

John Cage 5. 9. 1912 – 12. 8. 1992

Eberhard Blum

... über John Cage sprechen!

1 Ich bin mit Bach und Telemann in norddeutschen Kirchen der Backsteingotik aufgewachsen. ↑

2 Wieso ich in diesem Zusammenhang ausgerechnet auf diesen Komponisten komme, bleibt mir ein Rätsel. ↑

3 Was wollen diese musikalischen Weltverbesserer eigentlich von mir? ↑

4 Eine Reihe anderer Komponisten, denen ich mich als Interpret verbunden fühle, gehen von vergleichbaren Voraussetzungen aus, etwa Johannes Fritsch, Isabel Mundry, Hans Joachim Hespos, Kazuo Fukushima, Gutama Soegijo und Gerhard Lampersberg. ↑

5 Ich meine nicht die Interpreten, deren Musikgeschichte mit dem 19. Jahrhundert endet. ↑

Der vorliegende Text ist das Ergebnis eines Gespräches zwischen Barbara Barthelmes, Sabine Sanio und Eberhard Blum. Das Gespräch fand am 21. September 1992 in Berlin statt.

Prolog

I Aus einem Brief von John Cage an Pierre Boulez aus dem Jahre 1953

Zunächst einmal, meine ökonomische Situation ist extrem schlecht; von einem Tag zum anderen weiß ich nie, wo das Geld herkommen wird. Ich hatte Hoffnungen und vertat meine Zeit damit, daß ich versuchte, Unterstützung für das Tonband-Musik Projekt von Stiftungen und Universitäten zu erhalten, doch ich hatte keinen Erfolg. Die Ergebnisse meiner Arbeit, die mir gefielen, dienten nur dazu, bei denen, die ich um Hilfe fragte, eine starke negative Reaktion hervorzurufen.

II Eberhard Blum in einem Gespräch mit Steffen Schleiermacher

Die meisten deutschen Komponisten, die mit 41 Jahren noch nicht beamtete Professoren sind, sehen ihr Leben als verpfuscht an.

III Carl Dahlhaus in Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik

Ein Zug von Herausforderung, von Kunstfeindschaft aus Enttäuschung haftet denn auch dem musikalischen Dadaismus Cages und der Cage-Nachfolger unverkennbar an.

IV Jasper Johns in einem Interview

Ich selbst sah in John eine Art Lehrer/Prediger/Vorreiter. Seine Neugier war grenzenlos und von besonderer Stärke, er war fähig, sein Schaffen mit verschiedenen Bereichen zu verknüpfen – mit Natur, Philosophie, Naturwissenschaft und was immer. Er war durchaus bereit, diese Verbindungen zu erläutern. Ich glaube, viele von uns fühlten damals, daß die Vorstellungen auf einem Gebiet Ideen auf einem anderen auslösen konnten – daß die Bereiche auf neuartige

6 Die Aufführung des
Werkes dauert 4
Stunden und 25
Minuten. ↑

7 Emmett Williams hat
wunderbare Stücke
geschrieben, die
diesen Schritt
vorbildlich vollziehen
(*Faustzeichnungen,
musica, Meditation*
Nr. 1). ↑

