

ISSN 1560-6325 ISBN 3-901989-08-0 € 13,-

9
2003

polylog

Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren

ÄSTHETIK

Beiträge von
Mădălina Diaconu
Maria José Punte
Karl Baier
Rolf Elberfeld
sowie
Roland Faber
Roberto Follari
u.a.

SONDERDRUCK

6
ÄSTHETIK



Redaktion und Einleitung:
ROLF ELBERFELD

7

MĂDĂLINA DIACONU

*Interkulturelle Ăsthetik als Spielraum
zwischen interkultureller Philosophie und
Ăsthetik*

21

MARIA JOSĂ PUNTE

*JosĂ Pablo Feinmann oder wo treffen sich
Philosophie und Revolution?*

38

KARL BAIER

*Offenes Kunstwerk versus
Kunstwerk der Offenheit*

57

ROLF ELBERFELD

*Einteilung der KĂnste
in interkultureller Perspektive*



forum

65

ROLAND FABER

Der transreligiöse Diskurs

95

ROBERTO FOLLARI

*Postmoderne als Wende und neoliberale
Katastrophe*

112

BÜCHER UND MEDIEN

132

IMPRESSUM

133

POLYLOG BESTELLEN & ABONNIEREN

OFFENES KUNSTWERK VERSUS KUNST DER OFFENHEIT.

UMBERTO ECOS ABENDLÄNDISCHE WERK-ÄSTHETIK UND JOHN CAGES BUDDHISTISCHE ALTERNATIVE

Karl BAIER ist Assistenzprofessor am
Institut für Christliche Philosophie
der Universität Wien



Im Jahr 1962 veröffentlichte Umberto Eco, damals junger Dozent für Ästhetik, eine Sammlung von Aufsätzen, die über den zum Schlagwort gewordenen Titel »Das offene Kunstwerk« hinaus eines der einflußreichen Werke zur modernen Kunst wurde.¹ Eco behandelt darin Fragestellungen, die von der Kunst der fünfziger Jahre – insbesondere der Musik – aufgeworfen worden waren, und nimmt von dort aus die Moderne als Ganze in den Blick.² Es ist eine Ästhetik informeller Kunst, die so entsteht, mit dem Typus von Art informel als künstlerischem Hauptbezugspunkt, den man gleichermaßen in Malerei, Plastik und Musik der Nachkriegszeit finden kann und dessen Prinzipien Eco auch in Literatur, Film und Theater entdeckt.³ Im Zentrum

¹ H. SCHALK, *Umberto Eco*, 16 zählt Ecos ästhetische Frühschrift sogar zu den »Klassikern der modernen Ästhetik«. Ich zitiere nach der dt. Ausgabe U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, künftig abgekürzt als OK.

² Im Vorwort zur zweiten Auflage, OK 23–24 berichtet Eco, dass »das Verfolgen der musikalischen Erfahrungen Luciano Berios und die Erörterung der Probleme der neuen Musik mit ihm« die Untersuchungen über das offene Kunstwerk ausgelöst hätten.

³ Die Begriff »Informel« steht zunächst für europäische Malerei und Plastik ab 1945, die strenge Formen und Kompositionsregeln ablehnt, ohne vom Kunstwerk als einem vom Künstler entworfenen, eigenständigen Gebilde abzurücken. Siehe dazu T. BELGIN, *Kunst des Informel*. ADORNO hat 1961 in *Vers une musique informelle* den Begriff »informelle Musik« geprägt, der von G. BORIO, *Musikalische Avantgarde um 1960*, zu einer musikgeschichtlichen Kategorie ausgearbeitet wurde.

des Buches steht die Entwicklung einer erweiterten Werkästhetik. Nachdem der Begriff des Kunstwerks bereits in den Avantgarden der Zwischenkriegszeit theoretisch und praktisch in Frage gestellt worden war, veränderte sich in den 50ern durch die Einbeziehung des Zufalls bzw. der Unbestimmtheit in die musikalische und bildnerische Komposition der Charakter der künstlerischen Produktionen ein weiteres Mal einschneidend.⁴

Eco geht dieser Entwicklung nach, indem er drei Grade der Offenheit von Kunstwerken unterscheidet.⁵ In einem schwachen Sinn können alle Kunstphänomene gleich welcher Epoche und Kultur als offen bezeichnet werden, weil sie eine virtuell unendliche Reihe von Interpretationen zulassen. Die Rezeption von Kunst ist Interpretation und Realisation zugleich, »da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.«⁶ Weil Kunst von sich aus keinen eindeutig bestimmbar Sinn hat, ist sie dafür offen, dass ihre Rezeption jeweils neue Bedeutungen erscheinen lässt. Rezeption ist so immer auch ein Mitschöpfen am Kunstwerk. Es gilt kreativ deutend auf eine

Botschaft zu antworten, deren Sinn niemals abschließend bestimmt werden kann.

Offene Kunst *sensu stricto* entsteht daraus erst, wenn das Kunstwerk als grundsätzlich mehrdeutige Botschaft nicht mehr nur unthematized hingenommen, sondern zum Programm erhoben wird. Nun wird es zur Aufgabe, aktiv zu vermeiden, daß ein einziger, bestimmter Sinn sich in den Vordergrund drängt. Solche Kunst ist nach Eco eine jüngere Entwicklung, die im Barock anhebt, »weil sich hier zum erstenmal der Mensch der Norm des Kanonischen entzieht und in Kunst und Wissenschaft einer in Bewegung befindlichen Welt gegenübersteht, die ein schöpferischerfinderisches Verhalten von ihm verlangt.«⁷ Als ausformulierte Programmatik gibt es die Ästhetik der Offenheit Eco zufolge seit der Romantik und dann vor allem in den Poetiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Symbolismus, Mallarmé), die er als Manifestationen eines spezifisch modernen Bewußtseins interpretiert: »das einstige Bewußtsein von einem geordneten und unwandelbaren Universum kann in der heutigen Welt bestenfalls ein Gegenstand rückwärtsgewandter Sehnsucht sein: es ist nicht mehr das unsere.«⁸

»Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.«

Theodor W. Adorno

⁴ Zur Kritik der Werkkategorie in der Moderne, vgl. BUBNER, *Ästhetische Erfahrung*, 19: »Die Auflösung der traditionellen Werkeinheit läßt sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen.« und a.a.O., 30–34. Adornos prägnante Formel hierfür: »Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.« (*Philosophie der neuen Musik*, 37) S. SANIO, *Alternativen zur Werkästhetik*, 12 resümiert: »Versucht man am Ende dieses Jahrhunderts, charakteristische Aspekte für die Kunst des 20. Jahrhunderts zu benennen, so ist einer der entscheidenden zweifelsohne die Krise des Werkbegriffs.«

⁵ Die Gegenüberstellung »offener« und »geschlossener« künstlerischer Formen findet sich schon bei H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 130. Zum Verhältnis von Ecos Theorie zu Wölfflin siehe H. Schalk, Umberto Eco, a.a.O., 24 und A. Eckl, *Kategorien der Anschauung*, 245, 248. Auch Cage, Boulez und Adorno reden von offener Form. Der Terminus dürfte damals in der Luft gelegen sein.

⁶ OK, 30. Schon hier tritt also ein Grundmotiv von Ecos gesamtem Werk ans Licht: sein Interesse an der Beteiligung der Kreativität der Rezipienten am Kunstwerk. Dadurch unterscheidet sich sein Ansatz deutlich vom Strukturalismus und kann als frühe Form einer Rezeptionsästhetik interpretiert werden. Siehe dazu H. SCHALK, Umberto ECO, a.a.O., 18–19. G. W. BERTRAM, *Ästhetik der Offenheit*, zeigt, wie die generelle Offenheit des Kunstwerks später ins Zentrum rückt und von Eco semiologisch rekonstruiert wird, während die historische Perspektive auf eine spezifisch moderne Offenheit nicht weiter verfolgt wird.

⁷ OK, 35.

⁸ OK, 214–215. Den Begriff »Poetik« schränkt Eco nicht auf Literatur ein, sondern versteht darunter das Programm für jegliche Art von Kunstwerk, nach dem seine Produktion in Gang gesetzt wird und in dem bereits eine bestimmte Form der Rezeption präfiguriert ist. Vgl. dazu OK, 10–13.

»Das Kunstwerk in Bewegung ist eine
Einladung, sich frei in eine
Welt einzufügen«

Umberto Eco

Keine neue Kategorie, wohl aber eine Steigerung innerhalb der spezifisch modernen Offenheit des Kunstwerks stellt die dritte Art offener Kunst dar, die Eco »Kunstwerke in Bewegung« nennt, weil sie strenggenommen niemals fertig werden.⁹ Die damit erreichte Offenheit beschränkt sich nicht mehr auf einen bewußt eingeräumten Spielraum der Interpretation. Sie reicht bis in die physische Organisation, deren Festlegung mindestens teilweise den Interpreten überlassen bleibt. Beispiele hierfür entnimmt Eco vornehmlich der damals neuesten europäischen Musik (Stockhausen, Boulez, Berio u. a.).

Auch dem konstitutiv unfertigen Werk ordnet er eine spezifisch abendländische Weltauffassung zu, die sich in verschiedenen Bereichen manifestiert, etwa in der mit Indeterminiertheit und Komplementarität befaßten modernen Physik, oder als Betonung der Offenheit von Welt und Wahrnehmung bei den phänomenologischen Philosophen. Hier würden Möglichkeiten eines Menschentyps artikuliert, »der offen ist für eine ständige Erneuerung seiner Lebens- und Erkenntnischemata, der produktiv an der Entwicklung seiner Fähigkeiten und der Erweiterung seiner Horizonte arbeitet.«¹⁰

Ecos Darstellung der Kunstgeschichte affirmiert die geläufige Konstruktion neuerer europäischer Geschichte als vom Fortschritt geprägte Geschichte der Freiheit. Die wachsende Offenheit der Kunst reflektiert die zunehmende Freiheit in der modernen, westlichen Kultur und die damit verbundene

Auffassung des Menschen als schöpferisches Subjekt. Da auch das »Kunstwerk in Bewegung« in all seiner Unfertigkeit noch Medium für die Willensäußerung dieses Subjekts ist, enthält es keine Aufforderung zu völlig beliebiger Ergänzung. Es ist eine »Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.«¹¹ Eco hält es für notwendig, dies besonders zu betonen, »weil unser abendländisches ästhetisches Bewußtsein, wenn von einem Kunstwerk die Rede ist, fordert, daß man unter »Werk« eine personale Produktion verstehe, die [...] ihre Physiognomie eines Organismus behält und [...] das persönliche Gepräge offenbart, kraft dessen sie besteht, gilt und sich mitteilt.«¹² Die das Werk prägende Urheberschaft und damit der Künstler als Ursprung, Einheit und Sinn stiftendes Zentrum, ist für ihn die bei allem geschichtlichen Wandel unangetastet bleibende Fundamentalstruktur des europäischen Kunstwerks seit Beginn der Neuzeit. Der Persönlichkeit des einzelnen Künstlers wird abverlangt das Chaos zahlloser Möglichkeiten und zufälliger Konstellationen zu beherrschen und das Werk zum Werk, d.h. zu einer organischen Einheit zu formen.

