro-faschistischen norwegischen Quisling Gruppe bekleidete. Als Folge wurde der Wagner-Interpretin nicht nur ihre Entscheidung für den Verbleib in Europa, sondern auch ihre ästhetische Linie zum Vorwurf gemacht. »A person devoted to Wagnerian Roles«, so argumentierte etwa der Kritiker des *Birmingham Age-Herald,* »is likely influenced by Wagnerian philosophy«:

»Richard Wagner was not only a composers, poet and dramatist; he was an intense nationalist, deeply influenced by those who insisted upon the leadership in European culture of Teutonic concepts of life. His operas revived the spirit of Teutonic tradition and although written before Hitler was born, influenced the whole Nordic trend in Europe of which Hitlerism was a manifestation.«[113]

In den Aktionen gegen Musiker wie Giesking, Flagstad und Furtwängler meldeten sich verschiedenste gesellschaftliche Gruppierungen – von Kriegsveteranen über jüdische und zionistische Interessensgruppen bis hin zu künstlerischen Organisationen – zu Wort, um in Manifest(ation)en, Petitionen und Pressekampagnen die eigenen Positionen bei der Neuvermessung der (klingenden) Welt abzustecken. Dabei erfuhr die politische Instrumentalisierung der Künste kongruent zu den historischen Entwicklungen einen Wandel.

Mit der Zuspitzung des Ost-West-Konflikts etwa trafen Proteste immer häufiger sowjetische Künstler: 1971 rief die *Jewish Defense League* infolge der Verfolgung von Juden in der Sowjetunion zu »boycotts […] against the products of United States companies doing business with the Soviet Union« auf.[114] Die Forderung wurde bei diversen Konzerten russischer Musiker durch publikumswirksame Straßenproteste und Störmanöver im Konzertsaal umgesetzt. Exemplarisch sei hier nur die Aktion 1976 gegen den Geiger Vladimir Spivakov zitiert:

»Two incidents occurred before intermission, the first during the opening selection, Schubert's Sonata in A minor, as a man stormed down the aisle shouting in Russian, ›Remember the Soviet Jews‹, and threw a crumpled object toward the back of the stage, past Mr. Spivakov and his accompanist, Boris Bechterev. The second disturbance came halfway through the next item on the program, Bach's unaccompanied Chaconne in D minor, when another man hurled a paint bomb at Mr. Spivakov, whose white dress shirt was suddenly spattered with blood-red paint.«[115]

113 George E. Sokolsky: »Kirsten Flagstad«, in: Birmingham Age-Herald (15.4.1947), S. 11. Siehe weiterführend die Pressesammlung, in: NYPL, Clipping File »Flagstad«.

114 Will Lissner: «Jewish Defense League to Boycott Products of Concerns Dealing With Soviet«, in: New York Times (21.1.1971), S. 9.

115 Peter G. Davis: »Paint Bomb Is Hurled at Spivakov, But Violinist Never Drops a Beat«, in: New York Times (9.11.1976), S 32. Vgl. hierzu auch N.N.: »Paint-Toss Incident Fails to Halt Concert«, in: New York Times (8.11.1976), S. 38.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Zuge der amerikanischen und sowjetischen Konflikte im Kontext des Kalten Krieges wurden deutsche Musiker weitgehend rehabilitiert, was auch den weltpolitischen Realitäten entsprach. Allerdings häuften sich seit 1960 die Konflikte innerhalb der transatlantischen Avantgarden. Die Neue Musik deutscher Prägung wurde in dieser Situation zum Symbol der eurozentrischen Kulturhegemonie, von der sich die junge amerikanische Kunst im Prozess ihrer Formierung und im Zeichen der gesamtgesellschaftlichen Politisierung zunehmend abgrenzte. Am 29.4.1964 etwa wurde ein Galakonzert in der New Yorker *Town Hall* mit Werken von Hans Werner Henze und Karlheinz Stockhausen bestreikt und mit postkolonialem Blickwinkel angeprangert, dass diese Komponisten jegliche Form nichteuropäischer Musik ablehnen.[116] Insbesondere Stockhausen wurde zum Symbol des eurozentrischen Kulturimperialismus, während die transkulturelle Fluxus-Bewegung zur entscheidenden Strömung nicht nur künstlerischer Entgrenzung wurde. Als zeitgenössische Ausprägung historischer Avantgardebewegungen wie dem Futur- und Dadaismus, machten die Fluxus-Aktivisten abermals aus dem Kunst-Skandal eine Kunst des Skandals.

»Stockhausen serves Imperialism«: *Originale* – ein transatlantischer Skandal (1961/64)

1974 prägte der britische Komponist Cornelius Cardew in einer Form moderner Invektive die Formel »Stockhausen serves Imperialism«[117]. Die Phrase wirft einmal mehr das Schlaglicht auf Karlheinz Stockhausen, diesmal als »leading figure of the bourgeois musical avant garde« und »part of the cultural superstructure of the largest-scale system of human oppression and exploitation the world has ever known: imperialism.«[118] Diesen Kulturimperialismus sah Cardew in den Exponenten der europäischen Nachkriegsavantgarde verwirklicht. Insbesondere mit Blick auf den absolutistisch vertretenen Dogmatismus der seriellen ›Darmstädter Schule‹[119] mit ihren »abstruse, pseudo-scientific tendencies, encouraged in ivory tower conditions«[120] forderte er: »Smash the decaying ideological and cultural superstructure! Smash the bourgeois class and its corrupt capitalist system! Down with imperialism.«[121]

Die Anekdote veranschaulicht nicht nur die anhaltende politische Instrumentalisierung des allgemeinen Kulturlebens, sondern lenkt den Blick explizit auf die Vertreter der musikalischen Avantgarde. Als prinzipiell gegen den Kanon agierende Kräfte, wurden die Konflikte um Komponisten Neuer Musik zu kulturellen Seismographen der westlichen Kulturlandschaft, deren konfliktreiches Zusammenwachsen sich nicht zuletzt in der eklatanten Rezeption ihrer Normen sprengenden Kunstauffassung und -ausführung spiegelte. Oftmals wurden Aufführungen zu performativen Manifestationen divergierender Weltsichten.

116 Custodis: Die soziale Isolation der neuen Musik, S. 129.

117 Cornelius Cardew: Stockhausen serves Imperialism, London 1974.

118 Ebd., S. 46.

119 Siehe hierzu vertiefend das Kapitel *Agon und Skandal* und darin besonders den Abschnitt *Die Darmstädter Ferienkurse als agonale Ereignisgeschichte*.

120 Ebd., S. 48.

121 Ebd., S. 32.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Karlheinz Stockhausen wurde kraft seiner Popularität nicht nur zum Symbol der eurozentrischen Kulturpolitik und den damit einhergehenden postkolonialen Konfliktfeldern. Zugleich standen der weltberühmte deutsche Komponist und sein Werk für die zunehmenden Transfers innerhalb des westlichen Kulturraums. Eklatant rezipiert auf beiden Seiten des Atlantiks, fiel seine Aufnahme jedoch deutlich verschieden aus, wodurch transkulturelle Vergleichsebenen eröffnet werden. Wenn der Musikwissenschaftler Volker Straebel im Konzept der ›Musikperformance‹ die gegenseitige Beeinflussung von Europa und Nordamerika erkannte[122], so kann das Beispiel Karlheinz Stockhausens hierfür als paradigmatisch gelten. Einen Zugriffspunkt bietet insbesondere das musikalische Theater *Originale*, das 1961 in Köln und drei Jahre später in New York jeweils für einen Skandal sorgte – allerdings unter gänzlich unterschiedlichen Vorzeichen und mit eklatant abweichenden Ausprägungen. An dem Fallbeispiel lassen sich vergleichend nicht nur die wirkungsästhetischen Konflikte, sondern auch die weltanschaulichen Differenzen innerhalb der transatlantischen westlichen Welt fassen.[123]

1961 erhielt Karlheinz Stockhausen vom Kölner Theater am Dom den Auftrag für ein musikalisches Theater. Dass dabei mit *Originale* ein Happening nach Art von John Cages legendärem *Untitled Event* am Black Mountain College entstand, ist kein Zufall, sondern auf eine Verschiebung des musikkulturellen Raums zurückzuführen. Das legt auch die Aussage des amerikanischen Multimedia-Künstlers Mark Bloch nahe: »Karlheinz Stockhausen was transformed by his meeting with John Cage in Darmstadt […] in 1958. The result was more graphic scores and a more theatrical direction for his music.«[124] Tatsächlich reagierte Stockhausen auf die Konfrontation mit Cages Werk unmittelbar mit einem Vortrag, in dem er Cages Aufführungen als ›Musikperformances‹ beschrieb.[125] Kompositionsästhetisch reflektierte er die Ausführungen des Amerikaners zu offenen Formen in seinem Werk *Kontakte* für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug [♪-17.1], die das musikalische Grundgerüst seiner *Originale* bildeten. Hatte sich die amerikanische Kunst bis dato in einer kulturellen Einbahnstraße an der europäischen Hochkultur orientiert, floss der ästhetische Grenzverkehr nun also in beide Richtungen.

Neben der strukturellen und ästhetischen Einflussnahme John Cages, spielte der Amerikaner auch auf biographischer Ebene eine entscheidende Rolle für die Entstehung der *Originale*: 1958 hatte die Malerin Mary Bauermeistern an Stockhausens Kompositionsseminar bei den Darmstädter Ferienkursen teilgenommen und erlebte dort Cages eklatanten Durchbruch in Europa. In der Folge wurde sie zur treibenden Kraft bei der Förderung amerikanischer Avantgardekünstler in Europa und ihr legendäres Atelier in der Kölner Lintgasse 28 zu einem visionären Ort, an dem die topographische und ästhetische Entgrenzung der Künste zelebriert wurde.

122 Straebel: »...that the Europeans will become more American«, S. 80.

123 Vgl. hierzu auch Anna Schürmer: »›Picket Stockhausen Concert!‹ *Originale* – eine auditive Spurensuche« (Feature), in: Deutschlandfunk (6.12.2014).