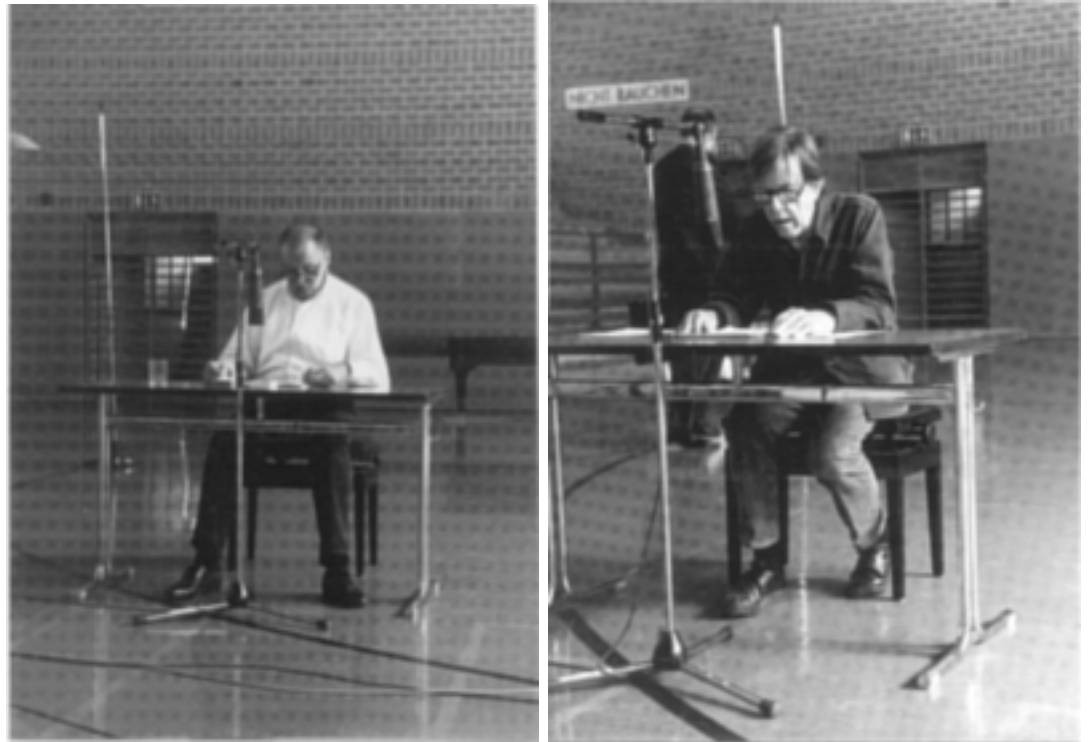
Weise vermischt werden konnten.

Ich habe John Cage zum ersten Mal gesehen und gehört, in einer Konzertreihe, die Hans Heinz Stuckenschmidt Anfang der 60er Jahre in Berlin veranstaltet hat und die hieß »Musik im Technischen Zeitalter«. Die Veranstaltung fand in der damaligen Kongreßhalle statt. Das muß 1962 oder 1963 gewesen sein. Damals studierte ich an der Musikhochschule in Berlin. Im Rahmen dieser Konzertreihe habe ich einen Abend mit Stockhausen, Henze und – ich glaube – Pierre Henry als Vertreter der »Musique concrète« und eben Cage und Tudor gehört. Von der Veranstaltung habe ich nichts begriffen, muß ich ehrlich sagen. Es war Chaos, was sich da abspielte, für meine Ohren und Augen. Soweit ich mich erinnere, fand eine Art Interview zwischen Cage und Stuckenschmidt statt. Cage hatte Mikrophone am Hals, Stuckenschmidt fragte und Cage antwortete. Das Ganze wurde sofort durch elektronische Manipulation transformiert und David Tudor arbeitete am Klavier, im Klavier, unterm Klavier. Mir war das damals völlig undurchsichtig und ich dachte, das sei das Ende der Musik. Auf Grund meiner Herkunft¹ hatte ich überhaupt keine Ahnung, daß es sowas gibt, geschweige denn, daß es ein außereuropäisches Denken gibt. Das war mein allererster Kontakt mit dem Schaffen John Cages.

Ich habe aber zu dem Zeitpunkt schon aus dem mir zur Verfügung stehenden Umfeld neuere Werke gespielt, so zum Beispiel von anderen Studenten der Hochschule. Mein Lehrer Nicolet hat mein Interesse an neuer Musik immer sehr gefördert. So hat er mich zum Beispiel nach Darmstadt geschickt, um dort die Ferienkurse zu besuchen. Für mich war neue Musik Schönberg und Umgebung, Zwölftonmusik, vielleicht Webern, auch Stockhausen, dessen Klavierstücke ich kannte. *Zeitmasze*, das war für mich neue Musik. Der erste Eindruck, den Cage bei mir hinterlassen hat, war doch so nachhaltig, daß ich mich immer, wenn der Name auftauchte, an dieses Ereignis in der Kongreßhalle erinnerte. Allmählich begann ich mich mehr dafür zu interessieren und nachzuforschen. Nicht, daß ich in Darmstadt irgendeine Hilfe bekommen hätte. Zu jener Zeit war Cage in Darmstadt ein absolutes Tabu. Er war 1958 in Darmstadt, doch das war vor meiner Zeit. Anfang der 60er Jahre, als ich anfang nach Darmstadt zu fahren, hatten Boulez, Maderna, Stockhausen und Pousseur das Sagen. Cage war gar kein Thema. Ich besuchte auch nicht die Kurse, in welchen ästhetische Auseinandersetzungen stattfanden unter den Komponisten und Theoretikern, sondern die Instrumentalkurse. Zum Beispiel habe ich einen Kurs besucht, den das Lasalle Quartett veranstaltete – Interpretation neuer Kammermusik. Außerdem habe ich die Flötenkurse von Severino Gazzelloni besucht. Da wurde Boulez gespielt, von Varèse *Density 21,5* und die damals neuen Flötenstücke, Berios *Sequenza I* usw.