Diese Ästhetik wird durch eine Subjekt-Theorie der expressivem Selbst(er)findung gestützt. »Hegel paraphrasierend kann man sagen, daß der Mensch nicht im Tempel seiner Innerlichkeit in sich verschlossen bleiben darf: er muß sich veräußerlichen im Werk und entfremdet sich damit an es. Wenn er dies aber nicht tut und seine Reinheit und absolute spirituelle Unabhängigkeit kultiviert, so rettet er sich nicht, sondern löscht sich aus.«¹³

⁹ Siehe OK, 42.

¹⁰ OK, 52.

¹¹ OK, 55.

¹² OK, 56.

¹³ OK, 247. Mehr zur Ausdrucks-Anthropologie in Bezug auf Hegel bei Charles TAYLOR, *Hegel*, 27–49. Vgl. auch ders., *Quellen des Selbst*, 639–679, zu diesem Menschenbild aus dem 18. Jh., das sich bis in die Renaissance zurückverfolgen ließe: »Das neuzeitliche Subjekt ist nicht mehr nur durch das Vermögen der desengagierten rationalen Kontrolle definiert, sondern außerdem durch dieses neue Vermögen der expressiven Selbstartikulation: das Vermögen mithin, das seit der Romantik der schöpferischen Einbildungskraft zugeschrieben wird.« (a.a.O., 677)

Verstreute Anmerkungen hierzu ergeben die Umrisse eines sattsam bekannten Bildes vom »westlichen Menschen«. »Ordnung und unterscheidender Verstand« seien seine »Berufung«. ¹⁴ Er darf sich niemals »im Anschauen der Vielheit verlieren wollen, stets wird er versuchen, sie zu beherrschen und zu gestalten.« ¹⁵ Die Kultur, die dieser Menschentypus hervorbringt, ist dann natürlich »dynamisch und progressiv im Vergleich zu dem gewisser primitiver Völker«. ¹⁶

Eco zeigt nur wenig Interesse daran, die kunstgeschichtliche These, eine explizite Poetik der Offenheit sei an moderne europäische Kultur gebunden, historisch zu verifizieren. Sie erscheint von seinen Prämissen her wahrscheinlich als allzu selbstverständlich. Doch lässt sie sich aus heutiger Sicht kaum mehr aufrechterhalten. H. U. Reck hat z. B. darauf hingewiesen, dass das mittelalterliche islamische Ornament, wie es an der Alhambra zu sehen ist, eine offene Kunstform darstellt, die aus theologischen Gründen Mehrdeutigkeit bewusst thematisiert, ohne auf eine festgelegte eigentliche Bedeutung zu verweisen. ¹⁷ Im Gegensatz zur Theorie der einlinigen Entwicklung der Kunst von geschlossener zu offener Form, haben bei W. Hofmann ein »polyfokales« Mittelalter und eine auf neue Weise »polyfokale« Moderne mehr miteinander zu

tu, als die dazwischen liegende, mit der Renaissance einsetzende »Monofokalität«, die in vieler Hinsicht eine geschlossenerere Kunstform darstellt. »Sie untersagt die Mischung der Höhen- und Stillagen, sie verlangt vom Betrachter kein wanderndes Fokussieren, d. h. kein Umschalten der Wahrnehmung von einem Fokus zum anderen. Sie stellt ein geschlossenes (kohärentes) Zeichensystem dar, dessen illusionistische Syntax formal und inhaltlich das Rückgrat der fast sechs Jahrhunderte umfassenden Geschichte des Staffeleibildes bildet.« ¹⁸

Schon durch diese beiden Beispiele von Interpretationen mittelalterlicher Kunst, die konträr zu Ecos Geschichtsbild laufen, wird eines deutlich: Die Geschichte neuerer europäischer Kunst als singuläre Freiheitsgeschichte ist eine Konstruktion der Moderne, die mehr über deren Selbstverständnis als über den wahren Gang der Dinge aussagt. Selbst die exklusive Zuordnung des »Kunstwerks in Bewegung« zur fortgeschrittenen Moderne wird man relativieren müssen, wenn man z. B. an die indischen Ragas denkt, oder daran, daß Erzähl-Kunst, die auf oraler Tradition beruht, ihre Geschichten der jeweiligen Erzählsituation gemäß verändert. ¹⁹

Zu den Errungenschaften moderner Freiheit gibt es in Ecos Buch kein Pedant im außer-europäischen Raum bzw. in früheren Zeiten.

Die Geschichte neuerer europäischer Kunst als singuläre Freiheitsgeschichte ist eine Konstruktion der Moderne, die mehr über deren Selbstverständnis als über den wahren Gang der Dinge aussagt.

¹⁴ OK, 236.

¹⁵ OK, 235.

¹⁶ OK, 146.

¹⁷ H. U. RECK, *Grenzziehungen*, 158-159. Die Quellen Recks sind O. GRABAR, *Die Alhambra*, und ders., *Die Entstehung der islamischen Kunst*.

¹⁸ W. HOFMANN, *Die Moderne im Rückspiegel*, 16-17. Die Rückkehr von Elementen mittelalterlicher Ästhetik in der Moderne wird öfters bemerkt; vgl. dazu R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, 156-157 und die frühere Publikation von W. HOFMANN, *Die Grundlagen moderner Kunst*, 463-473.

¹⁹ P. BOULEZ hat bereits in *Alea* (1957) darauf hingewiesen, daß die indische Musik strukturelle »Formanten« mit fortwährender Improvisation kombiniert, weshalb er sie als gelungene Realisation der ihm vorschwebenden Ästhetik des »gelenkten Zufalls« betrachtet, eine Ästhetik, der wie unten gezeigt wird, Ecos Konzept des offenen Kunstwerks genau entspricht. Mehr dazu unten im Text. Zur oralen Erzählkunst meint etwa W. J. ONG, *Oralität und Literalität*, 47: »Orale Kulturen besitzen eine Originalität besonderer Art. Erzählerische Originalität zeigt sich nicht im Erfinden neuer Geschichten, sondern im Geschick, eine besondere Interaktion mit dem Publikum herzustellen. Jedesmal muß die Geschichte schon deshalb auf einmalige Weise einer einzigartigen Situation angepaßt werden ...«



John Cage

Abendländische Kultur erscheint als Gipfel des Fortschritts. Er spricht von ihr auch als von »unserer Kultur«, womit er zugleich klarmacht, an welchen Adressatenkreis sich sein Buch wendet: ein europäisches Publikum, dem er eine allen gemeinsame, homogene Kultur unterstellt. Die Konstruktion »unserer westlichen Kultur« und ihrer Geschichte haben normative Funktion, da Eco damit aufzeigen möchte, was für »die westliche Auffassung der künstlerischen Kommunikation« angemessen ist und eine Art Minimalkanon dafür aufstellt, was »die westliche Kultur als Charakteristikum der Kunst, als das ästhetische Faktum ansieht«. ²⁰ Unaufgebbarer Kern abendländischer Kunst ist die Einheit von Form und Intention. Immer muss ihr ein Gestaltungswille des Künstlers zugrunde liegen, der aus verschiedenen Optionen die ihm entsprechendste auswählt, und das Werk bewusst organisiert. Auch das Wohlgefallen, das Kunst erweckt, wird von Eco an das Bewusstsein gebunden, das Resultat einer Gestaltungsintention zu genießen, die in formalen Verhältnissen adäquat zum Ausdruck kommt. ²¹

Die Poetik offener Kunst in der europäischen Moderne hat nach dieser Vorgabe zwei Grenzen. Untergrenze ist die vormoderne Kunst, die keine programmatische Mehrdeutigkeit kennt. Die Obergrenze wird erreicht, wenn die Offenheit so weit getrieben wird, dass der Werkcharakter von Kunst verloren geht. Diese Gefahr sieht Eco von dem außereuropäischen Kunstkonzept ausgehen, für das der amerikanische Komponist John Cage steht. Das Bekanntwerden von Cages Musik samt ihres zenbuddhistischen Hintergrunds war der Hauptgrund für den damals

in Europa entbrannten, heftigen Streit um den Begriff des Kunstwerks. Da im »Offenen Kunstwerk« sonst kein außereuropäischer Protagonist einer von seiner Position aus übermäßigen Offenheit des Werkes vorkommt, schlägt Eco seine kulturalistische Rhetorik offenbar an, um gegen Cages Ästhetik Stellung zu beziehen.

In den Spannungen, die hier zu Tage treten, manifestiert sich auch die Abnabelung amerikanischer Kunst von der europäischen, die damals in Malerei und Musik stattfand. Neuerungen in der E-Musik (und nur diese, nicht Jazz sollen hier betrachtet werden) wanderten bis zum zweiten Weltkrieg einspurig von Europa nach Amerika. Die Geschichte amerikanischer Musik war, nicht zuletzt durch emigrierte europäische Musiker, mehr oder weniger ein ausgelagerter Teil europäischer Musikgeschichte. Die Alte Welt hatte Vorbildfunktion und Musik, die in Amerika entstand, mußte erst in Europa Anerkennung finden, um in Amerika bestehen zu können. »Noch bis in die sechziger Jahre hinein fand die Bewertung auch der amerikanischen Musik in Europa statt. Jedoch hatte sich das Verhältnis insofern gewandelt, als in Europa auch gierig Neuheiten aufgegriffen wurden, weil die Entwicklung der europäischen Musikgeschichte tatsächlich zu stagnieren begonnen hatte, die Vorstellung aber, es müsse einen Fortschritt geben, noch fest im Bewußtsein der Komponisten verankert war.« ²²

Anfang der 50er Jahre entwickelte Cage gemeinsam mit einigen Freunden eine genuin amerikanische Avantgarde-Musik. Die Rede ist von den Komponisten, die man in Anlehnung an die Maler des abstrakten Expressionismus, von denen sie sich zu ihren Experimenten

²⁰ OK, 180, 183. Eco hat im Vorwort zur 2. Aufl. in OK, 11 betont, daß mit dem Begriffspaar »offen/geschlossen« keine Wertdifferenz verbunden sei, und H. SCHALK, *Umberto Eco*, 21 folgt ihm hierin. Nach meiner Lesart hat Offenheit, die bestimmte Maße einhält, in Ecos Theorie eindeutig Vorrang vor gesellschaftlicher und ästhetischer Geschlossenheit. Vgl dazu OK 152–153, wo er das offene Kunstwerk als »pädagogisches Instrument mit befreiender Funktion« in Erwägung zieht, und damit implizit Geschlossenheit mit Unfreiheit identifiziert, die es zu überwinden gilt.

