

## John Cage Ein autobiografisches Statement

Den Historiker Aragon habe ich einmal gefragt, wie Geschichte geschrieben werde. «Man muss sie erfinden», sagte er. Wenn ich, wie hier, von kritischen Augenblicken sprechen möchte, von Menschen und Ereignissen, die mein Leben und Werk beeinflusst haben, dann ist die Antwort eigentlich, dass alle Augenblicke kritische waren, dass alle Menschen mich beeinflusst haben, dass alles, was geschah und geschieht, mich beeinflusst.

Mein Vater war Erfinder. Er vermochte Lösungen für Probleme verschiedenster Art zu finden, auf dem Gebiet der Elektrotechnik, der Medizin, des Unterseeverkehrs, der Sichtmöglichkeiten im Nebel oder der treibstofflosen Fahrt im Weltraum. Er sagte mir, wenn einer behauptete, «das geht nicht», zeige einem das, was zu tun sei. Er sagte mir auch, meine Mutter habe immer Recht, auch wenn sie Unrecht habe.

Meine Mutter war gesellschaftsorientiert. Sie gründete den Lincoln Study Club, zunächst in Detroit, dann in Los Angeles. Sie wurde Women's Club Editor bei der *Los Angeles Times*. Sie war niemals glücklich. Als ich sie nach Dads Tod fragte, warum sie nicht die Familie in Los Angeles besuche, das werde sie vergnügen, antwortete sie: «John, du weißt ganz genau, dass es mir nie Spaß gemacht hat, mich zu vergnügen.» Wenn wir einen Sonntagsausflug machten, bedauerte sie stets, dass wir nicht die und die mitgenommen hätten. Manchmal verließ sie das Haus und sagte, sie käme nie wieder. Dad war geduldig und beruhigte mich immer, indem er sagte: «Hab keine Angst, sie wird schon ganz bald wieder da sein.»

Von meinen Eltern besuchte niemand das College. Als ich es besuchte, streckte ich nach zwei Jahren die Waffen. Da ich mich für einen künftigen Schriftsteller hielt, sagte ich den Eltern, ich würde nach Europa reisen und lieber Erfahrungen sammeln, als weiter zu studieren. Ich war schockiert, im College einhundert meiner Mitstudenten in der Bibliothek ein und dasselbe Buch lesen zu sehen. Anstatt es ihnen gleichzutun, ging ich ins Magazin und las das erste Buch, das von einem Autor, dessen Name mit «Z» begann, geschrieben war. Ich bekam die beste Note im Kurs. Das brachte mich zu der Überzeugung, dass die Institution nicht sinnvoll orientiert sei. Also ging ich.

Nachdem mir in Europa José Pijoan wegen meiner Studien flamboyanter gotischer Architektur den Hosenboden versohlt hatte und mich einem modernen Architekten vorstellte, der mich griechische Kapitelle – dorische, ionische und korinthische – zeichnen ließ, interessierte ich mich für moderne Musik und moderne Malerei. Eines Tages hörte ich, wie der Architekt zu einigen Freundinnen sagte: «Um Architekt zu sein, muss man sein ganzes Leben der Architektur widmen.» Da sagte ich ihm, ich ginge, weil mich andere Dinge als die Architektur interessierten. Damals las ich gerade die *Leaves of Grass* von Walt Whitman. Begeistert von Amerika, schrieb ich meinen Eltern, ich käme zurück. Mutter schrieb zurück: «Sei kein Narr. Bleib in Europa so lang wie möglich. Nimm so viel Schönes in dich auf, wie du kannst. Wahrscheinlich kommst du nie wieder hin.» Ich verließ Paris und begann zu malen und zu komponieren, zunächst auf Mallorca. Die Musik, die ich komponierte, folgte einer mathematischen Methode, an die ich mich nicht mehr erinnere. Sie kam mir selbst nicht wie Musik vor, also ließ ich sie, als ich Mallorca verließ, zurück, um mein Gepäck nicht zu beschweren. An einer Straßenecke in Sevilla bemerkte ich die Vielfalt simultaner visueller und hörbarer Ereignisse, die im eigenen Erleben alle zusammenliefen und Lust und Freude hervorriefen. Das war für mich der Beginn von Theater und Zirkus.

