

# Interkontakty : zwei Cage-Fundstücke aus historischer Zeit

Autor(en): **Ullmann, Jakob**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 118

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927665>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Interkontakty

## Zwei Cage-Fundstücke aus historischer Zeit

Jakob Ullmann

---

Es zählt zu den merkwürdigen eigenschaften historischer wahrnehmung, dass gerade ereignisse und zeitläufte, die längst noch nicht zwischen staubigen buchdeckeln verschwunden sind und durch allenfalls akribische detektivarbeit in archiven und auswertung von artefakten gegenwärtigem wissen zugänglich gemacht werden können, von unbekanntem gedächtnislandschaften durchzogen und blinden flecken derart gemustert sind, dass trotz oder gerade wegen der fortdauernden anwesenheit von zeitzeugen diese ereignisse und zeitläufte hinter den einschränkungen unzulässig vereinfachender, vielfach interessegeleiteter bilder weithin verschwinden. Es ist hier nicht der ort, auf die zahlreichen, leicht identifizierbaren gründe für dieses phänomen einzugehen. Es erscheint aber unausweichlich, seine existenz sich bewusst zu machen, wenn man sich fragt, warum die rolle der kunst, ihrer akteure (insbesondere der autoren) und die stellenweise grundstürzenden änderungen in ihrer wahrnehmung und der wahrnehmung ihrer tätigkeit im epochenumbruch zwischen 1985 und 1991<sup>1</sup> das gedächtnis der zeit so einseitig und unvollständig erreicht hat. So nötig eine grundsätzliche korrektur dieses mangels wäre, an dieser stelle kann nur an zwei in gewisser weise miteinander verknüpften, eher marginal scheinenden ereignissen gezeigt werden, welchen weg forschung und verständnis noch zurückzulegen haben, will man sich ein einigermaßen zutreffendes und ehrliches bild von kunst und künstler\*innen im und während des epochenumbruchs von 1985 bis 1991 machen.

1988 fanden in leningrad die seit 1981 in mehrjährigem abstand ausgerichteten internationalen musikfestspiele statt, deren titel (seit 1981) «Musik für Humanismus, für Frieden und Völkerfreundschaft» bereits durch den den wortsinn pervertierenden sprachgebrauch der damaligen zeit in den ländern des sogenannten «real-existierenden sozialismus» eine kontinuität des denkens der veranstalter anzeigt, die zum tatsächlich gebotenen programm allerdings in grösste spannungen geriet. Während bei den vorgängerfestivals allenfalls die gemässigte moderne und werke der ersten hälfte des zwanzigsten jahrhunderts zu hören waren – das wort «avantgarde» wurde geradezu peinlich vermieden! –, gab es 1988 werke von Kagel und Xenakis, Nono und selbst Ligeti zu hören. Erstmals nach seiner übersiedlung nach westeuropa spielte Gidon Kremer

in der udssr, und auch einige bis dahin in ihrer heimat wenig gespielte komponisten brachten es zu einer aufführung. Dass die möglichkeiten bei der ausführung jener partituren zeitgenössischer musik, die sich explizit der erweiterten techniken in der instrumentalbehandlung wie im klangergebnis bedienen, begrenzt waren, das zeigte sich daran, dass Helmut Lachenmann und György Kurtág sich genötigt sahen, eigene werke, die in leningrad präsentiert werden sollten, zurückzuziehen, da ein auch nur annähernd angemessenes resultat anhand der probenversuche nicht zu erwarten war.

Zu den im rahmen des festivals eingeladenen komponisten gehörte auch John Cage. Diese einladung bedeutete nicht nur für die musikszenen – und darüber hinaus die auch im heutigen st. peterburg aktive, unabhängige, häufig subversive und bis heute mindestens argwöhnisch beobachtete avantgardistische kunstszene – die begegnung mit bis dahin allenfalls in karikierender und abwertender art dargestellter kunst,<sup>2</sup> sie ermöglichte auch dem komponisten die begegnung mit einem teil und einer sicht der welt, die ihm bis dahin weithin verborgen war. John Cage selbst hat mir 1990 auf entsprechende nachfrage geantwortet, dass bis 1988 die welt für ihn von westberlin (im äussersten osten europas) bis japan (im äussersten osten asiens) sich erstreckte. «Irgendwo» dazwischen (im westen) habe amerika gelegen. Diese sicht sei nun zu korrigieren.