²¹ Siehe OK, 185.

²² H. DE LA MOTTE-HABER, *Aus der Neuen Welt*, 113–125, hier 118.

anregen ließen, später ebenfalls »The New York School (of Composers)« nannte.²³ Die Klänge nicht mehr zu kontrollieren und in kontinuierliche Folgen einzufügen, stattdessen Diskontinuität, die Klang Klang und Stille Stille sein lässt, ohne sie als Ausdruck von Gefühlen und bestimmten Ordnungsideen zu benutzen, war das Programm; *indeterminacy*, Unbestimmtheit der Kompositionen die Methode, wobei man grafische Notation ohne definierte Beziehung auf bestimmte Töne und verschiedene Zufallsoperationen heranzog. John Cage fungierte als Katalysator, Integrationsfigur und »Manager« dieses Kreises.²⁴

Natürlich versuchte auch er mit seiner eigenen und der Musik seiner Freunde im Gepäck durch Besuche und Konzert-Tourneen in Europa bekannt und anerkannt zu werden, erregte aber zunächst eher Befremden und Ablehnung. Erst 1958 begann sich durch Vorträge bei den Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik das Blatt zu wenden. Die darauf folgende Cage-Diskussion beschäftigte bald nicht nur den kleinen Insiderkreis aus Komponisten Neuer Musik, sondern wurde auch in der breiteren, musikinteressierten Öffentlichkeit Europas rezipiert. Auslöser dafür waren v. a. zwei Aufsätze, die 1959 in der italienischen Zeitschrift *Incontri Musicali* auch gemeinsam veröffentlicht wurden: H.-K. Metzgers *John Cage oder: Die freigelassene Musik* und *Aléa*, ein

1957 entstandener Essay aus der Feder von P. Boulez.²⁵ Ich möchte darauf etwas näher eingehen, weil auch Eco sich ausdrücklich auf sie bezieht.²⁶

Boulez beginnt mit der Feststellung, die Komponisten seiner Generation seien von der Idee besessen, den Zufall in die Komposition einzubeziehen. Es sei das erste Mal, dass er in die abendländische Musik eindringe, prinzipiell zu Recht, weil dadurch Nachteile des herkömmlichen Komponierens behoben werden könnten. Die musikalische Form erhalte eine bewegliche Komplexität. Variable Dichtegrade könnten an die Stelle strikter, mechanischer Durchstrukturiertheit treten. Doch sieht Boulez zugleich die Idee der Komposition an einer Wegkreuzung angelangt, von der sich auch Irrwege abgeben. Das Komponieren mit dem Zufall ist für ihn äußerst gefährlich. Er spricht dramatisch vom »Dynamit«, das damit »ins Herz des Werkes« eingeführt werde.²⁷

Cage wird scharf kritisiert.²⁸ Seine Art den Zufall zu integrieren, beruhe auf der »Übernahme einer orientalistisch getünchten Philosophie«, die nur eine »grundlegende Schwäche der Kompositionstechnik« verdecken würde.²⁹ Bei diesem Pakt mit dem Zufall aus Schwäche, würden jegliche kompositorische Verantwortung und Entscheidung aufgegeben werden und »alle Vorrechte und Rangordnungen, die das geschaffene Werk in sich birgt« abgeschafft.³⁰



John Cage *Eninka # 30* (1986)

²³ Die Berechtigung des Begriffs »New York School« und das enge Verhältnis von Malern und Komponisten diskutiert ausführlich S. JOSEK, *The New York School: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*.

²⁴ Den sozialen Zusammenhang der Gruppe und Cages Rolle darin beschreibt S. JOSEK, a.a.O., 21–24.

²⁵ Ich zitiere nach den deutschen Ausgaben: H.-K. METZGER, *John Cage oder: Die freigelassene Musik*, und P. BOULEZ, *Aléa*.

²⁶ Siehe OK, 222 (Anm.7).

²⁷ BOULEZ, *Aléa*, a.a.O., 113.

²⁸ Zum Verhältnis der beiden, die befreundet waren, bevor sie sich über den Zufall in die Haare gerieten, siehe J.-J. NATTIEZ (Hg.), »Dear Pierre« »Cher John«. *Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel und J.-J. Nattiez, Boulez und Cage – ein Kapitel aus der Musikgeschichte*.

²⁹ Siehe BOULEZ, *Aléa*, a.a.O., 100.

³⁰ BOULEZ, *Aléa*, a.a.O., 104. Cage glaubte, dass Boulez mit der Aleatorik nur seine Idee der Zufallsmusik als eigene ausgegeben und zugleich umgedeutet habe. Er kritisiert, dass Boulez daraus ein Drama zwischen Determiniertem und Indeterminiertem mache, während er sich mit dem Zufall endgültig von der Idee dramatischer Musik löste. Vgl. John CAGE, *Für die Vögel*, 226.

»It will not be easy, however, for Europe to give up being Europe. It will, nevertheless, and must: for the world is one world now.«

John Cage

Heraus käme eine »Anti-Kunst«, deren beruhigend-erheiternde Wirkung dem Haschischgenussvergleichbar sei.

Er fordert im Gegenzug eine Aleatorik, die Zufall und Komposition im herkömmlichen Sinn miteinander versöhnt durch einen »gelenkten Zufall«, der sich in die Struktur des Werkes eingliedert.³¹ Das musikalische Werk soll seine »logische Entwicklung« und »global gelenkte Richtung« behalten. Es bleibt auf diese Weise »eine Fahrbahn mit gesetztem Anfang und Ende. Wir haben dieses ›Ende‹ des abendländischen Werkes, seinen geschlossenen Kreis respektiert, aber wir haben auch die Chance des orientalischen Werkes, den offenen Ablauf eingeführt.«³²

Metzger geht davon aus, dass Cages Musik Lunte an das boulez'sche Zufalls-Dynamit legte: »In Cage trägt sich endlich die völlige Explosion des abendländischen Kunstwerks zu.«³³ Er tritt aber zur Verteidigung des amerikanischen Komponisten in abendländischen Gefilden an, unterlässt jede Anspielung auf Asiatisches und bezieht sich nur auf die europäische Musiktradition. Das Ideal eines völlig kohärenten Sinnzusammenhangs des musikalischen Werks, sei immer schon bloße Ideologie gewesen. Die Serialisation hätte überdies zu einem entfremdenden Determinismus geführt, aus dem Cages Zufallsmethode herausführe. Cages Kritik, traditionelles Komponieren würde die Musik vergegenständlichen, findet Metzger berechtigt. Er schätzt an Cages Stücken, dass sie stattdessen den Prozesscharakter von Musik hervorkehren, zu dem musikalische Form immer schon unterwegs gewesen sei. Auf Grund der Befreiung der Musiker von der Dominanz des

Dirigenten, sei Cages Musik auch als Entwurf einer emanzipierten Gesellschaft interpretierbar. Der Schwachpunkt dieses Plädoyers für Cage liegt allerdings darin, dass man mit den vorgebrachten Argumenten allein den Sinn der Sprengung des Kunstwerk-Begriffs nicht wirklich einsichtig machen kann. Das meiste, wofür Cages Ästhetik hier in Anspruch genommen wird, vermag auch Boulez mit seinem »gelenkten Zufall« einzulösen.

Cages Replik auf *Aléa* ließ nicht lange auf sich warten. In *History of Experimental Music in the United States* (1959) geht er mit seinen europäischen Komponisten-Kollegen hart ins Gericht. Sie seien allzu traditionsverhaftet, weil sie sich immer noch an Zusammenhang und kontinuierlicher Entwicklung festhielten. Cage findet in ihren Werken »no concern for discontinuity – rather a surprising acceptance of even the most banal of continuity devices: ascending and descending linear passages, crescendi and diminuendi, passages from tape to orchestra that are made imperceptible.«³⁴ Dies werde sich ändern, wenn erst einmal die Neuerungen der experimentellen Musik aus Amerika in die europäische Musik Eingang fänden. »It will not be easy, however, for Europe to give up being Europe. It will, nevertheless, and must: for the world is one world now.«³⁵ Cage war der Meinung, dass wir uns bereits mitten in einer Vermischung der Gedanken aller Kulturen befinden würden, wodurch eine Atmosphäre entstünde, »in der es wohl kaum einen Mittelpunkt geben wird.«³⁶ Diesbezüglich hatte der Bürger eines prosperierenden Einwanderungslandes zweifelsohne größeren Weitblick als seine vergleichsweise provinziellen, europäischen Gegner.

³¹ BOULEZ, *Aléa*, a.a.O., 106.

³² A.a.O., 110.

³³ METZGER, *John Cage und oder: Die freigelassene Musik*, a.a.O., 10.

³⁴ J. CAGE, *Silence 1*, 75. Eine deutsche Version des betreffenden Artikels erschien ebenfalls 1959 in den »Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik«.

³⁵ J. CAGE, *Silence 1*, ebd.

³⁶ J. CAGE, *Für die Vögel*, 228.

Es fällt auf, dass Cage deren Perspektive übernimmt und die experimentelle Musik Amerikas ebenfalls als radikale In-Frage-Stellung europäischen Kunstverständnisses begreift. Er sieht mit ihr das Ende der Vorherrschaft einer rein okzidentalen Kunst gekommen. Auf der Gegenseite nimmt Boulez für seine Aleatorik ebenfalls in Anspruch, eine Synthese von Ost und West bieten zu können, die allerdings anders als Cage wesentliche Merkmale des traditionellen Werkbegriffs beibehält. Die Auseinandersetzung zwischen Amerika und Europa bekommt damit Züge eines Streits um den Anspruch, universale Weltkunst zu sein (ein Anspruch, den bereits der abstrakte Expressionismus erhoben hatte), mit dem Zankapfel der Integration von Asiatischem, wobei dieses bei Boulez höchstens anzitiert wird, aber noch keine Mitsprache hat, während bei Cage eine ernsthafte Rezeption von buddhistischem Denken stattfindet, weil er zur Begründung seiner Musikauffassung kaum auf westliche philosophische Tradition zurückgreifen konnte.

