

Interview

John Cage

Musik als Prozeß

aufgezeichnet von Peter Wicke

Das folgende Gespräch wurde im Mai 1987 in John Cages New Yorker Wohnung geführt. Obwohl eigentlich mit einem ganz anderen musikalischen Gegenstand beschäftigt (Rock- und Popmusik) und dafür auch in die USA gereist, ergab sich die Begegnung mit John Cage fast unvermeidlich innerhalb einer Musikszene, die trotz aller Gegensätzlichkeit in den Musikauffassungen ein starres Gegenüber von »U« und »E« nicht kennt. Dem Abdruck liegt das übersetzte Tonbandprotokoll des Gesprächs zugrunde, das für den Druck mit Einverständnis von John Cage behutsam redigiert wurde.

Peter Wicke

PW: *Es sind inzwischen mehr als 50 Jahre, in denen Sie mit Ihren Arbeiten einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung der zeitgenössischen Musikkultur genommen haben. Wenn Sie zurückschauen, wie sehen Sie selbst diese Zeitspanne? Gab es Brüche, Einschnitte, Diskontinuitäten oder war es für Sie eher die kontinuierliche Verwirklichung einer bestimmten Idee von Musik, von Musikkultur?*

JC: Meine frühen Arbeiten sind definitiv von der Vorstellung geprägt, daß ein Musikstück einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat; in anderen Worten – eine Struktur, also ein Ganzes ist, zusammengefügt aus Teilen. Etwa um 1950 – und seither in wachsendem Maße – ist die Vorstellung von einem Prozeß anstelle des Gedankens der Struktur getreten; oder, um es anders zu formulieren, anstelle der Vorstellung von Musik als eines Objekts, das aus Teilen zusammengesetzt ist, trat die Vorstellung von einem sich kontinuierlich bewegenden Ganzen, einem Prozeß, in dem es Anfang, Mitte und Ende nicht gibt. Und im Zusammenhang damit hat sich auch die Methode meiner Arbeit verändert. Statt mit von mir bestimmten Auswahlentscheidungen, begann ich mit Zufallsoperationen zu arbeiten – zunächst erst einmal deshalb, weil niemand anderes es tat. Es war nur herauszufinden, was dabei passieren würde, wenn man es ausprobierte – also machte ich es.

PW: *Warum ein solcher Wandel gerade um 1950? Sie haben sich*

wenige Jahre zuvor mit dem Zen-Buddhismus zu beschäftigen begonnen – war das die Ursache dafür?

JC: Ja, das ist richtig, ich begann Mitte der 40er Jahre mit dem Studium des Zen-Buddhismus und das gab meinem Leben eine neue Richtung, einen völlig neuen Sinn. Christian Wolff brachte mir dann, ich glaube 1951, eine englische Ausgabe des I-Ging »(Buch der Wandlungen«, chinesisches Orakelbuch – PW) und ich war sofort von der Idee fasziniert, es als Mittel zu benutzen, um Fragen zu beantworten, die etwas mit Zahlen zu tun hatten. Schon zuvor hatte ich das magische Quadrat benutzt, um meine Verantwortung vom Auswählen und Entscheiden auf das Stellen von Fragen zu verlagern. Ich setzte an die Stelle von Zahlen Klänge und bewegte mich mit ihnen innerhalb der Regeln des magischen Quadrats. Jetzt nun konnte ich die Zahlen der Antworten, die ich erhielt, zu den 64 Hexagrammen des I-Ging in Beziehung setzen. *Music of Changes* ist als erste Komposition so entstanden. Der Anstoß zu all dem aber ging von meinem Lehrer Suzuki aus (Daisetz T. Suzuki – PW), bei dem ich an der Columbia University die Philosophie des Zen-Buddhismus studierte. In einer Vorlesung sprach er über die Struktur des Geistes. Er malte eine ovale Figur an die Tafel und etwa in der Mitte links daneben zwei parallele Linien. Das Oval verkörperte mit seiner oberen Spitze die reale Welt der Relativität und mit der unteren das Absolute. Die beiden parallelen Linien standen für das Ego, das Bewußtsein. Das Ganze war die Struktur des Geistes. Suzuki sagte, daß das Ego, also das Bewußtsein, nach der Lehre des Zen die Fähigkeit habe, sich von seinen Erfahrungen zu befreien, egal, ob sie auf dem Wege der sinnlichen Perzeption aus der Welt der Relativität oder über den Traum aus dem Absoluten erwachsen. Das Ego kann sich von seinen Vorlieben und Abneigungen, von seinem Gedächtnis und seiner Selbstheit befreien und sich somit öffnen für die Bewegung des Geistes, des kollektiven Bewußtseinsstroms. Das aber heißt, Entscheidungen und die von meinem Ego bestimmte, auf mein Ego bezogene Bewertung und Auswahl der Dinge aufzugeben, um diese Offenheit zu erzeugen, die das Ego durchlässig macht für diesen Strom des kollektiven Bewußtseins. Eine solche Disziplinierung des Ego, wie sie Zen damit verlangt, geht nur absolut. Sie ist absolut. Trotzdem entschied ich damals, die Musik nicht aufzugeben. Ich hatte mein Leben bereits der Musik verschrieben – und ich hatte Arnold Schönberg fest versprochen, mich ganz der Musik zu widmen. Also mußte ich in der Musik nach einem Prinzip suchen, das eine ähnlich strikte und absolute Disziplinierung des Ego zuließ wie das Meditieren im Schneidersitz. Ich wählte das magische Quadrat.