Als ich später nach Kalifornien zurückkehrte, nach Pacific Palisades, schrieb ich Lieder zu Texten von Gertrude Stein und zu den Chören aus den *Persern* des Aischylos. Griechisch hatte ich im Gymnasium gelernt. Diese Kompositionen wurden am Klavier improvisiert. Die Lieder zu Stein-Texten sind, sozusagen, Transkriptionen von einer repetitiven Sprache in eine repetitive Musik. Ich lernte Richard Buhlig kennen, den ersten Pianisten, der Schönbergs *Opus 11* spielte. Obwohl er nicht Komposition unterrichtete, war er bereit, sich meines Komponierens anzunehmen. Von ihm ging ich zu Henry Cowell und auf Cowells Rat (er orientierte sich an meinen 25-Ton-Kompositionen, die nicht seriell, sondern chromatisch waren und verlangten, dass in einer einzelnen Stimme alle 25 Töne zum Ausdruck kamen, bevor einer von ihnen wiederholt werden durfte) zu Adolph Weiss, um mich auf Studien bei Arnold Schönberg vorzubereiten. Als ich Schönberg bat, mich zu unterrichten, sagte er: «Sie können meinen Preis wahrscheinlich nicht zahlen.» Ich sagte: «Lassen Sie nur, ich habe sowieso kein Geld.» Er fragte: «Wollen Sie Ihr Leben der Musik widmen?» Diesmal sagte ich «ja». Er sagte, er wolle mich kostenlos unterrichten. Ich gab die Malerei auf und konzentrierte mich auf die Musik. Nach zwei Jahren wurde uns beiden klar, dass ich kein Gefühl für Harmonie hatte. Für Schönberg war Harmonie nicht einfach ein Farbwert: sie war struktural. Sie war das Mittel, um einen Teil einer Komposition von einem anderen zu unterscheiden. Deshalb sagte er, ich würde es nie lernen, Musik zu schreiben. «Warum nicht?» «Sie werden an eine Wand stoßen und nicht durch sie hindurchgehen können.» «Dann werde ich mein Leben lang mit dem Kopf gegen diese Wand anrennen.»

Ich wurde Assistent von Oskar Fischinger, um mich darauf vorzubereiten, die Musik zu einem seiner Filme zu schreiben. Eines Tages sagte er: «Alles auf der Welt hat seinen eigenen Geist, der sich freisetzen lässt, indem man ihn in Schwingungen versetzt.» Ich begann auf alles und jedes zu schlagen, darauf herumzureiben und dann

Perkussionsmusik zu schreiben, die ich mit Freunden spielte. Diese Kompositionen bestanden aus kurzen Motiven, die als Klang- oder als Schweigesequenzen von gleicher Dauer formuliert waren. Motiven, die auf dem Perimeter eines Kreises, auf dem man vor- oder zurückgehen konnte, angeordnet waren. Ich schrieb, ohne die Instrumente zu spezifizieren, und benutzte unsere Proben, um vorhandene oder gemietete Instrumente auszuprobieren. Viele Instrumente konnte ich nicht mieten, da ich wenig Geld hatte. Für meinen Vater oder für Rechtsanwälte unternahm ich Forschungsaufgaben in der Bibliothek. Ich heiratete Xenia Andreyevna Kashevaroff, die bei Hazel Dreis das Buchbinden lernte. Da wir alle in einem großen Haus wohnten, wurde meine Perkussionsmusik am Abend von den Buchbindern gespielt. Ich lud Schönberg zu einer unserer Aufführungen ein. «Ich bin nicht frei.» «Können Sie eine Woche später kommen?» «Nein, ich bin zu keiner Zeit frei.»

