

Michael Bach Bachtischa

Cage-Interpretation?

(Oder, die Wurst ist gegessen?)

1 Mißverständnis von Joan Retallack: John Cage nutzte für seine letzten Cellowerke den Rundbogen, den Michael Bach ihm in Darmstadt 1990 das erste Mal vorstellte. ↑

2 In: Michael Bach, *Fingerboards & Overtones*, Bärenreiter Verlag Kassel, 1991. ↑

3 Konzerte im Summergarden des Museum of Modern Art New York City (MOMA), Juli bis August 1992. Da das Museum keinen ausreichenden Etat für die Konzertserie zur Verfügung stellte, übernahm John Cage selbst alle Unkosten, um Michael Bach einzuladen. ↑

4 Anmerkung: Es entfallen die jeweiligen Knotenpunkte für den 2., 4. und 8. Partialton. ↑

5 1987 in Cages Loft. ↑

6 1989 und 1991 Diskussion mit Paul Zukofsky über Feldmans mikrointervallische Notation in

Schlagartig erwachten folgende Gedanken: Warum über Cage-Interpretation schreiben, wenn es kaum oder keine Aufführungen seiner Musik gibt? D. h., ganz allgemein, keine Konzerte im nennenswerten Ausmaß mit zeitgenössischen Kompositionen. Es fehlen, wenn man so will, wie nebenbei, die Interpretationsvergleiche. Und weiter: Werden nicht unnötigerweise Dinge festgeschrieben, die sich irgendwann einmal, höchstwahrscheinlich, sowieso als irrelevant entpuppen?

Warum also nicht auf etwas zurückgreifen, was es schon gibt: ein Gespräch mit John Cage, worin es, in (immerhin) authentischer Form, um Interpretationsfragen im weitgefaßten Sinn geht. Etwas authentischer ist die englische Veröffentlichung (klar), noch mehr der Mitschnitt auf Audio-Cassette (Wahnsinn), weitaus mehr die persönliche Aussprache (in Echtzeit). Ursprünglich für diese Veröffentlichung in deutsch war alleinig der Beitrag im 0-Ton des Gesprächs geplant, ohne Präambel. Aber, die pure Übersetzung schien gegenwärtig nicht ausreichend zu sein. Und das, obwohl der Text, nach fast vier Jahren sicher immer noch wesentlicher und aktueller ist (jawoll!), als einige Kongresse und Diskussionen, die heute im Nachklapp kursieren:

Es gibt darunter sogar hin und wieder erbauliche, gelungene, gewitzte, büttlen Blütenreden und prickelnd-schaurige, märchen Quellenerzählungen mit Kohlensäure versetzt und Frische-Siegel. Das Ganze gestreckt mit Pourparlers zuhauf, so daß man am besten den Entschluß faßt, lieber gleich sein eigenes Wurstbrot, mit Käseeinschlüssen, oder andersrum, genüßlich zu kauen, als auf diesem Wortschmalz auszurutschen. Nach dem Motto »Warte, warte nur ein Weilchen/ Dann kommt Haarmann auch zu dir/ Mit dem kleinen Hackebeilchen/ Und macht Dosenfleisch aus dir« wird nach Strich und Faden sezirt, damit anschließend fein säuberlich verstaubt werden kann. Das schlimmste: dies sind alles Ersatzhandlungen, die vom Eigentlichen, der Performance an sich, wegrücken. (Daß manchmal genügend Knete für Konzertaufführungen fehlt bzw. nicht bereitgestellt wird, ist ein weiteres, überaus lohnendes Thema. (Warum bloß?))