Das Ausmaß der Provokation, die von Cages Musik der 50er und 60er Jahre ausgehen musste, wird sichtbar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sie tatsächlich durch die Negation all dessen charakterisiert ist, was nach Eco unaufgebbar zum Begriff des abendländischen Kunstwerks gehört. »Es entfällt die Erfordernis einer mit der Vorstellung von Musik als einer Verständigungs- oder Kommunikationsform verbundenen Werkrezeption, die darauf abhebt, das musikalische Werk als internen Beziehungszusam-

menhang und als Objektivierung bestimmter Intentionen und Vorstellungen zu fassen.«³⁷ Das offene Kunstwerk fasst die damalige Diskussion zusammen und stellt sich im Namen abendländischer Kultur entschieden auf die Seite von Boulez und Consorten. Sein Begriff des »Kunstwerks in Bewegung« entspricht genau der boulezschen Einbeziehung des »gelenkten Zufalls« in die Komposition.

So leicht wie Boulez machte sich Eco die Kritik an Cage nicht, vielmehr widmete er ein ganzes, sorgfältig recherchiertes Kapitel dem Thema »Zen und der Westen«. Darin verteidigt er zunächst zeitgenössische Maler, die sich auf Zen beriefen.³⁸ Er sieht Parallelen zu Prinzipien klassischer Zenmalerei, etwa Asymmetrie und Spontaneität, sowie die Behandlung des Raumes als Matrix der Einheit des Universums. Trotz aller philologischen Bedenken sei es unleugbar, dass zwischen Zen und den Produzenten offener Kunst »eine fundamentale Gleichheit in der Atmosphäre besteht ... Eine Autorisierung für das Abenteuer der Offenheit.«³⁹

Der Einfluss des Zen sei aber bei Cage noch wesentlich stärker spürbar als bei den Malern. »Cage muß nicht nur als Avantgardekomponist, sondern mehr noch als einer der Zen-Lehrer, an einer Stelle, wo man einen solchen nicht erwartet, gesehen werden«. Auf philosophischer Ebene nämlich sei Cages Zen »völlig orthodox«.⁴⁰ Er sei ein Beispiel dafür, daß Zen nicht mehr auf Ostasien beschränkt ist, sondern auch »legitimerweise der modernen Kultur des Westens zugehört«.⁴¹ Die heitere Gelassenheit des Zen gegenüber einer



John Cage Eninka #42 (1986)

³⁷ SANIO: *Alternativen zur Werkästhetik*, a.a.O., 145.

³⁸ Während die Rezeption des Zen in der Musik noch nicht ausführlich untersucht wurde, gibt es eine Reihe von Studien zum Zen-Boom in der modernen Malerei, der in den 50er Jahren auch auf Europa übergriff – man denke nur an J. Degottex oder die deutsche Künstlergruppe Zen 49. Siehe dazu: M. SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*; Ausst.-Kat.: *The Transparent Thread. Asian Philosophy in Recent American Art*; H. WESTGEEST, *Zen und Nicht-Zen. Zen und westliche Kunst*, sowie die übrigen Artikel des schönen Bandes von H. G. GOLINSKI, S. HIEKISCH-PICARD (Hg.), *Zen und die westliche Kunst*.

³⁹ OK, 221.

⁴⁰ OK, 222.

⁴¹ OK, 224.

»Meine religiöse Prägung habe ich dem Zen-Buddhismus zu verdanken ... Ohne seinen Einfluß hätte ich nicht komponieren können.«

John Cage

Welt ohne definitive Ordnung sei eine Möglichkeit auf die Krise der westlichen Kultur zu antworten. »Eine bestimmte Art von Lösung, von Frieden: nicht die unsere, würde ich sagen, aber für den, dessen Nerven zerrüttet sind, schließlich eben doch eine Lösung und ein Frieden.«⁴² Wie bei Boulez wird Cages Zen als Narkotikum belächelt. Abendländer mit starkem Nervenkostüm sollten es vorziehen, das Leben in einer vom Verstand gewollten Richtung zu gestalten, anstatt auf Zen als »mythologisches Surrogat für ein kritisches Bewußtsein« zurückzugreifen.⁴³ Eco gibt deshalb einer Kunst den Vorzug, die weniger durch politische Inhalte als auf formalem Weg eine engagierte, kritische Stellungnahme zur gesellschaftlichen Wirklichkeit abgibt.⁴⁴ Obwohl er neueste komparative Studien über Zen und europäische Philosophie heranzieht und auf seriöse Zen-Literatur verweist (u.a. Suzuki, Dumoulin, Watts) bleibt er dem Vorurteil des Orientalismus von der Passivität des asiatischen Weltbezugs im Unterschied zum faustischen Streben des Westens verhaftet. Und dies obwohl Metzger bereits darauf hingewiesen hatte, dass Cages Ästhetik nicht nur buddhistisch (worauf Metzger nicht eingeht),

sondern ebensosehr und im selben Atemzug sozialkritisch gemeint ist.⁴⁵

Zukunftsweisend an Ecos Cage-Rezeption bleibt aber, dass er dessen buddhistische Ansichten überhaupt ernst genommen hat, im Unterschied zu Interpreten, für die sie »bloßer Zuckerguß auf dem anarchistischen Kuchen« (R. Kostelanetz) sind, die ihm »Ost-Tourismus« (G. Seubold) vorwerfen oder ihn als Esoteriker outen wollen.⁴⁶ Natürlich war Cage als belesener Intellektueller für Gedanken aus verschiedenster Richtung zugänglich. Er lässt aber hinsichtlich seiner religiösen Grundorientierung und ihrer Bedeutung für sein Schaffen wenig Zweifel übrig. »Meine religiöse Prägung habe ich dem Zen-Buddhismus zu verdanken ... Ohne seinen Einfluß hätte ich nicht komponieren können.«⁴⁷

Cage, der als Jugendlicher Geistlicher hatte werden wollen, begann sich während einer Lebenskrise Mitte der 40er Jahre intensiv mit östlichen Religionen auseinanderzusetzen. Von Gita Sarabhai, einer Inderin, die ihn in die Grundlagen indischer Musik einführte, hörte er, dass Musik auf Reinigung und Beruhigung des Geistes abziele, um für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen. »Ich war zutiefst beein-

⁴² OK, 225.

⁴³ OK, 236. Ecos Argument entspricht der Denkfigur des Ausweichens Neuer Musik vor der in der Phase freier Atonalität erreichten subjektiven Freiheit in Entlastungssysteme, die ADORNO seit *Vom Altern der Neuen Musik* (1954) vertrat. Es ist anzunehmen, dass Eco Adornos Musikphilosophie kannte, auch wenn er ihn in OK nie direkt zitiert. Vgl. dazu auch Anm. 71.

⁴⁴ Es ist kein Zufall, dass OK nicht mit dem Kapitel »Zen und der Westen« endet, sondern mit dem daran anschließenden »Form als Engagement«. Ecos darin entwickelte Auffassung von der politischen Aussage künstlerischer Form ist charakteristisch für eine Neo-Avantgarde, die ihren Gesellschaftsbezug vorwiegend nicht direkt artikuliert. Wie auch bei Adorno soll in Ecos Ästhetik die gesellschaftliche Entfremdung durch Mimesis an deren Formen reflektiert und durchschaubar gemacht werden.

⁴⁵ Auch S. SANIO, *Alternativen zur Werkästhetik*, 153 sieht die sozialkritische Seite Cages: »In zentralen Aspekten beruht Cages Ästhetik auf einer Kritik an der utilitaristisch orientierten bürgerlichen Gesellschaft mit einer kapitalistischen Produktionsweise«. Der moderne engagierte Buddhismus hat mittlerweile längst bewiesen, dass Sozialkritik und Buddhismus einander nicht ausschließen müssen.

⁴⁶ R. KOSTELANETZ zit. nach REVILL, *Tosende Stille*, 324; G. SEUBOLD, *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*, 175. Laut ADORNO, *Vers une musique informelle*, 534 betreiben Cage und seine Schüler »Séances, von denen Fäden sich spinnen zu Steiner, zur Eurythmie, zur lebensreformerischen Sekte.«

⁴⁷ Zit. nach REVILL, *Tosende Stille*, a.a.O., 225.

druckt und kam auf der Stelle zu der Überzeugung, daß genau das, das eigentliche Ziel der Musik war.«⁴⁸ In der Folge befasste er sich mit Ramakrishna und den Büchern des hinduistischen Kunsttheoretikers A. K. Coomaraswamy, dem er den Grundsatz, der Künstler habe die Natur in ihrer Wirkungsweise nachzuahmen, verdankt. Etliche Kompositionen aus dieser Zeit sind von indischer Kunsttheorie, deren Lehre von den neun Grundstimmungen und ihrer Jahreszeiten-Symbolik beeinflusst.

Er hatte 1933 als Assistent von H. Cowell an der New School for Social Research orientalische Musik studiert und war zunächst von der kalifornischen Schule orientalisierender, gegenmodernistischer Musik beeinflusst, die stilistische Anleihen bei orientalischer Musik machte.⁴⁹ Der Einfluß Asiens auf sein späteres Werk war aber ausschließlich philosophischer und religiöser Art. Er betraf sein Welt- und Kunstverständnis und verwandelte auf diesem Weg auch Cages Kompositionen, ohne musikalische Systeme aus Asien hörbar anklingen zu lassen, die in der Regel nach Tonarten und Rhythmen viel organisierter sind, als das seine Ästhetik vorsieht.

Der Durchbruch zu der Kunst-Theorie und Praxis, mit denen er schließlich weltberühmt wurde, geschah erst während der Zeit, als er sich dem Zen-Buddhismus zuwandte. Revill

datiert diese Phase auf die Zeit von etwa 1948 bis 1953.⁵⁰ Cage widmete sich in dieser Zeit intensiv der Lektüre von Zenliteratur und taoistischen Schriften. Der Besuch von Vorlesungen, die D.T. Suzuki seit Frühjahr 1951 an der Columbia University hielt, trug entscheidend zu seiner Konversion zum Buddhismus und zur Entwicklung seiner Ästhetik bei.⁵¹ Suzukis Einfluss auf seine Kunst bestand nach Cages eigenen Worten darin, »daß sich einerseits das, was ich mit meiner Arbeit sagen wollte, und andererseits die Methode, wie ich meine Arbeit machte, veränderte.«⁵² Die Auffassung, Zen hätte für ihn nur eine sekundäre Bestätigung seiner musikalischen Neuerungen bedeutet, der auch Eco zuneigt, dürfte demnach die Bedeutung buddhistischen Denkens für das Entstehen seiner reifen Kunstauffassung ebenso unterschätzen, wie Interpretationen, die in Cage nur den Pionier des Dadaismus in der Musik sehen wollen. Seine frühen Sympathien für diese Bewegung und der Einfluß von Duchamp sind unbestreitbar. Dada scheint außerdem eine Vermittlungsrolle in Bezug auf den Zen-Buddhismus gespielt zu haben, erwähnt Cage doch oft, wie sehr ihn ein Vortrag von N. Wilson Ross über Zen und Dada im Jahr 1939 beeindruckte. Mit dem direkten Zenstudium trat der Dadaismus jedoch in den Hintergrund.⁵³

⁴⁸ Zit. nach REVILL, *Tosende Stille*, 117.