Ich fand jedoch Tänzer, moderne Tänzer, die an meiner Musik interessiert waren und sie benutzen konnten. Ich bekam einen Job an der Cornish School in Seattle. Dort entdeckte ich, was ich mikro-makrokosmische rhythmische Struktur nannte. Die großen Teile einer Komposition hatten die gleiche Proportion wie die Phrasen einer einzelnen Einheit. So bestimmte sich ein ganzes Stück aus der Quadratzahl seiner Maßeinheiten. Diese rhythmische Struktur ließ sich durch beliebige Klänge, einschließlich von Geräuschen, ausdrücken, zugleich aber auch nicht als Klang und Schweigen, sondern als Stillstehen und Bewegung im Tanz. Das war meine Antwort auf Schönbergs strukturelle Harmonie. An der Cornish School trat auch der Zen-Buddhismus in meinen Gesichtskreis, der für mich später, als Teil der östlichen Philosophie, die Stelle der Psychoanalyse einnahm. Ich wurde verstört, sowohl in meinem privaten Leben wie in meinem öffentlichen als Komponist. Ich konnte die akademische Idee nicht akzeptieren, die Absicht der Musik sei Kommunikation, weil ich feststellte, dass, wenn ich mit Bedacht etwas Trauriges schrieb, die Hörer und Kritiker oft dadurch zum Lachen gereizt wurden. Ich beschloss, das Komponieren aufzugeben, falls ich keinen besseren Grund dafür fände als die Kommunikation. Die Antwort fand ich bei Gita Sarabhai, einer indischen Sängerin und Tabla-Spielerin: Der Zweck der Musik ist es, das Bewusstsein zu ernüchtern und zu beruhigen, um es dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen. Ich fand auch in den Schriften von Ananda K. Coomaraswamy, dass die Aufgabe des Künstlers darin liege, die Natur in ihren Verfahrensweisen nachzuahmen. Ich wurde weniger verstört und fing wieder an zu arbeiten.

Bevor ich die Cornish School verließ, erfand ich das präparierte Klavier. Ich brauchte Perkussionsinstrumente für Musik zu einem Tanz in afrikanischem Stil von Syvilla Fort. Aber das Theater, in dem sie tanzen sollte, hatte weder Seitenkulissen noch Orchestergraben. Es gab nur einen kleinen Stutzflügel, der links vom Zuschauerraum vorne eingebaut war. Damals schrieb ich entweder Zwölftonmusik für Klavier oder Perkussionsmusik. Es gab keinen Platz für die Instrumente. Eine afrikanische Zwölftonreihe konnte ich auch nicht finden. So wurde mir schließlich klar, dass ich das Klavier zu ändern hätte. Das tat ich, indem ich Gegenstände zwischen die Saiten steckte. Das Klavier wurde in ein Perkussionsorchester verwandelt, mit der Lautstärke etwa eines Cembalos.

An der Cornish School machte ich auch Kompositionen unter Verwendung von akustischen Klängen, die mit erweiterten kleinen Geräuschen und aufgezeichneten Sinuswellen gemischt wurden. Ich begann eine Serie von *Imaginary Landscapes*.

Zwei Jahre lang versuchte ich, ein Center for Experimental Music einzurichten, in einem College oder einer Universität oder auf der Grundlage korporativer Finanzierung. Obwohl Interesse an meinem Werk bestand, fand ich niemanden, der bereit gewesen wäre, es finanziell zu unterstützen.

Dann begann ich an Moholy Nagys School of Design in Chicago zu unterrichten. Damals bekam ich den Auftrag, eine Musik aus Geräuscheffekten für ein Stück des CBS Columbia Workshop zu schreiben. Der für die Geräuscheffekte zuständige Ingenieur sagte mir, was immer ich mir vorstellen könnte, wäre möglich. Was ich jedoch schrieb, war unpraktisch und zu teuer; das Werk musste für Perkussionsorchester umgeschrieben, vervielfältigt und in den wenigen verbleibenden Tagen und Nächten vor der Ausstrahlung geprobt werden. Das war *The City Wears a Slouch Hat* von Kenneth Patchen. Der Erfolg im Westen und Mittleren Westen war überwältigend. Xenia und ich kamen nach New York, aber der Erfolg im Osten war weniger überwältigend gewesen. In Chicago hatten wir Max Ernst kennen gelernt. Wir wohnten bei ihm und Peggy Guggenheim. Wir waren ohne einen Pfennig. Für meine Kompositionen von Radio-Klangeffekten, die ich anbot, bekam ich keinen Auftrag. Ich begann also wieder für moderne Tänzer zu schreiben und Bibliotheksarbeiten für meinen Vater zu erledigen, der inzwischen mit meiner Mutter in New Jersey wohnte. Damals lernte ich meine ersten Solisten kennen: Robert Fizdale und Arthur Gold. Ich schrieb zwei große Werke für zwei präparierte Klaviere. Die Kritik von Virgil Thomson war sehr positiv, sowohl was die Aufführung als auch meine Komposition betraf. Aber im Publikum saßen nur fünfzig Leute. Ich verlor eine Menge Geld, das ich ohnehin nicht hatte. Ich musste also betteln gehen, sowohl brieflich wie persönlich. Ich fuhr aber fort, jedes Jahr ein oder zwei Kammermusik-Programme und ein oder zwei Programme zu Merce Cunninghams Choreographie und Tanz zu organisieren und aufzuführen – und mit ihm, Cunningham, Gastspiele überall in den Vereinigten Staaten zu unternehmen. Und später mit dem Pianisten David Tudor in Europa. Tudor ist heute Komponist und macht Performances elektronischer Musik. Viele Jahre lang waren er und ich Merce Cunninghams einzige