124 Mark Bloch: On Originale, New York 1964, URL: www.panmodern.com/OnStockhausen-sOriginale.pdf [Zugriff: 31.8.2017].

125 Karlheinz Stockhausen: »Momentform « (1960), in Ders.: Texte, Band 1, Köln 1964, S. 189-210, hier S. 205.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bauermeister veranstaltete in ihrem Atelier Konzerte mit neuester Musik sowie Ausstellungen und intermediale Performances, die als ›Prä-Fluxus‹ bezeichnet werden können: Mit bis dato unbekannten avantgardistischen Dichtern, Komponisten und bildenden Künstler wie George Maciunas, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Hans G Helms, David Tudor, John Cage, Christo, George Brecht und Name June Paik wurde großer Einfluss auf die spätere Bewegung ausgeübt. Mary Bauermeisters häufige Titulierung als ›(Groß-)Mutter des Fluxus‹, ist also nicht zu hoch gegriffen.[126] Seit 1961 führte sie mit Karlheinz Stockhausen unter Billigung seiner Frau Doris eine Ménage-à-trois, die nicht nur Anstoß in konservativen Kreisen erregte, sondern auch künstlerische Prozesse anregte. Das wohl wichtigste Ergebnis dieser Zusammenarbeit waren die *Originale*, für deren Realisation Mary Bauermeisters Einfluss als Co-Autorin nicht unterschätzt werden darf. Sie selbst gab zu Protokoll:

»Das Stück war eine Synthese aus Stockhausens streng durchstrukturierter Kompositionsmethode und allem, was in meinem Atelier stattgefunden hatte an Spontanem, Anarchischem, spielerisch Experimentellem, auf jedem Fall Unvorhersehbarem. Ausgewählte Persönlichkeiten, eben Kölner ›Originale‹, sollten sich darin selbst darstellen, während Stockhausen ihre Einsätze und Lautstärken dirigierte. Unter den Mitwirkenden waren bekannte Theaterschauspieler sowie Regisseur, Kameramann und Beleuchter, die sich selbst spielten. Es gab eine Modedame, einen Straßensänger mit Hund, eine Zeitungsverkäuferin, eine Garderobenfrau und einen Affen samt Wärterin vom Kölner Zoo.«[127]

Bauermeister selbst verkörperte die Malerin und bespritzte Leinwände mit fluoreszierenden Farben, die sie ineinanderlaufen ließ und anschließend mit einem Schwamm verwischte. Außerdem versprühte sie verschiedene Düfte und warf rostige, mit bunten Federn beklebte Nägel auf eine Eisenplatte, auf deren Rückseite ein großer Magnet befestigt war. Dieser wurde während der Aufführung entfernt und die Geräuschkulisse durch herabfallendes Metall bereichert. Als Aktionskünstler fungierte ein gewisser Nam June Paik, der als Begründer der Medienkunst und Protagonist der Fluxus-Bewegung bald jede Menge eklatanter Aufmerksamkeit ernten sollte: Der Koreaner bewarf das Publikum mit Erbsen, beschmierte sich mit Rasiercreme und sprang, nachdem er einen Beutel Reis über seinen Kopf geleert hatte, in eine mit Wasser gefüllte Badewanne. Schließlich hatte man mit David Tudor einen Interpreten gewinnen können, der 1952 die Ära der Aktionskunst mit dem legendären ersten Happening am Black Mountain College eingeleitet hatte. Die Konzeption der *Originale* wies deutliche Parallelen mit John Cages *Untitled Event* auf und zeugte von der transkulturellen Beeinflussung, die nun in entgegengesetzter Richtung über den Atlantik zog.

126 Vgl. Reinhard Spieler: Welten in der Schachtel. Mary Bauermeister und die experimentelle Kunst der 1960er Jahre, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2010, S. 151; Historisches Archiv der Stadt Köln (Hg.): Intermedial – kontrovers – experimentell: Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-1962, Köln 1993.

127 Mary Bauermeister: Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen, München 2011, S. 73.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mary Bauermeister bezeichnet das musikalische Theater heute als »Knollenstück«[128] und trifft damit seine besondere Charakteristik: die musikhistorische Rezeption der *Originale* spiegelt rhizomatische Verzweigungen sowie zeit- und ortgebundene Metamorphosen. Sowohl 1961 in Köln, als auch drei Jahre später in New York, provozierte das Stück eklatante Reaktionen, jedoch in gänzlich verschiedenen Ausprägungen. Damit eröffnet es die Kulisse für eine vergleichende Analyse im Kontext der transnational aktiven und konfliktiven Fluxus-Bewegung.

Abbildung 17 – ›Uraufführung täglich‹: Plakat der Kölner »Originale«

In Köln, so Bauermeister, wurde das Stück schnell zum Bürgerschock: »Die Presse erging sich in teils hilflosen, teils zynischen Kommentaren. Das Kölner Kulturamt entzog uns bereits nach der zweiten Aufführung die finanzielle Unterstützung.«[129] Im Zuge des Skandals initiierte, sendete und archivierte der WDR eine Diskussionsrunde, welche die kulturellen Befindlichkeiten der Bundesrepublik anno 1961 veranschaulicht.[130] Einleitend spricht der Moderator von einem »handfesten Krachs«:

»Dabei handelt es sich um eine seltsame Uraufführung eines gewöhnlichen Klamauks – anders kann man es nicht bezeichnen, im Kölner Theater am Dom. Kölner Zeitungen kritisierten das Ganze mit noch unfreundlicheren Bezeichnungen wie Blödsinn, Gehirnwäsche und organisierter Wahnsinn. Am meisten regte die Kritiker und die unverständlicherweise recht zahmen Besucher die Uraufführung des Stücks mit dem Titel *Originale*, ein Musiktheater des Kölners Karlheinz Stockhausen, auf.«[131]

128 Mary Bauermeister im Gespräch mit der Autorin am 16.12.2013 in Rösrath.

129 Bauermeister: Ich hänge im Triolengitter, S. 74f.

130 »Diskussion – Stockhausen – Originale«, in WDR: 5128711.

131 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zu Karneval, so der Moderator weiter, herrsche Narrenfreiheit am Rhein. Unter normalen Umständen aber müsse man sich fragen, ob so etwas wirklich angebracht sei:

»Ein Pianist aus Korea [Nam June Paik] warf mit beiden Händen weiße Bohnen [andere Quellen sprechen von Reis] ins Publikum, überschüttete sich selbst mit einer Tüte Mehl und sprang quiekend in einen mit Wasser gefüllten Bottich. Anschließend begann ein Höllenlärm, in dem sieben Personen verschiedene Texte sprachen, ein Mann am Klavier [David Tudor] sich auf der Bühne umzog und zum Teil mit den Ellenbogen über die Tasten raspelte. Dazwischen schrie eine Zeitungsfrau von Soraya und von den Panzern in Berlin. Zwischendrin erklang immer wieder eine ohrenbetäubende Begleitmusik.«[132]

Abbildung 18 – Aufgehender Stern des Fluxus: Nam June Paik bei den ›Kölner Originalen‹.

Diese ohrenbetäubende Begleitmusik waren Karlheinz Stockhausens *Kontakte* in der Fassung für Klavier und Schlagzeug und vierkanalige elektronische Klänge vom Band, die das Publikum akustisch umzingelten und die scheinbar bezugsfreien Aktionen der zwölf *Originale* zeitlich strukturierten [♪-17.1]. Neben der Empörung über die ungewohnten Klänge kam es im weiteren Verlauf zu hitzigen Debatten zwischen den ästhetischen und politischen sowie sozialen und kulturellen Anschauungen der Diskussionsteilnehmer:

Die heftige Kritik an Paiks hochperformativen Aktionen mit »wichtigen Volksernährungsmitteln« wie Mehl, Zucker und Reis wurde, wie eine Wortmeldung zeigt, auf die prekäre Situation der Kriegs- und Nachkriegsjahre bezogen: »Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Millionen Menschen verhungern.« Hubertus Durek, der Direktor des Theater am Dom, zog sich als Geldgeber aus der Verantwortung zurück, denn: »hier passiert etwas, das nicht greifbar und jeden Abend neu ist.« Tatsächlich hieß es bereits auf der Ankündigung der *Originale* ebenso paradox wie zu Recht: »uraufführung täglich 20:30 uhr« [Abbildung 17]. Und gerade in dieser als einmali-

132 Ebd. (die Anmerkungen stammen von der Autorin).

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ges Ereignis angelegten Konzeption verweigerter Wiederholbarkeit liegt der performative und rhizomatische Charakter des ›Knollenstücks‹ begründet, das durch die Abhängigkeit von Zeit und Ort seine jeweils spezifische historische Ausdrucksfähigkeit bezieht.