PW: *Also ist es eher dem Zufall geschuldet, daß Sie damals mit der Philosophie des Zen-Buddhismus in Berührung kamen, oder haben Sie nach so etwas wie einer Sinnbestimmung gesucht?*

JC: Ja, ich habe gesucht, verzweifelt gesucht. Es gab in dieser Zeit, also in den 40er Jahren, eine Menge Kritik an der zeitgenössischen Musik. Es wurde ihr vorgeworfen, sich von der Gesellschaft separiert zu haben, mit ihr nichts mehr zu tun haben zu wollen, isoliert zu sein, ja, sie gar nicht einmal mehr zur Kenntnis zu nehmen. Und es war ja wirklich so, daß jeder Komponist für sich arbeitete, in seiner eigenen Sprache. Es schien so, als sei das ein Problem von Kommunikation. Doch wenn es wirklich ein Problem der Kommunikation gewesen wäre, also die Situation wäre doch ausweglos gewesen, wie im »Turm zu Babel«. Wenn es keinen besseren Grund für das

Komponieren geben sollte als den der Kommunikation, dann hätte man damit aufhören müssen. Natürlich war auch ich zunächst davon ausgegangen, daß ein Künstler etwas zu sagen haben sollte und es dann eben sagt. Doch die Erfahrung, die ich machte, war so: wenn ich etwas Trauriges sagen wollte, dann lachten die Leute – und umgekehrt. Also habe ich nach einem anderen Grund für das Komponieren gesucht. Und ich fand ihn auch; er kam aus Indien beziehungsweise England und wies mir den Weg zum Zen-Buddhismus. Danach hat die Musik den Sinn, das Bewußtsein zu läutern, es ruhig zu machen, damit es für die Einflüsse aus seiner Umgebung aufnahmebereit, aufnahmefähig wird. Ich suchte also danach, dem Bewußtsein Stille zu geben.