Musiker. Später, wiederum viele Jahre lang, hatten wir die Hilfe von David Behrman, Gordon Mumma oder Takehisa Kosugi. In den letzten Jahren habe ich, um mich anderen Projekten zu widmen, die Cunningham Company verlassen. Deren Musiker sind jetzt Tudor, Kosugi und der Perkussionist Michael Pugliese.

Vor kurzem wurde ich um einen Text über die Beziehung zwischen dem Zen-Buddhismus und meiner Musik gebeten. Statt ihn jetzt noch einmal zu schreiben, zitiere ich ihn hier in meinem Bericht. Ich nenne ihn *Front Where 'm' Now*. Er wiederholt einiges des schon Gesagten und einiges von dem, was noch kommt.

Als ich jung war und noch eine unstrukturierte Art von Musik schrieb, obwohl sie methodisch war und nicht improvisiert, beschwerte sich einer meiner Lehrer, Adolph Weiss, dass ich, kaum hätte ich ein Stück angefangen, es auch schon wieder beende. Ich führte das Schweigen ein. Das war sozusagen der Boden, auf dem die Leere wachsen konnte. Im College hatte ich die gymnasiastischen Gedanken aufgegeben, mein Leben der Religion zu widmen. Aber nach dem Verlassen des College und der Reise nach Europa wurde ich an moderner Musik und Malerei interessiert, am hörenden Schauen und Selbermachen, und widmete mich schließlich dem Schreiben von Musik, das mich zwanzig Jahre später, da es graphisch wurde, hin und wieder zu Ausflügen zur Malerei zurückführte (Drucke, Zeichnungen, Aquarelle, die Kostüme und Kulissen für *Europeras I & II*).

In den späten 30er Jahren hörte ich einen Vortrag von Nancy Wilson Ross über *Dada und Zen*. Ich erwähne das in meinem Vorwort zu *Silence* und fügte damals hinzu, ich wollte nicht, dass Zen für meine Arbeit verantwortlich gemacht werde, obwohl ich spürte, dass Zen je nach Ort und Zeit sich verändert, und was daraus hier und jetzt geworden ist, weiß ich nicht. Was immer es ist, es gibt mir Freude – zuletzt durch das Buch von Stephen Addiss, *The Art of Zen*. Ich hatte das Glück, Daisetz Suzukis Vorlesungen über die Philosophie des Zen-Buddhismus in den späten 40er Jahren an der Columbia University zu hören. Und ich besuchte ihn zweimal in Japan. Ich habe nie mit gekreuzten Beinen zu sitzen geübt und ich meditiere auch nicht. Meine Arbeit ist, was ich tue, und verlangt stets Schreibmaterialien, Tische und Stühle. Bevor ich anfangen, mache ich etwas Rückengymnastik und gieße die Pflanzen – es sind etwa zweihundert.

In den späten 40er Jahren entdeckte ich experimentell (ich ging in den echolosen Raum an der Harvard University), dass das Schweigen, die Stille, *silence*, nicht akustisch ist. Es ist eine Bewusstseinsveränderung, eine Wandlung. Dem habe ich meine Musik gewidmet. Meine Arbeit wurde zu einer Erkundung des Absichtslosen. Um ihr konsequent nachzukommen, habe ich eine komplizierte Kompositionsmethode entwickelt, indem ich mich der Zufallsoperationen des *I Ging* bediente, wobei ich es als meine Aufgabe ansah, Fragen zu stellen und nicht Entscheidungen zu treffen.