Was mich an den beiden Komponisten Feldman und Cage so fasziniert hat war die Befreiung von der Notwendigkeit, mit Tönen und Klängen etwas ausdrücken zu müssen. Vorher galt immer die etwas überschülerhafte Frage: »Was will der Künstler damit sagen?« Das heißt, man spielt eigentlich nicht die Töne, sondern es geht darum, was hinter den Tönen ist. Wenn ich das »Hinter den Tönen« nicht rausgefunden habe, kann ich auch das Stück nicht spielen. Ich habe bei den meisten Stücken, die ich als Flötist gespielt habe, seien es Kammermusikstücke oder solistische Stücke, das »Hinter den Tönen« eigentlich nie gefunden, weil es entweder nicht da war, oder weil es so banal war, daß ich mir gar nicht vorstellen konnte, daß es das ist. So zum Beispiel bei Stücken von Jean Françaix² oder auch bei klassischen Stücken wie zum

Beispiel von Haydn. Ich schätze Haydn, aber man hört, was man hört. Diese Idee, die ich in der Schule gelernt habe, dieses »Durch-Nacht-zum-Licht«, es muß eine Offenbarung in den Stücken sein, die in Wörtern auszudrücken ist, hat meine Entwicklung als Musiker stark behindert.³



Während der Darmstädter Ferienkurse 1990, Fotos: A.H.Lehmann

Man fragt sich natürlich, was mache ich stattdessen? Meine Aufgabe als Musiker ist – und das klingt vielleicht pathetisch - die Erzeugung von Klang. Die Erzeugung von Klang ist Gegenstand meines Musikmachens. So definiere ich selbst meine Tätigkeit. Dies ist mir nicht eben eingefallen, darüber denke ich seit langem nach. Ich komponiere nicht, sondern führe komponierte Werke auf. Ich setze graphische Gebilde um in akustische Gebilde. Und der Klang, der entsteht ist Gegenstand der Musik und nichts anderes. Ich sehe nicht, daß da immer noch eine literarische Nachricht bei sein muß, die von einer besseren oder schlechteren Welt redet. Alle Stücke, die eine solche Nachricht haben, benutzen literarische Texte, und die Aussage kommt nicht durch die Klänge zustande. Die Erkenntnis, daß die Arbeit des Interpreten in der Erzeugung von Klang liegt, habe ich von John Cage gelernt, aber selbstverständlich auch von Morton Feldman.⁴

Es ist auch so, daß sich Cage in die Ausführungen von Interpreten, die ihm bekannt waren, nicht einmischte. Es sei denn, es kamen ganz spezifische Fragen auf, die der Ausführende nicht entscheiden konnte, sondern der Komponist selber beantworten mußte. Er hatte natürlich die positivste Erfahrung mit Interpreten, die man sich überhaupt denken kann, nämlich durch seinen Freund David Tudor. In den siebziger Jahren kam das große Problem auf, daß Leute seine Musik spielten, die er gar nicht persönlich kannte. Die Partituren konnte man kaufen, die Stücke wurden gespielt und man lud Cage ein, um das Ergebnis zu hören. Oft war er entsetzt darüber, was mit seinen Partituren passiert war.

Persönlich habe ich ihn 1972 in Berlin kennengelernt. Anlässlich seines 60.