Während die New Yorker *Originale* 1964 einen Anlass zur Verhandlung der Konflikte um die eurozentrische Kulturhegemonie boten, empörte man sich 1961 im kriegszerstörten Köln über die unsinnige Verschwendung von Lebensmitteln in Nam June Paiks dadaistischen Aktionen [Abbildung 18]. Hinter dieser Empörung stand jedoch nicht zuletzt der Angriff auf das musikalische Kunstwerk und die damit einhergehende konzeptionelle Entgrenzung von Kunst und Leben, die dem abendländischen Musikverständnis grundlegend zuwiderlief. Zum Skandalon wurde in Köln laut Mary Bauermeister insbesondere die Einbeziehung von ›originalen‹ Persönlichkeiten des Alltagslebens: »einen Bettler mit Hund der seine Liedchen sang, eine Verkäuferin der Bild-Zeitung, welche die News durch die Stadt gesungen hat sowie ein Tier aus dem Zoo – wir bekamen nur ein Äffchen, aber eigentlich wollten wir einen richtigen Gorilla.«[133]

Der geschlossene Charakter des Kunstwerks wurde nicht nur durch das Engagement alltäglicher Akteure als künstlerische Interpreten infrage gestellt, sondern auch, indem diesen die Bühnenaktionen völlig freigestellt wurden. Mit ihrer Konzeption warfen Stockhausen und Bauermeister eine der heikelsten Fragen auf, der sich zeitgenössische Kunst zu stellen hat: Was definiert das Kunstwerk? In der Diskussionsrunde des WDR betont der Regisseur Karl-Heinz Caspari, dieses offene Kunstkonzept sei nicht nur neu, sondern auch erstrebt. Er selbst suche nach Möglichkeiten der Grenzüberschreitung, die in Anlehnung an Theodor W. Adorno mehr biete, als die bisherige »Sitzplatzatmosphäre« mit ihrer »kaufbaren 20-Dollar-Perfektion.« Wer aber den Anspruch auf ein Kunstwerk erhebe, so erwidert ein Diskussionsteilnehmer, müsse auch den Anspruch haben, dass es vom Betrachter erlebt werde. Der Komponist aber betreibe »eine Innenschau: Das Vergnügen am Experiment mag für Herrn Stockhausen ein Genuss gewesen sein – für uns aber war es nicht auszuhalten.« Zwischenrufer mokieren sich über die »Arbeit eines Schizophrenen«, der nur »seiner eigenen Selbstbefriedigung« huldige. Karlheinz Stockhausen beendet die erhitzte Debatte schließlich selbst mit einem Hinweis auf die Kunstfreiheit: »Wenn wir wollen, dass die Kunst Blüten treibt, müssen wir das Wagnis der Phantasie eingehen.«[134] Danach gibt das Band eine Schlagermelodie wieder, was auf medienarchäologischer Ebene von der Praxis der Rundfunkanstalten zeugt, die Bänder aus Kostengründen mehrfach zu verwenden und also zu überschreiben.

Fasst man die Kölner Befindlichkeiten des Jahres 1961 zusammen, so spiegelten die Ereignisse und Kontroversen um die *Originale* stellvertretend das innenpolitische Klima Westdeutschlands im Lichte ästhetischer Debatten. Einen gänzlich anders gelagerten Eklat provozierten drei Jahre später die New Yorker *Originale*, als das ›Knollenstück‹ transkulturelle Problemfelder freilegte und das Ende der amerikanischen Unterwürfigkeit gegenüber der europäischen Hochkultur symbolisierte.

133 Mary Bauermeister im Gespräch mit der Autorin am 16.12.2013 in Rösrath.

134 »Diskussion – Stockhausen – Originale«, in WDR: 5128711.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schon während der Proben in Köln hatte David Tudor an John Cage geschrieben: »Karlheinz theater is not so interesting.«[135] Während die ästhetische Konzeption der *Originale* 1961 in Köln noch provozierten, waren Happenings in New York längst gang und gäbe. Bauermeister, die seit 1963 in New York lebte, erinnert sich außerdem, dass in amerikanischen Kreisen mit Blick auf den europäischen Serialismus von »mindfuck« die Rede war.[136] Die Vorbehalte entluden sich 1964, als die von Edgard Varèse als ›Jeanne d'Arc der Neuen Musik‹ titulierte Cellistin Charlotte Moorman eine Wiederaufnahme der *Originale* für ihr »2nd Annual New York Avant Garde Festival« ansetzte. Schon in ihren Absprachen mit Karlheinz Stockhausen wurde das neue Selbstbewusstsein der New Yorker Avantgarde gegenüber der deutschen Hochkultur deutlich:

»[I] said: ›I want to do the *Originale*‹. And he said: ›Well, I did that for certain people. I did that for Hans G Helm.‹ I said: ›Well, we've got Allen Ginsberg here, the poet.› He said: ›Well, you need Caspari, the director.‹ I said: ›We have Allan Kaprow, who invented the happening more or less. What better director do you have than that?‹ He said: ›Well you have to have Paik.‹ And I said: ›What's a Paik?‹.«[137]

Nur Nam June Paik, der aufgehende Stern der Aktions- und Medienkunst, war offensichtlich unverzichtbar. Glücklicherweise residierte der Südkoreaner mittlerweile ebenfalls in New York und bildete damit eine personelle Konstante zwischen den Kölner- und den New Yorker *Originalen*. Darüber hinaus gewann man für die Darstellung der achtzehn sich selbst spielenden *Originale* die Speerspitze der amerikanischen Avantgarde: Allan Kaprow – der Erfinder des Namens ›Happening‹ – war ebenso beteiligt wie Allen Ginsberg, einem Anführer der literarischen Beat-Generation sowie die Komponisten Alvin Lucier und Christian Wolff aus dem Umkreis von John Cage.

Bevor der transkulturelle Kampf der internationalen Fluxus-Bewegung ins analytische Zentrum rückt, soll zunächst die Szenerie der New Yorker *Originale* beleuchtet werden, die Mary Bauermeister in ihren Erinnerungen wiederauferstehen ließ:

»Der lustigste Abend war, als sie uns den Affen nicht gebracht hatten. Als die Tier-Szene nahte wurde ich unruhig und bin raus auf die Straße, wo gerade eine kleine, geschminkte und gepuderte Dame mit einem Hündchen vorbeikam. Sie hat gesagt: ›Das mache ich gerne.‹ Also habe ich sie vor das Publikum geholt, wo der Pinscher sein Bein gehoben und gepinkelt hat. Es war herrlich. Als ich sie wieder hinausgeleiten wollte, wollte sie nicht gehen, sondern fragte: ›What are you doing here?‹ Ich hab zunächst geflüstert, aber weil sie nichts verstanden hat, habe ich das Ganze dann laut via Mikrophon erklärt und sie erwiderte: ›Oh, we did this in Milano everytime.‹ – Sie war tatsächlich eine italienische Dada-Künstlerin.«[138]

135 Brief von David Tudor an John Cage (30. Oktober 1960), in Northwestern University Music Library: John Cage Correspondence Collection.

136 Mary Bauermeister im Gespräch mit der Autorin am 16.12.2013 in Rösrath.

137 Zitiert nach Benjamin Piekut: Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits, Berkeley/Los Angeles 2011, S. 140f.

138 Mary Bauermeister im Gespräch mit der Autorin am 16.12.2013 in Rösrath.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Will man sich einen audiovisuellen Eindruck der Ereignisse verschaffen, lohnt ein Blick auf Peter Moores *Stockhausen's Originale. Doubletakes, The Film* [♪-17.2]. Obwohl qua Konzept jeder Abend der *Originale* eine Premiere war, dokumentierte der Filmemacher doch immerhin zwei Aufführungen: Während Charlotte Moorman an einem Seil hängend klassische Cellostücke spielt, besprüht sich Paik über und über mit Rasierschaum, taucht anschließend den Kopf in einen Wassertrog, lehrt diesen über sich aus und trinkt daraus – doch statt der Empörungsstürme des Kölner Publikums, wird er in New York nur von freundlichem Gelächter begleitet. Ab Minute 20′33″ gerät zunächst kurz die Dada-Dame mit Hündchen ins Blickfeld der Kamera, bevor diese auf eine Gestalt in Schutzmontur mit einem überdimensionierten aufblasbaren Penis schwenkt, die durch die Publikumsreihen schreitet und anschließend unter die Bühne kriecht. Auch hier spiegelt die Tonspur des Films nur Gelächter und das neugierige Vergnügen des Publikums.[139]

Mit der freundlichen Rezeptionshaltung des Auditoriums tut sich ein erster aussagekräftiger Unterschied zu den Kölner *Originalen* auf, die so aufgeregte Debatten über Sinn und Unsinn solcher ›Anti-Kunst‹ ausgelöst hatten. An dieser Stelle war die Neue Welt voraus: mit den Happenings der Fluxus-Bewegung war man derlei Eskapaden in New York längst gewohnt. Proteste provozierten die New Yorker *Originale* dennoch – allerdings an einer anderen, nicht minder aussagekräftigen Front: Auf der Straße vor dem Saal, wo Aktivisten gegen die eurozentrische Kulturhegemonie in Gestalt Karlheinz Stockhausens protestierten [Abbildung 22].

Abbildung 19 – »Action Against Cultural Imperialism!« (8.9.1964)

Schon am Abend des 29. April, also knapp ein halbes Jahr vor den Ereignissen um die *New Yorker Originale*, hatte sich vor der Town Hall eine Gruppe postiert, die sich *Action Against Cultural Imperialism* (AACI) nannte und aus namhaften Künstlern der amerikanischen Fluxus-Bewegung zusammensetzte: Der Philosoph und Komponist Harry Flynt gehörte ihr ebenso an, wie die Künstler Ben Vautier, Ay-O und Takako Saito sowie der Geiger und Filmemacher Tony Conrad. Angeleitet wurden diese von der Führungsfigur der Fluxus-Bewegung: George Maciunas.

139 Peter Moore: »Stockhausen's Originale. Doubletakes, The Film« (1964), eingesehen in: Electronic Arts Intermix (EAI).

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Anlass zu den Protesten war ein von Deutschland gesponsertes Galakonzert mit Werken von Vertretern der deutschen Nachkriegsavantgarde.[140] Dieselbe Gruppe versammelte sich am 8. September 1964, dem Premierenabend der New Yorker *Originale*, vor der Judson Hall, wo das musikalische Theater Karlheinz Stockhausens aufgeführt wurde. Diesmal waren es keine Kriegsveteranen oder jüdisch-zionistische Organisationen, die gegen deutsche Musiker protestierten; vielmehr nutzten namhafte Aktionskünstler die nach 1945 erprobten New Yorker Praktiken der Konzertboykotte für ihre Anliegen. Harry Flynt und George Maciunas gestalteten und verteilten Flugblätter, auf denen die Demonstranten ebenso aktionistisch wie performativ forderten: »*Picket Stockhausen-Concert*!« [Abbildung 20].