Die buddhistischen Texte, auf die ich immer wieder zurückkomme, sind die *Huang-Po Doctrine of Universal Mind, Neti Neti* von L. C. Beckett, als dessen Illustration mein Leben sich beschreiben ließe, und die *Ten Oxherding Pictures* (in der Fassung, die damit endet, dass ein lächelnder und etwas fetter Mönch, der das Nichts erfahren hatte, ins Dorf zurückkehrt und Geschenke mitbringt). Neben dem Buddhismus, und bevor ich auf ihn stieß, hatte ich das *Gospel of Sri Ramakrishna* gelesen. Ramakrishna war es, der gesagt hatte, alle Religionen seien gleich, wie ein See, zu dem durstige Menschen aus verschiedenen Richtungen strömen und seinem Wasser verschiedene Namen geben. Wobei noch hinzukommt, dass dieses Wasser ganz verschieden schmeckt. Der Geschmack des Zen liegt für mich in der Mischung aus Humor, Intransigenz und Losgelöstheit. Dabei fällt mir Marcel Duchamp ein, obwohl in seinem Falle das Erotische hinzuzufügen wäre.

Zum Quellenmaterial für meine *Norton Lectures* in Harvard sollten buddhistische Texte gehören. Ich erinnerte mich, von einem sehr kompromisslosen indischen Philosophen gehört zu haben. Ich fragte Dick Higgins: «Wer ist der Malewitsch der buddhistischen Philosophie?» Er lachte. Als ich *Emptiness – a Study in Religious Meaning* von Frederick J. Streng las, fand ich es heraus. Er heißt Nagarjuna.

Aber da ich die Niederschrift der *Lectures* beendete, bevor ich das herausfand, benutzte ich, statt Nagarjuna, Ludwig Wittgenstein und unterzog sein Werk Zufallsoperationen. Und es gibt ein weiteres gutes Buch, *Wittgenstein and Buddhism* von Chris Gudmundsen, worin ich künftig hin und wieder lesen werde.

In meiner Musik verwende ich jetzt Zeitklammern, die manchmal flexibel sind, manchmal nicht. Es gibt keine Partituren, keine fixierte Beziehung zwischen den Teilen. Manchmal sind die Teile voll ausgeschrieben, manchmal nicht. Der Titel meiner *Norton Lectures* bezieht sich auf eine auf den neuesten Stand gebrachte Fassung von *Composition in Retrospect*:

*MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacy  
InterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructure NonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance (I–VI).*

Bei der weitgehend deutschen Gemeinde am Black Mountain College bemerkte ich eine Kenntnislosigkeit der Musik Erik Saties. Als ich während eines Sommers dort unterrichtete und keine Schüler hatte, organisierte ich deshalb ein Satie-Festival – halbstündige Konzerte nach dem Essen mit einführenden Bemerkungen. Und im Mittelpunkt des Festivals stand eine Vorlesung, in der ich Satie und Beethoven einander gegenüberstellte und

herausfand, dass Satie, nicht Beethoven, Recht hatte. Buckminster Fuller war der Baron Méduse in einer Aufführung von Saties *Le Piège de Méduse*. In diesem Sommer errichtete Fuller seinen ersten Kugelbau, der sofort einstürzte. Er war entzückt. «Was ich tun muss, lerne ich nur, wenn es nicht klappt.» Seine Bemerkung ließ mich an Dad denken. Genau das hätte Dad auch gesagt.