Geburtstages ist er damals nach Berlin gekommen, auf Einladung des DAAD. Ich spielte die *Variations I* in einer Ausarbeitung von mir, und das fand er ganz fabelhaft. Da wurde gar nicht viel darüber geredet. Auf Grund seines Verhaltens mir gegenüber war mir klar, daß er diese Interpretation mochte, denn er war mir sehr freundschaftlich zugetan. Als ich nach Amerika ging, durch Morton Feldman eingeladen, haben wir ständig Konzerte in New York und Buffalo gegeben und haben seine Musik gespielt. Damals wollten wir *Atlas Eclipticalis* aufführen. Cage ist nach Buffalo gereist und hat das Werk mit uns zusammen einstudiert. Das war das erste Mal, daß ich praktisch, d.h. im Hinblick auf eine Aufführung mit ihm zusammen gearbeitet habe. Für mich als Interpreten war das natürlich höchst interessant. Einmal war bemerkenswert, daß er von uns Musikern, die ja Spezialisten waren, nichts verlangte, was jenseits der technischen Möglichkeiten der Instrumente lag. Zum anderen verlangte er auch nicht, daß wir gegen uns selbst spielten. Was er forderte, was Disziplin. Und das ist eben das andere, was ich von ihm gelernt habe, nämlich, daß die Arbeit als Interpret eine ungeheure Disziplin verlangt. Die Disziplin fängt am Schreibtisch an und hört auf der Bühne, na ja, eigentlich nicht auf, vielmehr geht sie dort weiter. Von der ersten Markierung in einer Partitur bis zu einer Aufführung in einer bestimmten Situation ist die Disziplin das Entscheidende. Es ist egal, ob es sich um ein notiertes, ausgearbeitetes Werk handelt oder ob man erst eine Ausarbeitung machen muß, um zu einem akustischen Gebilde zu gelangen. Für mich bedeutet das, daß man sehr genau sein muß und sehr präzise denken muß. Das betrifft natürlich solche Stücke wie *Variations I* oder *Variations II*, *Sixty Two Mesostics*, wo dem Interpreten oder dem Ausführenden ein Rahmen gegeben ist, innerhalb dessen er sich bewegen muß, wo der Interpret sehr viele Entscheidungen selber treffen muß. Diese Entscheidungen müssen sehr wohl überlegt sein. Das meine ich mit Disziplin. Der Rahmen ist mitunter sehr weit gesteckt.

Es gibt Interpreten, die es ablehnen, solche Musik⁵ zu spielen. Sie sagen, es gäbe keine Interpretations-Möglichkeiten. Paul Zukofsky zum Beispiel spielt solche Stücke nicht. Er spielt die *Freeman Etudes*, die aufgeschrieben sind, beziehungsweise ziemlich genau aufgeschrieben sind. Er spielt die frühen Stücke aus den 50er Jahren *Melodies for Violin and Keyboard*, also Sachen, die aufgeschrieben sind. Er lehnt es ab, Ausarbeitungen von *Variations I* oder *Variations II* zu machen. Das sieht er nicht als seine Rolle als Interpret an. Darüber kann man streiten. Ich sehe das nicht so, gar nicht so, für mich ist es eine Möglichkeit, Klänge zu erzeugen, die ich unter anderen Umständen in anderen Stücken nie erzeugen würde. Durch bestimmte Operationen, Systeme, die ich mir erdacht habe, gibt es Kombinationen von Notwendigkeiten, so daß plötzlich ein Klang auf eine ganz bestimmte Weise erzeugt wird, auf die ich selbst nie gekommen wäre.

Das, was ich aufführe, ist nichts Unbestimmtes. Nehmen wir Werke wie *Variations I* oder *Variations II*: Da haben wir eine Vorlage, die Unbestimmtheit mit einschließt. Um zu wissen, welchen Klang ich wann erzeugen will, muß ich ein Verfahren entwickeln, um dies festzulegen. Ich muß die vier Parameter definieren. Aus der Beschäftigung mit der Vorlage und den Anweisungen des Komponisten entwickle ich ein festgelegtes Musikstück. Wenn ich auf die Bühne komme und spiele, dann interpretiere ich das von mir ausgearbeitete Objekt. Das ist natürlich eins der Probleme. Denn nichts, was ich in dem Moment mache, wenn ich auf der Bühne bin, hat mit dem Zufall zu tun. Der Zufall hat zu Hause agiert, das Objekt, das ich vorführe,