PW: *Was meint »Stille« in diesem Zusammenhang?*

JC: Nun, »Stille« ist ein Bewußtseinszustand, es bedeutet eine Änderung des Bewußtseins. Es hat nichts mit einem klangfreien Raum zu tun, denn in physikalischer Hinsicht gibt es so etwas wie »Stille« nicht. »Stille« bedeutet einen Zustand des Bewußtseins, in dem es seine Intentionen und Absichten aufgegeben hat. Zum Beispiel wenn ich in einen schalltoten Raum gehe, einen Raum also, der so geräuschlos wie nur möglich gebaut ist, dann höre ich dennoch zwei Klänge. Ich höre nämlich mein Nervensystem und meine Blutzirkulation, ich höre mich selbst. Aber diese beiden Klänge sind von mir nicht intendiert. Insofern ist die grundlegendste Musik, die ich *bin* – »Stille«. Natürlich wäre es unsinnig, im 20. Jahrhundert dem Bewußtsein »Stille« zu geben, indem man es an einen ruhigen Platz versetzt, denn wir leben in einer urbanisierten, von Geräuschen erfüllten Welt. Dazu braucht es Musik, Außerdem heißt es im I-Ging, im Hexagramm über Gnade – das ist das Hexagramm, das die Kunst betrifft –, daß man ernsthafte Probleme nicht mit Kunst lösen kann, denn sie sei wie das Licht auf einem Berg, das die darunterliegende Dunkelheit nicht durchdringt, wo die wirklichen Probleme sind. Ich aber wollte in dieser Dunkelheit wirken.

PW: *Aus dem, was Sie sagen, folgt doch aber, daß der Hörer ein ganz wichtiger Bezugspunkt in Ihrem Konzept von Musik ist, also doch Kommunikation ...*

JC: Ja, natürlich nehme ich den Hörer ernst. Ich bin ebensosehr mit dem Hörer beschäftigt wie jeder andere Komponist. Wissen Sie, ich bin oft dafür kritisiert worden, daß ich mich um den Hörer nicht kümmern würde. Das ist ein Mißverständnis. Auch mir ist der Hörer sehr wichtig, nicht in Bezug auf das Komponieren, wohl aber, wenn meine Kompositionen hörbar werden. Es ist nur so, daß Musik für mich etwas ist, über das ich keine Kontrolle habe, etwas, das in keiner Weise von Vorherbestimmungen meinerseits abhängig ist. Ich setze sie als Prozeß nur in Gang.

PW: *Also ein anderes Verständnis vom Komponisten ...*

JC: Oh ja, nämlich der Komponist als jemand, der Fragen stellt, statt Festlegungen zu treffen. Sehen Sie, es ist ebenso schwierig Fragen zu stellen, wie eine Auswahl vorzunehmen und Festlegungen zu treffen. Es gibt da eine schöne Geschichte aus

meiner Studienzeit bei Schönberg. Ich werde sie Ihnen erzählen. Es war in einer Harmonie-Klasse, und Schönberg bat uns an die Tafel. Wir bekamen eine Kontrapunktaufgabe, die wir lösen sollten. Ich schrieb also die Lösung an die Tafel und Schönberg sagte: »Das ist richtig, nun machen Sie mir eine andere Lösung.« Ich schrieb eine neue Lösung auf, und Schönberg verlangte wieder, daß eine andere Lösung gefunden werden sollte. Das wiederholte sich etwa acht oder neun Mal, und noch immer verlangte Schönberg eine neue Lösung. Ich wurde etwas unsicher, denn er war ein brillanter Musiker und mußte selbstverständlich sehen, daß es keine weiteren Lösungen gab. Also sagte ich ihm, daß es für seine Aufgabe andere Lösungen nicht gibt. Schönberg daraufhin: »Auch das ist richtig. Nun sagen Sie mir, was ist das allen Lösungen zugrundeliegende Prinzip?« Ich konnte ihm diese Frage damals, es war in den 30er Jahren, nicht beantworten. Schönberg gab sie mir mit auf den Weg, und ich wunderte mich natürlich, auch später noch, warum er diese Frage überhaupt gestellt hatte. Heute weiß ich die Antwort, die ich ihm damals hätte geben müssen. Ich hätte ihm antworten müssen: »Das allen Lösungen zugrundeliegende Prinzip ist die Aufgabe, die sie gestellt haben.« Habe ich Recht? (Lachen) Es ist übrigens bei den Computern heute nicht anders. Ich will damit sagen, worauf es ankommt, das ist die Frage zu finden, die richtigen Fragen zu stellen, und nicht die Auswahl von Antworten. Und das ist deshalb so, weil wir heute in einer Welt leben, die durch ungeheure Quantitäten bestimmt ist. Wir haben ja schon alles, eine Menge Antworten, eine Menge Möglichkeiten, eine Menge Kulturen sogar.