Im Black Mountain College veranstaltete ich auch das, was manchmal als das erste Happening bezeichnet wird. Das Publikum saß in vier gleich großen, dreieckigen Abteilungen, deren Spitzen auf einen kleinen, quadratischen Performance-Bereich zuliefen, dem das Publikum zugewandt saß; die Gänge zwischen den Dreiecken führten zu dem großen Performance-Bereich, der das Publikum umgab. Verstreute Aktivitäten – Merce Cunningham tanzte, Robert Rauschenberg stellte Bilder aus und spielte ein Victrola, Charles Olson las seine Gedichte und M. C. Richards die ihren von der Spitze einer Leiter außerhalb des Publikums, David Tudor spielte Klavier, ich selbst verlas eine Vorlesung mit eingebauten Schweigesequenzen, ebenfalls von einer Leiter außerhalb des Publikums herunter, und das alles fand innerhalb zufallsbestimmter Zeitabschnitte und innerhalb des umfassenden Zeitrahmens meiner Vorlesung statt. Von Rhode Island ging ich nach Cambridge und hörte in dem eholosen Raum an der Harvard University, dass Schweigen, Stille, nicht die Abwesenheit von Geräusch war, sondern das absichtslose Funktionieren meines Nervensystems und meines Blutkreislaufs. Dieses Erlebnis und die weißen Bilder Rauschenbergs führten mich zu meiner Komposition 4'33'', die ich einige Jahre zuvor, auf dem Höhepunkt meiner Studien bei Suzuki, in einer Vorlesung am Vassar College, beschrieben hatte (*A Composer's Confessions*, 1948), meinem Stück der Stille und des Schweigens, meinem stummen Stück.

In den frühen 50er Jahren, mit David Tudor und Louis und Bebe Barron, machte ich mehrere Werke auf Magnetophonband, Werke von Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown und von mir. Im selben Sinne, wie meine Vorstellung der rhythmischen Struktur der strukturalen Harmonie Schönbergs folgte und mein stummes Stück den weißen Bildern Robert Rauschenbergs, folgte meine *Music of Changes*, die mittels Zufallsoperationen nach dem *I Ging* komponiert war, Morton Feldmans graphischer Musik, einer Musik, die nur mit Zahlen für die Tonhöhen notiert war, wobei die Tonhöhen nur als hoch, mittel oder tief bezeichnet waren. Nicht gleich, aber wenige Jahre später, ging ich von der Struktur zum Prozess über, von der Musik als einem aus Teilen bestehenden Gegenstand zu einer Musik ohne Anfang, Mitte oder Ende, Musik als und wie Wetter. In unseren Kollaborationen werden Merce Cunninghams Choreographien nicht durch meine musikalischen Begleitungen gestützt. Musik und Tanz sind unabhängig voneinander, aber koexistent.

In den 50er Jahren zog ich aus der Stadt und ging aufs Land. Hier fand ich Guy Nearing, der mich ins Studium der Pilze und anderer wilder, essbarer Pflanzen einführte. Mit drei weiteren Freunden gründeten wir die «New York Mycological Society». Nearing half uns auch bei den Flechten, über die er ein Buch geschrieben und veröffentlicht hatte. Wenn das Wetter trocken war und keine Pilze wuchsen, verbrachten wir unsere Zeit mit den Flechten.

In den 60er Jahren begannen sowohl meine Musik wie meine Schriften publiziert zu werden. Was ich auch tue in der Gesellschaft, wird zum Gebrauch verfügbar gemacht. Ein Erlebnis, das ich in Hawaii hatte, lenkte meine Aufmerksamkeit auf das Werk von Buckminster Fuller und das Werk von Marshall McLuhan. Über dem Tunnel, der den südlichen mit dem nördlichen Teil von Oahu verbindet, gibt es auf der Bergkette eine Art Zinnenfries wie an einer mittelalterlichen Burg. Als ich mich danach erkundigte, hörte ich, das sei als Schutzschild benutzt worden, von wo aus vergiftete Pfeile auf den Feind drunten abgeschossen worden wären. Jetzt ziehen beide Seiten gleichermaßen daraus Nutzen. Vor etwas mehr als hundert Jahren war die Insel ein von einer Bergkette geteiltes Schlachtfeld. Fullers Weltkarte zeigt, dass wir auf einer einzigen Insel leben. «Global Village» – die ganze Erde ein Dorf (McLuhan). Raumschiff Erde (Fuller). Man mache eine Gleichung auf zwischen den Bedürfnissen des Menschen und den Ressourcen der Welt (Fuller). Ich begann mein *Diary: How to Improve the World: You Will Only Make Matters Worse*. Mutter sagte: «Wie kannst du es wagen!»