Abbildung 20 - »Picket Stockhausen-Concert!«

Die Hintergründe der Aktion reichten weit über interne Grabenkämpfe der Fluxus-Bewegung hinaus und werden bei der weiteren Lektüre des Flugblattes deutlich. Darauf wurde Stockhausen zitiert, der sich abfällig gegenüber nicht-europäischer Musik geäußert hatte: »Jazz [Black music] ist primitive… barbaric… beat and a few simple chords… garbage… [or words to that effect].«[141] Gemeinhin werden die Aktionen der AACI im Umfeld New Yorker *Originale* von Kunsthistorikern wie Michael Oren oder Hannah Higgins auf interne Grabenkämpfe zwischen rivalisierenden Fluxus-Strängen reduziert.[142] Doch greift diese Interpretation auch nach Meinung des Musikwissenschaftlers Benjamin Piekut zu kurz. Er verortete die Manifestation als »part of a larger intervention into the public discourse of avant-gardism, European imperialism, and the structure of power and knowledge supporting these systems.«[143] Diese Sichtweise belegen auch weitere Passagen des Flugblatts:

140 Benjamin Piekut: «Demolish Serious Culture!« Henry Flynt and Workers World Party, in Robert Adlington (Hg.): Sound Commitments. Avant-garde music and the Sixties, Oxford 2009, S. 37-55, hier S. 37.

141 Action Against Cultural Imperialism: »Picket Stockhausen-Concert!«, Flugblatt von Harry Flynt und George Maciunas, in: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection (Detroit), URL: http://id3419.securedata.net/artnotart/fluxus/hflynt-actionagainst.html [Zugriff: 31.8.2017].

142 Michael Oren: Anti-Art as the Ende of Cultural History, Berkeley 2002; Hannah Higgins: Fluxus Experience, Los Angeles 2002.

143 Piekut: Experimentalism Otherwise, S. 68.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Of all the world's cultures, aristocratic European Art has developed the most elaborate doctrine of it supremacy to all plebian and non-European, non-white cultures. It has developed the most elaborate body of «Laws of Music« ever known: Common-practice Harmony, 12-Tone, and all the rest, not to mention concert-etiquette.«[144]

Die Neue Musik wurde stellvertretend für den westlichen Imperialismus stigmatisiert und berührte darin auch Diskurse im Zusammenhang mit gesellschaftlichen ›Avantgarden‹ wie dem *civil rights movement*. Die Proteste verdeutlichen damit auch die um 1960 transatlantisch einsetzende Politisierung. Die Kritik war mehr als nur die Absetzung von der eurozentrischen Hochkultur, sondern offenbarte auch postkoloniale Diskursfelder, die am Beispiel Karlheinz Stockhausens festgemacht wurden:

»Stockhausen is a characteristic European-North American ruling-class artist. His […] doings are supported by the West German Government, as well as the rich Americans […]. If there were […] no discrimination against non-European cultures, Stockhausen couldn't possibly enjoy the status he does now. But Stockhausen's real importance […] is that he is a fountainhead of «ideas« to shore up the doctrine of white plutocratic European Art's supremacy […]. STOCKHAUSEN-PATRICIAN ›THEORIST‹ OF WHITE SUPREMACY: GO TO HELL!«

Hier wurden Europa und Nordamerika also bereits als transkontinentale westliche Welt wahrgenommen und in ihrem imperialen Habitus gegenüber subalternen Kulturen kritisiert. Neben der politischen und kulturkritischen Komponente besaßen die Proteste vor und im Konzertsaal auch eine explizit ästhetische Ebene, die fraglos den zeitgenössischen Praktiken öffentlicher Kundgebungen entlehnt wurde. Die performativen Aktionen auf der Straße ähnelten der Ereignisfolge von Happenings, welche die *Originale* auf der Bühne der Judson Hall inszenierten. Und so verstand auch eine Mehrzahl der amerikanischen Medienvertreter die Kampagne als Teil einer aufmerksamkeitsträchtigen Inszenierung und beglückwünschten Karlheinz Stockhausen zu seiner Idee, das eigene Stück zu bestreiken. In der *New York Times* etwa hieß es: »Some said they were part of the show. Others said no, including the picketers, but nobody believed them. […] [T]hey looked like the participants in *Originale*.«[145]

Mit innerästhetischem Blickwinkel wies die seltsame Dopplung der Aktionen vor und in der Judson Hall auf die transkulturellen Grabenkämpfe der amerikanischen und europäischen Fluxus-Aktivisten zwischen extremen ästhetischen und politischen Positionen. Die Fehden wurden in Boykotts der Fluxus-Aktivisten gegen Aufführungen sowie Ausführende der *Originale* ausgetragen, die radikal-performativ mehrmals die Grenze zu kriminellen Handlungen überschritten. Der amerikanische Verleger Billy Klüver beschuldigte die AACI in der *Village Voice* illegaler Aktionen wie der Fesselung Paiks während einer Aufführung an ein Gerüst, Einbrüche in das Haus eines Sponsors und Diebstahl von Aufnahmen, Technik und Partituren sowie Drohanrufen.[146] In diesem Punkt liefern Mary Bauermeisters Erinnerungen weitere Details:

144 Action Against Cultural Imperialism: Picket Stockhausen-Concert!

145 Harold C. Schonberg: »Stockhausen's ›Originale‹ Given at Judson«, in: New York Times (9.9.1964), S. 46.

146 Eine ausführliche Auflistung der Aktionen lieferte der Historiker Thomas Kellein: Der Traum von Fluxus. George Maciunas – eine Künstlerbiographie, Köln 2007.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Maciunas hatte sich als neueste Attacke etwas echt ›Musikalisches‹ ausgedacht, nämlich sie [Charlotte Moorman] und mich durchs Telefon mit einem extrem lauten künstlich erzeugten Ton zu erschrecken. Nachdem ich selbst bereits beim Abnehmen des Hörers, also noch mit einer Armeslänge Abstand, einen unglaublichen Stich in die Ohren bekommen hatte, wollte ich Charlotte warnen. Doch es war schon zu spät. […]. Sie musste in die Notaufnahme des Krankenhauses gebracht werden.«[147]

Die Ereignisse besiegelten eine nachhaltige Spaltung der bis dato international agierenden Fluxus-Bewegung. Während George Maciunas die Aktivisten mit einem politischen Programm zusammenhalten wollte, so argumentierten Michael Oren und Hannah Higgins, riss er stattdessen eine große Kluft.[148] Mary Bauermeister rückte diese Interpretation in transkulturelle Zusammenhänge:

»Das hat die Fluxus-Bewegung, insbesondere zwischen Europa und Amerika, gespalten. Dies hing auch mit der unterschiedlichen Geschichte zusammen, ob man aus Fun oder aus Not agiert, wie bei den europäischen Kriegskindern. Wenn du solche Erfahrungen gemacht hast, gehungert und auf der Flucht – dann hat man eine andere Art von Anarchismus wie in einer satten Gesellschaft.«[149]

Auf Mary Bauermeisters Frage, warum Maciunas seinen Vorstellungen nicht im politischen Protest Ausdruck verleihe, antwortete dieser: »Das wäre nicht möglich, da landet man in Amerika sofort im Gefängnis.«[150] Damit spielte er auf die restriktive amerikanische Politik in der Tradition der McCarthy-Ära an, als antikommunistische Verschwörungstheorien das politische Klima bestimmten und insbesondere Künstler mit pauschalen Verdachtsmomenten belastet wurden. Maciunas Angst vor Strafverfolgung bewahrheitete sich 1967 in einer weiteren ›Knolle‹ der *Originale*.

Mary Bauermeister berichtete, dass Charlotte Moorman schon während der Arbeit an den *Originalen* »keine Engagements bei klassischen Konzerten mehr bekam – zu weit hatte sie sich vorgewagt mit ihrem Festival der Avantgardemusik. Stattdessen musste sie ihr Geld als Telefonistin in einem Hotel verdienen – was niemand wissen durfte.«[151] Diese Sanktionen verschärften sich drei Jahre nach den Ereignissen um die New Yorker *Originale* im Skandal um die *Opera Sextronique* und dem folgenreichen Gerichtsprozess um die ›Topless Cellist‹, der in einem ersten transferierenden Exkurs beleuchtet wird, bevor abschließend ein weiterer exkursiver Transfer ins Jahr 2001 unternommen wird: Karlheinz Stockhausens umstrittene Äußerungen zu den Anschlägen auf das World Trade Center als »größtes Kunstwerk« heben die transkulturellen Transfers in die Gegenwart und belegen: Der Querstand von Kunst und Weltpolitik ist eine historische Konstante und Karlheinz Stockhausens eine ihrer historischen Schlüsselfiguren.

147 Bauermeister: Ich hänge im Triolengitter, S 167.

148 Michael Oren: Anti-Art as the Ende of Cultural History, Berkeley 2002; Hannah Higgins: Fluxus Experience, Los Angeles 2002.

149 Mary Bauermeister in einem Zeitzeugengespräch am 30.10.2013 im Rahmen der »Tage neuer Musik« in Weimar.

150 Bauermeister: Ich hänge im Triolengitter, S. 168.

151 Ebd., S 167.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

TRANSFERIERENDE EXKURSE

Standen in diesem Kapitel die kulturellen Transfers der transatlantischen Avantgarden nach 1945 im Fokus, so werden abschließend zwei analytische ›Exkursionen‹ unternommen, die gleichsam als Ableger des Knollenstücks *Originale* gedacht werden können. Zwar sind weder der Skandal um die *Opera Sextronique* noch die Empörung infolge Karlheinz Stockhausens Äußerungen zu den Anschlägen von 9/11 im unmittelbaren Kontext der europäischen Nachkriegsavantgarde – dem Gegenstand dieser Arbeit – situiert. Gleichwohl offerieren die beiden Fallbeispiele weiterführende Anschlüsse an das diskursive Themendoppel *Skandal* und *Neue Musik*.

