



SV

Band 1472 der Bibliothek Suhrkamp



John Cage  
Empty Mind

Herausgegeben von  
Marie Luise Knott und  
Walter Zimmermann

Deutsch von Klaus Reichert  
und anderen

Suhrkamp Verlag

Nähere editorische Angaben sowie Bildlegenden am Schluß des Bandes

Erste Auflage 2012

© John Cage Trust

© der deutschen Ausgabe

Suhrkamp Verlag Berlin 2012

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen  
Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und  
Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder  
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

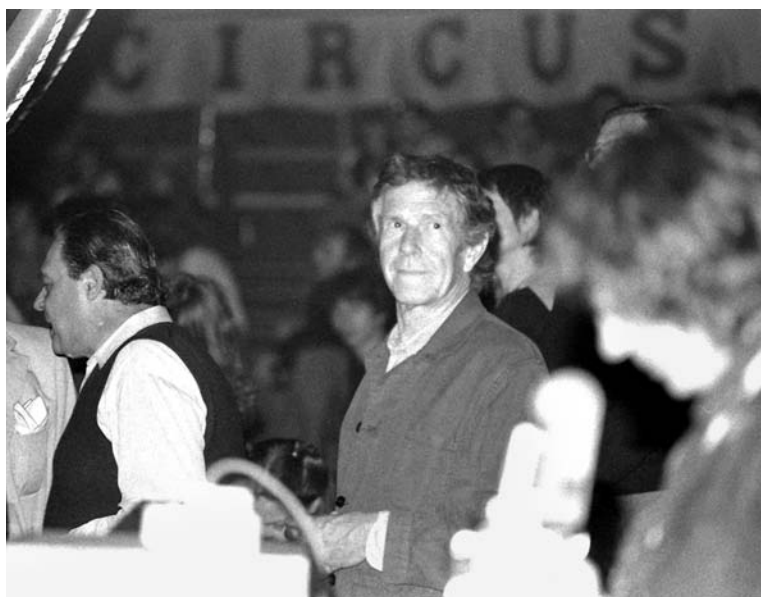
Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-22472-4

# Empty Mind



## Autobiographischer Abriss

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 verschiedener 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 Freunden 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 soviel Schönes in dich auf, wie du kannst. Wahrscheinlich kommst du nie wieder hin.* Ich verließ Paris und begann zu malen und zu komponieren, zunächst in 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 re-

petitiven 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, dem Filmmacher, 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, Motive, 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 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 war 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 Gira Sarabhai, einer indischen Sängerin und Tabla-Spielerin: Der Zweck der Musik ist es, das Bewußt-

sein 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. Meine Verstörung ließ nach und ich 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, in einem dortigen Radiostudio, 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 ver-

bleibenden 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. In Chicago hatten wir Max Ernst kennengelernt. 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 präparierte Klaviere. Die Kritik von Virgil Thomson war sehr positiv, sowohl was die Aufführung als auch was meine Komposition betraf. Aber im Publikum saßen nur fünfzig Leute. Ich verlor eine Menge Geld, das ich ohnehin nicht hatte. Ich mußte 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 machen. 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 (einer Oper in Frankfurt und den *Norton Lectures* an der Harvard University), die Cunningham Company verlassen. Deren Musiker sind jetzt Tudor, Kosugi und der Perkussionist Michael Pugliese.

In den späten vierziger Jahren entdeckte ich experimentell (ich ging in den schalltoten 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* (in der ersten Übersetzung von Chu Ch'an, 1947 veröffentlicht von der London Buddhist Society), *Neti Neti* von L. C. Beckett, als dessen Illustration (wie ich im Vorwort zu meinen *Norton Lectures* in Harvard sage) 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* (Komposition im Rückblick):

*MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacy  
InterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariable  
StructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance  
(I-VI).*

Die veröffentlichte Fassung heißt aus Gründen kommerzieller Konvenienz schlicht *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 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 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 außer-

halb des Publikums, David Tudor spielte Klavier, ich selbst verlas eine Vorlesung mit eingebauten Schweige-Sequenzen, ebenfalls von einer Leiter außerhalb des Publikums herunter, und das alles fand innerhalb zufallsbestimmter Zeitabschnitte und innerhalb des umfassenden Zeitrahmens meiner Vorlesung statt. In jenem Sommer sah ich später mit Entzücken, daß in der ersten amerikanischen Synagoge in Newport, Rhode Island, die Gemeinde in der gleichen Weise gesetzt war, einander gegenüber.

Von Rhode Island ging ich nach Cambridge und hörte in dem schalltoten 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 fünfziger Jahren, mit David Tudor und Louis und Bebe Barren, 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 [4'33] 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 unserer Zusammenarbeit werden Merce Cunninghams Choreographien nicht durch meine musikalischen Begleitungen gestützt. Musik und Tanz sind unabhängig voneinander, aber koexistent.



In den fünfziger Jahren zog ich aus der Stadt und ging aufs Land. Hier fand ich Guy Nearing, der mich ins Studium der Pilze und 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 sechziger 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 machte 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 irgend etwas zu feiern, zu unterstützen, um Biten zu erfüllen, um mein Denken oder Nicht-Denken in Gang zu setzen (*Themes & 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 Himalaya 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. Das Ziel 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 zweiundfünfzig Aquarelle gemacht. 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 (*Thirty Pieces for Five Orchestras*). Zeit statt Raum.

Auf Einladung von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn machte ich, assistiert von Andrew Culver, die *Européras 1 & 2* für die Frankfurter Oper. Diese übertrugen die Unabhängigkeit, doch auch 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 Soloviolin. Wie bei den *Etudes Australes* für Klavier wollte ich die Musik so schwierig wie möglich machen, so daß eine Aufführung zeigen würde, daß das Unmögliche nicht unmöglich wäre, und außerdem wollte ich insgesamt zweiunddreißig schreiben. Die bis jetzt für die Etüden 17-32 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 ('88) spielte Irvine Arditti die ersten sechzehn in 56 Minuten, und Ende November spielte er dieselben Stücke in 46 Minuten. Ich fragte ihn, warum er so schnell spielte. 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 in unterschiedlichen Stücken unterschiedliche Beziehungen von Menschen zu Menschen

hergestellt. In *Etcetera* beginnen die Orchestermitglieder als Solisten und bieten dann von Zeit zu Zeit ihre Dienste abwechselnd einem von drei Dirigenten an. *Etcetera 2/4 Orchestra* beginnt mit 4 Dirigenten, und dann dürfen Orchestermitglieder 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 any instruments*. Bis jetzt habe ich achtzehn Teile geschrieben, von denen jeder Teil mit anderen zusammen gespielt oder auch weggelassen werden kann. Flexible Zeitklammern. Variable Struktur. Eine sozusagen erdbebensichere Musik. Eine andere Serie, ohne eine zugrundeliegende Idee, ist die Gruppe, die mit *Two* begann und mit *One, Five, Seven, Twentythree, 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 jedesmal 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.