((Mit großartigem Engagement, da kleinkariert genug, tun sich oft die US-Amerikaner im Genre des kulturellen Palavers in Sachen Neue Musik hervor, eine besondere Vorliebe für diesen öffentlichen Nachhilfeunterricht herausbildend. Es ist in den USA ja alles, was mit »ernster Kultur« im Musikbereich (zu deutsch: E-Musik) zu tun hat, sogleich gequälter Akademismus – brhhh. (Das mag nicht von ungefähr daran liegen, daß der Kulturboden für Neue Musik dort so mager bestellt ist, daß die minimal Schlauerer lieber in andere Gefilde, wo ebenso Kreativität gefragt ist, abwandern. Charles Ives. – Vor allem darum wird Cage so liebend verehrt, seine Standhaftigkeit: seine Unbeirrbarkeit? Jeder denkende Mensch zweifelt... – Er war unwirklich nicht von dieser Welt. Er starb als Soldat für den Frieden.)))

Der Schwerpunkt des ausgewählten Textes liegt auf *ONE⁸* in der Solofassung und *ONE⁸* and 108 in der Version für Cello und Orchester. Diese beiden Werke sind in drei Versionen aufführbar: 1. Cello solo, 2. Cello und Orchester, 3. Orchester allein. Es gibt Leute, die redlich glauben, daß die 2. Version simpel eine Kombination der beiden anderen ist, dpa. Das stimmt zum Glück nicht. Deshalb, und obwohl die zu spielenden, sparsamen Noten des Orchesters in 2. und 3. »identisch« sind, kann man nicht einfach davon ausgehen, daß es im Hinblick auf die Orchesterfassung egal sei, welche Version tatsächlich aufgeführt wurde, 108 anstatt *ONE⁸* and 108. Warum? Im Gegenzug zunächst einmal weil, wenn besagte 2. Version zur Aufführung kam, andererseits im Nachhinein nicht behauptet werden kann, daß die 1. Version, *ONE⁸*, realisiert wurde. Eben. (Die drei Versionen sind *himmelhoch* verschieden, sie (...) gewinnen eigene Konturen *erst durch* die Konzertaufführung, hurra.)

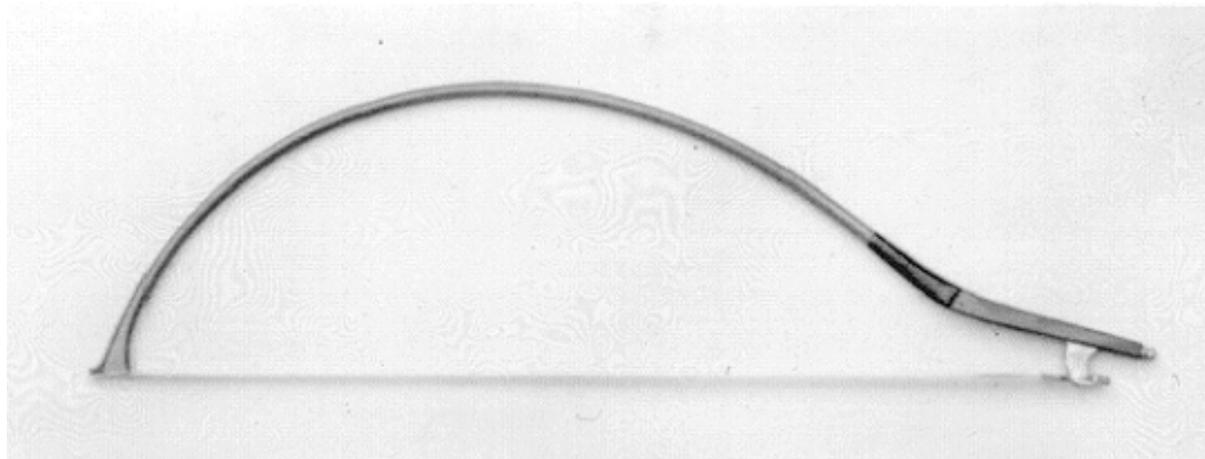
Die schönste, ausgewogenste Interpretation von *ONE⁸* and 108 war übrigens in Japan, Suntory Hall Tokyo 1993. Schwer in Worten zu beschreiben, wieso. Vielleicht lag es vorderhand an der Eigenverantwortlichkeit eines jeden Musikers. (Wir wissen, (den diversen Nachrichtendiensten sei hiermit verbindlich gedankt) ohne jemals selbst in

dessen
Appartement in
New York City. ↗

* Interessenten
können das ganze
Gespräch über
Michael Bach, 7,
Rue de la Laine, F-
67160
Wissembourg
beziehen: Fax:
0033/88548062 ↗