Ich weiß nicht, wann es anfang. Aber in Edwin Denbys Loft in der 21st Street, nicht zu jener Zeit, aber an diesem Ort, schrieb ich mein erstes Mesostichon. Es war ein normales Textstück, in dem nur die Lettern seines Namens groß geschrieben waren. Seitdem habe ich sie als Gedichte geschrieben, wobei die Großbuchstaben die Mitte hinunterlaufen, um irgendetwas zu feiern, zu unterstützen, um Bitten zu erfüllen, um mein Denken oder Nicht-Denken in Gang zu setzen (*Themes and Variations* ist das Erste in einer Reihe mesostischer Werke: um eine Schreibweise zu finden, die, obgleich sie von Ideen her stammt, nicht von ihnen handelt, sondern sie erzeugt). Ich habe eine Vielzahl von Möglichkeiten gefunden, Mesosticha zu schreiben: sich durch eine Quelle hindurchschreiben, Rengas (eine Mischung aus vielfältigen mesostischen Ausgangstexten), Autokus, Mesosticha, die durch die Wörter des Mesostichons selber begrenzt sind, und «global», indem ich die Wörter von hier und von da durch Zufallsoperationen in einem Ausgangstext kommen lasse.

Irvin Hollander lud mich ein, Lithographien zu machen. Eigentlich war es eine Idee von Alice Weston. (Duchamp war gestorben. Ich war gebeten worden, etwas über ihn zu sagen. Jasper Johns wurde ebenfalls darum gebeten. Er sagte: «Ich möchte nichts über Marcel sagen.» Ich machte *Not Wanting to Say Anything about Marcel*: acht

Plexigramme und zwei Lithographien.) Ob das zu der Einladung führte, weiß ich nicht. Kathan Brown lud mich ein, für die Crown Point Press, damals in Oakland, Kalifornien, Radierungen zu machen. Ich nahm die Einladung an, weil ich vor Jahren einer Einladung von Gira Sarabhai nicht gefolgt war, mit ihr im Himalaja zu wandern. Ich hatte etwas anderes zu tun. Als ich Zeit hatte, hatte sie keine. Die Wanderung hat nie stattgefunden. Ich habe das immer bedauert. Die Transportmittel wären Elefanten gewesen. Es wäre unvergesslich gewesen ...

Seitdem habe ich jedes Jahr ein- oder zweimal mit der Crown Point Press gearbeitet. Radierungen. Einmal sagte Kathan Brown: «Du könntest dich nicht einfach hinsetzen und zeichnen.» Jetzt mache ich Zeichnungen um Steine herum, Steine, die auf zufallsbestimmte Stellen auf einen Raster gestellt sind. Diese Zeichnungen haben auch Notationen für Musik ergeben: *Renga, Score and Twenty-three Parts* und *Ryoanji* (aber von links nach rechts gezeichnet, halb um einen Stein herum). Ray Kass, ein Künstler, der Aquarell am Virginia Polytechnic Institute und der State University unterrichtet, interessierte sich für meine graphische Arbeit mit Zufallsoperationen. Mit seiner Hilfe und der seiner Studenten habe ich 52 Aquarelle gemacht. Und diese haben mich zu Arbeiten mit Aquatinta, Pinseln, Säuren und ihrer Kombination mit Feuer, Rauch und Steinen mit Radierungen geführt.

Und diese Erfahrungen führten mich in einem Fall dazu, Musik nach der Methode zu komponieren, die ich gefunden hatte, um eine Reihe von Drucken zu machen, die ich *On the Surface* nannte. Ich entdeckte, dass eine horizontale Linie, die korrespondierende graphische Veränderungen determinierte, zu einer vertikalen Linie in der Musiknotation werden musste. Zeit statt Raum.