»Topless Cellist«: *People & C. v. Charlotte Moorman* (1967)

Als sich Charlotte Moorman und Nam June Paik anlässlich der New Yorker *Originale* kennenlernten, suchte der südkoreanische Pionier von Fluxus, Aktions- und Medienkunst händeringend nach einem »beautiful girl to striptease«[152], um eines der letzten Tabus der Hochkultur zu brechen: Die Verbindung von Kunstmusik und Sex. In einem unveröffentlichten Brief an Mary Bauermeister schrieb Paik im April 1967:

»Ich habe sie fuer ein ganzes Jahr in 1964-65 fuer nude music ueberredet [...]. Du weiss welche Schwierigkeiten ich gehabt hatte, um ein Maedchen ihre panty VOLLbekleidet ausziehen zu lassen in Deutschland 1960-61,,,doch vergebens,,, und in Japan auch verschiedene Maedchen hat abgelehnt.«[153]

Moorman ließ sich zur Umsetzung von Paiks Manifest überreden, in dem dieser verkündete: »music history needs ist D.H. Lawrence, ist Sigmund Freud.«[154] Dieses Motto intonierte die Cellistin nicht nur mit einschlägigen Kompositionen wie der *Sonata No. 1 for Adults only* [♪-18]; auch visuell wurde der Anspruch auf der Ankündigung der Premiere von Paiks *Opera Sextronique* am 9. Februar 1967 in der New Yorker Filmmakers Cinemateque unterstrichen. Auf dem Plakat war die Cellistin in Unterwäsche abgebildet und wurde provokativ verkündet [Abbildung 21]:

»After three emancipations in 20th century music, (serial-indeterministic, actional)… I have found that there is still one more chain to lose…. that is…. PRE-FREUDIAN HYPOCRISY. Why is sex a predominant theme in art and literature prohibited ONLY in music? How long can New Music afford to be sixty years behind times and still claim to be a serious art? The purge of sex under the excuse of being ›serious‹ exactly undermines the so-called ›seriousness‹ of music as a classical art, ranking with literature and painting.«[155]

152 Fred Stern: »Charlotte Moorman and the New York Avantgarde« (Video-Interview), New York 1980, einsehbar unter URL: http://www.youtube.com/watch?v=wiEJdOlgcDE [Zugriff: 31.8.2017].

153 Brief von Nam June Paik an Mary Bauermeister (12.4.1967), in: Privatarchiv von Mary Bauermeister in Rösrath.

154 Ebd.

155 Barbara Moore (Hg.): The World of Charlotte Moorman, Ausstellungskatalog, New York 2000, Section IV. Chronology: Paik Collaborations, Nr. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildung 21 – ›Die Königin der Nackt‹: Charlotte Moorman auf dem Plakat von Nam June Paiks »Opera Sextronique« (1967)

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wie Paiks unveröffentlichter Brief zeigt, erschwerte die transatlantisch verbreitete Prüderie derlei Experimente und sorgte beim Premierenabend der *Opera Sextronique* für einen folgenreichen Skandal, der die Sphären von Ästhetik, Leben und Rechtsprechung verwischte und damit den Querstand von Kunst und Politik um 1968 verdeutlicht.[156] Die Szenen, die sich am Abend des 9. Februar 1967 in der Filmmakers Cinemateque abspielten, beschrieb das Magazin *LIFE*:

»Both theater and stage were plunged into complete darkness before Charlotte's first entrance, but she provided her own illumination: a triangle of small, white electric lights was fitted around each of her naked breasts and a third triangular set of them outlined a more private area of her body. […] The stage lights came on for her second appearance and she strode forth nude to the waist in a formal black skirt […] interrupting herself from time to time to put on various masks and caps and […] affix two electrically driven propellers to her breasts. She did not finish. The plainclothesmen leaped on stage and arrested her amidst thunderous boos from the audience. ›**** Dirty cops! Dirty cops!‹ howled the audience.«[157]

Laut Mary Bauermeister war Paik und Moorman die Problematik eines solchen Auftritts wohl bewusst und die Erregung öffentlichen Ärgernisses durchaus kalkuliert: Seit der skandalösen Premiere von Jack Smiths Film *Flaming Creatures* (1963) zeigte die Polizei Präsenz in der Filmmakers Cinemateque und Paik hätte die anwesenden Ordnungshüter bewusst provoziert, indem er bei jeder neuen Aktion seiner Cellistin vor die Bühne trat und in Richtung der anwesenden Sicherheitskräfte fragte: »Is this still ok?«[158] Bei der vollständigen Entblößung von Moormans Brüsten war die Toleranzgrenze offensichtlich überschritten: über 20 Polizisten räumten den Saal und verhafteten die Urheber der nackten Tatsachen [Abbildung 22].

Abbildung 22 – ›Topless Cellist‹: Charlotte Moorman wird bei der Premiere der »Opera Sextronique« von Polizisten abgeführt

156 Der Fall der ›Topless Cellist‹ ist im deutschsprachigen Raum wenig bekannt; wertvolle Vorarbeit leistete Stefan Fricke mit seinem Artikel »Sex and music. Der Moorman-Paik-Skandal«, in: Zeitschrift für Neue Musik 161 (2000), S. 26.-29.

157 Paul O'Neil: »A Rather Scandalized Report«, in: LIFE (13.10.1967), S. 107ff.

158 Mary Bauermeister im Gespräch am 17.12.2013 in ihrem Haus in Rösrath.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nach einer Nacht im Gefängnis wurde allerdings nur gegen die Cellistin Anklage erhoben. Diese Tatsache wirft einen Spot auf feministische Problemlagen, aber auch die Grenzen der Kunstauffassung, die hier mitverhandelt wurden: nicht Nam June Paik, der Schöpfer des anstoßerregenden Werks wurde belangt, sondern seine Interpretin: Charlotte Moorman.

Die Gerichtssache »People & C. v. Charlotte Moorman« wurde in einem viertägigen Prozess verhandelt zu dem der verantwortliche Richter, Judge Milton Shalleck, am 9. Mai 1967 eine 29-seitige Urteilsbegründung (*Opinion Paper*) vorlegte.[158] Die Anklage lautete, Moorman »did perform an act in which she did willfully and lewdly expose her private parts in a theatre where others were present«. Daraus wurden strafrechtliche Verstöße gegen die Paragraphen 1140 und 43 des *Penal Law* wegen Unzüchtigkeit (»lewdness«) und Sittenwidrigkeit (»indecency«) abgeleitet. Shalleck befand Moorman »guilty of a violation of section 1140« und belegte die Cellistin mit einer Bewährungsstrafe (»suspended sentence«). Tatsächlich aber reichte das Urteil weit über den eigentlichen Verhandlungsgegenstand hinaus, wie der Richter selbst ausführte: »For it touches upon current approach to a way of life which is puzzling«. Damit sprach er die gesellschaftlichen Umbruchsprozesse an und machte sie zum Bestandteil der Gerichtsverhandlung. »The pristine beauty of human female breasts«, so setzte er in seiner Urteilsbegründung an,

»has been immortalized by painters and sculptures and writers […]. But in no poem, in no prose […], in no valued oil, in no statue or bust […] have I seen […] a picture of a nude or ›topless‹ cellist in the act of playing the instrument – or […] of a ›topless‹ waitress with breasts pendant over a plate […].«

Mit diesem impliziten Verweis auf die Kellnerin Carol Doda, die 1964 mit dem ›Monokini‹ des homosexuellen Designers Rudi Gernreich für eklatante Schlagzeilen gesorgt hatte[159], setzte der Richter die künstlerische Avantgarde mit Grundpfeilern der Protestbewegungen in den 1960er Jahren – wie der Schwulenbewegung, dem Feminismus und der aufstrebenden Pornoindustrie – gleich. Seine Strategie war es, diese als Minderheiten-Bewegungen zu klassifizieren:

»That small group of rushing, impetuous persons (most of them youthful) wandering fretfully somewhere for some unknown goal of intangible value and for uncertain reason will look askance […]. It will shout out loudly that I am a ›square‹ and stagnant in my thinking: that I do not understand the new dimensions in art […]. It will come from sophisticated and generally dependable sources, too – the communication media. The noise emanates from a mighty vocal minority whose actual pipsqueak voice receives stentorian publicity because what is angrily said and done makes good copy.«

158 Milton Shalleck: »People & C. v. Charlotte Moorman« (Opinion Paper), in New York Law Journal (11.5.1967). Alle folgenden Zitate beziehen sich, soweit nicht anders gekennzeichnet, auf dieses Schriftstück.

159 Hatte der Bikini noch 1946 Skandale ausgelöst, entwickelte Rudi Gernreich Anfang der 1960er Jahre den ›Monokini‹. Carol Doda präsentierte das Anstoß erregende Kleidungsstück erstmals 1964 und wurde in der Folge wegen Sittenwidrigkeit arretiert und damit zu einer Symbolfigur der sexuellen Befreiung.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Shalleck wetterte also auch gegen die aufstrebenden und sensationslüsternen Massenmedien. Damit hatte der Richter, folgt man den Erinnerungen Bauermeisters, nicht ganz unrecht. Sie zitiert Nam June Paik mit den Worten: »Great success. Finally press reacting«.[160] Wenn die von Edgard Varèse sie als ›Jeanne d'Arc der Neuen Musik‹ geadelte Moorman ihrer aufsehenerregenden Rolle in der *Opera Sextronique* auch ihren Legendenstatus als ›Topless Cellist‹[161] verdankt und von der liberalen Presse zur »queen of artistiv-intellectual-avant-garde […] nakedness«[162] gekrönt wurde, so musste die ›Königin der Nackt‹ nicht nur in Form der Gerichtsverhandlung empfindliche Sanktionen erfahren. Noch vor Beginn des Prozesses schrieb Nam June Paik den schon zitierten, äußerst schuldbewussten Brief an Mary Bauermeister:

»Sie hat ALLE klassische job verloren wegen mein stueck. Vor zwei Jahre koennte sie knapp Leben halten mit classic music job, aber jetzt,,, nach ihre Arrest,,, dass sie jeder Abend 8 Stunden als Telephonisten arbeiten [handschriftliche Anmerkung: »secret! DON'T TELL Any Body«]. […] Weil ich sie fuer ein ganzes Jahr in 1964-65 fuer nude music ueberredet habe, muss ich doch gewisse Konsequenze tragen.«[163]