Schon bald nach diesem ereignis in leningrad, das es auch aus anderen gründen verdiente, nicht nur in seiner bedeutung öffentlich bekanntgemacht, sondern auch in seinen auswirkungen erforscht zu werden, fand im sommer 1990 im damals trotz inzwischen offener grenze noch geteilten berlin ein festival für John Cage statt. Reinhard Dehlschlägel, der sich als musikredakteur des deutschlandfunks in köln über jahrzehnte hinweg mit grossem engagement, mit nachdruck und interesse für die zeitgenössische musik jenseits des «eisernen vorhangs», auch und gerade die avantgarde-bemühungen in der ddr eingesetzt hatte, schlug bei einem pausengespräch während der gründungsveranstaltung der ddr-sektion der igmm in ostberlin im märz 1990 (!) dem autor vor, die tatsache auszunutzen, dass John Cage im sommer in darmstadt sein werde und daher ein besuch in ostberlin ohne grössere kosten zu



## JOHN CAGE

101 WEST 18 STREET (5B) • NEW YORK, NEW YORK 10011

MESSAGE	REPLY
<p>TO [Jakob Ullmann]</p> <p>Albrechtstr 15</p> <p>D-1040 Berlin (ost)</p> <p>DATE July 26, 1992</p> <p>— I am sorry not to have written sooner in response to your last letter. I will bring the contracts and will see you in Frankfurt. I am not clear about it that I should write that will be useful about the East. My impression is that the spirit in the East is just as alive as it is in the West. But that the economic circumstances in the East are not as fortunate as they are</p>	<p>DATE in the West. I also think that the economic circumstances of the future everywhere both in the east and west will be better than they are now. I can write about that but is it useful to you and others? I have very little experience of the east. The spirit is strong in you, in Shin Soubai Saito, in Milan, Beethoven in Bratislava etc., in Hungary etc.</p> <p>SIGNED We will be together in Frankfurt <i>John Cage</i></p>
<p><small>EP 101 West 18 Street (5B) • New York, New York 10011 © Wheeler Group, Inc., 1982</small></p> <p><small>INSTRUCTIONS TO SENDER: 1. KEEP YELLOW COPY, 2. SEND WHITE AND PINK COPIES INTACT.</small></p>	<p><small>INSTRUCTIONS TO RECEIVER: 1. WRITE REPLY, 2. DETACH STUB, KEEP PINK COPY, RETURN WHITE COPY TO SENDER.</small></p>

Brief von John Cage an den Autor,  
26. Juli 1992. Archiv Jakob Ullmann

realisieren sei. Bedingung sei, dass ein angemessenes Programm für und mit John Cage in Ostberlin stattfinden könne. Natürlich habe ich dem Vorschlag Reinhard Oehlschlägels begeistert zugestimmt, galt doch John Cage auch und gerade bei Komponisten der damals mittleren Generation der DDR, die längst sich von den Anmutungen parteikonformen Komponierens oder Konservativem, immer noch bei Richard Strauss angesiedeltem Publikumsgeschmack emanzipiert hatten, als amerikanischer Scharlatan, dem es (ganz im Sinne des Beginns von Boulez' Aufsatz *Alea*)<sup>3</sup> zu misstrauen gelte.

Gemeinsam mit Nicolaus Richter de Vroe habe ich mich damals daran gemacht, in relativ kurzer Zeit ein angemessenes Programm für John Cage zu organisieren. Durchaus misstrauisch beäugt von den Cage-Experten aus Westberlin, die – angesichts unserer tatsächlich keineswegs als umfassend gelten könnenden Cage-Kenntnisse – unsere Bemühungen in gewisser Weise als Amtsanmaßung und leichte Majestätsbeleidigung ansahen, wie ebenso misstrauisch beäugt von Ostberliner Kollegen, die beträchtliche Sorgen hegten, weil wir einen «Musicircus» im öffentlichen Raum planten, ohne vorher ein Sicherheits- und Erlaubniskonzept mit der Polizei auszuarbeiten, fanden Ende Juli/Anfang August 1990 in Ostberlin ein Orgelkonzert zu Ehren von John Cage,<sup>4</sup> mehrere Diskussionen und am Abend ein grosser «Musicircus» auf dem Kollwitzplatz (Stadtbezirk Prenzlauer Berg) statt. Am folgenden Tag gab es noch Konzertveranstaltungen in der Akademie der Künste in Westberlin.