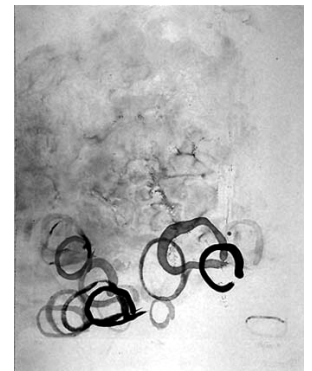
⁴⁹ Siehe dazu I. PEPPER, *John Cage und der Jargon des Nichts*, 9–10. Einen Überblick zu den stilistischen Einflüssen orientalischer Musik auf die europäische gibt P. GRADENWITZ, *Musik zwischen Orient und Okzident*.

⁵⁰ Auf Zen wurde Cage Ende der 30er Jahre erstmals aufmerksam, u.a. durch Alan WATTS, dessen *Spirit of Zen* (1939) er las und den er daraufhin auch als Vortragenden sowie privat kennenlernte. Dazu REVILL, *Tosende Stille*, a.a.O., 142.

⁵¹ Cages Erinnerung, er sei schon in den späten 40er Jahren Suzukis Schüler gewesen, ist chronologisch inkorrekt, spiegelt aber wahrscheinlich sein damals erwachtes Interesse am Zen wieder. Siehe dazu I. PEPPER, *John Cage und der Jargon der Leere*, 11–12.

⁵² R. KOSTELANETZ, *John Cage im Gespräch*, 24–25.

⁵³ Vgl. dazu die Aussagen von Cage in: R. KOSTELANETZ, *John Cage im Gespräch*, 21–22. Für die ästhetische Rezeption des Zen war Dada nicht nur bei Cage ein wichtiger Hintergrund. Eco vermutet in OK, 224, dass »die Phantasie des westlichen Menschen« durch Dada und Surrealismus auf die Begegnung mit Zen schon vorbereitet war. Im Dadaismus selbst läßt sich zumindest bei T. Tzara eine positive Rezeption von buddhistischen und taoistischen Ideen nachweisen. Dazu und zum Verhältnis Buddhismus-Dada-Cage siehe D. CHARLES, »Durchdringung ohne Widerstand«: Sinnlosigkeit jenseits von Unsinn; T. SHINKICHI, *Dada to Zen (Dada und Zen)* und Ko WON, *Buddhist Elements in Dada*.



John Cage *11 Stones* (1989)



»Rather than taking the path that is prescribed in the formal practise of Zen Buddhism itself, namely, sitting crosslegged and breathing and such things, I decided that my proper discipline was the one to which I was already comitted, namely, the making of music.«

John Cage

Trotz der Rolle, die der Buddhismus für Cages Ästhetik spielt, schlagen die meisten Interpretinnen einen Bogen um dieses Thema, oder behandeln es nur am Rande.⁵⁴ Wenn es um die religiösen und philosophischen Dimensionen von Cages Ästhetik geht, wird meistens nur der Transzendentalismus thematisiert.⁵⁵

Im Schlussteil dieser Arbeit soll nun ein Schritt in Richtung auf die längst fällige Rekonstruktion der buddhistischen Grundlagen von Cages Ästhetik unternommen werden. Natürlich ist der Transzendentalismus dabei mit im Spiel, denn er war Teil des geistigen Horizontes, innerhalb dessen Cage Buddhismus überhaupt zugänglich war. Im Amerika der Nachkriegszeit Zen zu studieren, bedeutete sich in einer kulturellen Tradition mit romantischen Zügen zu bewegen, die von Blake und Wordsworth über die Transzendentalisten bis zu Watts, Kerouac, Snyder und Blofeld reichte. Suzukis Version des Zen kam überdies den von diesem Umfeld gehegten Erwartungen entgegen. Zen wird ahistorisch im Sinn einer Philosophia perennis und ohne den institutionellen Hintergrund, den er in Japan hat, rezipiert. Das Irrationale und Spontane wird hervorgekehrt und gegen die herrschenden Konventionen

sowie die rationalistischen Wissensformen der Industriegesellschaft ausgespielt.⁵⁶

Cage nahm nicht die übliche Sitz-Meditation als Übungspraxis auf, sondern legte stattdessen seine Musik darauf an, zum Zen-Exerzitium zu werden.⁵⁷ Seit Anfang der 50er Jahre konzipiert er das Entwerfen, Produzieren und Hören von Klangprozessen als Einübung einer buddhistischen Einsichten gemäßen, meditativen Grundhaltung. Solche Kunst ist keine auf das Hervorbringen in sich beständiger Gebilde ausgerichtete poiesis mehr wie in der europäischen Werkästhetik. Anstelle von Werken entwirft Cage indetermierte Hörräume, die alle Beteiligten, ihn selbst, die Interpreten und das Publikum zum gemeinsamen, absichtslos horchenden Weltbezug einladen. Für diese Klangkunst ist der Konzertsaal als Ereignis-Ort eher ungeeignet, weil ja keine Stücke einem Publikum vorgespielt werden sollen. Sie steht der Performance näher als der Musik im herkömmlichen Sinn.

Die zwei Prinzipien seiner Musikästhetik, die er aus indischen Quellen übernommen hatte, interpretiert er jetzt im Zen-Sinn. Musik als Öffnung für göttliche Einflüsse solle nicht-dualistisch verstanden werden.⁵⁸

⁵⁴ Die einzige, mir bekannte, einschlägige Monographie ist Yen-Chun TUNG, *Die Rezeption ostasiatischer Philosophie bei John Cage*. Leider hält diese Arbeit nur sehr bedingt, was ihr Titel verspricht. Interessant dagegen die kritische Studie von I. PEPPER, *John Cage und der Jargon des Nichts*, die Cage ganz über den Kamm der Kyôto-Schule schert, was mitunter weit hergeholt ist und der Textbasis ermangelt.

⁵⁵ Siehe dazu W. RATHERT, *Der amerikanische Transzendentalismus*, v.a. das Kapitel »Aspekte transzendentalistischer Ästhetik bei John Cage«, 206–214 und Ch. SHULTIS, *Silencing the sounded self: John Cage and the American experimental tradition*. Es bleibt allerdings festzuhalten, dass Cage Thoreau erst in den sechziger Jahren rezipierte, weshalb er keinen direkten Einfluss auf die Entwicklung seiner Ästhetik haben konnte.

⁵⁶ Siehe dazu I. PEPPER, *John Cage und der Jargon des Nichts*, 12 und D. S. WRIGHT, *Philosophical Meditations on Zen Buddhism*, ein Buch, das sich mit der romantisierenden Zen-Rezeption anhand von J. Blofeld kritisch auseinandersetzt und eine überzeugende Alternative zu ihr erarbeitet.

⁵⁷ »Rather than taking the path that is prescribed in the formal practise of Zen Buddhism itself, namely, sitting crosslegged and breathing and such things, I decided that my proper discipline was the one to which I was already comitted, namely, the making of music. And that I would do it with a means that was as strict as sitting cross-legged, namely, the use of chance operations, and shifting of my responsibility from the making of choices to that of asking questions.« zit. nach R. KOSTELANETZ, *Conversing with Cage*, 42–43.

⁵⁸ Siehe *Silence 2*, 158.

»Das fernöstliche Denken hat uns gelehrt, daß die genannten göttlichen Einflüsse tatsächlich nichts anderes sind als die Umwelt, in der wir leben. Ein geläuteter Geist bedeutet, daß der Fluß der Dinge, die unsere Sinne aufnehmen und die bis in unsere Träume vordringen, nicht von unserem Ego gestört wird.«⁵⁹ Auch der von Coomaraswamy übernommene Grundsatz, Kunst solle das Wirken der Natur nachahmen, wird im Sinn der Absichtslosigkeit interpretiert: »Die höchste Absicht ist, überhaupt keine Absicht zu haben. Das stellt einen in Einklang mit der Natur in der Art ihres Vorgehens.«⁶⁰ Das entspricht dem, was Suzuki vom Zen sagt: »Es handelt, aber in solcher Weise, daß es keine Absicht kennt. Zen-Leben ist nicht zweckbestimmt. Es gleicht der Sonne, die im Osten aufgeht und im Westen untergeht.«⁶¹

Die Nichtintentionalität, die Cage so wichtig ist, hat, wenn überhaupt in europäischer Kunstphilosophie, dann am ehesten in

der kantischen Ästhetik eine Parallele. Wie S. Sanio herausstellt, ist Kants Begriff des interesselosen Wohlgefallens »eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten zwischen Cage und dem traditionellen Kunstverständnis. Allerdings ist sie für Cage erst der Ausgangspunkt für eine weitgehende Radikalisierung«⁶² Tritt selbstvergessene Wachheit, *awareness*, an die Stelle des ästhetischen Urteils, so wird, was früher Aufführung eines Werkes war, zu einer Zeit der Achtsamkeit, in deren Stille alles in seinem jeweiligen Erscheinen gewürdigt wird.⁶³ Nicht die Wirkung aufs Subjekt, sondern das Achten auf das Erscheinen und das ungezwungene Antworten darauf, steht im Zentrum dieser Erfahrung.

Vom Begriff der Absichtslosigkeit aus lässt sich Cages Ästhetik als eine nicht-subjektivistische Theorie ästhetischer Erfahrung rekonstruieren, mittels derer er eine neuartige Zen-Kunst begründet, die ohne folkloristi-

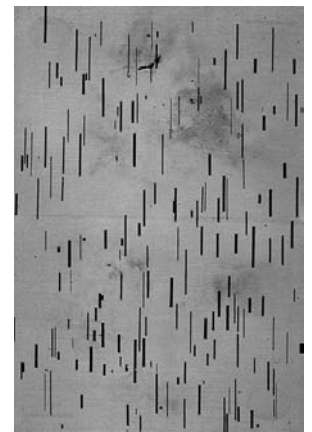
⁵⁹ nach KOSTELANETZ, *John Cage im Gespräch*, a.a.O., 48.

⁶⁰ *Silence 2*, 82.

⁶¹ D. T. SUZUKI, *Leben aus Zen*, 173. Zum japanischen Begriff der Natürlichkeit (*shizen*), der hier vorausgesetzt werden muss, sagt S. HISAMATSU, *Kunst und Kunstwerke im Zenbuddhismus*, 239: »Die »Natürlichkeit« eines Dinges, oder negativ gesagt, das »Ungekünstelte«, die »Ungezwungenheit« ist die Art des »So-Seins-Wie-man-ist«. Hier bedeutet das Wort »natürlich« keineswegs »angeboren« oder »naiv« oder »instinktmäßig«. In dieser Natürlichkeit ist die Kunst des schöpferischen Schaffens enthalten, die jedoch nicht künstlich geartet ist.« Weiterführend zum Thema: G. WOHLFART, *Selbst oder von-selbst-so? Konjekturen zu einer daoistischen Quelle des Zen*.