und das einen Anfang und ein Ende hat, kann ich wiederholen, denn ich habe es aufgeschrieben. Wenn ich das jeweilige Stück das nächste Mal spiele, klingt es nicht anders. Von den *Variations I* habe ich in den 60er Jahren eine Ausarbeitung gemacht, die ich im wesentlichen heute noch spiele. Ich habe einige zusätzliche Zufallsoperationen vorgenommen, um Dinge zu korrigieren, die mir an meiner früheren Ausarbeitung nicht paßten. Damals bestand für mich das Problem vor allem in folgendem: Bestimmte Klänge, die in meiner Liste von Möglichkeiten aufgeführt sind, wurden durch Zufallsoperationen ausgewählt. eine weitere Operation beschäftigte sich mit der Frage, wie lange ein Klang dauern soll. Für den Fall, daß ein Klang nur eine Sekunde lang wurde, dieser aber mindestens fünfzehn Sekunden braucht, um sich zu entwickeln, habe ich dann bestimmte Regelungen getroffen. Folgendes passierte: Ich spielte einen bestimmten Klang mit einer bestimmten Dauer. War die festgelegte Dauer zu Ende, mußte ich den Klang abbrechen. Gerade bei einem Blasinstrument sind der Anfang und das Ende natürlich sehr viel anders als bei einem Klavier, wo Klänge angeschlagen werden und dann verklingen. Da gibt es so etwas wie ein natürliches Ende von Klängen. Bei einem Blasinstrument verhält es sich so: Man atmet ein, erzeugt einen Klang, der sein »natürliches« Ende findet, einfach weil man keine Luft mehr hat. Ich habe mich gefragt, warum ich mir meinen natürlichen Atemrhythmus nehmen lassen soll, nur weil die Stoppuhr die Klänge abschneidet, nur, weil der Zufall so entschieden hat. Ich habe entschieden, daß ich eine Atemlänge als meine Zeiteinheit nehme. Nun ist es so, daß manche Klänge mehr Luft erfordern und manche weniger. Diejenigen, die viel Luft verbrauchen, werden auf natürliche Weise kürzer sein müssen. Also ergibt sich aus der physikalischen Natur der Klänge ihre Dauer. Durch diese Entscheidung ist meine Ausarbeitung wirklich ein Flötenstück geworden. Als ich dies Cage erzählte, fand er es absolut in Ordnung. Ein strenger Cage-Exeget könnte mir natürlich vorwerfen, ich handele nicht nach den Anweisungen. Zwar ist der eigene Atem als Zeitmaß kein objektives Maß, wie die Stoppuhr, aber er ist auch kein Geschmacksmaß. Was ich interessant fand, war, daß Dauern durch die Natur der Klänge selber entstehen können. Die Physik der Klänge bestimmt die Dauern. Es entsteht dabei eine Musik, die auch mit meiner eigenen Physik, meiner Körperlichkeit zu tun hat.

Ein weiteren Punkt, den ich bei Cage interessant finde ist, daß seine letzten Werke enorm von Feldman beeinflusst sind. Viele dieser Werke, vor allem die, die mit vielen Instrumenten besetzt sind, haben eine erstaunliche Nähe zu Feldman. Ich erinnere mich an folgende Geschichte, die vielleicht in diesem Zusammenhang erwähnenswert ist. Cage hat mehrfach gesagt, daß er mit Tonträgern nichts im Sinn hat. Nun gibt es das Stück *Crippled Symmetry* von Morton Feldman für Flöte, Klavier und Schlagzeug, das Cage selbst ein paar Mal gehört hat. Von diesem Stück haben wir eine CD produziert. Der Produzent, Werner Uehlinger, lebt in der Schweiz und ist zu Veranstaltungen des Cage-Festivals in Zürich letztes Jahr gefahren. Bei einer der Begegnungen zwischen Cage und ihm fragte Cage ihn, ob er nicht eine CD von der Einspielung von *Crippled Symmetry* haben könne. Das war für mich eine Bestätigung dafür, daß Cage dabei war, sich mit Feldmans Musik auseinanderzusetzen. Er kannte natürlich auch Feldmans Werk *For Philip Guston*, das wir anlässlich seines Todes in Frankfurt in einem Gedächtnis-Konzert im Städel-Museum gespielt haben. Da war auch Cage dabei und hat zugehört, mit all den Sitzschwierigkeiten, die alle Besucher bei dieser Gelegenheit hatten.⁶

Es ist erstaunlich, wie sich die Musik der beiden um 1950/60 ähnelt und jetzt wieder –

nach 1978 – in ihrem Spätwerk, nach einer Zeit, in der sie ganz verschiedene Wege gegangen und zu ganz verschiedenen Ergebnissen gekommen sind. Auch persönlich haben sie am Ende ihrer Leben wieder zusammengefunden. Man darf den Einfluß von Feldman auf Cage nicht unterschätzen. Ich glaube, er ist größer, als die meisten wahrhaben wollen.