Nicht zuletzt durch die Diskussionsveranstaltungen kam es schnell zu dem Wunsch, gemeinsam mit John Cage ein Buch zu gestalten über die neuen Erfahrungen des Komponisten mit dem ehemals sozialistischen Osten wie über die Begegnung gerade der Schüler jener Komponisten, die gegen alle Versuche von Partei- und Staatsmacht in Ostmitteleuropa und in der UdSSR die Tradition kompositorischer Verantwortung aus dem Geist und der Schule Arnold Schönbergs zu bewahren und weiterzuentwickeln sich intensiv bemühten, mit dem Denken und der kompositorischen Praxis eines Autors, dessen Arbeit und Werk diese eherne Tradition gerade zu verlassen, ja zu karikieren schien. Eine solche Aufarbeitung schien auch deshalb nötig, weil es gerade die *persönliche* Begegnung mit Cage war, die 1990 einen Ostberliner Komponisten öffentlich erklären liess, er müsse – angesichts dieser persönlichen Begegnung – seine bis dato geäußerte strikt negative Sicht auf diesen Autor und sein Werk korrigieren und er täte dies öffentlich, um zu zeigen, wie ernst es ihm mit dieser Revision seines Denkens sei.

In einem lockeren Briefwechsel, den der Autor mit John Cage bis kurz vor dessen Tod am 12. August 1992 führte, wurde deshalb immer wieder die geplante Veröffentlichung thematisiert. Gleichzeitig bemühte sich der Autor um Statements musikalisch-künstlerischer, graphischer oder sprachlicher Art jener (damals jungen) Komponisten, die in der zerfallenden UdSSR ihre kompositorische und ästhetische Position nicht zuletzt unter dem Eindruck des Besuchs von Cage in Leningrad

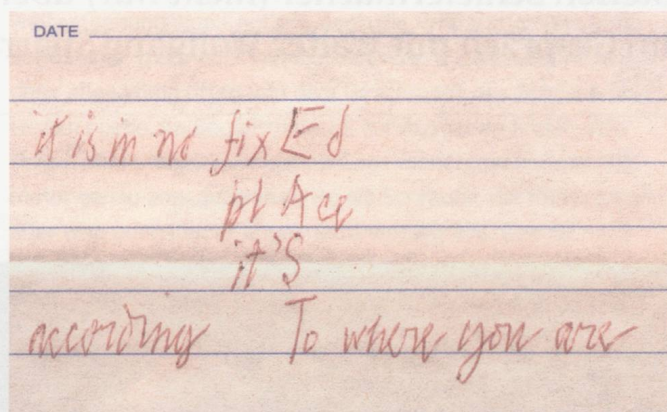
finden konnten und mussten. Der sowohl durch samisdatarbeit in der ddr wie durch die publikation der werke von Pavel Florenskij (und den dadurch vorhandenen kontakten nach russland) sowie durch herausgabe von kunst- und photobüchern (so etwa ein dokumentenband des aus der ddr emigrierten dichters Uwe Johnson, ein band zur arbeit der photographin Tina Bara und ähnliches mehr) hervorgetretene berliner Kontext-verlag schien eine geeignete plattform zur veröffentlichung dieses projektes zu sein.

Obwohl durch direkte gespräche mit John Cage in zürich 1991 und mit russischen kollegen, die zu einem festival mit schweizer und russischer zeitgenössischer musik in zürich waren, das projekt vorangetrieben wurde, erwies es sich nicht nur organisatorisch als schwierig, die nötigen beiträge in geeigneter zeit zu bekommen. Auch John Cage selbst war sich nicht ganz sicher, wie sein beitrage ausfallen sollte, was er mir brieflich im juli 1992 mitteilte. John Cage ebenso wie ich hofften, bei der feier seines achtzigsten geburtstages in frankfurt am main diese fragen klären und mit dem projekt einen grossen schritt vorwärts tun zu können: Der Tod John Cages, der die feierlichkeiten zu seinem achtzigsten geburtstag in frankfurt auf merkwürdige weise in eine grosse trauer- und gedenkveranstaltung verwandelte, liess die bemühungen um die publikation des buches über John Cage im osten erlahmen und schliesslich gänzlich enden. Es war weder klar, wie der beitrage John Cages ersetzt werden könnte, noch wie die durch seinen tod sowohl für den text wie für die autoren entstandene neue situation angemessen reflektiert und in das projekt eingearbeitet werden könnte. Zudem erwies sich die finanzielle situation des Kontext-verlages als zunehmend prekär, so dass ein unter finanziellen gesichtspunkten nicht als gewinnträchtig anzusehendes projekt kaum mit priorität behandelt werden konnte.