⁶² S. SANIO, *Alternativen zur Werkästhetik*, 146. Anders als Werkästhetik in der Nachfolge Hegels, wie sie z.B. von Heidegger, Gadamer oder neomarxistischen Kunsttheoretikern vertreten wurde, hat die Theorie ästhetischer Erfahrung den Vorzug die Kategorie des Kunstwerks nicht voraussetzen zu müssen, weil sie ästhetische Phänomene vom Rezeptionsmodus her bestimmt. Einschlägig zur Wiederaufnahme des kantischen Ansatzes angesichts der Krise des Werkbegriffs: R. BUBNER, *Ästhetische Erfahrung*, a.a.O..

⁶³ Was ich hier »Würdigung des Erscheinens« nenne, heißt mit einem Schlüsselwort von Cages Ästhetik »Zelebrieren«, »Feiern«. Beim Betreten eines Restaurants nach dem Unterschied zwischen gewöhnlichem Türöffnen und dem Türöffnen als künstlerischer Aktion gefragt, gab Cage die vielzitierte Antwort: »If you celebrate it, it's art: if you don't, it isn't.« (zit. nach R. RIEHN, *Noten zu Cage*, 97) Etwas feiern bedeutet bei Cage, es in der ihm eigenen Poesie erscheinen lassen, was nur gelingt, wenn wir unsere Besitzansprüche gegenüber dem Erscheinenden fallen lassen, liegt doch die Poesie des Erscheinens darin, dass es immer Erscheinen aus dem unbeherrschbaren Nichts ist. Das Innwerden der Besitzlosigkeit ist selbst ein Anlass zum Feiern. »Gerade die Ausübung von Musik, [...], ist eine Feier dessen, daß wir nichts besitzen.« (*Silence 2*, 37) Letztlich sind es die besitzlosen Dinge selbst, die feiern, indem sie geschehen und uns einladen einzustimmen. »Jedes Etwas ist eine Feier des Nichts das es trägt. Wenn wir die Welt von unseren Schultern nehmen, bemerken wir, daß sie nicht fällt.« (*Silence 2*, 53, dazu auch J. CAGE, *Für die Vögel*, 268)



John Cage *Global Village* (1986)

»Es ist heute nicht mehr möglich,
das zu wiederholen, was Zen gestern
hervorgebracht hat.«

John Cage

schen Anklänge an chinesische oder japanische Musiktradition auskommt.⁶⁴ Auch in Bezug auf Zen wird Cage damit zum Avantgardisten, meint er doch: »Es ist heute nicht mehr möglich, das zu wiederholen, was Zen gestern hervorgebracht hat.«⁶⁵

Nichtintentionales Wahrnehmen und Tun wird vor allem durch diverse Wünsche und Aversionen behindert, die das je neu sich Ereignende mit vorgefassten Erwartungsmustern zudecken und auf die Bedürfnisse des Subjekts zuschneiden, wofür der Buddhismus seit je ein feines Sensorium hatte. »Der höchste Weg ist ohne Schwierigkeit. Vermeide nur das Wählen und Herausgreifen, Vorliebe und Haß, und Du wirst licht und klar«, lautet das Eingangsgedicht des Zenklassikers Shinjin-Mei.⁶⁶ Suzuki erläutert dieses Nicht-Wählen an vielen Stellen als die für den Buddhismus wesentliche Entfaltung nicht-dualistischer Weisheit (*prajñā*), die auf einen ichzentrierten Weltbezug verzichtet. Cage weiß, dass, was hier verlangt wird, nur durch Disziplin erreichbar ist. »Ein Ego ohne Disziplin ist verschlossen, es neigt dazu, sich in seine Gefühle einzuschließen. Disziplin ist das einzige, was diese Verschlossenheit verhindert. Mit ihr kann man sich dem Äußeren und dem Inneren öffnen.«⁶⁷ Das Respektieren des Zufälligen im Musikschaffen wurde für ihn zum Weg neigungsabhängiges Wählen zu reduzieren. »Durch das Werfen von Münzen zur Festlegung der Facetten meiner Musik

fessele ich mein Ich, sodaß die Musik weitgehend von mir selbst frei bleibt.«⁶⁸

Das bedeutete aber nicht, dass er sich komponierend willenlos in einem chaotischen Durcheinander treiben ließ, wie es ihm Boulez vorgeworfen hatte. Er sah seine Aufgabe darin, sozusagen Landebahnen für das Unvorhersehbare zu entwerfen, indem er die Spielräume ersann, innerhalb derer Zufallsoperationen zur Anwendung kommen sollten: »Man denkt im allgemeinen, ich benutze den Zufall als eine Möglichkeit, um mich einer Entscheidung zu entziehen. Aber meine Entscheidungen bestehen darin, welche Fragen überhaupt gestellt werden.«⁶⁹

Wie gezeigt, impliziert Ecos Begriff des offenen Kunstwerks, der sich an der europäischen Neuen Musik der späten 50er orientierte, eine Emphase der individualistischen, souverän sich ausdrückende Künstler-Subjektivität. Diese Tendenz bemerkt auch de la Motte-Haber an der damaligen Musik: »All die dirigierten und determinierten Zufälle, die in Europa eine Rolle spielten, haben mit der Preisgabe der Kategorie des Subjekts nichts zu tun, eher meint man, der Anspruch des Subjekts wäre am Ende der fünfziger Jahre so groß geworden, daß auch der Zufall beherrscht werden sollte.«⁷⁰ Cages Zufallsoperationen »setzten jedoch den Anspruch des kompositorischen Subjekts, wie er uns in der abendländischen Musik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gesteigert entgegentritt, vollkommen außer Kraft.«⁷¹

⁶⁴ Verwandte, auf die Erfahrung der Phänomenalität der Phänomene abhebende Ästhetiken finden sich bei G.

PICHT, *Kunst und Mythos* und M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens* und G. SEUBOLD, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik*.

⁶⁵ J. CAGE, *Für die Vögel*, a.a.O., 123.

⁶⁶ Vgl. dazu *Shinjinmei*, 10. Meine Wiedergabe des Verses folgt der von K. NISHITANI, *Professor Nishitani begins...*, 20.

⁶⁷ J. CAGE, *Für die Vögel*, a.a.O., 60.

⁶⁸ Zit. nach REVILL, a.a.O., 203.

⁶⁹ zit. nach R. KOSTELANETZ, *John Cage im Gespräch*, 25.

⁷⁰ H. DE LA MOTTE-HABER, *Aus der Neuen Welt*, 122.

⁷¹ Ebd. Für ADORNO, *Schwierigkeiten I. Beim Komponieren*, 270 fällt Cages Arbeit mit dem Zufallsprinzip »unter die Kategorie der Entlastung des geschwächten Ichs«. Der Zerfall des Ichs im Endstadium der Dialektik der Aufklärung verwandle den Narzismus ins masochistische Vergnügen kein Ich mehr zu sein, lautet die dazugehörige These der

(Fortsetzung auf Seite 51)

Zufall bei Cage meint keine bloße Erweiterung des kompositionstechnischen Repertoires, sondern eine ästhetische Kategorie sui generis, »und als solche ließ sie sich dem europäischen Denken nicht integrieren.«⁷²

Mit der dieser Kategorie entsprechenden Ästhetik der Absichtslosigkeit, die einen neuen Begriff des Subjekts erfordert, beruft sich Cage auf zenbuddhistische Lehren. »Die Subjektivität«, meint er, »die hier zur Debatte steht, ist nicht mehr die eines Ego. [...] Stattdessen bezeichnet es [sic!] das Selbst im Sinn des Zen, das Selbst, wie es der [sic!] berühmte Kōan andeutet: »Was ist dein eigentliches und anfängliches Selbst, das du warst als du gerade weder Gutes noch Böses dachtest und als du von deinen Eltern noch nicht geboren warst?«⁷³ Dieses verwandelte Selbstsein bestimmt Cage genauerhin als Bezug zum Nichts, der Subjektivität im herkömmlichen Sinn erst ermöglichen, weshalb Suzuki es auch mit Meister Eckhart Seelengrund nennen könne.⁷⁴

Der Zweck der Übung im wachen Aufnehmen des Unvorhergesehenen besteht darin, nicht nur beim Komponieren und im Konzertsaal, sondern auch im Alltag horchend zu werden und sich für das Sichereignen der

Welt zu öffnen. Cage geht es mit seiner Musik darum »uns näher an den Prozeß heranzuziehen, der die Welt ist, in der wir leben.«⁷⁵ Der Geschehenscharakter der Lebenswelt soll über den Klangraum erfahrbar werden. »Es ist wichtig, das Individuum in die Strömung, den Fluß dessen, was ist, zu tauchen.«⁷⁶ An den Klang-Ereignissen wird die Grundlosigkeit dieses Flusses hörbar. »Sie sind, und mehr nicht. Sie leben.«⁷⁷ Alles Leben lebt Cage zufolge ohne Warum, d. h. ohne sich auf ein fixierbares äußeres Ziel hinzubewegen. Kunst soll die ihm von Suzuki vermittelte Einsicht fördern, dass wir uns immer am Ziel befinden und uns mit ihm ändern. »Wir sind weiterhin unterwegs. Auf diesen Wanderungen – und inmitten von ihnen – ist hier, ganz plötzlich, eine Erlösung. Oder eine Öffnung.«⁷⁸

Für das Geschehen im Klangraum ist weiterhin charakteristisch, dass nichts in ihm eine beständige Identität hat, die festgehalten und als Besitz betrachtet werden könnte. Im Horchen wird so erfahrbar, was der Buddhismus als *anātta*, Nicht-Substantialität alles Gegebenen, anspricht. »Ein Klang besitzt nichts, ebensowenig, wie ich ihn besitze. Ein Klang hat sein Sein nicht, er hat nicht einmal die Gewißheit, in der

»Wir sind weiterhin unterwegs. Auf diesen Wanderungen – und inmitten von ihnen – ist hier, ganz plötzlich, eine Erlösung. Oder eine Öffnung.«

John Cage

(Fortsetzung Fußnote 71) *Minima Moralia*, 73, die aber allenfalls auf die Kompositionsweise der »*Music of Changes*« anwendbar ist, von der Cage selber später abrückte. Was für Adorno bloße Ichschwäche ist, versteht Cage als orientalischen Heroismus, der mit innerer Fröhlichkeit alles akzeptiert, was kommt. Siehe J. CAGE, *Silence 1*, 47. Zu Adornos mitunter auch differenzierteren Äußerungen zu Cage vgl. die interessante Arbeit von S. SEUSS, *Theodor W. Adorno und die musikalische Avantgarde der 50er und 60er Jahre*, 45–57 u.ö.. Recht polemisch dagegen C.-St. MAHNKOPF, *Adornos Kritik der Neueren Musik*, 252: »Cage ist im Zusammenhang der Adornoexegese nur in einem einzigen Aspekt von Interesse: er tat nichts von dem, was Adorno lieb und teuer war.«

⁷² H. DE LA MOTTE-HABER, *Aus der Neuen Welt*, 123.