Wenn Prüderie und progressive Gegenbewegungen in jenen Jahren auch transkulturell übergreifende Phänomene waren, wurde der Konflikt zwischen staatlich verordneter Züchtigkeit und der aufstrebenden Aufklärungsbewegungen in den USA verschärft. Wurde diese Diskrepanz in den Künsten thematisiert und oft provozierend reflektiert, sorgten die Mechanismen der Massenmedien durch auflageträchtige Schlagzeilen für eine publizistische Öffentlichkeit. Diese Tendenzen aufgreifend, ließ Richter Shalleck eine unmittelbare Aburteilung der Avantgardebewegungen im Zusammenhang mit den Boulevardmedien anschließen:

»Whether with tongue in cheek or in earnest, reporters on television over radio and in newspapers and magazines give broad coverage to what can in measure be attributed to a John Cage breakthrough in art. […] What may be disturbing is ›The Other Culture‹ led by that limited number comprising the underground (as it is called) – those ›happeners› whose belief it is that art is ›supposed to change life‹ as most of us know it. […] Is all of this the outcome of the inner urge to artful accomplishment, which the community has grown to admire and accept? Or is it the result of the unsequential momentary place in the sun of the bearded, bathless ›Beats‹?«

Der Richter erkannte also nicht nur die Rolle der Massenmedien, sondern auch Anhaltspunkte zwischen den Happenings der künstlerischen Avantgarde und den ›Sitins‹ der revoltierenden Studenten.

160 So zitiert Bauermeister die Reaktion Nam June Paiks in einem Interview vom November 2006. Die nicht weiter bezeichnete Transkription findet sich im Privatarchiv von Mary Bauermeister in Rösrath.

161 Bei ihrem Tod im Jahr 1991 gab es nicht einen Nachruf, der sich nicht auf den Skandal und den Prozess um ihre nackten Brüste bezog, obwohl nur 5 ihres 200 Werke umfassenden Repertoires Nacktheit inkludierten.

162 Paul O'Neil: »A Rather Scandalized Report«, S. 108.

163 Unveröffentlichter Brief von Nam June Paik an Mary Bauermeister (12.4.1967), eingesehen im Privatarchiv von Mary Bauermeister in Rösrath.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mit der Verurteilung Moormans zielte Shalleck also in Vertretung auf die verschiedensten Gruppierungen des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels, dem er juristisch mit Urteilen wie gegen die ›Topless Cellist‹ vorzubeugen trachtete. Shallecks Argumentation fußte auf der Taktik, die Oben-ohne-Performance nicht als künstlerischen Ausdruck zu werten, sondern als anstößig und vulgär. Werden dabei paternalistische und anti-feministische Strukturen sichtbar, äußerten sich diese auch in der ästhetisch kuriosen Tatsache, dass im Prozess nicht der Urheber der *Opera Sextronique* – Nam June Paik – sondern sein Werkzeug – Charlotte Moorman – belangt wurde. Klassischerweise ist der Interpret in der Musik dazu angehalten, das Werk möglichst Partitur getreu wiederzugeben, wie auch Charlotte Moorman in ihrer Verteidigung betonte. Der Richter erwiderte: »The defendant here was not prosecuted for anything she believed but for what she did.«

Musikhistorisch und -ästhetisch interessant ist diese Handhabe, wenn man bedenkt, dass damals die Rolle des Interpreten – durch Entwicklungen wie Improvisation und individuelle Notation sowie die großen Interpretationsspielräume der Aleatorik – enorm aufgewertet wurde. Waren Musiker bislang vor allem virtuose Werkzeuge des Komponisten, wurden die Interpreten nun zunehmend selbstverantwortlich schaffende Künstler. Nam June Paik komponierte für die Cellistin nicht nur Stücke, sondern benutzte ihren ganzen Körper im Interesse der Kunst. Man kann Moormans Bedeutung für das Werk des Aktionskünstlers daher mit ihrer Biographin Joan Rothfuss als die eines Mediums definieren: »somewhere between a performer of his, a collaborator of his, and an artwork of his.«[164]

Die *Opera Sextronique* spiegelt sinnbildlich die radikal-performativen Praktiken der zeitgenössischen Avantgarde und dies gilt umso mehr für den Skandal, den sie erregte. Für Mary Bauermeister war »der heulende Widerstand Charlottes« das, was die Performance eigentlich ausmachte: »Sie stach und schlug mit ihrem Cellobogen um sich und leistete erbitterten Widerstand unter dem johlenden Tumult des Publikums.«[165] Damit war die Uraufführung der *Opera Sextronique* ein Paradebeispiel für die Happenings, mit denen Fluxus-Aktivisten eine Entgrenzung von Kunst und Leben in ereignishaft inszenierten Momentaufnahmen anstrebten. ›Anti-Kunst‹ wurde als provokatives Schockmoment gegen die bourgeoise Konsumgesellschaft inszeniert und war zweifelsfrei eine zeitgenössische Variante der historischen Futur- und Dadaisten: wiederum kam es zu einer politischen wie ästhetischen Funktionalisierung des Kunst-Skandals zu einer Kunst des Skandals.

Es ist allerdings nicht davon auszugehen, dass der Richter mit seinem Urteil auf die veränderten musikalischen Produktionsbedingungen abzielte. Vielmehr sprach die Verurteilung Moormans wegen Unzucht (»sexual offense«), Obszönität (»obscenity«) und unsittlicher Entblößung (»indecent exposure«) entgegen der öffentlichen Moral (»injurious to public morals«) der *Opera Sextronique* und seiner Interpretin jeglichen Kunstcharakter ab. In seiner Urteilsbegründung räumte Shalleck ein, dass der Tatbestand der Sittenwidrigkeit keiner präzisen Definition folge, sondern in Relation zu Zeit, Ort und gesellschaftlichen Tendenzen bewertet werden müsse:

164 Joan Rothfuss: The Ballad of Nam June and Charlotte: A Revisionist History, Cambridge 2011, URL: http://irez.me/2012/07/29/pixel-paiked-out-part-ii/ [Zugriff: 31.8.2017]; Dies.: Topless Cellist. The improbable Life of Charlotte Moorman, Cambridge 2011.

165 Mary Bauermeister im Gespräch mit der Autorin am 17.12.2013 in Rösrath.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»What is done, worn and accepted depends on good measure on the desires, likes and wants of the community as a whole it is that general bent of mind which impels the laws by which we are governed. If our wishes change, so will the laws.«

Damit lieferte Richter Shalleck selbst den Hinweis auf eine historisch gebundene und auf dem Prinzip der Verhältnismäßigkeit gründende Bewertung der Anklage. Tatsächlich war der betreffende Paragraph schon im April 1967 infolge der lautstarken Proteste gegen die Verhaftung und Anklage Charlotte Moormans durch Gouverneur Nelson Rockefeller geändert worden. Von nun an sollten nackte Brüste im Rahmen von Kunstaktionen erlaubt sein. Nichtsdestotrotz verkündete Shalleck in seinem *Opinion Paper*: »The coming section has no effect upon one of the questions in this case. […] However, the exemption of the defendant's bare breasts could be argued under the new section.« Im Zusammenhang mit der Gesetzesnovelle kann die Verhandlung um die ›Topless Cellist‹ als eine Art Schauprozess interpretiert werden, in dem der konservative Richter zum letztmöglichen Zeitpunkt ein Exempel statuierte. Dies belegt im Anschluss an den Kunstjuristen Peter M. Lynen, dass Recht und Kunst keine statischen, sondern veränderliche Systeme sind: »Der Künstler verändert das Recht. Er kann nicht nur auf die Kunst, sondern auch auf das Recht in seiner Entwicklung kreativ und prägend einwirken.«[166]

Darüber hinaus eröffnen die Ereignisse um die *Opera Sextronique* auch Anschlüsse an feministische Kunst und Theorie, die seit den 1960ern insbesondere in den USA und Deutschland virulent wurden. Der ästhetische Fokus lag dabei auf den performativen Ausdruckspraktiken von Fluxus, indem hier die Körperlichkeit von Kunst als Aktion zelebriert und inszeniert wurde.[167] Auf die mediale Durchschlagskraft der feministischen Bewegung deutete ein Kommentar Nam June Paiks in dem schon zitierten Brief an Mary Bauermeister hin. Darin schrieb er, Moormans Verhaftung könne »mein ›Tod‹ sein in ihren Freundeskreis besonders in N.Y. Times and [Herald] Tribune Kreis (hypokratische feministische NYC).«[168] Schließlich zeigt das Fallbeispiel exemplarisch die gegenseitige Bezugnahme von Ästhetik und Gesellschaft sowie den charakteristischen Querstand von Kunst und Politik, der charakteristisch für die 1960er Jahre wurde und im Kapitel *Querstand von Kunst und Politik* fokussiert herausgearbeitet wird. Davor aber soll ein weiter Exkurs zu Karlheinz Stockhausen unternommen werden, der die Verschränkung politischer und ästhetischer Konflikte um gesellschaftliche Welt- und Wertungsordnungen ins 21. Jahrhundert transferiert und in gewisser Hinsicht eine weitere Wucherung des »Knollenstücks« *Originale* bildet.

166 Peter M. Lynen: Das ambivalente Verhältnis des Künstlers zum Recht. Am Beispiel von Joseph Beuys, in Bettina Paust/Johannes Bilstein/Peter M. Lynen/Hans Peter Thurn (Hg.): Aufbauen – Zerstören. Phänomene und Prozesse der Kunst (Moyländer Diskurse zu Kunst und Wissenschaft, Bd. 1), Oberhausen 2007, S. 44ff.

167 Siehe hierzu weiterführend Kathy O'Dell: »Fluxus Feminism«, in: Drama Review Nr. 41 (1/1997), S. 43-60; Janelle G. Reinelt/Joseph R. Roach (Hg.): »Critical theory and performance«, Ann Arbor 1992, S. 248-256; Tanja Modleski: »Some Functions of Feminist Criticism, or, the Scandal of the Mute Body«, in: October (49/1989), S. 3-24.