Nach nunmehr zwanzig jahren scheint es notwendig, sich der damals artikulierten frage erneut zu stellen und ihren auswirkungen für heute auf den grund zu gehen. Noch immer sind weder die auswirkungen des endes des sogenannten «real-existierenden sozialismus» auf die avantgarden des zwanzigsten jahrhunderts und ihrer je eigenen traditionen auch nur annähernd geklärt, noch ist die unter allgemein historischer, geistesgeschichtlicher und ästhetischer sicht bis heute (und gerade heute) vielleicht noch weit dringendere frage danach, was die existenz eines kulturell eigenständigen osteuropas, eigener kultureller traditionen im osten europas, die mitnichten allenfalls der deprivation anheimgefallene teile westeuropäischer hochkultur oder primitive (also vernachlässigbare) vorformen der westeuropäischen kulturblüte sind, für uns heute und für die kulturelle identität europas bedeutet, beantwortet. Noch immer wird das feuilleton von der durch weitgehende unkenntnis gekennzeichneten vorstellung eines zurückgebliebenen europäischen ostens, dem es an der partizipation an den für moderne gesellschaften nötigen trennungen von staat und kirche, von renaissance und aufklärung bis heute mangle, bestimmt.

Es sollte mindestens zu denken geben, dass einem komponisten, der nun sicher alles andere war als ein osteuropa- oder ein mittelalterspezialist, schon beim einmaligen besuch eines der geistigen zentren osteuropas klar wurde, dass er es hier

mit einer nicht nur eigenständigen, sondern auch für das eigene selbstverständnis, die eigene arbeit relevanten kulturellen tradition zu tun hat. In diesem sinne versteht sich diese eher kurze fussnote zur geschichte der kunst im zwanzigsten jahrhundert als dringendes plädoyer für eine wiederaufnahme der 1992 abgebrochenen arbeit an einer angemessenen würdigung dessen, was durch John Cage gleichsam katalytisch begünstigt für ost und west zwischen 1988 und 1992 geschehen ist. John Cage selbst gibt hier, gleichsam musikalisch gesprochen, den einsatz. Es ist an uns, weiterzudenken und weiterzuarbeiten.



Brief von John Cage an den Autor, 12. Februar 1991. Archiv Jakob Ullmann

- 1 Die wahl des zeitraums vom beginn der herrschaft Michail Gorbachevs bis zum ende der udssr mag willkürlich erscheinen, auf jeden fall umfasst der umbruch der epochen keineswegs nur die weitgehend friedlichen revolutionen in osteuropa, sondern auch die katastrophe von černobyl ebenso wie den «ersten» golfkrieg von 1991.
- 2 Eine dokumentation dieser begegnung ist heute nicht leicht zu bekommen. Das im heutigen st. peterburg ansässige kunst- und kulturzentrum *pushkinskaja-10* widmete dem aufenthalt und den aktivitäten von Cage in leningrad eine eigene dokumentation: «John Cage in Russia: The Art Center Pushkinskaya-10 invites you to the Museum of Contemporary Art, to visit the exhibition *John Cage in Russia*. The year of 1988 brought cardinal changes to the Russian Art. American theorist, composer and artist John Cage visited Leningrad in 1988. During his stay he managed to give a concert in Philharmonic Society, to conduct several master classes and carry out together with Sergey Kurekhin the famous performance *Water Action* [sic!]. The exhibition will present materials from the Museum of Contemporary Art dedicated to that memorial visit: there will be photographs, works by John Cage, and other.» Diese passage wurde als werbetext zur ausstellung im jahr 2000 auf [www.p-10.ru](http://www.p-10.ru) publiziert und ist heute unter [www.museum.ru/news/archive/RCNO20220020401.htm](http://www.museum.ru/news/archive/RCNO20220020401.htm) (17. april 2012) zu finden. Einzige weitere quelle ist das heute nur noch auf dem schwarzmarkt zu findende *Interkontakty*-heft, eine begleitpublikation zur ausstellung im pushkinskaya-10 sowie *Олеся Туркина, Джон Кейдж в Петербурге*, in: *ИНТЕРКОНТАКТЫ. Из истории международных художественных связей Ленинграда/Петербурга последней четверти XX столетия*, Издание подготовлено при содействии Издательского отдела ГРМ, И. Киблицкого, А. Медведева, М. Савельевой, Под редакцией А. Хлобыстина, Санкт-Петербург, 2000, с. 7-21.
- 3 Pierre Boulez, *Alea* (1957), in: ders., *Werkstatt-Texte*, Berlin: Propyläen-Verlag 1972, S. 100-113.
- 4 Auf dem programm standen werke von Satie, Schönberg und Cage. Eine aufnahme des konzertes soll im archiv des deutschlandfunks in köln existieren.