⁷³ J. CAGE, *Für die Vögel*, a.a. O., 305–306. Vgl. auch folgende Stelle in *Silence 1*, 66, die vielleicht auf Dogens berühmtes Diktum, Buddhismus sei Selbsterkenntnis, die darin bestünde, sich selbst zu vergessen, anspielt: »*The in-the-heart-path of music leads now to selfknowledge through self-denial, and its in-the-world-path leads likewise to selflessness.*«

⁷⁴ Siehe zu D. T. SUZUKIS Eckhart-Interpretation ders., *Der östliche und der westliche Weg. Über christliche und buddhistische Mystik*, Frankfurt/M., 13–90.

⁷⁵ J. CAGE, *Für die Vögel*, a.a.O., 90.

⁷⁶ A.a.O., 57.

⁷⁷ A.a.O., 96.

⁷⁸ A.a.O., 314, siehe auch R. KOSTELANETZ, *John Cage im Gespräch*, 96.

»Ein Klang besitzt nichts, ebensowenig, wie ich ihn besitze. Ein Klang hat sein Sein nicht, er hat nicht einmal die Gewißheit, in der folgenden Sekunde zu existieren. Befremdend ist, daß er kam, um da zu sein, genau in dieser Sekunde. Und daß er vergeht. Das Rätsel ist der Prozeß.«

John Cage

folgenden Sekunde zu existieren. Befremdend ist, daß er kam, um da zu sein, genau in dieser Sekunde. Und daß er vergeht. Das Rätsel ist der Prozeß.«⁷⁹

Ebenso wichtig für sein buddhistisches Konzept des Hör-Raumes ist die Art, wie Cage den musikalischen Prozess als Einheit von Klang und Stille denkt. Schon in den Arbeiten der dreißiger Jahre fällt die Behandlung der Stille auf. Während Pausen (*silences* in der englischen Musiksprache) bei herkömmlichen europäischen Kompositionen meist ihrer dramatisierenden Funktion wegen eingesetzt werden, um das dominant bleibende Erklingende hervorzuheben, praktiziert der junge Cage bereits eine Gleichbehandlung von Klang und Stille, die auf Satie und Webern als Vorläufer verweisen kann.⁸⁰ Durch den Einfluss des Zen radikalisiert sich die Behandlung der Stille. Er gewährt ihr jetzt noch mehr Raum, ohne doch etwas mit ihr auszudrücken zu wollen. Dafür beginnt sie von selbst zu sprechen. »Das mag verdeutlichen, daß ich aufhörte, ein Komponist zu sein. Die Stillen sprechen für mich, an meiner statt, sie demonstrieren sehr gut, daß ich nicht mehr da bin. [...] Sie sagen nichts, oder, wenn Sie es vorziehen, sie beginnen, das Nichts zu sagen.«⁸¹ Auf dieses Nichts käme es heute besonders an.⁸² Die vom Zen inspirierte Entdeckung und Erkundung der Dimension des Nichts oder der Leere macht den wesentlichen Unterschied zwischen Cage und herkömmlichem Dadaismus bzw. einem naiv anarchistischem »Anything goes« aus, dem er nur mit einem entscheidenden »aber« beipflichtet. »Tatsächlich GEHT auch alles – aber

nur, wenn nichts zur Grundlage genommen wird. In einer völligen Leere kann alles stattfinden.«⁸³

Die Einheit von Klang und Stille, Nichts und Etwas, entspricht der Identität von Form (*rūpa*) und Leere (*śūnyatā*) im Mahayana-Buddhismus und wird in Cages theoretischen Schriften immer wieder umkreist. So beginnt etwa die »Lecture on something«: »This is a talk about something and naturally also a talk about nothing. About how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going.«⁸⁴ In einer seiner bekanntesten Geschichten erzählt Cage, naiv geglaubt zu haben, es gäbe so etwas wie völlige Stille, bis er eines Tages Gelegenheit hatte, eine sog. echofreie Kammer aufzusuchen. Dort hörte er nicht, wie erwartet, völlige Stille, sondern seinen eigenen Pulsschlag und einen konstanten hohen Ton, den ein das Experiment begleitender Ingenieur als Klingen des Nervensystems deutete. Cages Schluss daraus: »Es gibt nicht so etwas wie Stille. Etwas geschieht immer, das einen Klang erzeugt.«⁸⁵ Stille, die offene Weite im Klangraum der Welt, ist nicht abgetrennt von formhaften Klangereignissen zu erfahren. Es bedarf dazu keines schalltoten Raums, sondern jener Kehrtwendung des Geistes, von der Cage sagt, er habe ihr seine Musik gewidmet, eben die Wendung zum absichtslosen Hören. »So daß man beim Anhören dieser Musik als Sprungbrett den ersten Klang nimmt, der vorkommt; das erste Etwas schnellst uns ins Nichts und aus diesem Nichts steigt das nächste Etwas usw. wie ein Wechselstrom. Kein einziger Klang fürchtet die Stille, die ihn aus-

⁷⁹ A. a. O., 185

⁸⁰ Dazu D. REVILL, *Tosende Stille*, 84–85.

⁸¹ J. CAGE, *Für die Vögel*, 121

⁸² Siehe *Silence 1*, 70: »For it is the space and emptiness that is finally urgently necessary at this point in history (not the sounds that happen in it – or their relationships) (not the stones – thinking of a Japanese stone garden – or their relationships but the emptiness of the sand which needs the stones anywhere in the space in order to be empty.«

⁸³ *Silence 2*, 93.

⁸⁴ *Silence 1*, 129.

⁸⁵ *Silence 2*, 155.

löscht. Und es gibt keine Stille, die nicht mit Klang geladen ist.«⁸⁶

Aus vorentworfener Eventualität werden im Möglichkeitsraum der Stille von mal zu mal Klang-Ereignisse, die sich ohne konstruierte Verbindung aus sich heraus entfalten. Doch ist das aus eigener Mitte Erklingende nicht isoliert. Klänge breiten sich im Hör-Raum nach allen Richtungen aus. Jeder Klang ist auf seine Weise auch die Mitte des ganzen Geschehens im randlos ausgebreiteten Hörfeld: »Urgent, unique, uninformed about history and theory, beyond imagination, central to a sphere without surface, its becoming is unimpeded, energetically broadcast. There is no escape from it's action. It does not exist as one of a series of discrete steps, but as transmission in all directions from the fields's center.«⁸⁷ Die Befreiung der Einzelklänge zu ihrer Eigenwürde meint deshalb keinen musikalischen Atomismus. Werden sie aus dem konstruierten Zusammenhang des Werks herausgelöst, durchdringen die Klänge einander von sich aus, ohne aneinander zu stoßen oder sich sonstwie zu behindern. »Ich weiß sehr gut,« sagt Cage, »daß die Dinge einander durchdringen. Aber ich denke, sie durchdringen einander viel fruchtbarer und mit mehr Komplexität, wenn ich selbst keine Verbindung herstelle.«⁸⁸ In der wechselseitigen Durchdringung der Klänge spiegelt sich für Cage eine universelle Seinsstruktur: »Jedes Wesen ist der Mittelpunkt des Universums, und

die Schöpfung besteht aus einer Vielzahl von Mittelpunkten.«⁸⁹ Nach diesem Konzept eines pluri-zentrischen Universums, beherbergt jedes sich ereignende Seiende das ganze Universum und breitet zugleich sein Sein überall hin aus, lässt alles andere an sich teilnehmen. Die einzelnen Phänomene vermögen einander auf diese Weise unbehindert zu durchdringen, weil das Nichts zwischen ihnen waltet, das allen Dingen gestattet zu leben.⁹⁰

Den Gedanken der wechselseitigen Durchdringung und Nichtbehinderung auf der Basis der Leere, mit dem ich meinen Rundgang durch Cages buddhistische Ästhetik beenden möchte, hat er ebenfalls von seinem japanischen Lehrer. In der Zeit, als Cage bei ihm hörte, setzte Suzuki sich intensiv mit Hua-Yen auseinander. Seine ersten Vorlesungen in New York waren nicht dem Zen, sondern dieser Schule des chinesischen Buddhismus gewidmet, die zwar in ihrem Ursprungsland mit der Tang-Zeit (618–907), in der sie entstand, wieder erlosch, für den ostasiatischen Buddhismus aber von großer Bedeutung blieb. Sie überlebte in Korea bis in die Gegenwart und beeinflusste das japanische Zen.⁹¹ Der Selbsteinschätzung dieser Schule folgend, gipfelt für Suzuki nicht nur das Denken des Hua-Yen, sondern mit ihm die



John Cage *River Rocks and Smoke*

⁸⁶ *Silence* 2, 48. Die Zusammengehörigkeit von Klang, Stille und Geistesruhe wird auch in der Zentradition artikuliert. S. HISAMATSU, *Kunst und Kunstwerke im Zenbuddhismus*, 240, für den die Stille zu den Wesenszügen der Zenkunst gehört: »Die Stille, oder, anders gesagt, die gelassene Ruhe, wirkt sich nicht nur in ruhigen Zeiten aus, sondern erst recht in den unruhigen und geräuschvollen. Ein Zen-Wort lautet: »Mit dem Schrei des Vogels wird der Berg noch stiller.« Die tiefe Stille des Berges wird durch den Vogelruf nicht gestört, sondern wirkt gerade dadurch noch stiller und tiefer. Solche Stille ist nichts anderes als das, was man im Zen so nennt: »Beim Sprechen oder Schweigen, in Bewegung oder Stillstand bleibt das Wesen immer ruhig in tiefer Stille.««

⁸⁷ *Silence* 1, 14.

⁸⁸ J. CAGE, *Für die Vögel*, 86.

⁸⁹ zit. nach R. KOSTELANETZ, *John Cage im Gespräch*, 165.

⁹⁰ Siehe J. CAGE, *Für die Vögel*, 102.