Japan gewesen zu sein, gar gearbeitet zu haben, daß ein Japaner in der Regel die ihm gestellten Aufgaben mit Hingabe und selbstauferlegter Sorgfalt erfüllt ... Folglich, alles günstige Voraussetzungen, nicht nur für eine Cage-Interpretation? (Oder,-)

Per Einschränkung fehlt hier der Teil, wo sich John Cage über die Ignoranz einiger Interpreten bezüglich seiner Partituranweisungen mit einer Spur Bitterkeit erregt – unerwartet stark für seine Verhältnisse, gerade, wenn man ihn, etwas zu leichtfertig, als eine über-alles-lächelnde-Erscheinung zu kennen meint, als ein androgynes Engelchen, was er – (nicht) wahr



BACH-Bogen 1 (1989) von Michael Bach, der das ein- und mehrstimmige Spiel auf allen vier Saiten des Violoncellos ermöglicht.

Im Folgenden, in deutscher Übersetzung, einen Auszug des Gesprächs zwischen John Cage, Joan Retallack und Michael Bach in John Cages New Yorker Loft vom 18. Juli 1992. Dieses Gespräch wurde auf amerikanisch im Buch *Musicage* von Joan Retallack bei Wesleyan University Press 1995 veröffentlicht.*

(...)

JR: Beantwortest Du diese Sorte von Post immer - von Menschen, die um einen Ratschlag bitten?

JC: Ich versuche es. Es scheint mir, daß ich, eben weil ich nicht unterrichte, eine Art Antwort bereitstellen sollte, wenn jemand mir eine Frage stellt. Ich sollte nicht sagen, fahre zur Hölle. (Lachen)

MB: Er würde die zweite Frage stellen: *Wie* komme ich zur Hölle? (Lachen)

JR: (...) Letzten Abend dachte ich, daß es eine wunderbare Gelegenheit für John Cage und Michael Bach sein würde, eine Konversation über *ONE*⁸ zu führen, weil, John, Deine Musik den Gegebenheiten und Umständen so nahe ist – den Aufführenden, Instrumenten, Techniken spezifischer Instrumente - und hier ist Michael Bach, der die Bogentechnik für Deine Musik entwickelt¹.

JC: Michael sandte mir einen Text, den er vorbereitet hatte und der die Streckungen, die er mit seiner linken Hand auf den Saiten zu machen fähig ist, veranschaulicht². Und dann, natürlich, benutzt die rechte Hand diesen Bogen. Die Bögen, die wir inzwischen kannten, waren geheimnisvoll und so zeigte Dein Text, was mit den verschiedenen Bögen getan werden konnte, ist das so richtig?

MB: Ich zeigte die Fingerpositionen auf vier Saiten und die Idee war, die vier Saiten zusammen zu spielen, nicht separat.

JR: Woher kam diese Idee? (...)

MB: Nun, sie ist offensichtlich. Ich wundere mich, daß kein Cellist diese Idee [Rundbogen] vor mir realisierte, eben weil man vier Saiten zur Verfügung hat.

JC: Und man hatte diese Art Bogen schon im Mittelalter, hmm?

MB: (lacht) Da bin ich nicht sicher.

JC: Man hatte ihn nicht?

MB: Ich forschte nach. Denn bevor ich anfing, einen solchen Bogen zu entwickeln, dachte ich das gleiche und fand dann heraus, daß dies vielleicht ein Mißverständnis ist.

JC: Ach wirklich?