Auf Einladung von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn machte ich, assistiert von Andrew Culver, die *Europas I & II* für die Frankfurter Oper. Diese übertrugen die Unabhängigkeit, doch gleichwohl Koexistenz, von Musik und Tanz, die Cunningham und mir geläufig waren, auf alle Elemente des Theaters, einschließlich Beleuchtung, Programmheft, Kulissen, Requisiten, Kostümen und Bühnenhandlung. Vor elf oder zwölf Jahren begann ich die *Freeman Etudes* für Solovioline. Wie bei den *Etudes Australes* für Klavier wollte ich die Musik so schwierig wie möglich machen, sodass eine Aufführung zeigen würde, dass das Unmögliche nicht unmöglich wäre, und außerdem wollte ich insgesamt 32 schreiben. Die bis jetzt für die Etüden 17 bis 32 geschriebenen Noten zeigen jedoch, dass viel zu viele Noten zu spielen sind. Ich habe seit Jahren gedacht, man müsste sie synthetisieren, was ich aber nicht machen wollte. Deshalb bleibt das Werk unvollendet. Letztes Jahr im Frühsommer (1988) spielte Irvine Arditti die ersten sechzehn in 56 Minuten und Ende November des selben Jahres spielte er dieselben Stücke in 46 Minuten. Ich fragte ihn, warum er so schnell spiele. Da sagte er: «Das sagst du doch im Vorwort: so schnell wie möglich zu spielen.» Daher weiß ich jetzt, wie die *Freeman Etudes* zu beenden sind, ein Werk, mit dem ich in diesem oder im nächsten Jahr zu Rande zu kommen hoffe. Wo zu viele Noten stehen, werde ich die Anweisung hinschreiben: «Spielen Sie so viele wie möglich.»

Beim Nachdenken über das Orchester nicht als eine Gruppe von Musikern, sondern als eine von Menschen, habe ich unterschiedliche Beziehungen von Menschen zu Menschen in unterschiedlichen Stücken hergestellt. In *Etcetera* beginnen die Orchestermittglieder als Solisten und bieten dann von Zeit zu Zeit ihre Dienste abwechselnd einem von drei Dirigenten an. *Etcetera 2/4 Orchestras* beginnt mit vier Dirigenten und dann dürfen Orchestermittglieder von Zeit zu Zeit die Gruppe verlassen und als Solisten spielen. In *Atlas Eclipticalis* und *Concert for Piano and Orchestra* ist der Dirigent keine Herrscherfigur, sondern ein Utensil, das das Zeitmaß bereitstellt. In *Quartets* spielen nicht mehr als vier Musiker gleichzeitig, die sich beständig verändern. Jeder Musiker ist ein Solist. Um in der Orchestergemeinschaft die Hingabe an die Musik zu zeigen, die die Kammermusik charakterisiert. Um eine Gemeinschaft, eine Gesellschaft, vom Einzelnen her aufzubauen. Um Kammermusik auf den Umfang eines Orchesters zu heben. *Music for \_\_\_\_*. Bis jetzt habe ich 18 Teile geschrieben, von denen jeder Teil mit anderen zusammen gespielt oder weggelassen werden kann. Flexible Zeitklammern. Variable Struktur. Eine sozusagen erdbebensichere Musik. Eine andere Serie, ohne eine zugrunde liegende Idee, ist die Gruppe, die mit *Two* begann und mit *One, Five, Seven, Twenty-three, 101, Four, Two<sup>2</sup>, One<sup>2</sup>* und *Three* fortgesetzt wurde. In jedem dieser Werke ziele ich auf etwas, das ich noch nicht gefunden habe. Meine Lieblingsmusik ist die, die ich noch nicht gehört habe. Ich höre die Musik nicht, die ich schreibe. Ich schreibe, um die Musik zu hören, die ich noch nicht gehört habe.

Wir leben in einer Zeit, in der sich für viele Menschen das Bewusstsein von dem, was für sie Musik ist oder sein könnte, geändert hat. Etwas, das nicht wie ein Mensch spricht oder redet, das nicht seine Definition im Lexikon oder seine Theorie in den Schulen kennt, etwas, das sich nur durch das Faktum seiner Schwingungen ausdrückt. Menschen, die auf den schieren Schwingungsvorgang Acht haben, nicht in Bezug zu einer fixierten idealen Aufführung, sondern jedes Mal gespannt darauf, wie es sich diesmal ereignet, nicht notwendigerweise zweimal in der gleichen Weise. Eine Musik, die den Hörer zu dem Augenblick trägt, wo er ist.

New York, August 1989

John Cage: Ein autobiografisches Statement, in: Katalog Wien Modern 2004, hrsg. Bernd Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 9-13.