⁹¹ Zum Hua Yen siehe Garma C. C. CHANG, *Die buddhistische Lehre von der Ganzheit des Seins*; R. M. GIMELLO, P. GREGORY, *Studies in Ch'an and Hua-yen*; Francis H. COOK, *Hua-yen Buddhism: The Jewel Net of Indra*; M. OBERTH: *Sinndeutung und Zeitlichkeit. Zur Hermeneutik des Huayan-Buddhismus*.

gesamte buddhistische Philosophie im Prinzip des *shih-shih wu-ai*, der ungehinderten, wechselseitigen Durchdringung aller Phänomene. »Die Philosophie des Shih-shih Wu-ai ... ist der Höhepunkt buddhistischen Denkens, wie es sich im Verlauf von zweitausend Jahren im Fernen Osten entwickelt hat.«⁹² Fa-tsang (jap. Hôzô, 643–712), der dritte Patriarch des Hua Yen und oft als der eigentliche Schulgründer bezeichnet, entwickelt im »Traktat vom goldenen Löwen« seine Philosophie am Beispiel einer goldenen Löwenstatue, wobei das Gold die Leerheit symbolisiert, während die Löwengestaltigkeit das Formprinzip veranschaulicht. Erörtert wird aber nicht nur das Verhältnis von Form und Leere, sondern in typischer Hua-Yen-Manner auch die Beziehung der formhaften Dinge

untereinander. Jeder Teil spiegelt den ganzen Löwen wider und mithin ist auch jeder Teil in jedem Teil anwesend. Teile und Ganzes sowie die Teile untereinander spiegeln sich unendlich ineinander.⁹³ Für Suzuki sind es vor allem Barrieren der Furcht,

die die Realisierung des gegenseitigen Durchdringens verhindern. Er betont, dass Sich-Durchdringen und Nicht-Behindern in der Menschenwelt primär eine Herzensangelegenheit sind, nicht Sache theoretischer Spekulation. »Die bewegende Kraft in der Hua-Yen-Welt des Shih-Shih Wu-ai ist das Große Mitfühlende Herz.«⁹⁴

Er habe ein Problem mit der Post, erzählte Cage einmal in einem Interview. Es käme in letzter Zeit so viel, aber wenn er sie nicht ehrlich, d. h. mit voller Aufmerksamkeit beantworte, sei das nicht sehr buddhistisch. Ihm scheine es angemessen, jeden Brief genau so zu würdigen wie alle anderen. Also habe er sich darauf besonnen, dass Post zu beantworten nun einmal ein Teil des Lebens ist, auch wenn es viel Zeit beansprucht. Alle Din-

ge als Buddha zu behandeln, sei eine große Herausforderung. Das Telefon z. B. sei dann auch nicht mehr einfach das Telefon. Es ist, als ob die ganze Schöpfung oder der Buddha anläuten würden. Du weißt nie, wer am anderen Ende der Leitung ist ...



⁹² D. T. SUZUKI, *Ur-Erfahrung und Ur-Wissen*, 86.

⁹³ Vergleiche mit westlicher Philosophie, wo seit Anaxagoras ähnliche Konzepte des »Alles in Allem« erdacht wurden, legen sich nahe. Dazu etwa K. TSUJIMURA, *Zur Differenz der All-Einheit im Westen und Osten*; Ming-wood LIU, *The Harmonious Universe of Fa-tsang and Leibniz: A Comparative Study*; St. ODIN, *Process Metaphysics and Hua-Yen Buddhism. A Critical Study of Cumulative Penetration vs. Interpenetration*;

⁹⁴ D. T. SUZUKI, *Ur-Erfahrung und Ur-Wissen*, 99.

LITERATUR

- Th. W. ADORNO, *Minima Moralia Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1970-1986 (zit. als GS) 4
–, *Philosophie der neuen Musik*, GS 12
–, *Vom Altern der Neuen Musik*, GS 14, 143–167
–, *Vers une musique informelle*, GS 16, 493–540
–, *Schwierigkeiten I. Beim Komponieren*, in: GS 17, 253–273
R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1982
Ausst.-Kat.: *The TransParent Thread. Asian Philosophy in Recent American Art*. Hofstra Museum, Hempstead 1990
T. BELGIN, *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln 1997
G. W. BERTRAM, *Ästhetik der Offenheit*, in: T. KINDT, H.-H. MÜLLER (Hg.), *Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*, München 2000, 109–133
G. BORIO, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie informeller Musik*, Laaber 1993.
R. BUBNER, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989
P. BOULEZ, *Aléa*, in: Ders., *Werkstatt-Texte*, Ludwigsburg 1972, 100–113
J. CAGE, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin 1984, 226.
–, *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Hanover 1973, Erstauf. 1961 (zit. als Silence 1)
–, *Silence*. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Frankfurt/M. 1987 (zit. als Silence 2)
Garma C. C. CHANG, *Die buddhistische Lehre von der Ganzheit des Seins*, Weilheim 1989
D. CHARLES, »Durchdringung ohne Widerstand«: *Sinnlosigkeit jenseits von Unsinn*, in: U. BISCHOF (Hg.), *Kunst als Grenzbesbreitung. John Cage und die Moderne*, Düsseldorf 1991, 35–42
F. H. COOK, *Hua-yen Buddhism: The Jewel Net of Indra*, University Park: Pennsylvania State Univ. Press 1997
A. ECKL, *Kategorien der Anschauung. Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Heinrich Wölffflins »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«*, München 1996
U. ECO, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1977, zit. als OK.
R. M. GIMELLO, P. GREGORY, *Studies in Ch'an and Hua-yen*, Honolulu 1983
H. G. GOLINSKI, S. HIEKISCH-PICARD (Hg.), *Zen und die westliche Kunst*, Köln 2000
O. GRABAR, *Die Alhambra*, Köln 1981
–, *Die Entstehung der islamischen Kunst*, Köln 1977.
P. GRADENWITZ, *Musik zwischen Orient und Okzident*, Hamburg 1977
D. HENRICH (Hg.), *All-Einheit. Wege eines Gedankens in Ost und West*, Stuttgart 1985, 22–32.
S. HISAMATSU, *Kunst und Kunstwerke im Zenbuddhismus*, in R. OHASHI (Hg.), *Die Philosophie der Kyôto-Schule*, München/Freiburg 1990, 236–249
W. HOFMANN, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998
–, *Die Grundlagen moderner Kunst*, Stuttgart 1987
S. JOSEK, *The New York School: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken 1998.
R. KOSTELANETZ, *Conversing with Cage*, New York 1988
–, *John Cage im Gespräch*, Köln 1989.
Ming-wood LIU, *The Harmonious Universe of Fa-tsang and Leibniz: A Comparative Study*, in: *Philosophy East and West* 32/1 (1982) 61–76
C.-St. MAHNKOPF, *Adornos Kritik der Neueren Musik*, in: C.-St. MAHNKOPF, R. KLEIN (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1998
H.-K. METZGER: *John Cage oder: Die freigelassene Musik*, in: H.-K. METZGER, R. RIEHN (Hg.), *John Cage I*, zweite, veränd. Aufl. München 1990, 5–17

- H. DE LA MOTTE-HABER, *Aus der Neuen Welt. Die Rezeption der amerikanischen Musik in Europa*, in: H. DANUSER, D. KÄMPER, P. TERSE (Hg.), *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, Laaber 21993, 113–125
- J.-J. NATTIEZ (Hg.), »Dear Pierre« »Cher John«. *Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*, Hamburg 1997
- , *Boulez und Cage – ein Kapitel aus der Musikgeschichte*, a.a.O., 205–232
- M. OBERTH: *Sinneutung und Zeitlichkeit. Zur Hermeneutik des Huayan-Buddhismus*, Hamburg 2000
- K. NISHITANI, *Professor Nishitani begins...*, in: P. STANDER, D. STANDER (Hg.), *Trailing mud and dripping water. A meeting*, New Mexiko 1981, 20.
- St. ODIN, *Process Metaphysics and Hua-Yen Buddhism. A Critical Study of Cumulative Penetration vs. Interpenetration*, Albany 1982
- W. J. ONG, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987
- I. PEPPER, *John Cage und der Jargon des Nichts*, in: C.-St. MAHNKOPF (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999
- G. PICHT, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1986
- W. RATHERT, *Der amerikanische Transzendentalismus*, in: H. DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion*, Laaber 1995, 191–214
- H. U. RECK, *Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien*. Würzburg 1991
- D. REVILL, *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*, München 1992
- R. RIEHN, *Noten zu Cage*, in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage I*, 2. veränd. Aufl. München 1990, 97-106
- S. SANIO, *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Saarbrücken 1998
- H. SCHALK, *Umberto Eco und das Problem der Interpretation*, Würzburg 2000
- M. SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000
- G. SEUBOLD, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik*, Freiburg/Br./München 1997
- G. SEUBOLD, *Verdinglichter Zufall, Verräumlichte Zeit, Weiße Stille*, in: C.-St. MAHNKOPF (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999
- S. SEUSS, *Theodor W. Adorno und die musikalische Avantgarde der 50er und 60er Jahre*, Diplomarbeit Universität Wien 1999
- Shinjinmei. Gedichtsammlung vom Glauben an den Geist*, übers. und komm. von T. DESHIMARU-RÔSHI, Berlin 1979
- T. SHINKICHI, *Dada to Zen (Dada und Zen)*, Tôkyô 1971
- Ch. SHULTIS, *Silencing the sounded self: John Cage and the American experimental tradition*, Boston 1998
- M. SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London 1973
- D. T. SUZUKI, *Ur-Erfahrung und Ur-Wissen. Die Quintessenz des Buddhismus*, Wien 1990
- D.T. SUZUKI, *Der östliche und der westliche Weg. Über christliche und buddhistische Mystik*, Frankfurt/M., Berlin 1995
- , *Leben aus Zen*, Bern, München, Wien 1998
- Charles TAYLOR, *Hegel*, Frankfurt/M. 1983
- , *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt/M. 1996
- K. TSUJIMURA, *Zur Differenz der All-Einheit im Westen und Osten*, in: D. HENRICH (Hg.), *Alleinheit. Wege eines Gedankens in Ost und West*, Stuttgart 1985
- Yen-Chun TUNG, *Die Rezeption ostasiatischer Philosophie bei John Cage*, Diplomarbeit, Universität Wien, 1998
- H. WESTGEEST, *Zen und Nicht-Zen. Zen und westliche Kunst*, in: H. G. GOLINSKI, S. HIEKISCH-PICARD (Hg.), *Zen und die westliche Kunst*, Köln 2000, 61–135
- Ko WON, *Buddhist Elements in Dada*, New York 1977
- G. WOHLFART, *Selbst oder von-selbst-so? Konjekturen zu einer daoistischen Quelle des Zen*, in: *Perspektiven der Philosophie* (23) 1997, 259–285.
- H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915
- D. S. WRIGHT, *Philosophical Meditations on Zen Buddhism*, Cambridge 1999