MB: Ja, aber ein positives. Vielleicht hätte ich nie so schnell mit dieser Entwicklung angefangen, wenn ich nicht gedacht hätte, daß der Bogen bereits existiert. Aber dann stellte sich heraus, daß es keinen Rundbogen in der Musikgeschichte gab. Ich meine, da gab es zwar einen primitiven Bogen, vielleicht in der Vorbarockzeit oder noch früher, aber ohne eine Mechanik am Ende. Ich denke, das ist der entscheidende Punkt, daß man zwischen den Saiten wechseln kann – eine, zwei, drei und vier Saiten. Eventuell war dieser altertümliche Bogen ein archaischer Bogen der Bogenschützen – daher kommt wohl der Name. Sie waren primitiv, man konnte die Spannung irgendwie mit den Fingern kontrollieren. Aber es gibt fast keinen Bogen aus dieser Zeit, der erhalten blieb. Jemand teilte mir mit, daß es vielleicht in Mailand möglich ist, einen solchen Bogen im Museum zu sehen, oder in München, aber das ist alles. Manchmal sieht man ihn auf Gemälden in Kirchen.

JC: Rundbögen?

MB: Rundbögen. Aber zum Beispiel dachte Johann Sebastian Bach niemals an diesen Bogen. In dieser Zeit gab es den Barockbogen. Er ist ein wenig nach außen gebogen, nicht sehr viel. Und mit diesem Bogen kann man keine drei oder vier Saiten zusammen spielen. Die Musikgruppen, die sich auf Barockmusik spezialisiert haben, brechen die Akkorde, sie spielen die Töne nicht zusammen.

JC: Ja. Als Paul Zukofsky diese Konzerte³ arrangierte, hatte er ursprünglich einen Juilliard-Studenten eingeplant, der das Werk, das Du gestern abend spieltest [ONE⁸], spielen sollte, und ich wies ihn darauf hin, daß das ziemlich unmöglich für einen Cellisten sein würde. Er sagte, sie ist eine sehr gute Cellistin. Ich erwiderte, das spielt keine Rolle, wie gut sie ist, wenn sie nicht den richtigen Bogen hat, um diese Musik zu spielen. Und er meinte, also mußt Du das Werk korrigieren, warum können wir die Akkorde nicht brechen? Und ich sagte, das ist nicht, was beabsichtigt ist und hätte dann nichts mit dem Werk zu tun. Schließlich willigte er ein.

MB: Ich erinnere mich, als wir zusammen arbeiteten, wie Du Dir vorstelltest, daß es möglich sein sollte, mit einem normalen Bogen zu spielen, und diese Frage demnach offen zu lassen. Nun, hast Du Deine Ansicht revidiert?

JC: Inzwischen habe ich Dein Spiel so genossen, daß ich denke, es soll so bleiben, wie es ist. Denkst Du, ich liege da falsch? Denkst Du, es sollte arpeggiert werden? Hast Du probiert, es zu arpeggieren?

MB: Nein. Warum sollte ich? (Unterbrechung, da Telefon läutet)

Ich denke, daß wir sehr komplexe Klänge mit dem Rundbogen bekommen. Und wenn wir einen vierstimmigen Akkord haben, erhalten wir noch mehr Tonhöhen wegen der Interferenzen. Man erhält die Differenztöne. Und das ist sehr interessant.

JC: Ja, und Du hast sogar mit dem normalen, geraden Bogen die Natur der Obertöne erweitert. Du hast höhere Partialtöne erforscht, ist das richtig? Normalerweise, wie Paul Zukofsky in seiner Untersuchung der Obertöne, beginnt man mit natürlichen Flageolettönen und dann geht man nicht weiter als eine große oder kleine Terz [bei künstlichen Flageolettönen]. Ist es das, was er macht?

MB: Ja. Du sagst »natürliche Flageolettöne« ? ...Nun, Du gehst –

JC: – Von den natürlichen Flageolettönen. Und dann die gegriffenen Flageolettöne, die künstlichen, gehen für ihn – in seiner Tabelle – bis zu der großen und kleinen Terz. Aber Du bist viel weiter gegangen als das. Wenn Du so weit gehst, was Du mit 31 und 32 bezeichnest –

MB: Partialton.

JC: Was würde das sein, ausgedrückt in Intervallen?

MB: 32? Dies ist die fünfte Oktave der leeren Saite.

JC: Das ist viel weiter.