Außerdem führe ich die Sprech- oder Sprachstücke von Cage auf. Es gibt gewaltige Unterschiede zwischen den *Empty Words IV*, den *Sixty Two Mesostics*, dem *Vortrag über nichts*, dem *Vortrag über etwas* oder den *45 Minuten für einen Sprecher*. Zunächst zu den letzten drei Stücken, die aus den 50er Jahren stammen. Ich spreche diese drei Stücke nur auf deutsch, in den wunderbaren Übersetzungen von Ernst Jandl, und nicht auf englisch. Das nicht, weil ich nicht gut genug Englisch könnte, sondern weil mein Akzent eine zusätzliche Komponente im Klang dieser Sprechstücke bedeuten würde, die nicht intendiert ist. Bei der Erarbeitung des *Vortrags über nichts* halte ich mich an das, was Cage im Vorwort sagt: »Jede Zeile ist quer über die Seite von links nach rechts zu lesen, nicht senkrecht den Kolonnen nach. Das sollte nicht in einer gekünstelten Weise geschehen (was aus dem Versuch resultieren könnte, die Stellung der Wörter auf der Seite strikt einzuhalten), sondern mit dem Rubato, *das man beim täglichen Sprechen anwendet*.«

Eine rhythmisierte Vortragsweise, die sich an der graphischen Aufteilung in Kolonnen hält, ist falsch. Dieser Text stellt für Cage den ersten Schritt dar, die Sprache zu musikalisieren. Man muß hinzufügen, für den Akt der Musikalisierung spricht auch, daß der Text sehr konstruiert ist. Die Anzahl der Wörter ist von Abschnitt zu Abschnitt festgelegt. Eine Schicht des Vortrags besteht darin, daß er erklärt, wie der Vortrag gemacht ist. Wenn nun Sprecher anfangen, aus diesem Text eine Art von virtuosem Kunststückchen zu machen, sei es durch gekünstelte Sprechweise oder durch das Sprechen mit verteilten Rollen, ist es in jedem Fall immer falsch. Ich habe diesen Text fast auswendig gelernt, so daß ich mich ganz sicher fühle und nicht ständig in die »Noten« schauen muß. Ich benutze keine Uhr, ich lese den Text mit dem »natürlichen Rubato des alltäglichen Sprechens«. Wie lange der Vortrag dauert, hängt mit der Akustik des jeweiligen Raumes zusammen.

Ich versuche nicht die Sprechweise von Cage zu imitieren, das liegt mir völlig fern. Sie kennen möglicherweise den Schweizer Dichter Jürg Laederach. In einem Artikel über mich hat er den Ausdruck »Blums flötenlose Stücke« geschaffen. Diese Beschreibung finde ich persönlich sehr treffend. Ich spiele mit dem Atem, mit der Artikulation – Zungentechnik ist bei der Flöte genauso wichtig wie beim Sprechen – alles, was ich beim Flötenspielen mache, mache ich beim Sprechen auch. Da liegt auch die Verbindung zwischen meinen beiden Tätigkeiten. Das Entscheidende beim Sprechen ist immer die Atemtechnik, daß man nämlich – wie beim Flötenspielen – beim Sprechen eines Satzes durch den Atem die Phrasierung herstellt.

Das führt uns zu dem Text *45 Minuten für einen Sprecher*, der vieles verwendet, was in dem *Vortrag über nichts* und dem über etwas vorkommt. Hier ist natürlich die Musikalisierung der Sprache einen entscheidenden Schritt weitergekommen. In diesem Text ist die Geschwindigkeit des Sprechens vorgeschrieben. Ebenso sind durch verschiedene Buchstabentypen verschiedene