PW: *Wie aber geht das zusammen mit der Unterscheidung von Struktur und Prozeß, die Sie vorgenommen haben? Ist es nicht so, daß dem Prozeß als kontinuierliche Zustandsänderung in Raum und Zeit stets Struktur als eine Art gemeinsames Prinzip zugrundeliegt?*

JC: Ja, sehen Sie, das ist ja das Merkwürdige. Wenn es mir vergönnt ist, in eine dritte Schaffensperiode einzutreten, dann wird sie durch eine Vereinigung von Struktur und Prozeß gekennzeichnet sein. Aber die Strukturen werden flexibel, nicht fixiert sein; also ein Prozeß, der Strukturen einschließt. Doch ich habe zu wenig Abstand dazu, um wirklich zu wissen, was es ist.

PW: *Sie haben Struktur und Prozeß als zwei zentrale Kategorien für ihre Arbeit genannt ...*

JC: Ja, Sie sind ein Schlüssel zu meinem Werk.

PW: *Was aber ist mit dem Klang? Sie haben einmal sehr viel damit experimentiert.*

JC: Am Klang bin ich noch immer sehr interessiert. Es ist so etwas wie eine dritte Dimension für mich, neben Struktur und Prozeß.

PW: *Sehen Sie in dieser Welt heute, auch der musikalischen, wirklich noch eine Möglichkeit, neue Klänge zu schaffen, zu entdecken?*

JC: Oh ja, natürlich – es ist unmöglich, sie zu verfehlen. (Lachen) Allerdings meine

ich nicht die elektronischen Synthesizer, mit denen wieder der Anspruch auf Kontrolle verbunden ist, diese Art fixierte Kontrolle über den Klang. David Tudor kommt dem am nächsten, was ich meine. Sie wissen, daß wir einige Jahre sehr eng zusammengearbeitet haben. Inzwischen komponiert er selbst, vollständig elektronisch. Dabei erzeugt er etwas, was er »Komponenten« nennt, die auf die unterschiedlichste Weise zusammenpassen und miteinander kombiniert werden können. Ich glaube – obwohl ich mir da noch nicht ganz sicher bin, aber es scheint mir –, solche »Komponenten« sind einem Computerprogramm vergleichbar, einem Programm, das durch Intervention des Interpreten beeinflusst werden kann. Sehen Sie, da sind wir schon wieder bei Struktur und Prozeß ... (Lachen) Also wir sind heute in einer musikalischen Welt, von der wir noch nicht genau wissen, was es eigentlich ist.

PW: *Sie erwähnen den Computer ...*

JC: Der Computer ist wahrscheinlich die wichtigste neue Technologie, die uns die letzten Jahrzehnte gebracht haben. Ich arbeite sehr viel damit. Es ist wie mit dem I-Ging, das ja auch als eine Art musikalischer Computer funktioniert. Mit dem Computer kann ich meine Suche nach solchen Mitteln fortsetzen, die von Ideen kommen, sie aber nicht ausdrücken und dennoch, frei von meinen Intentionen, solche produzieren.

PW: *Sie haben vor fast genau 50 Jahren einen Essay geschrieben – ich glaube, es war ursprünglich ein Vortrag –, der die programmatische Überschrift trug: »Die Zukunft der Musik«. Wie würden Sie heute die Zukunft der Musik sehen?*

JC: Die Frage stellt sich so nicht mehr. Die »Schlachten« von damals, obwohl ich dieses Wort nicht mag, also die »Schlachten« von damals sind alle gewonnen, die Hindernisse sind weg. Es gibt keine Begrenzungen mehr. Man kann heute alles machen, im Hinblick auf Struktur, Prozeß, Material und Klang. Und wir haben eine sehr fortgeschrittene Technologie zur Verfügung. So ist alles offen; man kann sagen, die musikalischen Probleme sind alle gelöst. Nun gibt es Leute, die wegen dieser Offenheit in die Vergangenheit zurückgehen. Sie sprechen von »Neo-Romantik«. Ich bin daran nicht interessiert. Sie wissen, ich bin der Sohn eines Erfinders, also muß ich vorwärtssehen. Und ich tue das in einer Weise, die wir schon diskutiert haben – Prozeß und Struktur miteinander zu vereinigen. Dabei stoße ich jedesmal auf eine neue Musik. Ja, und das ist doch wunderbar, oder? Also wir leben heute in einer musikalischen Welt, in der es ernsthafte »Schlachten« überhaupt nicht mehr gibt, was ich keineswegs bedaure.