MB: Viel weiter. Nun, Zukofsky spielt Violine und ich denke, auf der Violine kann man nicht viel weiter, als bis zum 8. oder 10. Partialton gehen.

JC: Ich verstehe!

MB: Auf dem Cello kann man mehr machen. Aber normalerweise habe ich in zeitgenössischen Werken nicht weiter als bis zum 16. Partialton gespielt. Dies ist sehr, sehr hoch. Aber ich entwickelte eine Spieltechnik bis zum 32. Partialton. Das kann ich jedoch nicht mit dem Rundbogen ausführen. Ich muß einen normalen Bogen benutzen, weil es so nahe am Steg ist, daß kein Platz für den Rundbogen mehr vorhanden ist. Denn ich benutze nur einige Haare des Bogens.

JR: Infolgedessen muß der Bogen gekippt werden.

MB: Gekantet, ja. Und mit einem Rundbogen kann man das nicht tun. Und weiter, ich benutze den Nagel des Daumens, da die Knotenpunkte zwischen dem 31. und 32. Partialton nur 0,07 Zentimeter voneinander entfernt sind. Also, ein Finger ist zu dick dafür. Ich entwickelte die Technik, um bis zum 16. Partialton zu spielen, anhand von Morton Feldmans *Untitled Composition*. Du weißt, wie er die Doppel-

JC: - B. Doppel-B.

MB: Und Doppel-

JC: – Kreuze.

MB: – notiert. Er verwendet diese Notation für das Streichinstrument und meistens sind es Obertöne. Das Klavier ist in temperierter Stimmung, keine Doppel-B und –Kreuze. Also muß das Cello demnach nicht temperiert spielen. Es sollte etwas dazwischen sein. Und wenn man alle 16 Partialtöne auf allen vier Cellosaiten nutzt, dann bekommt man eine mikrintervallische Skala – aber man muß hierfür zunächst eine Technik entwickeln –

JC: – um es spielen zu können.

MB: – um sicher zu gehen, daß man *diese* Partialtöne und keine anderen erhält. Und auch beispielsweise, daß man den 16. Partialton auf der C-Saite und den 15. auf der A-Saite nacheinander verbinden kann.

JR: Kannst Du mehr über Deine neue Technik sagen?

MB: Nun, ich kann diese Partialtöne fast an der gesamten Saitenlänge hervorbringen. Normalerweise berührt der Streichinstrumentenspieler den Knotenpunkt, der sich am nächsten zum Steg befindet. Aber beim 16. Partialton hat man 15 Knotenpunkte auf der Saite, da sie in 16 Abschnitten vibriert. Also hat man 15 Möglichkeiten, den 16. Partialton zu spielen⁴ (lacht). Seine [Cages] Notation der Partitur von *ONE*⁸ ist sehr kompliziert. Wir beschlossen, zwei Versionen zu notieren – den Fingersatz und das klangliche Resultat. Der Fingersatz ist manchmal sehr kompliziert. Wenn ich einen Knotenpunkt berühre –

JC: - der nicht in der Nähe des Stegs ist, sondern irgendwo hier unten – (auf ein imaginäres Cello deutend)

MB: – ja, so kann man keine traditionelle Notation anwenden, oder man verwendet Pfeile, weil die Griffstellen sich nicht am richtigen-

JC: – sich nicht am konventionellen Platz befinden.

JR: So notierst Du den Ort der Saite, wo der Finger sie berührt.

MB: Ja, das taten wir, aber es ist noch viel komplizierter als das. Manchmal benutze ich zwei oder drei Finger, um einen Partialton zu spielen, einen sehr hohen Partialton, um besonders sicher zu gehen, daß ich ihn bekomme.

JC: Zwei oder drei Finger? Heißt das, daß Du zwei oder drei Töne bekommst?

MB: Nein, nur einen, aber ich berühre zwei oder drei Knotenpunkte, um andere Partialtöne auszuschließen. Oder, sagen wir, wenn ich den 15. Partialton spielen möchte, so kann ich den 3. und 5. Partialton greifen, und zusammen ergeben sie den 15. Partialton. Diese Technik ist besonders interessant auch in Verbindung mit weiteren Tonhöhen.