Lautstärken vorgeschrieben, außerdem gibt es Aktionen, die zufällig in den Text integriert sind. Das Problem der deutschen Fassung dieses Textes ist, daß die deutsche Sprache etwa 10 Prozent mehr Wörter braucht, um das auszudrücken, was die englische Vorlage ausdrückt. Das heißt, auf deutsch ist der Text schwieriger zu sprechen, weil es einfach mehr Wörter gibt, jedoch die Zeit, die zur Verfügung steht, die selbe bleibt. Diesen Text habe ich so gelernt, wie ich ein schwieriges Instrumentalstück einstudieren würde. Es war mein Ziel, die schnellsten Stellen in diesem Stück so zu sprechen, daß ich nicht nur noch »prwlpwlpwlpw...« artikuliere, sondern daß ich die Wörter ausspreche, auch wenn sie vielleicht der Hörer nicht mehr mitbekommt. Das man sich verspricht, ist dabei gar nicht zu verhindern, aber ich habe es zumindest versucht. Davon spricht auch Cage im Vorwort zu diesem Text. Es entsteht ein gewisser sportlicher Ehrgeiz, es ist ein richtiges Virtuosenstück. Den Text habe ich in jeder möglichen Fassung aufgeführt, allein und mit allen »Zahlenstücken« gleichzeitig. Alle diese Stücke sind unter 45 Minuten lang und man kann sie beliebig kombinieren. Dieser Text vollzieht den Schritt zur Musik deutlicher, als der *Vortrag über nichts*. Der Schritt von der Information, von der Geschichte zum Klang. Die Wörter werden zu Klangereignissen. Dabei ist es sehr wohl wichtig, die einzelnen Wörter genau zu artikulieren, denn davon hängt bei entsprechender Geschwindigkeit der Klang, die Musik des Textes ab⁷.

Der nächste Schritt in der Musikalisierung sind die *Sixty Two Mesostics re Merce Cunningham*. Es gibt keine Wörter, die ausgesprochen werden, es gibt eine Partitur aus Buchstaben und es gibt zeitliche Anweisungen. Bei der Erarbeitung der *Mesostics* habe ich mir für jedes einzelne *Mesostic* eine Leseartitur angefertigt mit Anweisungen, denn man muß sich für jedes einzelne *Mesostic* Regeln entwerfen. Zum Beispiel kann man festlegen, daß in *Mesostic 1* alle groß gedruckten Buchstaben laut sind. Man kann aber auch festlegen, daß in *Mesostic 2* die Aussprache um so leiser ist, um so größer der Buchstabe ist. Ich muß von *Mesostic* zu *Mesostic* Regeln festlegen. Die zeitliche Einteilung ist auch genau festgelegt. Alle *Mesostics* müssen in einen zeitlichen Rahmen gesetzt werden. Der Beginn eines jeden Ereignisses darf nicht kürzer als 1 Minuten und nicht länger als 3 Minuten sein. Sagen wir, ich habe mich für 2 Minuten entschieden, und das erste *Mesostic* dauert, sagen wir, 25 Sekunden, dann ist der Rest der Zeit Stille. Das nächste *Mesostic* fängt bei zwei Minuten an, es dauert vielleicht 35 Sekunden, dann ist der Rest wieder Stille. Diese Zeiteinteilung ist von Cage gegeben und man muß ihr genau folgen. In diesem Stück geht es um den V o r g a n g des Sprechens. Das Sprechen als Aktion, Erzeugung von Klang mit der menschlichen Stimme, vom Flüstern bis zum lautesten Schrei. Alle Varianten der Artikulation werden verwendet. Zusätzlich benutze ich ein Mikrophon. Was heißt das? Ich benutze das Mikrophon als Instrument. Mit Hilfe des Mikrophons kann ich leise Klänge zu lauten werden lassen und umgekehrt. Ich kann Klänge hörbarer machen oder weniger hörbar machen. Ich nutze das Mikrophon sowohl als dynamisches Instrument, als auch als Klangfarben-Instrument. Wie der Interpret das Mikrophon benutzt, ist ihm selbst überlassen. Cage gibt nur die Anweisung, daß man eines benutzen muß.

Ich habe dieses Stück oft aufgeführt, zum ersten Mal in Berlin, im Künstlerhaus Bethanien, dann mehrfach in Amerika. Es ist eines der Stücke, die Feldman stark beeindruckt haben. Vergessen wir nicht: 1978 begann Feldman mit *Why Patterns?* an seinem Spätwerk zu arbeiten. Damals habe ich eine Fassung mit Abschnitten von 2

Minuten gemacht. Die Aufführung dauert dann etwa 124 Minuten.

1990, direkt nach den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt, kam Cage zu seinem ersten Auftritt nach Ostberlin. Einen Tag vorher, habe ich in der Berlinischen Galerie die *Sixty Two Mesostics* aufgeführt. Cage war ganz aufgeregt, weil es das erste Mal war, daß er dieses Stück, von jemand anderem aufgeführt, hörte. Er war neugierig darauf, von jemandem, der Englisch nicht als Muttersprache hat, dieses Stück zu hören. Denn natürlich ist es so, daß meine Aufführung »deutsch« klingt. Ich bin froh, daß er meine Aufführung noch gehört und daß sie ihm gefallen hat.