168 Unveröffentlichter Brief von Nam June Paik an Mary Bauermeister (12.4.1967)

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Das größte Kunstwerk«: Karlheinz Stockhausen und 9/11 (2001)

Am 16. September 2001 wurde Karlheinz Stockhausen im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg zu einem Pressegespräch [♪-19] mit dem Intendanten der Musikhalle, Benedikt Stampa, geladen. Anlass waren zwei Konzerte mit Werken des Komponisten unter Ingo Metzmacher. Unter dem Eindruck der aktuellen Weltereignisse fragte der Moderator auch nach der Meinung des Komponisten zu den Anschlägen auf das World Trade Center, der antwortete:

»Hm. Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat.«[169]

Mit dieser Aussage provozierte der 73jährige Komponist sechs Jahre vor seinem Tod noch einmal einen handfesten Skandal und ein echtes Medienereignis: In erregten Zeitungskommentaren wurde Karlheinz Stockhausen »galatisches Spinnieren« (*Die Welt*), ein »Höllensturz« (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), »Wahnsinn eines Musikgenies« (*Hamburger Morgenpost*), ein »Durchknaller vom Größenwahn zum Größenwahnsinn« (*Der Spiegel*) und sogar »Musikerneid auf Terroristenerfolg« (*Basler Zeitung*) attestiert. Daneben verbreiteten sich die Aussagen des berühmten Komponisten in Windeseile im neuesten Wissensarchiv, dem Internet, und lösten einen, insbesondere für die Neue Musik, beispiellosen ›Shitstorm‹ aus. Infolge der inkriminierenden Äußerungen wurden darüber hinaus diverse Engagements wie zum Beispiel eine große Konzertveranstaltung zur Grundsteinlegung der Hamburger Elbphilharmonie abgesagt, zwei seiner sechs Kinder distanzierten sich öffentlich von ihrem Vater und in seiner Heimatgemeinde Kürten forderten erzürnte Bürger, Karlheinz Stockhausen die Ehrenbürgerwürde zu entziehen.

Freilich war dieser Skandal nicht mehr ästhetisch grundiert – oder etwa doch? Hier wird im Folgenden die These vertreten, dass Stockhausens Äußerungen keine sensationsorientierte Transaktion im Sinne einer Ökonomie der Aufmerksamkeit waren; jenseits aller verständlichen Entrüstung warf der Komponist unter zeithistorischen Konfliktlagen vielmehr eine der heikelsten Fragen auf, der sich die zeitgenössische Kunst zu stellen hat: Was definiert das Kunstwerk? Die Antwort Stockhausens lautete:

»Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [Zögert.] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Das sind also Leute, die sind so konzentriert auf dieses eine, auf die eine Aufführung, und dann werden fünftausend Leute in die Auferstehung gejagt. In einem Moment.«[170]

169 Das Pressegespräch ist als Audioaufnahme sowie als Transkription verfügbar. Die Audioversion findet sich unter URL: http://web.archive.org/web/20060829003224/http://www.danskmusiktidsskrift.dk/doku/stockhausen-16sep2001.mp3 [Zugriff: 31.8.2017]. Eine Transkription wurde unter dem Titel »Huuuh!« veröffentlicht in: MusikTexte (91/2001), S. 69-77, hier S. 76.

170 Ebd., S. 76f.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Komponist betonte also das performative Moment der terroristischen ›Aufführung‹ als singuläres, unwiederholbares Ereignis. Diese Idee hatte er bereits in den 1960er Jahren mit Werken wie seinem musikalischen Theater *Originale* angestrebt, so dass seine Aussagen zu den Anschlägen von 9/11 in gewisser Hinsicht als späte Wucherung des ›Knollenstücks‹ gelten können. Mit den *Kontakten* [♪-17.1], dem musikalischen Gerüst der *Originale,* hatte Stockhausen 1961 sein Konzept der ›Momentformen‹ entwickelt,

»die sofort intensiv sind und – ständig gleich gegenwärtig – das Niveau fortgesetzter ›Hauptsachen‹ bis zum Schluß durchzuhalten suchen, in denen entweder jedes Gegenwärtige zählt oder gar nichts; Formen, in denen [...] die Konzentration auf das Jetzt – auf jedes Jetzt – gleichsam vertikale Schnitte macht, die eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen bis in die Zeitlosigkeit, die ich Ewigkeit nenne: Eine Ewigkeit, die nicht am Ende der Zeit beginnt, sondern in jedem Moment erreichbar ist.«[171]

In den überwältigenden Ereignissen des 11. September 2001 erkannte Stockhausen die Verdichtung und Inszenierung der ästhetischen Substanz »gleich einer Materie, die sich durch konzentrischen Druck derart verdichtet, bis sie explodiert, ihre Energie freigibt und sich mit anderer Materie verbindet.«[172] Kurzum: Karlheinz Stockhausen erkannte »das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat« und war nicht der einzige Künstler mit dieser Ansicht. Ein Jahr nach den Terroranschlägen äußerte sich der Brit-Art-Künstler Damien Hirst in ähnlicher Diktion auf BBC News Online:

»The thing about 9/11 is that it's kind of an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually. [...] So on one level they kind of need congratulating.«[173]

2011 hielt Anselm Kiefer, Friedenspreisträger des Deutschen Buchhandels, am Pariser Collège de France einen Vortrag in dem er Osama bin Laden als ›bildenden Künstler‹ bezeichnete. Mit 9/11 habe dieser, so zitierte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* den Maler, »das perfekteste Bild geschaffen, das wir seit den Schritten des ersten Mannes auf dem Mond gesehen haben.«[174] Alle drei Künstler bezogen sich in ihren Äußerungen darauf, dass die Attentäter ihren ›Auftritt‹ über Jahre hinweg einstudiert hatten, um die ganze Welt durch eine beispiellose apokalyptische Inszenierung zu erschüttern und betonten damit die Ereignishaftigkeit als grundlegendes ästhetisches Merkmal großer Kunst. Parallel zum emotionalen Codex (Angst, Entsetzen, Besonnenheit) reflektierten sie die Faszination des Schreckens, die von diesen Bildern ausging: das ›Sublime‹ als Kategorie der Erhabenheit, deren wesentliche Ei-

171 Karlheinz Stockhausen: Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment (1960), in Ders. (Hg.): Texte zur Musik, Band 1, Köln 1963, S. 189–210, hier S. 198f.

172 Ebd., S. 209.

173 Damien Hirst im Interview mit BBC News Online (11.9.2002). Am 18.9. folgte im selben Medium, wohl auf Druck des Senders, eine Entschuldigung Hirsts.

174 Lena Bopp: »Bin Ladin – eine Kunst-Performance?«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (3.2.2011).

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

genschaft eine Anmutung von Größe oder sogar Heiligkeit ist, die über das gewöhnlich Schöne hinausreicht und stets mit dem Gefühl von Unermesslichkeit, Ehrfurcht und Schrecken verbunden ist und das stets über die menschliche Wahrnehmung hinausreicht.[175] Karlheinz Stockhausen faszinierte insbesondere »dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben«:

»Dagegen sind wir nichts als Komponisten. Ich meine, es kann sein, daß [...] da ein paar Leute im Saal sitzen, denen das passiert, was ein alter Mann mir vorige Woche gesagt hat: ›Na, sagen Sie mal. Zweieinhalb Stunden, da waren doch diese unglaublich tiefen Klänge, die wie Wolken über uns schwebten und sich bewegten die ganze Zeit, die segelten und dazu dann ganz schnelle Schüsse von anderen Klängen – sagen Sie mal, was ist denn das für ein Orchester?‹ Ich sage: ›Gar keins.‹ Sagt er: ›Was? Wie haben Sie's denn gemacht? Sie müssen das doch irgendwie machen! Wer spielt das? Wer hat das gesungen oder gespielt?› Ich sage: ›Niemand‹. ›Ja, wie denn?‹ Ich sage: ›Mit Generatoren und Synthesizern.‹ Sagt er: ›Was? Dann brauchen wir ja gar kein Orchester mehr!‹ Ich sage: ›Nein.‹ Dann lief der raus, als ob der innerlich, im Geiste gestorben wäre [...]. Das war eine Explosion wie für die Menschen in New York: Bum.«[176]

Das Skandalon lag in der Identifizierung des Komponisten mit den Tätern anstatt mit den Opfern sowie der Empörung darüber, dass da einer etwas aussprach, das den Regeln des Diskurses widersprach und diese damit ex negativo sichtbar werden ließ: Konkret verweigerte sich Stockhausen der von Judith Butler beschriebenen binären Logik der USA – »Either you're with us or you're with the terrorists«[177] – und thematisierte offen, was die Inszenierung der Ereignisse auf mediale Ebene ohnehin offenlegte: dass sich in das Entsetzen über die Bilder der brennenden WTC-Türme auch die Aura des Faszinosums mischte – eben das Sublime.[178] Stockhausen ging es nicht um den kalkulierten Tabubruch oder gar um aufklärerische Entlarvung, sondern wie stets nur um sein Werk. Als der Komponist während des Pressegesprächs das betretene Schweigen der Redaktion wahrnahm fragte er, gleichsam sich selbst: »Wo hat er mich hingebracht, Luzifer?«

175 Mit Theodoer W. Adorno (in seiner »Ästhetischen Theorie«) und Jean-François Lyotard (»Die Analytik des Erhabenen«) widmeten sich zwei ausgesprochene Musikdenker dem philosophischen Gefühl des ›Sublimen‹.