PW: *Wie sehen Sie den Platz der Rock- und Popmusik in dieser musikalischen Welt? Sie nimmt darin ja den weitaus größten Raum ein, gerade hier in den USA. Oder ist es für Sie eine andere Welt?*

JC: Nein, überhaupt nicht – das ist eine der Arten, Musik zu machen. Ich benutze sie nicht, aber es gibt viele ernsthafte Musiker auch hier. Und dann ist die Popmusik ja in sich selbst sehr differenziert, Rock zum Beispiel ist wie ein großer Klangstrom; man

wird hineingerissen, man ist mitten drin in einem Prozeß, der über die Regelmäßigkeit des Rhythmus und der Strukturen dominiert. Andererseits gibt es nicht nur hier ernsthafte und ernstzunehmende Musiker, die mein Werk nicht ernst nehmen. Nun ja, ich nehme es ernst. Deshalb habe ich einige Bücher geschrieben und nicht nur Musik. Nun gibt es zwar Leute, die sagen, daß meine Bücher eigentlich viel wichtiger seien als die Musik, die ich mache. Aber das sagen sie nur, weil sie vielleicht meine Bücher gelesen haben, doch meine Musik nicht kennen. Würden sie meine Musik kennen, dann würden sie die Bücher nicht so ernst nehmen. (Lachen) Doch um noch einmal auf Ihre Frage zurückzukommen. Es gibt ja auch noch den Aspekt der Technologie und der Massenkommunikation, den man bei der Popmusik sehen muß. Die Massenmedien haben, wie McLuhan sagt, unser zentrales Nervensystem endlos erweitert. Und das ist doch einfach großartig. Die Gesellschaft ist heute ein einziges zentrales Nervensystem. Die Massenmedien bringen uns einander näher, und sie haben die politischen Unterschiede zum Verschwinden gebracht. Eigentlich gibt es politische Unterschiede gar nicht mehr wirklich. Es gibt nur ein Eingreifen in dieses Nervensystem durch Leute, die an der Macht interessiert sind.

PW: *Spielen die Massenmedien für Ihre Arbeit irgendeine Rolle?*

JC: Nun, sie existieren, und sie haben große Möglichkeiten. Aber es ist nicht so, daß ich beim Komponieren irgendeine Verbreitungsform im Auge habe oder auch nur eine gegenüber einer anderen vorziehen würde. Ich lasse es einfach passieren und beobachte, was dabei herauskommt. Dieses »Passieren-lassen« als Grundhaltung fasziniert mich auch so sehr bei Marcel Duchamp, von dem ich sie übernommen habe und der mir gerade in den letzten Jahren immer wichtiger geworden ist. Der Auseinandersetzung mit dem Werk von Duchamp widme ich im Augenblick sehr viel Zeit. Für mich ist er ein Komponist – natürlich auch ein grosser bildender Künstler. Die Vorstellung von einer »musikalischen Skulptur«, die von Duchamp kommt »Sculpture Musicale: sons durant et partant de differents points et formant une sculpture sonore qui dure« (Musikalische Skulptur: Klänge, die andauern und von unterschiedlichen Punkten kommen und eine klingende Skulptur formen, die bleibt – PW) – halte ich für eine ganz fundamentale Anregung. Duchamp hat mich auf ein Grundprinzip gebracht. Sehen Sie, wenn Sie irgendetwas beschreiben, nicht nur das Spielen eines Instruments, wenn Sie irgendeine Tätigkeit beschreiben, so daß sie durch einen völlig Fremden ausgeführt werden kann, dann haben Sie ein Stück Musik geschrieben, da jede Tätigkeit, was immer es sein mag, mit Klang verbunden ist.