JC: Ja. Oder praktikabel.

MB: Ja. Man erhält so auch große Intervalle. Wenn man einen gegriffenen Ton hat und man einen sehr hohen Partialton auf der nächsten Saite zusätzlich haben möchte, dann ist die Hand eventuell zu klein. Man kann nicht jeden Knotenpunkt eines hohen Flageolettens erreichen, aber man nimmt den nächsten –

JC: Du nimmst den nächsten, nicht den am Steg, aber zu demjenigen, der bereits gegriffen ist.

JR: Michael könnte die Ungenauigkeit, die in mikrotonale Musik eingebaut ist, ruinieren.

JC: Nun, ich war gerade dabei, Dich zu fragen - unabhängig von unserer gemeinsamen Arbeit interessierte ich mich mehr und mehr für mikrotonale Musik. Es gibt eine Gruppe in Amsterdam, das *Ives-Ensemble* – John Schneider ist der Pianist. Diese sandten mir eine Cassette ihres Spiels eines Stücks namens *Ten* [1991], das mikrotonal ist. Was ich tue ist, zwischen jeder von zwei Noten, die einen Halbtonschritt voneinander entfernt sind, wie C und Cis, habe ich ein C mit einem nach oben zeigenden Pfeil, von unterhalb zu ihm zeigend; und dann habe ich, als einen zweiten Schritt, einen Pfeil auf gleicher Höhe mit dem Pfeilkopf über der Note, so daß es mehr oder weniger mit der Note gleich ist. Einmal ist es unterhalb, einmal gleich und einmal deutlich über – das heißt, das Ende des Pfeils beginnt mit der Note und der Pfeilkopf selbst ist viel höher. Also gibt es drei Stationen vom C aus bis zu diesem Punkt. Die nächsten drei beginnen mit nach unten zeigenden Pfeilen vom Cis aus. So ist die erste Note ein Cis mit einem entgegengesetzten Pfeil, der nach unten gerichtet ist. Und der nächste, neben dem Cis zeigt nach unten, auf gleicher Höhe mit der Note. Und dann einen oberhalb der Note, wobei der Pfeilkopf dem Cis nahe ist. Dann, der nächste Schritt, natürlich, ist Cis selbst. Gerade so, wie der erste Schritt C war. Also, man hat sechs Tonhöhengrade zwischen einem Halbtonschritt. Das erzeugt einen so kleinen Raum, tonhöhenmäßig, daß dies eine Herausforderung ist ... an fast alle Musiker. Solch eine Herausforderung, daß einige Musiker das nicht akzeptieren würden.

MB: Für welche Instrumente hast Du dieses Werk geschrieben?

JC: Für alle unter ihnen. Die beiden, die das nicht spielen, sind natürlich das Klavier und das Schlagzeug, (lacht) aber der Rest spielt das – die Streicher, die Holzbläser und Blechbläser.

MB: Und sind die Tonhöhen Flageolettöne oder gegriffene Töne, oder beides?

JC: Sie können beides sein. Sie zeigen genau an, wie weit die Mikrointervallik geht. Und sie schließen nicht nur mikrotonale Schritte, sondern auch mikrotonale Sprünge ein:

MB: Ja, Glissandi?

JC: Nein. Keine Glissandi oder Schritte – aber Sprünge. Solchermaßen, daß man sich nicht auf das Gleiten verlassen kann, sondern daß man von einem sozusagen unbekanntem Punkt zu einem anderen unbekanntem Punkt zu gehen hat. (Lachen) Das Ergebnis ist, daß Du ... nun, wenigstens zu nicht vertrauten Punkten gehst –

unvertraut zugleich dem Aufführenden und dem Zuhörer. Und das bringt uns zu den Tonhöhen, die im Verkehr enthalten sind, geradezu, hmm? ... oder Natur? Ich denke Verkehrsklang ist ein ziemlich bedeutender Klang für jedermanns Hören. Weil es etwas ist, was wir hören, egal wohin wir gehen. Wenn man an einen Ort anlangt, wo man keinen Verkehrsklang hört, dann weiß man, daß man sich an einem besonderen Ort befindet, hmm? Und man kann dies genießen. Oder, wenn man den Verkehr in eine gewisse Entfernung bringen kann, kann man das genießen. Aber man weiß unmittelbar, daß man in einer akustischen Situation ist, die nicht vertraut ist, hmm? Also, da die meisten Menschen dies ärgerlich finden, betrachte ich es als wichtig, es schätzenswert zu machen. Und der Weg zur Anerkennung des Verkehrs scheint mir durch Mikrotonalität möglich zu sein. (Pause) Zum Beispiel, Lou Harrison, ein anderer Komponist, der Musikinstrumente erfand –, baute Clavichorde. Das Clavichord ist sehr leise. Der Grund, warum er es so leise machte war, weil er den Verkehrsklang haßte. Der Klang des Verkehrs irritierte ihn so sehr, daß er ... oh ... davon Kopfschmerzen bekommen würde. So baute er dieses sehr leise Instrument, das ihn zu seinen Sinnen, seinen akustischen Sinnen, zurückbringen sollte. Aber die Richtung, die meine Musik genommen hat, ist, sich mit Liebe dem Verkehr zu nähern, der Irritation. Wenn das schön wird, was durch Mikrotonalität möglich sein könnte, dann brauchen wir uns um nichts mehr zu sorgen (lacht): Weil wir jede Tonhöhe genießen, die wir hören, hmm? Wenn wir nicht verlangen, daß Klänge schön sein sollten, was Lou forderte – daß sie richtig sind – auf der richtigen Tonhöhe. Und es war ihm mit seinen Clavichorden möglich. Wenn sie nicht auf der richtigen Tonhöhe waren, stimmte er sie so, daß sie es waren! (lacht) Und das ist das, was jeder tut, der ein Clavichord spielt – er stimmt es unablässig.

MB: Nun, es ist eine andere innere Haltung, wenn man ein Clavichord spielt, wo man fixierte Tonhöhen hat. Wenn man ein Blechblasinstrument oder ein Streichinstrument spielt, muß man die Tonhöhen finden.

JC: Man muß sie finden, ja.

MB: Und genau das ist es, worüber ich die ganze Zeit in Bezug auf Deine Notation nachdenke. Wenn Du einen Halbtonschritt hast und Du teilst ihn in sechs Teile –

JC: Du hast dann, hast Du nicht sieben Unterteilungen?

MB: Uh ... ja, sieben.

JC: Zwischen jedem Halbtonschritt.

MB: Einmal unternahm ich ein Experiment. Ich wollte das kleinste Intervall finden, das ich hören kann, oder als Intervall erkennen kann. Und dies war, ich glaube, etwas in der Nähe des Pythagoräischen Kommas – das heißt ein Halbtonschritt geteilt durch fünf.

JC: Und dies [Cages Notation] ist darüber hinaus.

MB: Ja, und –

JC: Das ist sehr schwierig. Und man kann nicht sicher sein ..., ob man das Richtige getan hat.

MB: Ja. Die Frage ist, ob man sicher sein möchte.

JC: Nun, wir werden das ablehnen. (lacht) Ich meine, wir werden eben sagen, daß uns dies nicht interessiert – die Idee, sicher zu sein, interessiert uns nicht. (Zu JR) Sagt das nicht Wittgenstein in seinem Buch *On Certainty*? Die Philosophie Wittgensteins läßt keine Gewißheit zu, hmm? Sie weiß auch nicht, was »blau« ist. Da gibt es eine Instanz der Unsicherheit. Wenn man »blau« sagt, sagt man gar nichts. Oder man sagt etwas, aber ohne Sinn, man ist sich nicht darüber sicher, was man sagt. Und das gleiche gilt für jede andere Farbe, wie »rot« und »blau«. Was sagt man? Man produziert Unsinn, hmm? (lacht)

MB: Man trennt »blau« von »rot«.

JC: Weil man nicht weiß, was »blau« ist und »rot«.

JR: Eigentlich ist das, was er sagt, der einzige Weg, den man jemals weiß –

JC: – ein Muster zu geben.

JR: Ja, zu zeigen – was eine scheinbare Definition genannt wird – man deutet auf ein Muster.

JC: Ja. Aber in diesem Fall können wir nicht deuten. Wenn wir den Halbtonschritt in sieben unterteilen. Sagen wir, Michael hat recht, daß nicht nur er, niemand sonst ein Intervall, das etwas kleiner als ein Fünftel des Halbtonschritts ist, hören kann. Wenn das stimmt, dann ist ein Siebtel offensichtlich in einem Bereich, in dem man nicht deuten kann! (lacht)

MB: Aber, was meinst Du mit Herausforderung? Was ist dann die Herausforderung in diesem Fall?

JC: Es fordert heraus, nun, wie man sich angesichts der Ungewißheit benimmt, hmm? Und das ist eines der interessantesten Dinge von Musik – daß sie ständiges Benehmen ist, hmm? Sie basiert unbedingt darauf, etwas unmittelbar zu tun, hmm?

MB: Ja. Ich erinnere mich, als wir uns das erste Mal trafen⁵, sagtest Du, Performance is necessary. Wenn es das ist, was Du meinst.

JC: Ja. Eine Aufführung ist dem Leben so nahe, daß sie ihre Wesensart nicht ändern kann. Wenn der Schritt getan ist, hmm? ist er getan. Du weißt, das Material, auf dem orientalische Kalligraphie ausgeführt wird, ist sehr wertvoll – sehr wertvolle Seide, zum Beispiel. Und es hat natürlich die Beschaffenheit, daß, wenn man das Zeichen gemacht hat, es nicht mehr korrigieren kann; und man hat entweder die Seide ruiniert oder veredelt! (Lachen) Also, es ist gefährlich.

JR: Nichts dazwischen.

JC: Es ist gefährlich. Es ist gefährlich, eine Handlung zu vollziehen, hmm? Also, was machen diese? Sie üben. Um irgendein Bild zu machen, wie ein Bambusblatt – Du weißt, nur ein einziger Strich – sie üben und üben und üben und üben. Dann, nach einer Weile, vielleicht, weil sie ermüdet sind, beschließen sie, daß sie es können. (Lachen) Jedenfalls wollte ich ... Eine der verdrießlichen Eigenschaften eines Geigers, beispielsweise, ich würde nicht sagen Cellisten (Lachen), und ich konkretisiere - die verdrießliche Eigenschaft von Paul Zukofsky ist, daß er weiß, was die richtige Tonhöhe ist, hmm?

MB: (lacht) Nun, wir hatten eine lange Diskussion darüber, was die richtige Tonhöhe ist, nur er versucht, eine Antwort zu finden⁶.

JC: Ja, ja. Nun, egal, er wird sehr ungemütlich, wenn man ihm etwas Freiheit gibt, hmm? Er sagte mir - er sagte mir tatsächlich, daß er kein bißchen Freiheit akzeptieren könne. Wenn er mitgeteilt bekäme, was zu tun ist, dann könnte er sich mit der Feinheit und Exaktheit eines Chirurgen benehmen, jemanden, der einen lebendigen Körper aufschneidet, Du weißt? Du verstehst?

MB: Ein lebendiger Körper ... aufschneiden?

JR: A surgeon.

JC: Du weißt, ein Chirurg ... der einen lebendigen Körper aufschneiden kann und das Herz und all das herausnehmen kann. Also, daß er das tun könnte. Er könnte diese Art von Dingen erfolgreich tun, wenn man ihm genau sagte, was man von ihm wünschte. (lacht) Aber wenn man ihm etwas sagen würde, das er nicht verstehen kann, wie etwas zu feines ... tatsächlich war es seine Situation der »Gewißheit«, die mich anleitete, einen Weg zu entdecken, um ihn vom »Wissen« fernzuhalten. (...)