176 Stockhausen: »Huuuh!«, S. 77.

177 Judith Butler: Precarious Life. The Powers of Mourning and Violance, London/New York 2004, S. 1f.

178 Siehe weiterführend zur ästhetischen Kategorie des Sublimen Karin Harrasser: »Das atomare Sublime und die standardisierte Katastrophe«, in Charlotte Bigg/Jochen Hennig (Hg.): Atombilder. Ikonographien des Atoms in Wissenschaft und Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2009, S. 168-176; Monika Fludernik: »Erhabene Postmoderne? Technologie, Gewalt und Ästhetik zwischen der Atombombe und dem 11. September 2001«, in Dies./Jan Alber (Hg.): Moderne/Postmoderne, Trier 2003, S. 243-267; Christel Fricke: »Kunst und Öffentlichkeit. Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Reflexion über die Terrorakte auf das World Trade Center am 11. September 2001«, in Ursula Franke/Josef Früchtl (Hg.): Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Hamburg 2003, S. 1-17.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Den ›Lichtträger‹ der lateinischen Mythologie machte er in bester faustischer Künstlertradition in seinem siebenteiligen Opern-Zyklus *LICHT* (1077-2003) zum zerstörerischen Gegenspieler Evas (das Menschliche, die Geburt) und des Erzengels Michael (das Gute, Schöpferische) sowie zur Allegorie einer universellen Erscheinungsform negativer Kräfte. *DIENSTAG aus LICHT* besteht über weite Strecken aus musikalisch ausgetragenen Kämpfen zwischen guten – michaelischen – und bösen – luziferischen – Kräften. Klangbomben explodieren und Töne werden von einer Art musikalischer Flak abgeschossen, denn der Krieg war für Stockhausen »ein kosmisches Prinzip, wie Geburt, Liebe, Lernen, Versuchung, Tod, Auferstehung.«[179] Schon bei anderen Gelegenheiten vertrat der Komponist die stark theosophisch geprägte Vorstellung, dass sich das Leben in immer höhere geistige Sphären entwickelt und der Tod lediglich zeitlich begrenzte Intervalle bilde:

»Daher kann ich durch Bewährung einem Bewusstsein immer näher kommen, dass wir Schritt für Schritt höhere Wesen werden, die viel mehr überblicken, den ganzen Sinn viel besser verstehen. Dass man sich also immer mehr auf Gott zubewegt, der die gesamte Intelligenz aller Intelligenzen ist: Das Licht der Welt.«[180]

Insofern mutet es zwar esoterisch, doch durchaus glaubhaft an, dass der Komponist die Terrorakte in den USA als einen luziferischen Akt, als Moment eines äonenlangen Kampfes der Kräfte des Lichtes gegen jene der Finsternis interpretierte. Über die gnostische und ästhetische Selbststilisierung des Komponisten hinaus, machten Karlheinz Stockhausens Äußerungen zu den Anschlägen vom 11. September 2001 auch die faszinierende und sublime Ikonographie der Ereignisse deutlich, deren mediale Inszenierung eine Ästhetisierung des Terrors spiegelte: Dass Bilder und Filmszenen der Anschläge, insbesondere im amerikanischen Fernsehen, oft mit Monumentalmusik unterlegt wurden und dem Skript eines Katastrophenfilms zu folgen schienen, animierte die Kommunikationswissenschaftlerin Joan Kristin Bleicher zu ihrem treffenden Bonmot eines »terror made in Hollywood«[181].

Nur in den ersten drei Jahren nach den Ereignissen galt Künstlern und Denkern das Gebot der Pietät gegenüber den Opfern und den USA; danach griff zunehmend eine die Zirkel der Semiotik negativ aufsprengende und von der Gewalt faszinierte *Poetik des Terrors*[182] um sich. Die Bedeutung der Medien bei der Inszenierung der terroristischen Akte als künstlerische Inszenierungen betonte 2011 der Philosoph Roman Meinhold:

179 *FREITAG aus LICHT*, in: Leipziger Opernblätter, Spielzeit 1996/97, Heft 2, S. 65.

180 Karlheinz Stockhausen: »Über LICHT – Komponist und Interpret – Zeitenwende«, in Ders. (Hg.): Texte zur Musik 1984-1991, Band 9, Kürten 1998, S. 601ff, hier S. 601.

181 Joan Kristin Bleicher: »Terror made in Hollywood«, in Ronald Rietzler/Jo Reichertz (Hg.): Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror, Konstanz 2003, S. 157-172, hier S. 168.

182 Michael König: Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2014. Einen Überblick über literarische Bezugnahmen auf die Anschläge vom 11. September 2001 lieferte Birgit Däwes: Ground Zero Fiction. History, Memory, and Representation in the American 9/11 Novel, Heidelberg 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Terroristen und Medien haben in von beiden Seiten kalkulierter Zusammenarbeit ein ›Werk‹ geschaffen, dass sich als Endprodukt [...] nur unscharf von bestimmten Genres der Popularkultur oder der avantgardistischen Kunst abhebt.«[183]

Konkret nannte Meinhold die für die Avantgarde vielfältig belegbare Faszination an Destruktion sowie die Diffusion von Realität und Fiktion in der Performancekunst. Diese suchte er in einer weiteren Publikation durch religionswissenschaftliche Begrifflichkeiten wie das Numinose, das Erhabene oder Katharsis zu fassen. Über den kunsttheoretischen Diskurs zur Phänomenologie der Inszenierung versuchte er darüber hinaus, gleichermaßen die Durchführung der Anschläge wie auch ihre Dramatisierung in den Medien beschreibbar zu machen.[184]

Vor diesem Hintergrund werden Karlheinz Stockhausens provozierende Äußerungen zu 9/11 ebenso nachvollziehbar wie Jean Baudrillards brisante Thesen zum *Geist des Terrorismus*[185]. Der Poststrukturalist charakterisierte die Twin Towers bereits 1976 in *L'échange symbolique et la mort*[186] als architektonische Verkörperung des westlich-kapitalistischen Systems. Nach den Anschlägen von 2001 beschrieb er die Angriffe als ›absolutes Ereignis‹, hervorgerufen durch die Globalisierung und damit letztlich die Kolonialisierung der Welt durch die hegemonialen Übermacht der amerikanischen Nation.

Im 21. Jahrhundert kam es also zu einer charakteristischen Umdeutung bei der transkulturellen Neuvermessung der Welt: Erregten in der Mitte des 20. Jahrhunderts die Vertreter der eurozentrischen Kulturhegemonie die Gemüter in Amerika, haben sich die Konfliktfelder global ausgeweitet und stehen nun die USA am Pranger; wurden nach 1945 deutsche Künstler stellvertretend für die Kriegsgräuel der NS-Zeit verantwortlich gemacht, wird der zeitgenössische amerikanische Imperialismus im dritten Jahrtausend mit unmittelbaren Akten der Gewalt beantwortet, die durch ästhetische Inszenierungsstrategien in den Rang von Kunstwerken gehoben werden. Die Terroristen, so betonte Baudrillard im Einklang mit Karlheinz Stockhausen, hätten ein einzigartiges, unwiederholbares Werk gegen den westlichen Imperialismus geschaffen: »die Singularität kann alle Formen annehmen, auch die bösartige oder die terroristische. Sie bleibt dennoch ein Kunstwerk.«[187]

Wie es der Dynamik von Skandalen entspricht, markierten auch die Kontroversen im Umfeld der Ereignisse von ›Nine Eleven‹ eine Epochenschwelle. Dass »der 11. September und der daraus resultierende ›Krieg gegen den Terror‹ eine Zäsur in der geopolitischen Weltordnung geschaffen hat«, steht heute nicht nur für den Medien-

183 Roman Meinhold: »Demolition Performance 9/11. Die ästhetisierte Inszenierung der Anschläge des 11. Septembers 2001 und Parallelphänomene in Kunst und Popularkultur«, in Thomas Jäger (Hg.): Die Welt nach 9/11. Auswirkungen des Terrorismus auf Staatenwelt und Gesellschaft, Wiesbaden 2011, S. 807-818, hier S. 817.

184 Roman Meinhold: »Catharsis and Violence. Terrorism and the Fascination for Superlative Destruction«, in: Boleswa. Journal of Philosophy, Theology and Religion (3/2012), S. 172-184.

185 Jean Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, Wien 2002.

186 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1991.

187 Jean Baudrillard: »Das ist der vierte Weltkrieg«, in: Spiegel Online (15.1.2002).

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wissenschaftler Christer Petersen »bereits außer Frage.«[188] Als Medienereignis haben die Anschläge vom 11. September einen unüberhörbaren Widerhall gefunden und dabei auch den kulturtheoretischen Diskurs herausgefordert[189], in dem sich praktisch alle führenden westlichen Intellektuellen – von Paul Virilio, über Slavoj Žižek, bis hin zu Jürgen Habermas und Jaques Derrida – zu Wort meldeten.[190] Dies legte eine Einbettung des Fallbeispiels ›Karlheinz Stockhausen und 9/11‹ als Exkurs zu diesem Kapitel über *Transkulturelle Transfers* nahe; zugleich kann der Konflikt als aktuelle Variation des *Querstands von Kunst und Politik* verstanden werden, der insbesondere in den 1960er Jahre virulent wurde und der im vierten Kapitel dieser Durchführung über Musikskandale als konfliktven Seismographen sozialer Problem- wie ästhetischer Experimentierfelder in den Fokus rückt.

188 Christer Petersen: »›... Jetzt müssen Sie Ihr Gehirn umstellen...‹. Eine Nachlese von Jean Baudrillards ›Der Geist des Terrorismus‹«, in Thorsten Schüller/Sascha Seiler (Hg.): Von Zäsuren und Ereignissen – Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung, Bielefeld 2010, S. 29-48, hier S. 29.

189 Vgl. Sandra Poppe/Thorsten Schüller/Sascha Seiler (Hg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien, Bielefeld 2009; Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen (Hg.): Nine eleven – Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001, Heidelberg 2008; Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): 9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September, Bielefeld 2004; Matthias N. Lorenz (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg 2004; Wheeler Winston Dixon (Hg.): Film and television after 9/11, Carbondale 2004.

190 Vgl. Paul Virilio: Ground Zero, London/New York 2002; Slavoj Žižek: Welcome to the Desert of the Real, London/New York 2002; Jürgen Habermas/Jaques Derrida: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, Hamburg 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839439838-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND