



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

"Die Philosophie des Zen und das Werk von John Cage"

Verfasser

Markus M. Bruckner, BA

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 296 301

Studienrichtung lt. Studienblatt

Philosophie / Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Franz Martin Wimmer

**„Nothing in life or art needs accompaniment,
because each has its own center (which is no center).“¹**

**Goso said, "When you meet a Man of the Way on the road,
greet him not with words,
nor with silence.
Tell me, how will you greet him?"²**

1 Cage / Kostelanetz (1993): S. 63

2 Mumonkan (web): Koan Nr. 36

Hinweis: Zur Verwendung der Kürzel (web) bzw. AUDIO, VIDEO siehe Literaturverzeichnis

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
Erster Teil	
Die Philosophie des Zen.....	7
Zen	
Eine vorsichtige Annäherung.....	7
Ursprung und Entstehung.....	9
Die Philosophie Nagarjunas.....	11
Die Philosophie der Tiantai-Schule	
(Lotos/Saddharmapundarika-Schule).....	15
Die Interpretation des Mahaparinirvana-Sutras durch Tao-sheng	17
Das Ta-ch'eng ch'i-hsin lun.....	18
Bodhidharma und der Gründungsmythos des Chan/Zen.....	19
Die Kontroverse zwischen Nord- und Südschule	
(die "graduelle" und die "plötzliche" Schule).....	23
Huang-Po & Lin-chi (Rinzai).....	25
Dogen / die Soto-Schule.....	28
Satori & Koan.....	31
Zen und die Künste - eine kurze Skizze.....	34
Zweiter Teil	
Das Werk von John Cage.....	37
John Cage	
Biografie und Verbindungen zu Zen.....	37
Kunst-, Musik- und Werkbegriff zur Zeit von John Cage.....	42
Adorno's ästhetische Konzeption.....	42
Umberto Ecos Begriff des "offenen Kunstwerks".....	44
Roland Barthes' "Tod des Autors".....	46
Chance and Indeterminacy	
Relationen der Unbestimmbarkeit in John Cages Kunst.....	49
Silence: the preferred sound.....	56
0'00" oder der Schritt ins Theater.....	62
Kunst, soziale Situation und Leben leben	66
Coda und Ausblick.....	71
Anhang.....	76
Literaturverzeichnis.....	77
Audiovisuelle Medien.....	81
Werke von John Cage.....	82
Quellen aus dem Internet	83
Zusammenfassung.....	85
Abstract.....	86
Lebenslauf.....	87

Einleitung

Zen|Cage

Die vorliegende Arbeit diskutiert zwei thematische Bereiche, die, jeder für sich, ein Extrem - eine äußerste Grenze des gerade-noch im Übergang zum gerade-nicht-mehr Sagbaren - berühren.

Im Fall von Zen geht es darum, eine buddhistische Schule, die die Erfahrungsdimension als oberste Richtlinie ansetzt, dennoch in ihren strategischen und philosophischen Grundzügen beschreibbar zu machen. Dazu wird ein überlegter - aber doch sehr selektiver - Querschnitt der Geschichte des Zen herangezogen, der eine bestimmte Art zu denken, zu handeln, zu existieren veranschaulichen soll.

Im anderen Fall, bei John Cage, mutet die Aufgabe auf den ersten Blick auch nicht einfacher an, wenn er insistiert:

"Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich es mit Worten
sagen."³

Die Musik von Cage wird immer wieder vorschnell als unzugänglich beschrieben, die Richtung, in die er seine Kompositionen treibe, würde schließlich im Nichts enden - wozu gerne sein Silent Piece (vgl. S. 56ff) als Argument herbeizitiert wird - und in letzter Konsequenz zur Auflösung von Kunst führen.

Zen|Cage. Eine Aporie?

Diese Arbeit setzt an dem Punkt an, wo Zen und John Cage aufeinandertreffen. Kompliziert wird die Sache dadurch, dass dieser Punkt nicht von vornherein klar war. Das im Titel der Arbeit in Aussicht gestellte Verhältnis zwischen Zen und Cage kann jedenfalls nicht in einer einfachen Formel wie "Cages Werk = Zen-Kunst" zusammengefasst werden.

In Cages Biografie lässt sich der Kontakt mit Zen leicht festmachen (vgl. S. 37f), was aber nicht das einzige Ziel sein kann. Vielmehr umkreist diese Arbeit folgenden Fragenbereich:

Wie zeigt sich der Einfluss der Zen-Philosophie im Werk von John Cage?

Wie äußert sich dieser Einfluss im künstlerischen Schaffensprozess?

Inwieweit sind damit auch Implikationen auf das Leben "außerhalb" der Kunst verbunden?

Es geht also darum, zu zeigen, wie Prinzipien des Zen - und dafür war das Zurückverfolgen der "Lehre" bis an ihre Wurzeln nötig - ins Werk von Cage Eingang fanden, wofür es wiederum unabdingbar war, die musikalischen und theoretischen Strategien ausgewählter Stücke zu untersuchen. Und weiters, wie sich durch den Anspruch, den Cage an sein Werk und dessen Rezipienten stellt, dieses sich nicht mehr bloß als abgeschlossenes Kunstobjekt sondern als wertvolle Erfahrung im Hinblick - und als Ausblick - auf das (alltägliche) Leben darbietet.

Erster Teil

Die Philosophie des Zen

Zen

Eine vorsichtige Annäherung

"Evidently, Zen is the most irrational, inconceivable thing in the world."⁴

Was Suzuki hier im ersten Band seiner "Essays on Zen Buddhism" zum Ausdruck bringt, trifft einerseits den Kern von "Zen", wirft andererseits eine ganze Reihe von Fragen auf, die in der Fachliteratur aber auch in einer allgemein gängigen Interpretation von Zen auf unterschiedlichste Art beantwortet werden.

Eine mögliche Haltung, die hier oft vertreten wird, ist Zen mit Anti-Intellektualismus,⁵ Laissez-faire und "fernöstlicher Mystik" in Verbindung zu bringen und somit von vornherein jeglicher theoretischer Beschäftigung damit den Boden zu entziehen. Und dennoch erfasst Suzuki einen Hauptaspekt, wenn er von "irrational" und "unfassbar" spricht: Zen lässt sich auf dem Weg des herkömmlichen Denkens oder logischer Analyse nicht "fassen", zumindest nicht vollständig - und damit könnte man, im Sinne von Zen gedacht, sagen, ein Verstehen, das beinahe den Punkt erreicht, eine Annäherung, die das Zentrum fast berührt, ist aufgrund der verwendeten Methode trotzdem unendlich weit davon entfernt. In seiner ganzen Entwicklung war und ist Zen zwar eingebettet in eine Fülle von Traditionen, Anleitungen, Riten, Geschichten und Philosophien, aber all das zusammen macht Zen noch nicht aus - was fehlt, ist die persönliche Erfahrung. Ohne diese Erfahrung ist Zen leer, oberflächlich, theoretische Hülle, bestenfalls ein imaginäres Konstrukt, das zwar durchaus mit Ernst und Anstrengung verfolgt werden kann, aber im Grunde nicht mehr als eine disziplinierte Übung bleibt. In bestimmten Phasen der Auseinandersetzung mit Zen spielen sicherlich Texte und Riten eine gewisse, manchmal, je nach Schule, eine besondere Rolle, aber eigentlich nur im Hinblick darauf, sich jederzeit - was individuell verschieden sein wird - davon zu lösen:

4 Suzuki (1975): S. 23
5 vgl. Eco (1977): S. 214

"Lerne die Regeln sorgfältig, und dann vergiss sie."⁶

Durch die Internalisierung von Regeln wird dem/dermuß Übenden eine bestimmte Richtung vorgegeben, nicht mehr: den Weg zu beschreiten, die Erfahrung zu machen, liegt in der Verantwortung der/des Einzelnen. Das So-Sein im Moment, die ungeteilte Erfahrung, das intuitive Erleben des Jetzt, verbildlichen alle dieses Ziel - im Prinzip existiert nichts Anderes als dieser Moment, jegliche Form von Anhaftung wird abgelehnt:

"Wenn Gelegenheit für Übungen vorhanden ist, führe diese aus; wenn die Gelegenheit vorüber ist, gib Ruhe. Wenn du nicht vollkommen überzeugt bist, daß der Geist Buddha ist, sondern noch an Formen, Übungen und verdienstvollen Taten hängst, ist deine Art zu denken falsch und völlig unvereinbar mit dem Weg."⁷

Damit wird klar, dass das Erkennen dualistischer Unterscheidungen und die daraus resultierende unvollkommene Wahrnehmung der Welt nur ein erster Schritt zur Erleuchtung (Satori, s. weiter unten) sein kann. Es muss unweigerlich der "Sprung ins Sein"⁸ folgen, der irreversibel einen neuen Zugang zur Welt eröffnet - wobei dieser Sprung freilich nichts Metaphysisches an sich hat, vielmehr eine Verortung *in* der Welt, nicht außerhalb dieser, leistet.

6 Haiku von Matsuo Basho (1644-1694)
zitiert nach Basho (web)

7 Huang-Po / Blofeld (1997): S. 44

8 vgl. Suzuki (1982): S. 84

"Die Ebene des Satori kann niemals von der rationalistischen erreicht werden, wie aufrichtig dies auch versucht werden mag. Es besteht ein Abgrund zwischen beiden Extremen, und um diesen zu überqueren, bedarf es des 'existentiellen Sprunges' von Kierkegaard. Die Satori-Ebene dagegen kann, wenn sie einmal erreicht wurde, immer von der intellektuellen durchdrungen werden."

Ursprung und Entstehung

Aus einer historischen Perspektive gilt Zen (chin. Chan) als eine der zehn chinesischen buddhistischen Schulen und wird der Tradition des Mahayana-Buddhismus zugerechnet.

Um diese Fakten verständlich zu machen, bedarf es einer Darstellung der geschichtlichen Hintergründe, damit verbunden auch der Entwicklung des Buddhismus in China insgesamt, die die Entstehung von Zen überhaupt erst ermöglichten.

Als der Buddhismus über die Handelswege der Seidenstraße im 1. Jahrhundert AZ, zuerst durch Mönche und Kaufleute, aus Indien nach China gelangte, herrschte die Han-Dynastie über das Kaiserreich. Die wirtschaftliche und territoriale Expansion, die in den 2 Jahrhunderten zuvor stattgefunden hatte, verstärkte den Kontakt zum südasiatischen Raum und war damit auch für kulturellen Import verantwortlich. Zunächst blieb der Buddhismus nur ein subkulturelles Phänomen, beschränkt auf kleinere Gruppen, die keinen Austausch mit der gesellschaftlichen Elite der Han pflegten. Das hatte mehrere Gründe: Zum einen hatte der Konfuzianismus durch staatliche Anerkennung erheblich an Einfluss gewonnen, was sich sowohl auf ethische Belange wie auch auf das religiöse Leben auswirkte. Zum anderen spielte der Taoismus, der im 6. Jahrhundert vAZ entstanden sein dürfte⁹, eine wesentliche Rolle in der Ausübung alltäglicher Rituale und Praktiken. Drittens, waren die buddhistischen Texte, vornehmlich der Hinayana-Tradition, zunächst nur in Sanskrit und Pali verfügbar. Die ersten Übersetzungen können ca. mit dem Jahr 150 AZ datiert werden, was eine gegenseitige Verflechtung in der Rezeption der Systeme begünstigt: Buddhistische Ideen werden vor dem Hintergrund des taoistischen Weltbilds interpretiert:

"Buddha was seen as a foreign immortal who had achieved some form of Daoist nondeath. The Buddhists' mindfulness of the breath was regarded as an extension of Daoist breathing exercises."¹⁰

Zentrale Begriffe, wie beispielsweise 'Tao', tauchten sowohl im Konfuzianismus und Taoismus, als auch in den Übersetzungen buddhistischer Schriften auf. Ebenso wird der Mahayana-Terminus der "Leerheit" mit dem taoistischen "Nicht-Sein" in Verbindung gebracht:

"Since Laozi (ch. 40) had asserted that being comes from nonbeing, the neo-Daoist Wang Bi now made nonbeing the

⁹ vgl. Einleitung zu Lao-tse (1994): S. 3

¹⁰ Lai (web): S. 8

substance of being. And since the Prajnaparamita (Transcendental Wisdom) Sutras also declared that all forms are empty, it was widely held by the Chinese Buddhists that Laozi and Buddha had taught the same need to return to the roots of nonbeing, or emptiness."¹¹

Der Zusammenbruch der Han-Dynastie (220 AZ) veränderte das gesellschaftliche Leben insofern, dass der Konfuzianismus nicht mehr als Staatsdoktrin Verbindlichkeit besaß. Dadurch gewannen der Buddhismus und der Taoismus, der 215 AZ erstmals offiziell als Religion anerkannt wurde, zunehmend an Bedeutung. In den folgenden drei Jahrhunderten entstanden zahlreiche buddhistische Schulen, die sich in 'samghas' (Mönchs- und Nonnenorden) organisierten. Auch der wachsende politische Einfluss des Buddhismus ist nicht zu unterschätzen, da Staatsbeamte hohe Ämter in Klöstern annahmen und Kaiser sich selbst den Titel 'Boddhisattva' (Erleuchtungswesen) verliehen, der ihnen spirituelle Autorität einbrachte.

Auf eine detailliertere Auseinandersetzung mit den verschiedenen chinesischen buddhistischen Schulen soll hier bewusst verzichtet werden - stattdessen wird nachfolgend versucht, die wichtigsten Grundlagen zu beschreiben, die zu einer eigenständigen Ausprägung des Chan-Buddhismus führten:

- die Philosophie Nagarjunas
- die Philosophie der Tiantai-Schule
- die Interpretation des Mahaparinirvana-Sutras durch Tao-sheng
- das Ta-ch'eng ch'i-hsin lun

Die Philosophie Nagarjunas

Über die Lebensdaten der Person Nagarjunas sind nur wenige historische Belege verfügbar: Er soll in Berar / Mittelindien, im heutigen Bundesstaat Maharashtra, als Brahmane geboren worden sein und ca. zwischen 150 und 250 gelebt haben. Dass er der Kaste der Brahmanen entstammt, verweist auf intensive geistige Schulung und eine genaue Kenntnis der Sutren, Veden und Upanishaden, die die Voraussetzung für die Entwicklung seines Systems boten. Nicht zuletzt zeichnet Nagarjuna verantwortlich für die Systematisierung und Interpretation des Prajnaparamita-Sutras, als dessen Autor er gelegentlich gehandelt wird, was aber Teil der Legende über seine Person und kein historisches Faktum ist.

Fest steht jedoch, dass Nagarjuna der Autor der 'Mulamadhyamakakarika' (MMK) ist, ("Grundlegende Merkmale des Mittleren Weges") das sein Hauptwerk, neben ungefähr einem Dutzend anderer Schriften, darstellt. In der MMK dekonstruiert Nagarjuna philosophische Konzepte wie Kausalität, Zeit, 'self-nature' (Eigenexistenz / Eigennatur / Eigensein) etc., indem er seine ganze Theorie um den Begriff der sunyata (Leerheit / emptiness / void) anordnet. Sunyata ist dabei aber streng genommen keine Theorie für sich, sie kann schlichtweg nicht in positiven Begriffen gedacht werden, sondern wird wahrgenommen über den Umweg der Negation von Konzepten:

"What he does make clear is that emptiness is empirically evident. That emptiness is perceptible is only a manner of speaking, for it is explained that emptiness is not a 'thing' which can be defined and perceived. [...] What is perceived is the nonexistence of self-nature in things, and an awareness of this non-existence is referred to as the perception of emptiness."¹²

Mit dem Begriff sunyata, der sich bereits in der Prajnaparamita-Literatur findet¹³,

12 Winters (web): S. 127

13 Prajnaparamita-Hridaya-Sutra - Sanskrit-Originaltext (web)

engl. Übersetzung zitiert nach Suzuki (1960): S. 26

"Vers 1:

arya-avalokitesvaro bodhisattvo gambhiram prajnaparamitacaryam caramano vyavalokayati sma: panca-skandhas tams ca svabhava**sunyan** pasyati sma.

(When the Bodhisattva Avalokitesvara was engaged in the practice of the deep Prajnaparamita, he perceived that there are five Skandhas; and these he saw in their self-nature to be empty.)

Vers 2:

iha sariputra rupam **sunyata** sunyataiva rupam, rupan na prithak sunyata sunyataya na prithag rupam, yad rupam sa sunyata ya sunyata tad rupam; evam eva vedana-samjna-samskara-vijnanam.

([Then he said:] O Sariputra, form is here emptiness, emptiness is form; form is no other than emptiness, emptiness is no other than form; that which is form is emptiness, that which is emptiness is form. The same can be said of sensation, thought, confection, and consciousness.)

Vers 3:

iha sariputra sarva-dharmah sunyata-laksala, anutpanna aniruddha, amala avimala, anuna aparipurnah. (O Sariputra, all things here are characterized with emptiness: they are not born, they are not annihilated; they are not tainted, they are not immaculate; they do not increase, they do not decrease.)

richtet sich Nagarjuna vor allem gegen die Abhidharma-Schulen, die die Wirklichkeit in konstitutive Daseinsfaktoren (dharmas) aufteilen. Eine ausgefeilte Klassifikation ordnet diese Faktoren und wertet sie als irreduzible Bestandteile aller Dinge, Ereignisse und Prozesse. Eben dieser Atomismus/Essentialismus wird in der MMK diskutiert und schrittweise ad absurdum geführt, wie am Beispiel 'Zeit' gezeigt werden soll. Nagarjuna konstruiert folgende Ableitung:

"19.1 Wenn ja Gegenwart und Zukunft die Vergangenheit fordern, dann würden Gegenwart und Zukunft bereits in der Vergangenheit bestehen.

19.2 Wenn aber Gegenwart und Zukunft dort [in der Vergangenheit] noch nicht vorhanden sind, wie könnten Gegenwart und Zukunft sie (Vergangenheit) dann fordern?

19.3 [Andererseits] lässt sich ein Nachweis [für ihre Existenz] ohne das Fordern der Vergangenheit nicht führen. Und deshalb findet sich weder die gegenwärtige noch die zukünftige Zeit.

19.4 Mit demselben Verfahren (krama) können auch die beiden übrigen [Zeiten] durchgespielt werden. Außerdem soll [dieses Verfahren] auch den [bedingten] Charakter [anderer triadischer Beziehung] Höhe, Tiefe, Mitte usw. sowie [von Gegensatzpaaren wie] Einheit [/Vielheit] usw. deutlich machen."¹⁴

Nagarjunas Ableitung zieht also folgende Konsequenzen nach sich: Jede dieser drei Zeitformen (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) existiert nur in Relation zu den beiden anderen - gleichzeitig können sie aber per definitionem nicht auftreten. Damit gibt es also keine isolierte, objektive Realität außerhalb der Sprache, auf die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Bezug nehmen könnten, womit die Begriffe selbst bedeutungslos werden. Hier lässt sich auch exemplarisch die Methodik der MMK zeigen: Was für die drei Zeitformen gilt, kann genauso auf andere Teilsysteme angewandt werden, die aus unterschiedlichen Elementen bestehen, denen bestimmte Qualitäten zukommen. Wenn einem bestimmten Element eine Qualität zufällt, dann eben nur relativ, verhältnismäßig zu den anderen Elementen, durch die es überhaupt bestimmt werden kann. Das wiederum bekräftigt Nagarjunas grundlegendes Argument der Existenz von Dingen ausschließlich in und durch wechselseitige Interdependenzen. In dieser Form der Abhängigkeit besitzen die Dinge keinen absoluten Kern, nichts Statisches, Immerwährendes, keine "Eigenexistenz", die absolut für sich stünde.

Jonah Winters fasst das folgendermaßen zusammen:

"Dependently arisen things have no self-nature. Both their arising and their very essential definition are the result of causal interdependence. They are thus empty of existence, of

14 Nagarjunas MMK, Kap. 19.1.-19.4., zitiert nach:
Weber-Brosamer / Back (2005): S. 71

self-nature, and of any other type of hypothetical essence."¹⁵

Wenn also, so Nagarjuna weiter, Dinge in dieser Hinsicht leer sind, welchen Sinn macht es dann überhaupt, von Entstehung (bzw. Verlöschen) zu sprechen?

"Wie könnte [andererseits] etwas Leeres entstehen, wie könnte es vernichtet werden? - Daraus folgt, daß [die Frucht] auch dann, wenn sie leer ist, weder vernichtet wird noch entstanden ist."¹⁶

Da jedoch, wie zuvor gezeigt, die Einzeldinge nur noch durch sunyata bestimmt sind, gibt es kein Objekt mehr, auf das das Entstehen/Verlöschen sich beziehen könnte, womit der Prozess / die Prozesshaftigkeit selbst zur Illusion wird.

Was aber, so könnte eine mögliche Kritik lauten, wenn sunyata selbst zum Konzept würde, die Welt aufzuschlüsseln - dann wäre sie auch nur 'ein' Konzept unter vielen und analog zu diesen zu entkräften.

Nagarjuna hat die Replik darauf vorweggenommen, indem er - in Rückbezug auf Buddha, der ähnliche Strategien andwandte - sunyata als ein upaya bezeichnet: ein Hilfsmittel, um etwas zu kommunizieren, im Bewusstsein dessen, dass die Wahrheit hinter dem Mittel auf diesem Weg inkommensurabel bleibt.

"Emptiness is a middle view which, by denying essences and identities, stands between the extremes of being and non-being, between negation and affirmation. Since negation is no more real than affirmation, even the concept of emptiness must in the end be denied reality. After emptiness has shown the falsity of wrong views like self-nature, its job is done, and negation itself must be negated."¹⁷

Im letzten Abschnitt der MMK, Kapitel 25.19, nimmt Nagarjuna eine Gleichsetzung vor, die zunächst einmal seltsam - möglicherweise gar anti-buddhistisch - erscheinen könnte:

"Es gibt nichts, was den Samsara vom Nirvana, und das Nirvana vom Samsara unterscheidet."¹⁸

War doch Nirvana immer als höchstes Ziel aller Bestrebungen, als Befreiung von den Leiden des Samsara, angenommen worden, so gibt es nun nichts mehr, das die

15 Winters (web): S. 133

16 Nagarjunas MMK, Kap. 20.18
Weber-Brosamer / Back (2005): S. 75

17 Winters (web): S. 126
analog dazu:
Abe (1997): S. 48:
"Emptiness that is objectified and conceptualized must be emptied. The self-negation, or self-emptying, of Emptiness is essential for the authentic realization of Emptiness."

18 Nagarjunas MMK, Kap. 25.19
Weber-Brosamer / Back (2005): S. 100

beiden trennen würde. Diese Aussage muss auf zwei Ebenen geklärt werden: Einerseits gilt hier, wie für alle anderen Begriffe, dass sie keine Eigenexistenz besitzen - und daher leer (sunya) sind. In dieser Leerheit sind sie einander auch vollkommen gleich, äußerlich nur verschieden durch das Konzept der Bezeichnung und die daran haftende Vorstellung. Andererseits ergibt sich ein pragmatischer Nutzen daraus, Freiheit und Lebensprozess gleichzusetzen:

"Nagarjuna's declaration that freedom is the world and the world is freedom demonstrates that enlightenment is readily at hand. One need do no more than shift one's perceptions to find it."¹⁹

Mit diesem Argument weist Nagarjuna ausdrücklich darauf hin, dass die Befreiung keine transzendente Angelegenheit ist, sondern im Hier und Jetzt stattfinden kann - die Lösung liegt sozusagen direkt auf dem Weg, vor unseren Füßen.

Nagarjuna ist einer der ersten, der dieses Naheverhältnis gelebter Gegenwart und Erleuchtung, in gegenseitiger Durchdringung, explizit betont, was große Ähnlichkeit zu den Aussagen späterer Zen-Patriarchen aufweist, wie weiter unten gezeigt werden wird.

Die Philosophie der Tiantai-Schule (Lotos/Saddharmapundarika-Schule)

Die Tiantai-Schule entstand im 6. Jahrhundert AZ in der Region von Shanghai und war die erste chinesisch-buddhistische Schule, die ihre Lehren vollends aus der Mahayana-Tradition ableitete. Namensgebend für die Bewegung war der Berg Tiantai, auf dem auch das erste Kloster errichtet wurde, dem Zhiyi (538-597 AZ - manchmal auch Chih-i bzw. Zhizhe) als Abt vorstand.

Im Bemühen, die möglichst ursprünglichen Worte Buddhas (Gautama Buddha Shakyamuni, ca. 560-480 vAZ) als Grundlage ihres Systems zu verwenden, beriefen sich die Anhänger vor allem auf das Lotos-Sutra (Saddharmapundarika-Sutra), das über einen Zeitraum von 4 Jahrhunderten, ca. zwischen 200 vAZ und 200 AZ, in Indien entstanden ist. Das Lotos-Sutra präsentiert Buddha sowohl in seiner irdischen Gestalt, in der er seine Lehrreden hält, und als ursprünglichen, überirdischen Buddha - als das Wesen Buddhas, als kosmisches Prinzip. Die bis heute anerkannte Gliederung in zwei Teile und 28 Kapitel stammt von der Tiantai-Schule, die damit auch eine neue Lesart einleitete.

Im 2. Kapitel bringt Buddha zum Ausdruck, dass die Erleuchtung allen Menschen gleichsam möglich ist:

"Alle Menschen auf der Erde haben die Buddha-Natur, den Samen zum ewigen Leben, in sich. Damit ist die Klassengesellschaft des Hinduismus aufgehoben."²⁰

Die Konsequenz daraus, dass sich aus der spirituellen Voraussetzung, nämlich der absoluten Gleichheit aller Menschen (sie *haben* Buddha-Natur), keine Hierarchien mehr ableiten lassen, wird auch später im Chan bekräftigt.

Wenn Buddha aber in allem gegenwärtig ist, dann auch im "Bösen" in der Welt; das Böse ist selbst Teil der Buddha-Natur, da umgekehrt sonst keine Erlösung möglich wäre. Diesen Aspekt präzisiert Zhiyi in seiner Interpretation des Lotos-Sutra:

"Zhiyi's reading here is an important corrective. His reading is firmly committed to an existential analysis of evil. It does not opt for a gnostic escape from the fallen world but instead works hard at accumulating merits in this life for realizing enlightenment in the here and now."²¹

In seiner Interpretation von Nagarjunas Madhyamaka stellt Zhiyi ein dreiteiliges absolutes System auf: Jede Erscheinung ist dadurch charakterisiert, dass sie zugleich 'leer' und 'real' und 'keines von beiden' ist.

20 Borsig (web)
21 Lai (web) S. 14

"Everything in the universe is thus seen as simultaneously empty, real, and neither. Any one of the three, taken as a starting point, will be in sequence negated, affirmed, transcended, and returned to itself in a full circle, a perfect round."²²

In dieser Formel der "drei Wahrheiten" sind die Gleichzeitigkeit und die Verflechtung der Aussagen ineinander entscheidend, ein hierarchieloser Kreis, der drei Perspektiven auf die eine Realität (dharmata) zulässt.

Zhiyi entwirft zudem eine eigenständige Form der Übung, Chih-Kuan, die unter anderem eine Sitzmeditation enthält, die der Idee des Zazen (siehe später) nahe kommt:

"First is to cultivate cessation-and-contemplation while sitting. The path can be practiced within any of the four types of activity of going, stopping, sitting, and laying down, but sitting [in meditation] is the most superior [condition]."²³

Chih-Kuan entspricht in seiner Struktur dem philosophischen System der Tientai, indem versucht wird, eine Balance herzustellen zwischen der Praxis des Chih (Samatha / Meditation, Ruhe) und Kuan (vipasyana / Beobachtung des 'mind'). Keines der Elemente soll bevorzugt werden, vollkommen und zielführend ist die Übung nur durch das vermittelnde Dritte (Balance), das einen Ausgleich zwischen Chih und Kuan schafft und ihr Verhältnis zueinander bestimmt.

22 Lai (web): S. 14f
23 Chi-i / Zhiyi (web): S. 5

Die Interpretation des Mahaparinirvana-Sutras durch Tao-sheng

Das Mahaparinirvana-Sutra (nicht zu verwechseln mit dem Nibbana-Sutra des Pali-Kanon) ist eines der umfangreichsten Mahayana-Sutras und fokussiert über weite Teile den Aspekt der Buddhanatur. In Form von Lehrreden Buddhas wird die Beschaffenheit der Buddhanatur und deren Rolle in der menschlichen Existenz exponiert:

" 'Self' means 'Tathagatagarbha' [Buddha-Womb, Buddha-Embryo, Buddha-Nature].
Every being has Buddha-Nature.
This is the Self. Such Self has, from the very beginning, been
under cover of innumerable defilements. That is why man
cannot see it."²⁴

Wenn also die Buddha-Natur schon in jedem Individuum angelegt ist, macht es auch keinen Sinn, diese irgendwie herstellen zu wollen. Eben das war das Argument von Tao-sheng (ca. 360-434 AZ), der sich im Umfeld des wichtigen Übersetzerkreises von Kumarajiva mit dem Lotos-Sutra, später mit dem Mahaparinirvana-Sutra befasste. Darin fand er eben jene Belege (wie bspw. oben), die Tathagatagarbha im Menschen verorteten, und zwar von Anbeginn an. Es bedürfe, so Tao-sheng, zur Erleuchtung nur noch dieses einen Schrittes, Tathagatagarbha zu erkennen, oder besser, zu erfahren.

"If nirvana is not found by grasping, there can be no question
of approaching it by stages, by the slow process of
accumulation of knowledge. It must be realized in a single
flash of insight, which is *tun wu*, or in Japanese, *satori*, the
familiar Zen term for sudden awakening."²⁵

Bemerkenswert an Tao-shengs Argumenten ist zweierlei: Zum einen wird hier erstmals das Erwachen als Resultat einer plötzlichen inneren Erfahrung charakterisiert, was den traditionellen Stufenweg des Mahayana in Frage stellt. Diese Einsicht, Satori, sollte später zu einem Schlüsselbegriff im Zen und richtungsweisend für eine Linie der Schulen im Chan/Zen werden. Zum anderen lässt sich nach Tao-sheng dieser Erfahrung nicht durch Anhäufung von Wissen nahekommen; diese Kritik am Faktenwissen, an Gelehrsamkeit, betont in ihrer Umkehrung genau das, was bereits von der Tientai-Schule vertreten wurde: Alle Menschen sind der Erleuchtung gleich nahe oder gleich fern. Diese Grundlegung einer gleichen Ausgangsbasis bildet ein wichtiges Merkmal im späteren Chan.

24 Mahaparinirvana-Sutra (web): S. 84f
25 Watts (1957): S. 83

Das Ta-ch'eng ch'i-hsin lun

Anders als die beiden vorangegangenen Quellen (Lotos-Sutra bei Tientai, Mahaparinirvana-Sutra bei Tao-sheng) ist dieser Text kein Sutra, sondern die chinesische Version des indischen Mahayana-shraddhotpada-shastra ("Erwachen des Glaubens im Mahayana"), die ca. im 5. Jahrhundert entstand. Als Beitrag zur Entwicklung des Chan soll hier deshalb darauf eingegangen werden, weil in diesem Text der Begriff des Nicht-Denkens auftaucht. Die Realität hat dem Ta-ch'eng ch'i-hsin lun zufolge zwei Aspekte: Soheit (tathata) und Geburt-Tod (samsara). Tathata²⁶ bezieht sich dabei auf einen Zustand des Geistes, in dem jegliche Gedankenbewegung zum Stillstand gelangt ist (wu-nien / Nicht-Denken). Diese Idee, die bereits im Taoismus (wu-wei / Nicht-Handeln) angelegt war, wird hier verlagert und konkretisiert, und zwar durch die Gleichsetzung von wu-nien und tathata - eine Aussage, die im Hochsitz-Sutra/Plattform-Sutra (chin. Liu-tsu tan-ching) des 6. Patriarchen (Hui-neng) aufgenommen wird und dort einen Grundzug der südlichen Schule des Chan bildet. Voraussetzung dafür ist, wie nochmals betont werden soll, das ursprüngliche Vorhandensein der Buddhanatur im Menschen, wie sowohl das Lotos-Sutra als auch das Mahaparinirvana-Sutra lehren.

"Sudden enlightenment is based on this sudden cessation of the thought process. [...] As a synonym for emptiness and for wisdom, Buddha-nature is not an ontic entity but a function of intuition, not so much a knowable object as a metaphor for knowledge, awakening, and realization."²⁷

26 "All things are originally of the mind only; they in fact transcend thoughts. Nevertheless, the deluded mind, in nonenlightenment, gives rise to irrelevant thoughts and predicates the world of objects. [...] the essential nature of Mind, however, is motionless [i.e., undisturbed by ignorance] [...] All these numberless excellent qualities of the pure principle are none other than those of One Mind, and there is nothing to be sought after anew by thought. Thus, that which is fully endowed with them is called the Dharmakaya when manifested and the Tathagata-garbha when latent." Mahayana-shraddhotpada-shastra (web)

27 Lai (web): S.12

Bodhidharma und der Gründungsmythos des Chan/Zen

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, ist die Annahme, dass ein Mönch namens Bodhidharma um 520 AZ die Lehre des Chan/Zen von Indien nach China "brachte" zumindest vom historischen Standpunkt her gänzlich unhaltbar. Weder hatte zu dieser Zeit bereits eine einheitliche Lehre existiert, wie anhand der verschiedenen ursprünglichen Quellen gezeigt wurde, noch wäre diese ein genuin indisches Produkt gewesen. Vielmehr handelt es sich bei den Grundpfeilern des Chan um eine spezifisch chinesische Weiterentwicklung anhand von Interpretationen und Bearbeitungen bzw. Kommentaren zu (indischen) Mahayana-Sutras.

"[T]his did not come to pass until Buddhism was transplanted into China and made there to grow nourished by a people whose practical turn of mentality refused to swallow the Indian tradition undigested. The form of thought as adopted in the so-called patriarchal verses did not appeal to the Chinese mind."²⁸

Worauf Suzuki hier einen Hinweis gibt und was auch an anderer Stelle²⁹ nochmals bestätigt wird, besteht im praktischen Zugang der chinesischen Philosophen auf die indischen Importe. Der Handlungsaspekt spielt also bereits bei der Transformation der Quelltexte in den chinesischen Kulturraum eine entscheidende Rolle, zieht sich durch die gesamte Entwicklung, inklusive ihrer Mythen und Geschichten, und bleibt eine der Essenzen des Chan.

Deshalb soll hier die Überlieferung kurz wiedergegeben werden, und zwar beginnend bei Buddha Shakyamuni, um eine Ursprungslinie, wenn auch nur eine pseudo-historische, nachvollziehbar zu machen:

Buddha, so die Legende, sprach vor seinen Schülern über das Wesen des Dharma. Im Verlauf des Vortrags hielt er inne, und ohne ein Wort zu sagen, hob er eine Blume hoch, die er in der Hand hielt. Niemand verstand die Bedeutung dieser Geste, nur Mahakashyapa lächelte.

In dieser sehr verdichteten Episode finden sich eine, von außen betrachtet, kryptische Handlung des Meisters und eine ebenso kryptische Reaktion des Schülers.

Dabei geht es aber keineswegs um eine Form von Kommunikation nach den Regeln einer geheimen Kodierung - das würde den Sinn der Geschichte verfehlen. Vielmehr kann sie als Beispiel für direkte Kommunikation, direktes Hinweisen auf das Sosein

28 Suzuki (1975): S. 172

29 Suzuki (1975): S. 173

"Zen in the form we have it today could not mature anywhere outside China. India was too metaphysical, or too given up to mystic imagination."

der Dinge, wie sie ein Bodhisattva wahrnimmt, gelesen werden.

"For whatever the Zen master says or does is a direct and spontaneous utterance of 'suchness', of his Buddha nature, and what he gives is no symbol but the very thing."³⁰

Buddha hatte verstanden, Mahakashyapa hatte verstanden und war damit in direkter Übertragung des Dharma zum Nachfolger Buddhas geworden.

Eine genealogische Liste der 28 Zen-Patriarchen zeichnet den Weg von Buddha (dem 1. Patriarchen) bis Bodhidharma (dem 28. und glz. dem ersten chinesischen) lückenlos nach, was allerdings strategische Gründe hat. Die Chan-Bewegung musste sich in ihren Anfängen gegenüber anderen buddhistischen Schulen behaupten, konnte aber im Gegensatz zu diesen ihre Autorität nicht auf *einem* (!) bestimmten Sutra begründen. Mit der Herstellung einer Ahnenreihe, die direkt auf Buddha verwies, konnte sie jedoch ihre Lehren legitimieren. Dass dabei gewisse Leerstellen durch fiktive Geschichten überbrückt wurden, ist aus heutiger Sicht sehr wahrscheinlich.³¹

Bodhidharma,³² dessen "Ankunft" in China um 520 AZ datiert wird, wird meist anhand von zwei Episoden charakterisiert: Die erste erzählt von einem Zusammentreffen mit dem Kaiser Wu, der ihn nach dem Verdienst guter Taten für zukünftige Leben bzw. den Eingang ins Nirvana fragt. "Es gibt keinen Verdienst.", lautet Bodhidharma's Antwort. Und Wu weiter: "Was ist dann das oberste Prinzip der heiligen Lehre." - "Es ist leer; da ist nichts Heiliges." - Wu schließlich: "Und wer bist du, der hier vor uns steht?" Bodhidharma: "Ich weiß es nicht."³³

Darauf hin zieht sich Bodhidharma ins Kloster Wei zurück, um dort für neun Jahre pi-kuan zu praktizieren. Pi-Kuan wird normalerweise mit "gegen die Wand starren" (wall-contemplation) übersetzt, Suzuki betont jedoch, dass die ursprüngliche Bedeutung³⁴ dieser Meditationsform verlorenging und dass der Ausdruck mehr eine innere Einstellung angibt.

Die zweite Episode bezieht sich auf die Erleuchtung von Shen-kuang (Hui-ke): Shen-kuang bat Bodhidharma um eine Unterweisung, aber trotz der Entbehrungen, die er auf sich nahm (in einer Version heißt es, der Schnee stand ihm bis über die Knie, und er wartete dennoch), ignorierte ihn der Meister. Um seine Ernsthaftigkeit zu

30 Watts (1957): S. 88

31 Suzuki (1975: S. 168f) argumentiert beispielsweise, dass in der ältesten noch existenten Zen-Geschichtsschreibung namens "The Records of the Transmission of the Lamp" (1004) nichts über den genauen Ablauf der Weitergabe der Lehre von Buddha an seinen Schüler berichtet wird.

32 vgl. Watts (1957): S. 84: "Fung Yu-lan and Pelliot [...] suggest that the Bodhidharma story was a pious invention of later times, when the Zen School needed historical authority for its claim to be a direct transmission of experience from the Buddha himself, outside the sutras."

33 vgl. Watts (1957): S. 86

34 Suzuki (1975): S. 189

demonstrieren, schnitt Shen-kuang schließlich seinen linken Arm ab und legte diesen Bodhidharma als Zeichen zu Füßen. Daraufhin ging der Meister auf Shen-kuang ein und es entwickelte sich ein Dialog zur Frage, wie der Schüler seinen Geist³⁵ beschwichtigen (befreien) könne:

Bodhidharma: "Bring deinen Geist hierher, und er wird befreit werden."

Shen-Kuang: "Aber wenn ich meinen eigenen Geist suche, kann ich ihn nicht finden."

Bodhidharma: "Da! Ich habe deinen Geist befreit!"³⁶

Symptomatisch ist für die Vorgehensweise des Meisters, dass sich eigentlich keine Erklärung aus seinen Worten ableiten lässt; es ist wieder der direkte, unmittelbare Hinweis, der Ausruf, der den Schüler auf seine persönliche Antwort jenseits der Worte stoßen lässt.

Kurz vor seinem Tod ruft Bodhidharma seine Schüler - darunter auch Shen-Kuang (der als Mönch den Namen "Hui-ke" trägt) - zu einer Versammlung, um einen geeigneten Nachfolger zu bestellen. Auf seine Frage, wie es sich mit den Kenntnissen der Schüler verhalte, versuchen alle anderen, mit Sprüchen/Gedichten die Essenz von Sutras verknüpft auszudrücken. Nur Hui-ke verbeugt sich und bleibt stumm. Bodhidharma antwortet: "You have my marrow". (Du hast mein Mark. - Du hast mich im Innersten erfasst.) Die Formulierung bezieht sich wiederum auf Nagarjuna, der in einem Kommentar zum Prajnaparamita-Sutra schreibt: "[...] the mind subtle and good is the marrow."³⁷ Dieser "feinsinnige Geist" also ist jenes, was vom Buddha an seine Nachfolger weitergegeben wird.

Dem Nachfolger Bodhidharmas, also Hui-ke, wird auch noch folgende Formel zugeschrieben, die zu den frühesten Essenzen der neuen Chan-Schule zählt:

"No reliance on words.
Transmission outside the scriptures.
Point directly at the minds of men.
See your (Buddha) nature and be enlightened."³⁸

Ein grundsätzlicher Skeptizismus den Worten gegenüber, der dem Taoismus sehr nahe steht (das wahre Tao ist namenlos),³⁹⁴⁰ gibt in Verbindung mit der direkten

35 "hsin" im Original, wird bei Suzuki hier (!) mit "soul" wiedergegeben, bei Watts steht an der selben Stelle "mind"

36 vgl. Watts (1957): S. 87 und Suzuki (1975): S. 190

37 Suzuki (1975): S. 191

38 Lai (web): S. 12

oder in einer anderen Übersetzung bei Watts (1957): S. 88

39 Lao-tse (1997): Tao-te-king § 1. S. 25

"Könnten wir weisen den Weg,
Es wäre kein ewiger Weg.
Könnten wir nennen den Namen,
Es wäre kein ewiger Name."

40 Die Nähe zum Taoismus kommt ebenfalls in dem wunderbaren Text "Inscribed on the believing mind" von Tao-hsin, einem Schüler Hui-kes, zum Ausdruck:

persönlichen Erfahrung die Richtung an, die Chan ab diesem Zeitpunkt einschlagen sollte.

"The perfect Way knows no difficulties
Except that it refuses to make preference. [...]
Pursue not the outer entanglements,
Dwell not in the inner void;
When the mind rests serene in the oneness of things,
The dualism vanishes by itself. [...]
Wordiness and intellection-
The more with them the further astray we go;
Away therefore with wordiness and intellection."
vgl. Suzuki (1975): S. 196f

Die Kontroverse zwischen Nord- und Südschule (die "graduelle" und die "plötzliche" Schule)

Mit Hui-neng (638-713) bilden sich erstmals zwei (scheinbar) konträre Richtungen im Chan heraus: In der Lehre der Südschule (nan-tsung), der Hui-Neng angehört, wird der Glaube an eine plötzliche Erleuchtung vertreten, während die Nordschule (pe-tsung) einen Stufenweg proklamiert. Beispielhaft für die beiden Einstellungen stehen zwei Gedichte, die in der Auseinandersetzung um die Nachfolge des 5. Patriarchen Hung-jen entstanden sein sollen. Das erste stammt von Shen-hsiu, einem Schüler Hung-jen's, der bestens mit den Sutras und Sastras vertraut war:

"Der Körper ist der Bodhi-Baum;
Die Seele ist der klare Spiegel.
Halt diesen Spiegel immer rein,
Kein Stäubchen darf auf ihm je sein."⁴¹

Hui-Neng, zu diesem Zeitpunkt noch ein einfacher Arbeiter im Kloster, formulierte folgende Zeilen als Kommentar:

"Der Bodhi ist nicht wie der Baum;
Den klaren Spiegel gibt es nirgendwo.
Wenn es das alles gar nicht gibt,
wohin setzt sich denn dann der Staub?"⁴²

Dieser Text von Hui-Neng steht ganz im Einklang mit der Prajnaparamita-Literatur und gibt somit einen Verweis auf eine wichtige Quelle des Chan und gleichzeitig eine Grundlage für das Verständnis plötzlicher Erkenntnis, während Shen-hsius Gedicht nur allegorisch auf traditionelle Auslegungen des Mahayana Bezug nimmt. Aufschlussreich an dieser Geschichte ist weiters, dass Hui-Neng zwar ein Grundwissen der Sutras besaß, jedoch weder eine besondere Position im Kloster bekleidete noch genaue Studien der Schriften betrieb.

"Er stampfte schlicht und einfach seinen Reis, um ihn zum
Verzehr durch seine Brüder herzurichten. Die äußerste
Banalität der Rolle Hui-Nengs im Klosterleben steht am Anfang
jener Zen-Disziplin, die sich bemerkenswert von derjenigen
anderer buddhistischer Gemeinschaften abhebt."⁴³

Dass selbst in ganz alltäglichen Verrichtungen eine Haltung der Präsenz eingenommen wird, die nicht vom Zugang zur Meditation unterschieden wird, hebt die Differenz zwischen "profanen" und "sakralen" Handlungen auf - ein spezifisches Merkmal des Chan. Wenn Schriftstudium, bestimmte Meditationsformen und ein

41 Suzuki (1996): S. 44

42 Suzuki (1996): S. 45

43 Suzuki (1996): S. 46

mehrstufiges Verfahren zum Dogma würden, so Hui-Nengs Kritik an der Nordschule, dann verfehlte man durch das Festhalten an einer äußeren Form das wahre Ziel. Mit der Auslegung der Lehren durch Hui-Neng und dem von seinen Schülern verfassten Hochsitz-Sutra⁴⁴ wurde Chan fest in der chinesischen Kultur verankert.

44 Im Hochsitz-Sutra, das Fragmente der Lehrreden Hui-Nengs enthält, wird unter anderem auch die Aufspaltung der Schulen erklärt, allerdings mit dem Zusatz, dass sie dennoch das gleiche Dharma verfolgten. Außerdem wird die Lektüre des Prajnaparamita-Komplexes empfohlen, besonders des Diamant-Sutras, das heute noch in buddhistischen Klöstern zur täglichen Rezitationspraxis gehört. Nachfolgend ein Auszug, der die Kritik an dogmatischer Praxis herausstellen soll:
The Master said, "The Way is awakened to from the mind. How could it be found in sitting? The Diamond Sutra states that to say that Tathagata either sits or lies down is to walk a deviant path. Why? The clear pure Dhyana of the Tathagata comes from nowhere and goes nowhere and is neither produced nor extinguished. The Tathagata's clear pure 'sitting' is the state of all dharmas being empty and still. Ultimately there is no certification; even less is there any 'sitting.'"
zitiert nach:
Hochsitz-Sutra (Plattform-Sutra) (web): (Version Buddhist Dharma Society) Kapitel IX, S. 411

Huang-Po & Lin-chi (Rinzai)

Huang-Pos (gest. 850) Beitrag zur Entwicklung des Chan in China ist auf mehreren Ebenen richtungsweisend: Nicht nur, dass er der Lehrer von Lin-chi war, der für eine der beiden heute noch existenten großen Zweige⁴⁵ im Zen (Rinzai) verantwortlich zeichnet. Außerdem setzt er den Weg von Hui-Neng und weiteren Patriarchen wie Ma-tsu konsequent fort, was sich aus einer Sammlung seiner Reden und Dialoge ("Huang-po Ch'uan Hsin Fa Yao")⁴⁶, von seinen Zeitgenossen niedergeschrieben, ablesen lässt. Dieses Werk steht in enger Beziehung zum Diamant-Sutra, weist aber auch Parallelen zum "Tibetischen Buch der großen Befreiung" (im achten Jahrhundert AZ, also ein Jahrhundert zuvor entstanden) auf. In seinen Ausführungen zum "Einen Geist" bekräftigt Huang-po immer wieder diese besondere Erfahrungsdimension, die durch ein plötzliches Erkennen eintritt:

"Die innere Erfahrung des Einen Geistes kann aber nach einer kürzeren oder längeren Periode eintreten. [...] Aber ob sie das begriffliche Denken auf einem längeren oder kürzeren Weg überschreiten, das Ergebnis ist ein Zustand des Seins. Es gibt keine fromme Übung oder Handlung, die zu innerer Erfahrung führt. Daß es nichts zu erreichen gibt, ist keine leere Rede. Es ist die Wahrheit."⁴⁷

Und ebenso deutlich wie er sich gegen das dogmatische Ausführen bestimmter frommer Übungen oder Handlungen wendet, kritisiert er den Stufenweg zur Erleuchtung, wie er von anderen (Chan-)buddhistischen Linien vertreten wurde:

"Der Ewig-Seiende-Buddha aber ist kein Buddha der Stufen. Erwachst du bloß zum Einen Geist, so gibt es nichts anderes mehr zu verwirklichen. Dies ist der wirkliche Buddha. Der Buddha und alle lebenden Wesen sind der Eine Geist und nichts anderes."⁴⁸

In einer sehr klaren Sprache werden also Anweisungen darüber gegeben, was eben nicht zu tun bzw. was unnütz sei, und wie der Eine Geist nie gefunden werden könne. Diese Methode korrespondiert auch mit der Weitergabe der Lehre, so wie sie in der Episode über Huang-Pos Schüler Lin-Chi erhalten ist.

Lin-Chi, der Huang-Po um Unterweisung in der Lehre des Chan bat, erhielt zur

45 zu "Soto" - der zweiten Richtung - siehe weiter unten

46 was in etwa mit "Über die Essenzen der Lehre des Geistes" übertragen werden kann. Die Wiedergabe von "Hsin" als Geist ist jedoch nicht unproblematisch. John Blofeld, der Übersetzer des chin. Originals, weist darauf hin, dass das Schriftzeichen "hsin" für "GEIST", "Geist", "Bewusstsein", "Herz", "Gemüt" und "Denken" stehen kann. (Huang-po, S. 34) Ähnlich bei Suzuki (1975: S. 196) der "hsin" als grundsätzlich unübersetzbar bezeichnet, aber es im Englischen meist mit "mind" oder auch mit "heart" überträgt.

47 Huang-po / Blofeld (1997): S. 47

48 Huang-po / Blofeld (1997): S. 44

Antwort immer nur Schläge, egal wie seine Frage genau lautete. In seiner Resignation aufgrund der ungerechten Behandlung - wie er die Schläge interpretierte - suchte er Hilfe bei Meister Ta-Yü, der ihm einen entscheidenden Hinweis gab, der ihn zum Erwachen führte: Weder sein Verhalten noch Huang-Pos Reaktion sind "falsch", sondern beziehen ihre Bedeutung - und die für ihn damit zusammenhängende Ausweglosigkeit - nur aus einer wertenden Unterscheidung. Fällt diese Unterscheidung weg, bleibt das Gewahrsein im Moment und das Problem (der Frage, der Antwort, deren Inkompatibilität) ist verschwunden, als ob es nie existiert hätte.

Lin-chis eigene Unterrichtspraxis orientiert sich an der seines Meisters und beschränkt sich sodann darauf, den Schüler durch eine Kurzformel, einen Schlag oder ein Katsu⁴⁹ - seinem berühmt gewordenen Ausruf - zur Erleuchtung zu führen. Die verwendeten Mittel sollen durch ihren Appell-Charakter durchaus eine spontane Schreckreaktion auslösen, also durch ihre körperliche Komponente den Angerufenen aus seiner Verstrickung in geistige Reflexionen herausreißen.

"A monk asked: "What is the essence of Buddhism?"
The master gave a Katsu.
The monk bowed.
The master said: "This one can hold his own in debate."

Again, a monk asked: "What is the essence of Buddhism?"
The master raised his fly-whisk again.
The monk gave a Katsu.
The master also gave a Katsu.
The monk hesitated.
The master hit him."⁵⁰

Diese Auszüge aus dem Lin-Chi Lu, einer Sammlung der Lehren Lin-Chis, verdeutlichen die Radikalität der Methode in ihrer Anwendung. Hinzu kommt die Ablehnung jeglicher schriftlicher oder persönlicher Autorität sowie eines Stufenwegs. Das einzig Entscheidende ist die Manifestation der eigenen Buddhanatur in einem ureigenen, persönlichen Erleben - dieses zu beschreiben, verfehlt notwendigerweise immer das Ziel, weshalb Lin-Chi es auch unterlässt.

"Far better to have nothing further to seek, and to put oneself
at ease. When hungry, I eat my food.
When sleepy, I shut my eyes.
Fools laugh at me; the wise understand
Followers of the Way,
do not seek for anything in written words.

49 manchmal auch: "Kwatz!" oder ähnliches, ausgesprochen meist: "kaa!"
50 Lin-chi Lu (The Record of Rinzai): (web): S. 9/13

You will tire your heart and inhale icy air without profit."⁵¹

Lin-Chi ist auch aus heutiger Perspektive eine Schlüsselfigur in der Geschichte des Zen, da die durch ihn entstandene Lin-Chi/Rinzai-Schule, die im 12. Jahrhundert durch Eisei Myoan nach Japan exportiert wurde, dort die zweitgrößte Schule des Zen - nach Soto - repräsentiert. Das ebenfalls aus der Rinzai-Bewegung stammende Koan (siehe weiter unten), meist eine kryptisch anmutende Frage oder Aussage, die es zu lösen gilt, genießt nicht nur als Methode sondern auch als literarische Gattung hohen Stellenwert.

Dogen / die Soto-Schule

Eihei Dogen, geboren 1200 in Kyoto / Japan, war zunächst Mönch in einem Tendai-Kloster (Tendai entspricht dem chin. Tien-tai), später Schüler von Meister Myoze (ein unmittelbarer Nachfolger des oben genannten Eisai) und wurde also im Rinzai-System unterwiesen. Für Dogen waren aber beide Ansätze nicht ausreichend zufriedenstellend, also reiste er nach China, um Zen direkt am Ursprung kennenzulernen. Durch Meister Tendo Nyojo fand er schließlich zu der Erkenntnis, dass Praxis und Erleuchtung in unmittelbarem Zusammenhang stehen, ja im Idealfall eins werden.

Nachdem Dogen nach Japan zurückgekehrt war, gründete er das Kloster Kosho-ji bei Kyoto und einige Jahre danach Eiheiji.

Was Dogen von den meisten anderen zuvor genannten Zen-Meistern und Patriarchen abhebt, ist ein umfangreiches theoretisches Werk, das er selbst verfasste - im Gegensatz zu den Aufzeichnungen der Lehrreden seiner Vorgänger, die fast immer von Schülern stammten.

Zu seinen Schriften zählen unter anderem eine Anleitung zur Zazen-Übung, eine Koan-Sammlung und Regeln, die das klösterliche Leben festlegen. Zweifelloos das bedeutendste und zugleich umfangreichste Werk ist jedoch das "Shobogenzo"⁵², das den "Kern der Lehre Buddhas" behandelt.

Dogen legt darin großen Wert auf Zazen, also die Sitzmeditation, und favorisiert diese als die richtige und effektivste Übung, indem er als ersten Vertreter - und gleichzeitig als Argument - auf Bodhidharma zurückgreift.⁵³ Abgesehen davon wird dieser strenge Fokus auf Zazen durch verschiedenste dialogische Situationen aufbereitet und durch eine Systematisierung der Übung plausibel gemacht, was demnach unter den folgenden Aspekten betrachtet werden: Hishiryo (Zustand jenseits subjektiven Denkens), Shoshin tanza (regelmäßiges Sitzen in aufrechter Körperhaltung), Shinjin datsuraku (Fallenlassen von Körper und Geist), Shikantaza (nichts anderes tun als sitzen).

In Kapitel 26 des Shobogenzo entwirft Dogen den Begriff Zazen aus zwei

52 Für die Zitate aus Dogens Shobogenzo wurde eine englische Übersetzung des japanischen Originaltextes herangezogen, weil zunächst nur diese vollständig vorlag. Beim Versuch allerdings, die selben Stellen aus einer deutschen Version (vgl. Dogen 1975/1983/2000/2002) des Shobogenzo zu übernehmen, ergaben sich massive Probleme: Erstens wird die Reihung von Dogens Lehrreden, die zwischen 1231 und 1253 entstanden, sehr oft unterschiedlich vorgenommen, wobei die genaue Anzahl der Teile auch umstritten (zw. 92 und 95) ist. Zweitens wird eine enorme Differenz durch die Tätigkeit des Übersetzens selbst aufgeworfen, da diverse Schattierungen, von knapper Wiedergabe in der Zielsprache bis hin zu sehr freien, interpretierenden Verarbeitungen zu finden sind.

Um die Prägnanz der ausgewählten Stellen zu gewährleisten, wurde schließlich die englische Fassung beibehalten.

53 "[T]hey called him [Bodhidharma] the Brahman who makes seated meditation (zazen) his main focus. Later, all his descendants over the generations continually devoted themselves to seated meditation." Dogen (web): S. 37

Diese Referenz auf Bodhidharma könnte aber an der historischen Realität vorbeigehen, weil "pi-kuan" nach Suzuki eben nur ein Bild für einen Geisteszustand liefert. (vgl. weiter oben)

unterschiedlichen Perspektiven: Die eine bezieht sich auf die Körperhaltung, also schlicht das Meditieren im Lotussitz, die andere wird gefasst unter "seated meditation", was die spirituelle Grundeinstellung meint, die sich jenseits rigider äußerer Formen manifestieren soll:

"[W]hen we do cling to some form of sitting, we will not arrive at the principle of killing off 'Buddha'. To kill off 'Buddha' is what I call 'the dropping off of body and mind'. Those who have not yet truly sat still do not possess this Teaching. This 'dropping off' is the moment of just sitting; it is the person who is just sitting; it is Buddha just sitting; it is learning seated Buddha."⁵⁴

Dieses "Fallenlassen", ohne es jedoch willentlich anzusteuern, funktioniert also nur, indem an keiner bestimmten Form festgehalten wird. Der Moment des Stillsitzens ist demnach gleichzeitig eine Übung und ein Realisierung des "seated Buddha".

"Since there is no distinction between acquired and original enlightenment, and since practice and realization are identical, zazen is not the cause of enlightenment. [...] Zazen is the realization and authentication of authentic selfhood and the disappearance of egoism."⁵⁵

Damit wird einer der Kernpunkte von Dogens Lehre klarer: Zazen ist nicht nur eine Übung, die der Erleuchtung vorangeht - das wäre nämlich einem falschen dualistischen Konzept folgend, die Anstrengung einer Übung auf sich zu nehmen, um etwas anderes, was dahintersteht, zu erreichen. Zazen ist vielmehr Übung und Erleuchtung in einem Akt und damit Weg und Ziel zugleich.

In enger Beziehung dazu steht Dogens immer wiederkehrende Betonung des Prinzips vom permanenten Entstehen und Vergehen, das er mit der direkten Erfahrung eben jenes Prinzips in Zusammenhang setzt:

"Those who do not know the Buddha Dharma or who do not trust the Buddha Dharma do not believe in the principle of the arising and vanishing of moments. [...] If we fail to clarify and understand through direct experience all of the Dharma that was expressed by the World-honored One, it will be as if we do not know what the length of a moment is."⁵⁶

"The swiftness with which the cycle of arising and vanishing rolls on in every moment during the course of our life is like this. You who are doing the practice instant by instant, pray, do not forget this principle"⁵⁷

54 Dogen (web): S. 369
 55 Olson (2000): S. 131
 56 Dogen (web): S. 999
 57 Dogen (web): S. 1001

Im Zazen erfährt der Übende die Impermanenz des Seins als eine lose Abfolge von Jetzt-Momenten, die für sich genommen ihre eigene Wahrheit besitzen. Dogen lehnt die Vorstellung einer Linearität von Zeit ab - nur der Verstand erschafft diese (falsche) Konstruktion, die der Mensch als gegeben nimmt. Wenn zum Beispiel ein Fluss überquert oder ein Berg bestiegen wird, so existiert die Zeit als partikuläre Zeit für dieses "Ich"⁵⁸, das diesen Vorgang durchlebt, in dieser Erfahrung aufgeht.⁵⁹

"Every moment contains total reality and is complete in
itself."⁶⁰

Obwohl die Soto-Schule (als Zweig des Chan) bereits im 9. Jahrhundert in China entstanden war, erreichte sie mit der Transformation durch Dogen erst in Japan umfassendere Bedeutung. Heute ist Soto die größte japanische Zen-Schule mit etwa 15.000 Klöstern und rund acht Millionen AnhängerInnen.

58 Dieses "Ich" ist bei Dogen keinesfalls eine statische Größe, sondern genau wie alles andere der Impermanenz unterworfen.
59 Dogen (web): S. 136
60 Dogen, Eihei: Shobogenzo
zitiert nach: Olson (2000): S. 166

Satori & Koan

"Satori is thus the whole of Zen. Zen starts with it and ends with it. When there is no Satori, there is no Zen. [...] Satori is not a state of mere quietude, it is not tranquillization, it is an inner experience which has a noetic quality."⁶¹

Diese innere Erfahrung also, die sich im Satori offenbart, stellt nach Suzuki einen grundlegenden Wesenszug von Zen dar, konkreter eigentlich, eine Bedingung, das zu erfassen, worum es im Zen geht.

Was sind nun die besonderen Merkmale, die Satori ausmachen und wie könnte es demnach beschrieben werden? Suzuki nennt hier folgende Charakteristika:⁶²

Irrationalität und intuitive Einsicht: Es gibt keine Möglichkeit, Satori irgendwie auf intellektuellem Weg zu erreichen, vernunftgeleitetes Denken wird sogar eher als hinderlich angesehen. Dennoch bringt diese Erfahrung eine Erkenntnis hervor, die einerseits vollständig subjektiv entstanden ist und dennoch universalen Anspruch hat.

Autorität: Eine unumstößliche Sicherheit stützt das im Satori wahrgenommene Wissen, sodass keine Gegenargumente es ins Wanken bringen können - es ist endgültig; Kritik gehört einer anderen Kategorie an und zielt ins Leere.

Affirmativer Charakter: Eine grundsätzlich positive Einstellung in der Begegnung mit der Welt manifestiert sich, "es bejaht ausnahmslos alles, was sich ihm darbietet, und es trifft keinerlei moralische Wertung."⁶³ Ablehnung entspringt einem wertenden Bewusstsein und lässt sich nur im Rahmen dualistischer Konstruktionen realisieren - was im übrigen voll und ganz mit der Philosophie des Tao-te-king übereinstimmt.

Gefühl der Entgrenzung und des Gehobenseins: Das Erkennen eines universalen Prinzips am eigenen Wesen führt dazu, dass die Grenze zwischen Ich und Welt verschwimmt bzw. die Idee des Individuums nicht mehr zutreffend erscheint. Vielmehr noch ermöglicht die Auflösung innerer Spannungen, die auf dualistischen Konzepten beruhten, das Fallenlassen eben jener zuvor oppositioneller Begriffe wie "Ich" oder "Welt".

Augenblicklichkeit: In der Form seines Auftretens, was ein ganz entscheidendes Merkmal darstellt, wird Satori in seiner Plötzlichkeit, die dem Dasein unmittelbar eine nie dagewesene Perspektive verleiht, als signifikanter Einschnitt erlebt.

Essentiell ist am Satori die Veränderung, die es auslöst: Der Moment der Erkenntnis

61 Suzuki (1974): S. 24
 62 vgl. Suzuki (1996): S. 30f
 63 Suzuki (1996): S. 32

bringt einen Modus der Existenz hervor, der, so scheint es, einer eigenen Kategorie zufällt. Suzuki betont mehrfach den intuitiven Charakter von Satori, wogegen er jene Richtungen abgrenzt, die mit einer bestimmten Form der Übung, etwa Zazen, nur ein Teilziel - nämlich die Ruhigstellung des Geistes - erreichen würden.⁶⁴

Wie allerdings lässt sich dann Satori erreichen? Gibt es bestimmte Wege, oder nur Anhaltspunkte, die eine Orientierung bieten? Welcher Vorbereitungen bedarf es? In den Worten des 6. Patriarchen, Hui-Neng, fällt die Antwort recht knapp - aber für den Suchenden aufgrund ihrer Absolutheit auch recht unbefriedigend aus:

"No direction, no instruction there is;
we speak only of seeing into one's Nature and not of practicing
dhyana and seeking deliverance thereby."⁶⁵

Und dennoch entwickelte sich über die Jahrhunderte eine Methode, der heute noch im Rinzai-Zen große Bedeutung beigemessen wird: das Koan-System.

Ein Koan (chin. kung-an) ist wörtlich übersetzt ein "öffentliches Dokument" und gibt meist in einer kurzen Dialogsituation die Aussage eines Meisters wieder: Das kann entweder eine direkte Frage sein, oder auch eine Antwort, die mehr offenlässt, als sie aufklärt. Daraus resultiert jedenfalls eine Art Rätsel, das mit herkömmlichen Mitteln der Analyse unlösbar ist. Das Koan komprimiert in seiner kurzen kryptischen Form eine tiefe Einsicht in die Natur der Dinge, die nur intuitiv nachvollzogen werden kann.

"Als P'ang, der alte Zen-Schüler, anfangs zu Ma-tsu kam, um
das Zen zu meistern, stellte er ihm die Frage:
'Wer ist der, welcher keinen Gefährten unter den zehntausend
Dingen der Welt hat?'
Ma-tsu erwiderte:
'Wenn du mit einem einzigen Schluck das ganze Wasser des
Hsi Ch'iang austrinkst, sage ich dir die Antwort.'⁶⁶

Der Meister, der in dieser Episode auftritt, Ma-tsu Tao-i (709-788), gilt als einer der ersten, der systematisch von dieser Methode Gebrauch machte. Ma-tsu, der in direkter Linie zwischen Hui-neng und Lin-chi steht, sah im Koan eine Möglichkeit der Annäherung an ein plötzliches Erwachen, ohne den Dogmen eines Stufenwegs folgen zu müssen.

"Shuzan hielt seinen sehr kurzen Stock hoch und sagte: ' Wenn
ihr das einen kurzen Stock nennt, so widerspricht ihr seiner
Wirklichkeit; wenn ihr das nicht einen kurzen Stock nennt, so

64 vgl. Suzuki (1975): S. 237f
65 zitiert nach: Suzuki (1975): S. 235
66 Suzuki (1996): S. 97

ignoriert ihr die Tatsache. Wie wollt ihr es also nennen."⁶⁷

Der psychologische Konflikt, in den sich der Schüler entlang der Beschäftigung mit dem Koan selbst hineinmanövriert, entsteht aus dem Widerspruch, den eine verbale Frage aufwirft, die unbeantwortbar bleibt, wenn der Logik der Sprache (und der Wahrnehmung) nachgegangen wird.

Demnach gibt es auch nicht "die" gültige Antwort auf ein Koan, keine standardisierte Formel, die Hilfe bieten würde; die Antwort kristallisiert sich in einem persönlichen Prozess, der subjektiv sehr verschieden erlebt wird, und ihr "Ausbrechen" wird oft von körperlichen Anzeichen begleitet oder angeführt. Anekdoten berichten von Mönchen, die nicht mehr zu lachen aufhören konnten oder tagelang rastlos umherliefen, angetrieben vom Impuls des jähen Erkennens.

Das Koan-System war und ist somit, vor allem für die Rinzai-Schule, von enormer Bedeutung und hat im Verlauf seiner Geschichte durch Hakuin (1685-1768) nochmals neue Konturen gewonnen: Hakuin unterteilt Koans in sechs Gruppen,⁶⁸ die in ihrer Schwierigkeit graduell ansteigen und den Schüler somit langsam in die Fähigkeit der intuitiven Problemlösung einführen.

⁶⁷ Hofstadter (1991): S. 271

⁶⁸ vgl. Watts (1957): S. 160 f

Zen und die Künste - eine kurze Skizze

Wenn man sich kurz vergegenwärtigt, was bereits zum Thema Zen und Kunst angedacht, erarbeitet oder veröffentlicht wurde - von Herrigels Klassiker "Zen in der Kunst des Bogenschießens" oder Pirsigs "Zen and the Art of Motorcycle Maintenance", über "Zen and the art of postmodern philosophy", bis hin zu "Zen und die Kunst, vom Rauchen zu lassen" oder "Zen und die Kunst des CSS-Designs" - gewinnt man leicht den Eindruck, dass alles in einer nahen oder noch so fernen Beziehung zur Kunst vom Blickwinkel des Zen her verstanden werden könne.

Paradoxerweise ist diese erste reflexartige Vermutung nicht einmal gänzlich von der Hand zu weisen.

In der Geschichte des Zen entstanden die Künste, die traditionell damit assoziiert werden, im und aus dem alltäglichen (monastischen) Kontext der Praktizierenden. Die Bauweise der Zen-Klöster, deren Meditationshallen (zendo), Gartenanlagen und Steingärten, bilden das Umfeld und sind somit Teil der Übung.

Es entstanden weiters Techniken der Kalligraphie und Malerei (sumi-e), des Bogenschießens (kyudo), des Blumenarrangements (ikebana) und die Teezeremonie (cha-no-yu), in Verwandtschaft dazu steht außerdem das no-Theater.

Als literarische Form trat, neben dem bereits oben behandelten Koan, ab dem 13. bzw. in seiner klassischen Form ab dem 17. Jahrhundert (bei Basho) das Haiku in Erscheinung. Das Haiku ist ein Gedicht, das in dreizeiliger Gestalt mit einem festgelegten Verhältnis der Silben als Versmaß, eine Beobachtung des Dichters - meist einen Vorgang in der Natur - auf unmittelbare Weise wiedergibt.

(vgl. zum Beispiel das Haiku von Basho am Ende dieser Arbeit)

Eine kleine beispielhafte Erzählung, die von einem chinesischen Maler handelt, soll auf das grundsätzliche Wesen der Zen-Kunst hindeuten:

"A Chinese painter was once commissioned to paint the Emperor's favorite goat. The artist asked for the goat, that he might study it. After two years the Emperor, growing impatient, asked for the return of the goat; the artist obliged. Then the Emperor asked about the painting. The artist confessed that he had not yet made one, and taking an ink brush he drew eight nonchalant strokes, creating the most perfect goat in the annals of Chinese painting."⁶⁹

Aus dieser Geschichte lassen sich einige Wesenszüge, die für künstlerisches Schaffen im Sinne von Zen charakteristisch sind, ablesen:

Zunächst einmal geht der Maler daran, das Objekt, das er abbilden soll, zu studieren - und zwar scheinbar so, dass er in völliger Versenkung die Natur der Sache (und dabei ist es völlig egal, ob das jetzt eine Ziege, eine Blume oder ein Berg ist) zu ergründen sucht. Als dann der Kaiser nach dem Bild fragt, entlädt sich in einem Moment, anfallsartig, die Erkenntnis des Künstlers in seinem Medium in perfekter Art und Weise. Mehr noch, das Ergebnis kann gar nicht anders ausfallen, als in Perfektion: Ähnlich wie bei der Lösung eines Koans sich bestimmte Worte in die zu diesem Zeitpunkt einzig gültige Aussage verwandeln, so zeigen genau diese Pinselstriche den Kern des "abzubildenden" Objekts.

An dieser Stelle soll nun - anhand einer groben Skizze - auf grundlegende Funktionen von Kunst und die unterschiedlichen Verfahren in der "westlichen" bzw. "(fern)östlichen" Kultur eingegangen werden:

Während in der traditionellen westlichen Kunst, so Watts, die Tendenz besteht, die Natur im Akt des Schaffens zu dominieren, so bezieht in der chinesischen und japanischen Herangehensweise der Künstler die Natur - als Teil des eigenen Prozesses - in die Arbeit mit ein.⁷⁰ Anders ausgedrückt, ist und bleibt letzterer immer mit dem Objekt in einem gemeinsamen ontologischen Raum, der keine Differenz zwischen Vor- und Abbild zulässt, während der westliche Künstler eine Außenperspektive einnimmt, die schon von vornherein die Trennung zwischen seinem Werk und dessen Grundlage einzieht.

Suzuki wiederum argumentiert mit der ursprünglich engen Naturverbundenheit⁷¹ der japanischen Kultur, die in Verbindung mit Zen in der Kunst ihre Freiheit realisiert, angetrieben vom Wunsch einer "Rückkehr zur Natur".⁷²

Lieberman⁷³ weist darauf hin, dass die westliche Kunst sich hoch differenzierter symbolischer Systeme bedient, um mit dem Kunstwerk einen Kommunikationsprozess in Gang zu setzen. Die Frage des Ausdrucks - oder etwa: Was will uns der Künstler resp. das Werk sagen? - stand über lange Zeit, auch noch in der Moderne, am Beginn und am Ende der Werkgenese. Um diesen Gedanken auf die Spitze zu treiben, wäre es möglich, Kunst als codiertes System ähnlich einer normierten Sprache aufzufassen. Analog zum informationstheoretischen Konzept von Shannon-Weaver,⁷⁴ das in der frühen Kommunikationswissenschaft unhinterfragt

70 vgl. Watts (1957): S. 174 f

71 vgl. Suzuki (1958): S. 98 ff

72 Wobei Suzuki betont, dass nicht die Rückkehr zur Lebensweise prähistorischer Völker gemeint ist, sondern das Loslösen von Zweckgebundenheit und einer durchgängig logischen Ordnung, die unser Leben beherrscht.

73 Lieberman (web)

74 Es handelt sich dabei um eine im technischen Bereich und in der Informatik verwendete Theorie, die ein einfaches Sender-Kanal-Empfänger-Modell aufstellt, mit dem Ziel, eine möglichst effiziente und störungsfreie Übertragung von A nach B zu gewährleisten.
vgl. Engell / Pias (1999): S. 446 ff

übernommen wurde, könnte man das Werk als Medium bezeichnen, durch das hindurch die Botschaft, die vom Künstler ausgeht, möglichst verlustfrei an den Rezipienten zu übertragen sei. (Diese Betrachtungsweise funktioniert selbstredend nur bis zu einem gewissen Grad unter bewusster Ausblendung verschiedenster Entwicklungen jenseits des Mainstream.)

In der Zen-Kunst hingegen kommen andere Strategien zur Anwendung: Über die intensive Auseinandersetzung mit einem Objekt, entsteht in der totalen Versenkung des Künstlers ein Weg, die Selbst-Natur des Objekts im Medium - das Teil des Objekts, des Künstlers, des Prozesses ist - hervorzubringen.

Das Resultat ist sodann auch in seiner Ausprägung sparsam, karg und reduziert - und erfasst im Idealfall die Essenz mit möglichst geringem Aufwand.

Diese Prinzipien, die hier im allgemeinen skizziert wurden, gelten im speziellen auch für Musik: Während in der westlichen Musik ein harmonisches System die Grundlage für kompositorisches Schaffen darstellt, liegt in der Zen-Musik der Ursprung wiederum direkt in der Natur, d.h. in allen natürlichen Klängen und ihrem Verhältnis zum Kontext und zur Stille.

Wie sich im weiteren zeigen wird, bilden diese Elemente die Eckpunkte von John Cages künstlerischem Ansatz und dessen Umsetzung.

Zweiter Teil

Das Werk von John Cage

**„What I do, I do not wish to be blamed on Zen,
though without my engagement with Zen
(attendance at lectures by Alan Watts, D. T. Suzuki,
reading of the literature) I doubt whether
I would have done what I have.“⁷⁵ (John Cage)**

**"Although his work is so profoundly audacious
that controversies about it will never cease, few can
dispute the claim that John Cage ranks among the
foremost radical minds of the age."⁷⁶ (Richard Kostelanetz)**

John Cage Biografie und Verbindungen zu Zen

Da es an dieser Stelle wenig sinnvoll erscheint, eine vollständige Biografie des Komponisten, Musikers, Schriftstellers, Malers, Mykologen (etc.) John Cage nachzuzeichnen, die im übrigen auch den Rahmen der Arbeit sprengen müsste, soll ein fragmentarisches Bild entscheidende Grundzüge vermitteln. Auch wird zunächst einmal von einer chronologischen Vorgehensweise abgesehen, zugunsten des Direkteinstiegs in eine Phase von Cages Leben, die nachhaltig dessen weiteren Weg bestimmen sollte.

In David Revills "Tosende Stille"⁷⁷ ist ein Kapitel dem Zen gewidmet, in welchem das Zusammentreffen, Ende der 1940er-Jahre, von Cage und Daisetz T. Suzuki an der Columbia University geschildert wird:

"Suzuki trat gewöhnlich am Arm seines Schülers Mihoku Okamura ein. Seine Bücher trug er in einem Umhängetuch bei sich. Nachdem er seine Bücher ausgepackt hatte, begann er ganz ruhig, klar und sicher über Zen-Philosophie zu sprechen, gewöhnlich nach einem Manuskript. Gelegentlich zeichnete er eine Skizze oder ein Ideogramm an die Wandtafel, beim Reden streichelte er manchmal seine Bücher. Die meisten

75 Cage (1959/1992): AUDIO
76 Kostelanetz, Richard: Beginning with Cage (1979)
in: Kostelanetz (1993): S. 8
77 Revill (1995): S. 138ff

seiner Zuhörer schliefen an irgendeinem Punkt ein. Wie Cage es beschrieb: 'Suzuki sprach nie laut. Wenn schönes Wetter war, wurden die Fenster geöffnet; die von La Guardia startenden Flugzeuge flogen von Zeit zu Zeit direkt über uns und übertönten alles, was er zu sagen hatte. Nie wiederholte er, was er beim Vorbeifliegen der Flugzeuge gesagt hatte. [...] Man fragte sich oft, ob man überhaupt irgend etwas gelernt oder verstanden hatte. Das Verständnis kam später - oder gar nicht.'⁷⁸

Das Verständnis kam bei Cage, und damit ein wesentlicher Umbruch in seinen Kompositionen und Schriften, der Anfang der 1950er-Jahre einsetzte. Von ungefähr 1948 bis 1952 besuchte er die Vorlesungen von Suzuki und eine Neuorientierung schlägt sich nicht nur in seiner Kunst sondern vor allem auch spirituell in seinem "normalen" Leben nieder und das, wie Cage betont, speziell durch den persönlichen Bezug zu seinem Lehrer:

"Ich habe nicht bei irgend jemandem Zen studiert; ich habe bei Suzuki studiert."⁷⁹

Allerdings war Suzuki vielmehr ein Auslöser für Cage, ein Denken zu vertiefen, das schon zehn Jahre zuvor sein Interesse erweckt hatte, etwa durch einen Vortrag von Nancy Wilson Ross⁸⁰ über das Verhältnis von Dada zu Zen oder seinen Kontakt zu Allan Watts.

Genau in die Zeit von Cages intensiver Auseinandersetzung mit Zen, die zugleich seine Lebensmitte markiert, fällt die Kreation seines wohl bekanntesten Werkes 4'33", das 1952 uraufgeführt wurde: Eine Komposition, die die Stille⁸¹, die schon zuvor ein wichtiges Thema und Mittel für ihn darstellte, als zentrale Figur eines Musikstücks hervorkehrt.

Vierzig Jahre zuvor, am 5. September 1912 wurde John Milton Cage in Los Angeles, Kalifornien, geboren und vierzig Jahre danach (also 1992) starb er in New York - damit stellt 4'33" auch rein zeitlich betrachtet die Drehachse seines künstlerischen Schaffens dar.

Cages Vater, John Milton Cage Sr.⁸², war Erfinder, seine Mutter, Lucretia Harvey, arbeitete mitunter im journalistischen Bereich. Seine Eltern ermöglichten ihm im Alter von acht Jahren Klavierunterricht zu nehmen, zunächst bei einem benachbarten Klavierlehrer, dann bei (seiner Tante) Phoebe James.

78 Revell (1995): S. 141

79 Revell (1995): S. 142

80 vgl. John Cage: Eine autobiographische Skizze.
in: Schädler / Zimmermann (1992): S. 25

81 eine detaillierte Auseinandersetzung damit findet sich ab S. 56ff

82 Von John Milton Cage Sr. stammt auch der Ausspruch: "Wenn jemand sagt 'Es geht nicht.' weißt du, was du tun mußt. Diese Aussage dürfte Cage nachhaltig beeinflusst haben, da er in Texten und Interviews immer wieder darauf zu sprechen kommt.
vgl. Schädler / Zimmermann (1992): S. 23

Nach Abschluss der Los Angeles High School besuchte Cage ab 1928 das Pomona College in Claremont, wo er erstmals Konzerte und Vorträge von Henry Cowell hörte. In den verschiedenen Darstellungen von Cages Jugend wird auch meist darauf hingewiesen, dass er ursprünglich Priester (oder Prediger) werden wollte - was auf sein frühes Interesse an spirituellen Themen anspielt, das schließlich in ganz anderer Art und Weise zum Ausdruck kommen sollte.

1930 trat John Cage aus dem College aus und seine erste Europareise an, die ihn nach Paris führte. Über einen Umweg, der ihm Erfahrungen im architektonischen Bereich einbrachte, fand er bald zu Malerei und Musik, auch erste Texte entstanden. Entscheidend für den weiteren Verlauf seines Lebens war auch der Umstand, dass er erstmals mit den Werken von Strawinsky, Skrjabin und Hindemith konfrontiert wurde, die der Grund für seine neu gewonnene Motivation im Klavierspiel waren. Seine ersten kompositorischen Versuche unternahm er 1931 in Mallorca; in Sevilla wurde von einer scheinbar banalen Szene seine Faszination für das Theater ausgelöst:

"An einer Straßenecke von Sevilla bemerkte ich, wie die Vielzahl gleichzeitiger visueller und akustischer Eindrücke in der Erfahrung verschmolzen und ich dies genoß. Das war für mich der Beginn von Theater und Zirkus."⁸³

Zurück in den USA studierte Cage Musiktheorie bei Richard Buhlig, der ihn 1933 ansprach, bei dem Komponisten und Pianisten Henry Cowell Unterricht zu nehmen, durch den er auf indische und orientalische Musik aufmerksam wurde. Bei Schönberg wollte er die Zwölftontechnik erlernen, stieß aber dabei bald auf unüberwindbar scheinende Grenzen:

"Für Schönberg war Harmonie nicht einfach Kolorit: sie war Struktur."⁸⁴

Cage stellte aber schon damals die Harmonie als strukturelles Prinzip in Frage, und Schönberg attestierte ihm, er habe kein Gefühl für Harmonik, was unbedingt zum Komponieren erforderlich sei:

"Sie werden vor einer Wand stehen, und nicht hindurchkönnen." Cages lakonische Antwort: "Dann werde ich mein Leben lang mit dem Kopf gegen diese Wand rennen."⁸⁵

Nach einer Assistenzstelle bei Regisseur Oskar Fischinger ging Cage Ende der 1930er-Jahre an die Cornish School in Seattle. Dieser Ortswechsel brachte Impulse

83 Schädler / Zimmermann (1992): S. 23

84 Schädler / Zimmermann (1992): S. 24

85 Schädler / Zimmermann (1992): S. 24

auf mehreren Ebenen mit sich: Zum einen kam Cage erstmals enger mit Tanz in Kontakt, indem er zunächst als Korrepetitor engagiert war, dann aber bald Stücke speziell für die Bühne komponierte. Zum anderen geriet er jedoch, seine Arbeit betreffend, in große Zweifel, die ihn fast zur Aufgabe der Musik bewegt hätten:

"Ich konnte die akademische Vorstellung nicht akzeptieren, daß Kommunikation der Sinn von Musik sei, weil mir auffiel, daß Zuhörer und Kritiker häufig dann lachten, wenn ich mich bemüht hatte, etwas Trauriges zu schreiben. Ich beschloß, mit dem Komponieren aufzuhören, wenn ich keinen besseren Grund als Kommunikation dafür finden könnte."⁸⁶

Dass er diesen Schritt nicht setzte, ist dem Zusammentreffen mit Gita Sarabhai, einer indischen Tablaspielerin und Sängerin, zu verdanken. Sie brachte ihm die Idee aus ihrem kulturellen Hintergrund nahe, dass Musik in spiritueller Hinsicht wertvoll sei, zur Beruhigung und Läuterung des Geistes. Cages erstes Interesse an Zen erwachte ebenfalls in dieser Lebensphase, zudem ist als musikhistorisch herausragendes Ereignis hier noch die Entwicklung des präparierten Klaviers⁸⁷ zu nennen, die das Piano in eine Art hybrides Melodie- und Perkussionsinstrument verwandelte. "Sonatas and Interludes" (1946/48), ein Zyklus für präpariertes Klavier, der das Thema der Emotionen der klassischen indischen Musik aufgreift und zeitgenössisch interpretiert, wurde zu einem der bekanntesten Werke dieser Periode und zugleich eines der populärsten Stücke von Cage überhaupt.

Mit der Entdeckung von Zen (wie oben kurz skizziert) und der Beschäftigung mit asiatischer Philosophie insgesamt trat der Zufall (Chance) als Wesenszug in Cages Werk. (vgl. S. 49ff) Kompositionen wie *Music of Changes*, *Imaginary Landscape* oder das erwähnte 4'33" verschafften Cage zunehmende Aufmerksamkeit. In seinem Vorsatz, das Klangspektrum von Musik zu erweitern - vor allem Geräusche als integralen Bestandteil von Musik anzunehmen - griff er auch auf technische Geräte als Instrumente zurück: so sind verschiedene Stücke für Radio- und Tonbandgeräte konzipiert, in Kombination mit Kontaktmikrophonen und Verstärkersystemen - auch "musikfremde" Utensilien wie Mixer, Herdplatte oder Wasserkocher kommen zum Einsatz.

Cage legte in der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit dem Choreographen Merce Cunningham einen besonderen Schwerpunkt auf die darstellende Kunst. So vereinigte er Vertreter verschiedener Sparten in einer Aufführung 1952 am Black Mountain College, die als das erste Happening gilt. Cage selbst las aus seinen Texten, Cunningham tanzte, David Tudor spielte am Klavier und Robert

86 Schädler / Zimmermann (1992): S. 24

87 Cage sagt in Berlin 1962 bei einem Auftritt, der Performance und Interview verbindet: (VIDEO)
"And when the piano is not prepared [...] it leaves its tones scattered all over the music that was played on it. We try to turn the piano then by constantly changing it into something that resembles a tool rather than an instrument."

Rauschenberg lieferte die Bilder für das Setting und bediente einen Phonographen. Die Aktionen fanden in einem zufallsgesteuerten Ablauf statt, wobei das Publikum - jedenfalls räumlich - in die Vorgänge integriert war. Das war - zumindest der von außen offensichtlichste - Beginn von Cages Theaterarbeit. (vgl. S. 62ff).

Von 1957 bis 1959 gab Cage Klassen für zeitgenössische Komposition an der New School for Social Research in New York, wo er in Kontakt mit der bildenden Kunst und der Fluxus-Bewegung kam, z.B. mit Allan Kaprow, Al Hansen, Jackson Mac Low oder George Brecht.

Vom künstlerisch-kompositorischen Ansatz gingen seit Mitte der 1950er-Jahre Cages Bestrebungen in ganz unterschiedliche Richtungen, die hier nur skizziert werden können:

Einerseits kreierte er Settings wie Musicircus (1967), die die Idee des Happenings weiterentwickeln sollten und meist von einer großen Anzahl von Musikern unter Verwendung von Zufallsoperationen aufgeführt wurden.

Ganz anders hingegen verfuhr Cage bei den Freeman Etuden, die er im Zeitraum zwischen 1977-1990 schrieb: Hier wurde mit Hilfe des I Ging ein äußerst komplexes Werk für Solo-Violine geschaffen, das sich durch ungemeinen Detailreichtum auszeichnet und lange Zeit als unspielbar galt (was inzwischen durch Irvine Arditti widerlegt wurde).

Mit den Europeras widmete sich Cage 1987 der Oper: Als Material verwendete er Arien aus unterschiedlichsten Opern des 18. und 19. Jahrhunderts, die nicht mehr dem Urheberrechtsschutz unterlagen, und kombinierte diese anhand von Zeitstrukturen, sodass oft Überschneidungen zwischen den - eigentlich solistisch angelegten - Gesangstimmen zustande kommen.

In seinen letzten Lebensjahren kehrte Cage zu klareren Formen zurück, die aber in ihrer Ausführung trotzdem gewissen Unbestimmtheiten unterworfen sind: Die Number Pieces, d.h. Stücke deren Titel die Anzahl der Interpreten angibt, entstanden zwischen 1987 und 1992. So stellt zb. One (1-13) eine Serie von dreizehn Kompositionen für Soloinstrumente dar, die meist nach dem Prinzip von Zeitklammern - dabei entscheidet der Musiker die Dauer und das Einsetzen des Tones innerhalb eines Zeitintervalls - operieren. Die Reihe "Two" ist entsprechend für Duos, die Reihe "Four" für Quartette etc. geschrieben.

Am 12. August 1992, nur wenige Monate vor seinem 80. Geburtstag, starb John Cage in New York.

Kunst-, Musik- und Werkbegriff zur Zeit von John Cage

Nachfolgend werden verschiedene theoretische Konzepte besprochen, die einen Begriff von zeitgenössischer Kunst - aus unterschiedlichen Perspektiven - entwickeln und damit eine Rahmung für das Werk von Cage liefern.

Adorno's ästhetische Konzeption

"Weil die Kunstwerke Schichten der Erfahrung registrieren und objektivieren, die zwar dem Verhältnis zur Realität zugrunde liegen, in ihm aber stets fast dinghaft verdeckt sind, ist die ästhetische Erfahrung triftig als gesellschaftliche wie als metaphysische."⁸⁸

In Adornos "Ästhetischer Theorie" wird gleich zu Beginn ein Rahmen für moderne Kunst abgesteckt, und zwar in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft. Die durch eine kapitalistische Massenkultur eingeleitete Verwertung aller künstlerischen Äußerungen als Produkte, veranlasste Adorno zur Aufwertung der Idee der Autonomie der Kunst, um diesen Tendenzen entgegenzuwirken. Jedoch ist das Gebundensein der Kunst an die Gesellschaft nicht einfach durch Kritik aufzulösen, sondern indem das Widerständige in ihr eine jeweils spezifische Form entwickelt, womit ein Gedanke an Fortschritt verbunden ist.

Daraus folgt die konsumkritische Ablehnung eines Begriffs von "Kunstgenuss" als Resultat und Ziel von Kunsterfahrung. Vielmehr zieht der Betrachter sein Glück daraus, ein "Gefühl des Standhaltens"⁸⁹ zu erleben, das nach Kant der Kategorie des Erhabenen angehört und bei Adorno in Relation zur Kunst insgesamt - nicht wie bei Kant zur Natur - auftritt.

"Das Erhabene, das Kant der Natur vorbehielt, wurde nach ihm zum geschichtlichen Konstituens von Kunst selber."⁹⁰

Oder mit Wolfgang Iser:

"Modern herrscht das Erhabene als Implizites, als Matrix der Kunst."⁹¹

Mit dem Begriff des Erhabenen wird eine Grenze markiert zwischen Kunst und Markt, indem der Kunst ihr unmittelbarer Zweck innerhalb der Gesellschaft

88 Adorno (1973): S. 460
89 Adorno (1973): S. 30
90 Adorno (1973): S. 293
91 Iser (1995): S. 123

genommen wird.

Was aber bewirkt dieses Erhabene als Leitmotiv im Verständnis moderner Kunst?

Als erste Vorbedingung muss die Kunst sich gegen den Begriff ihrer selbst richten, d.h. in ihrem Schaffen ihr selbstkritisches Potential mit zur Entfaltung bringen, um nicht zu einer Ideologie - im Dienste der Herrschaft - zu erstarren. Das realisiert sich nicht in geschlossenen Formen sondern in der Verwirklichung eines fragmentarisch ausgerichteteten Werkbegriffs: *"Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind."*⁹² Mit der Infragestellung der Werkeinheit etabliert die Kunst eine Gegenposition zum Tauschprinzip in der Gesellschaft, in der *"alles nur für anderes"*⁹³ steht, also im Verhältnis zu seiner Verwertbarkeit interpretiert wird.

In der Idee des gelungenen Kunstwerks, das nach Adorno der Versöhnung mit der Gesellschaft zustrebt, ist aber nicht die Ausformung eines perfekten Werks zu verstehen, da dieses erstens nicht existiert und zweitens die Kunst selbst ad absurdum führen würde.⁹⁴ Es geht also primär um eine Spannung, welche die Kunst gleichzeitig zu sich selbst und zu ihrem Außen aufbaut und verhandelt.

"So hat die 'Aszendenz des Erhabenen' nicht nur alle Kunst affiziert, sondern ist bis in deren Innerstes vorgedrungen und hat ihren Fokus verändert: von Versöhnung zu Unversöhnlichkeit, von der Schlichtung der Widersprüche zu deren Artikulation, vom Vorschein von Erlösung zur Evidenz des Widerstreits."

92 Adorno (1978): S. 37

93 Adorno (1973): S. 335

94 vgl. Adorno (1973): S. 283

Umberto Ecos Begriff des "offenen Kunstwerks"

Umberto Eco führt in die Thematik des offenen Kunstwerks zunächst mit einigen Beispielen⁹⁵ aus der Musik ein: Dazu werden Stücke etwa von Karlheinz Stockhausen oder Luciano Berio herangezogen, um den Wandel weg vom traditionellen Begriffs der Interpretation - als Ausführung einer fixierten Notation nach den Kriterien, die sich der Musiker mit dem Material aushandelt, ohne sich davon zu entfernen - zu veranschaulichen. Der neu entstehende Begriff der Interpretation nämlich weist auf eine aktive Rolle des Interpreten hin, der im Vorgang der Aufführung Entscheidungen treffen muss, die notwendig sind, um das Werk überhaupt zum Erklingen zu bringen und dadurch seine letzte Gestalt - für diese eine Aufführung - bestimmen.

War auf der anderen Seite in der traditionellen Musik durch die Verwendung konventioneller Zeichen noch sichergestellt, dass durch die Interpretation (zumindest weitgehend) dem Wunsch des Komponisten Ausdruck verliehen würde, so wird in der Neuen Musik das Ziel nicht in *"einer abgeschlossenen und definiten Botschaft"*⁹⁶ vollendet. Mehr noch wird die Interpretation von der anderen Seite, der des Zuhörers oder Betrachters, zu einem Kriterium für ein offenes Kunstwerk:

"Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation,
da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen
Perspektive neu auflebt."⁹⁷

Eco argumentiert weiter, dass die Offenheit der Kunstwerke nicht nur als möglicher Blickwinkel akzeptiert wird, sondern in der modernen Kunst - im Unterschied zur traditionellen Vorstellung - in den Produktionsprozess integriert wird und sich dementsprechend im Resultat niederschlägt. Trotzdem gilt es beim Akt der Interpretation zu unterscheiden, ob sich diese auf ein grundsätzlich fertiges Werk bezieht oder ob das Werk erst durch die Interpretation - den kreativen Eingriff des Ausführenden und Rezipierenden - fertig gemacht wird.

Das offene Kunstwerk wirft Fragen zu verschiedenartigen Beziehungen auf: zwischen Material und Aktualisierung, zwischen Künstler und Publikum, zwischen Kunst und Gesellschaft.

95 vgl. Eco (1977): S. 27

96 Eco (1977): S. 28

97 Eco (1977): S. 30

Hier klingt schon im Begriff der Rezeption eine Richtung an, die Roland Barthes (siehe weiter unten) konsequent zu Ende führt.

Dem gegenüber taucht in einem späteren Werk Ecos (Die Grenzen der Interpretation) der Begriff der Fehlinterpretation auf, der die Leistung des Rezipienten wieder relativiert.

"Die Offenheit wird zum Instrument revolutionärer
Pädagogik."⁹⁸,

und zwar dadurch, dass der Rezipient zur sinnstiftenden Partizipation (und nicht zur bloßen passiven Konsumtion) aufgefordert ist, die für das Gelingen des Werks notwendig ist.

Roland Barthes' "Tod des Autors"

"Wir werden es nie erfahren können, einfach deswegen, weil die Schrift [écriture] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört."⁹⁹

Roland Barthes eröffnet seinen Text "Der Tod des Autors" (von 1968), der immensen Einfluss auf verschiedenste Felder der Wissenschaft und Kultur ausübte, mit der Beschreibung einer Szene aus Balzacs *Sarrasine*, und kommt daraus zu einem generellen Schluss: Was wir nie erfahren können - wie an der Travestie eines Kastraten und den möglichen Interpretationen gezeigt wird - ist der Ursprung der Äußerung, damit auch der Ort und die Intention des Sprechens.

"Wer spricht hier?"¹⁰⁰

Eine Frage, die nach Barthes niemals eindeutig zu beantworten ist, in herkömmlicher Auslegung aber in Gestalt des Autors ihre Referenz findet. Da unsere heutige Kultur also "*die Literatur tyrannisch auf den Autor*"¹⁰¹ beschränkt, wird der Inhalt des Werks an der Person des Autors gemessen, die Interpretation des Werkes wird oft in Verbindung mit einer psychologischen Ausdeutung des dahinter vermuteten Menschen verbunden.

Der Autor als die Figur, um die sich das ganze Werk anordnet, ist eine Erfindung der modernen Gesellschaft, die mit der Aufwertung des Individuums an sich einhergeht. Damit verbunden zeigt sich die Auswirkung - in kultureller Dimension - des Übergangs von einer oralen Tradition zur Überlieferung durch Schrift, die aber

99 Barthes, Roland: Der Tod des Autors.
in Wirth (2002): S. 104

100 Barthes, Roland: Der Tod des Autors.
in Wirth (2002): S. 104

vgl. dazu: Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe.

In diesem Werk verhandelt Barthes an Figuren aus der klassischen Literatur, aber auch der Theorie, der Musik und des Theaters Sprachszenen, die in Liebesbeziehungen auftreten. Auf eine bestimmte dramaturgische Ordnung der einzelnen Episoden wird bewusst verzichtet, da sie in ihrem Auftreten unbestimmt sind und so das bloße Material des Diskurses um die Liebe (oder eine beliebige Auswahl dessen) repräsentieren.

Die vorangestellte Aussage des Buches, die den Ort der Äußerung klärt - "Es ist also ein Liebender, der hier spricht und sagt: " - beantwortet diese Frage des "Wer spricht hier?" auf eigentümliche Art und Weise, indem sie die Figur des Liebenden zu einem universellen Sprecher - und damit zu einem Durchgangs- und Austragungsort aller möglichen Autor-Diskurse - hypostasiert.

Das Prinzip der Nicht-Anhaftung aus dem Zen spielt auch bei Barthes Liebesdiskurs eine entscheidende Rolle: Wichtig ist, "sich auf eine bestimmte Weise ganz einfach: *hinzusetzen*. ('Ruhig sitzen, nichts tun. / Der Frühling kommt, und das Gras wächst von selbst.') Und noch einmal der Osten: nicht das Nicht-Habenwollen haben wollen; (vom Andern) kommen lassen, was kommt, (vom Andern) vorbeigehen lassen, was vorbeigeht; nichts an sich reißen, nichts zurückweisen: empfangen, nicht aufbewahren, hervorbringen, ohne sich anzueignen usw. Anders ausgedrückt: 'Der vollkommene Weg [Tao] ist schwer nur für die, die [immer] suchen und wählen.'" (Klammern und Hervorhebungen im Original)

Barthes (1988): S. 122 f

101 Barthes, Roland: Der Tod des Autors.
in Wirth (2002): S. 105

zunächst noch mit ihrer - wenn auch nur intentierten - Herkunft verknüpft bleiben muss.

Einen wesentlichen Schritt hin zur Schrift vollzieht Mallarmé¹⁰², der den Autor hinter dem Text verschwinden lässt - und damit Barthes Theorie exemplifiziert: Es *"ist die Sprache, die spricht, nicht der Autor."*¹⁰³ An verschiedenen Beispielen - dem Schreiben von Proust oder Valéry, Ansätzen im Surrealismus und Theorien aus der Linguistik - zeigt Barthes die Abwesenheit des Autors und damit eine neue Rolle, die er für sich im Begriff des modernen Schreibers vorschlägt:

"Der moderne Schreiber ['scripteur'] wird hingegen im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben vorausginge oder es überstiege; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben."¹⁰⁴

Mit dieser Wendung vollzieht sich eine Verlagerung vom schreibenden Subjekt hin zur performativen Aussage: Das bedeutet, dass die Schrift im Akt des Geschriebenwerdens zugleich feststellt und hervorbringt, und zwar zweierlei: ihr eigenes Auftreten und darin - nur darin - das des Schreibers.

Daher darf man sich nicht der Illusion hingeben, der Text verberge irgendeine Botschaft oder entwickle eine nie da gewesene Vorstellung, da er ein *"Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur"*¹⁰⁵ ist, die er in sich wiederholt und abbildet.

Die Frage die sich hier stellt, lautet: Wie kommt dann ein Text zu seiner Bedeutung bzw. wird diese überhaupt mit der Eliminierung des Autors verabschiedet?

"Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen: Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn."¹⁰⁶

Damit blitzt in der Schrift ein widerständiges Potential auf, das aber die Frage nach dem Sinn für sich nicht zu lösen vermag. Da von dieser Seite des literarischen Prozesses - von seinem Ausgangspunkt - keine Lösung zu erwarten ist, kippt Barthes die Konstruktion und fokussiert den vorläufigen Endpunkt: den Leser.

-
- | | |
|-----|---|
| 102 | vgl. Eco (1977): S.43 f
Bei Eco wird Mallarmés utopischer Versuch, ein totales Kunstwerk, das sein eigenes Schaffen aber auch die äußere Welt insgesamt vollständig erschließen sollte, in der Erörterung der Thesen zum offenen Kunstwerk besprochen. |
| 103 | Barthes, Roland: Der Tod des Autors.
in Wirth (2002): S. 105 |
| 104 | Barthes, Roland: Der Tod des Autors. ´
in Wirth (2002): S. 107 |
| 105 | Barthes, Roland: Der Tod des Autors. ´
in Wirth (2002): S. 108 |
| 106 | Barthes, Roland: Der Tod des Autors.
in Wirth (2002): S. 109 |

Man könnte hier meinen, es handle sich nur um die Umkehrung (also vom Autor zum Leser) und die einhergehende Erschaffung einer neuen Figur. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass es sich beim Leser um eine anonyme, grundsätzlich unbestimmbare Figur handelt, in der die Schriften des Textes zusammenlaufen; ihr Wesen ist Ort- und Zeitlosigkeit oder unendliche temporale, topologische Potentialität.

"Er ist nur der Jemand, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt."¹⁰⁷

Aus dieser Perspektive bleibt der Modus der Kombination der disparaten Werkelemente und dessen Ergebnis notwendigerweise der Kontingenz ausgesetzt. Der Sinn wird einzig bestimmt durch die jeweilige Syntheseleistung, die sich im Rezipienten entlang des Werkes realisiert. Für Barthes ist diese Überlegung notwendig, *"um der Schrift eine Zukunft zu geben"*.

"Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors."¹⁰⁸

107 Barthes, Roland: Der Tod des Autors.
in Wirth (2002): S. 110

108 Barthes, Roland: Der Tod des Autors.
in Wirth (2002): S. 110

Chance and Indeterminacy Relationen der Unbestimmbarkeit in John Cages Kunst

"Die Wachsamkeit, die vom Warten sich in ihm sammelt, ist nicht dazu ausersehn, die Realisierung des Erwarteten zu erlangen, sondern durch bloßes Warten alle realisierbaren Dinge beiseite treten zu lassen, Annäherung an das Unrealisierbare."¹⁰⁹

Eine signifikante Neuorientierung in seinem künstlerischen Schaffen vollzog sich für John Cage durch die (wie schon oben angedeutete) Verwendung von Zufalloperationen¹¹⁰. Obwohl Umberto Eco Cage nicht explizit als Vertreter - neben Berio, Stockhausen, Pousseur etc - seines Entwurfs vom "offenen Kunstwerk" angibt, so wird sich zeigen, dass Cage die Bedingungen der Offenheit in diesem Sinne zumindest erfüllt, mehr noch: für sich erweitert. Ein Jahr nach dem "offenen Kunstwerk", 1959, beschreibt Eco die besondere Stellung von Cage in seinem Aufsatz "Zen und der Westen" folgendermaßen:

"Cage ist der Prophet der musikalischen Desorganisation, der Hohepriester des Zufalls: die Auflösung der traditionellen Strukturen, die die neue Musik mit einer fast wissenschaftlichen Entschiedenheit verfolgt, vollzieht Cage ohne die geringsten Hemmungen."¹¹¹

Man gewinnt den Eindruck, dass Eco der "paradoxesten" Gestalt der modernen Musik kritisch aber nicht unbedingt ablehnend gegenübersteht; wesentlich ist allerdings der Zusammenhang, den er zwischen Cages Werk und dessen Beschäftigung mit Zen herstellt, woraus er den Schluss zieht, dass Zen auf diese Weise in die westliche Kultur eingebettet sei.¹¹²

Unübersehbar ist jedenfalls aus biografischer Sicht der Einfluss von Zen auf Cage: Zen wurde zur spirituellen und theoretischen Basis, das I Ging (das er 1950 durch Christian Wolff kennenlernte) zum probaten Hilfsmittel, das direkt in den Kompositionen zur Anwendung kam.

"Die Parallele zwischen Zufallsentscheidungen und der Zen-buddhistischen Erleuchtung besteht laut Cage darin, daß das Bewußtsein das bewußte Ansichhalten und damit das Abgetrenntsein des Subjektes vom Rest der Welt

109 Blanchot (1964): S. 36

110 vgl. Kösterke (1996): S. 155

Kösterke weist darauf hin, dass Cage nicht der erste war, der den Zufall in Kompositionen miteinbezog. Beispiele aus der klassischen Musik finden sich etwa bei W. A. Mozart ("Würfelwalzer") oder bei Ph. E. Bach.

111 Eco (1977): S. 221

112 vgl. Eco (1977): S. 224

überwindet."¹¹³

Und noch einmal in Cages eigenen Worten:

"Zufall ist genaugenommen ein Sprung, schafft einen Sprung
heraus aus der Reichweite des eigenen Halts an sich selbst."¹¹⁴

Das Komponieren ist also demnach nicht die Tätigkeit der aktiven Selektion, zum Beispiel der Anordnung von Harmonien nach ihrem Zusammenklang oder nach persönlichen Vorlieben. Vielmehr geht es darum, dem Material zu seiner eigenen Existenz zu verhelfen.¹¹⁵

Was bedeutet nun "Zufall" bzw. "Unbestimmtheit" im Detail?

"Chance" und "Indeterminacy", die beiden ursprünglichen Begriffe bei Cage, werden allzu oft als ein- und dasselbe interpretiert und angewandt; sicherlich besteht ein gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden, dennoch lassen sich - auch im Sinne von Cages Genauigkeit im Umgang mit Spielanweisungen - ganz klare Unterscheidungsmerkmale feststellen, wie im folgenden gezeigt wird.

"Zufall" (*chance*) war für Cage der erste der beiden operativen Begriffe: Damit ist im Akt des Komponierens jener Moment oder Vorgang gemeint, wo eine oder verschiedene zufallsgesteuerte Prozeduren den Ausgang - das Resultat in der sodann festgelegten Notation - beeinflussen bzw. überhaupt gänzlich herstellen.

Auf der anderen Seite bezeichnet "Unbestimmtheit" (*indeterminacy*) eine konkrete Offenheit des Werks an sich, das erst durch die Aufführung seine - vorläufige oder vorübergehende - Gestalt annimmt.

In ihren jeweiligen Extremen gehandhabt, könnten also Zufall und Unbestimmtheit zu diametral entgegengesetzten Ausprägungen führen: Während die fertige Partitur eines mit Hilfe des I Ging erstellten Stücks durchaus einer klassischen Form entsprechen kann, so werden Indeterminacy-Werke oft in Form abstrakter Regeln konzipiert, die nichts mehr mit westlicher Musiktradition gemein haben.

*Music of Changes*¹¹⁶ soll im folgenden exemplarisch für den Einsatz von Zufallsoperationen untersucht werden: Cage entwickelte für dieses Solo-Piano-Werk ein System aus Diagrammen, die das Material für die Komposition enthalten. Es gibt

113 Kösterke (1996): S. 155

114 Cage, John: 45' für einen Sprecher

in: Cage (1995): S. 97

vgl. auch die Einleitung zu Zen der vorliegenden Arbeit ("existentieller Sprung") - S. 7

115 vgl. Adorno (1978): S. 40

"Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht."

Bei Cage geht es genau um die Form der Auseinandersetzung mit dem Material, die auf ein spezifisches Verhältnis zur Gesellschaft verweist. (vgl. S. 66ff)

116 vgl. Pritchett (1993): S. 78 ff

drei verschiedene Gattungen von Diagrammen; alle enthalten 64 Felder (also 8x8, schachbrettartig geordnet), was den möglichen Ergebnissen bei einem Durchlauf des I Ging entspricht. Es wird zunächst durch Münzwurf ein Hexagramm ermittelt, das einem der 64 I Ging Orakelbilder zugeordnet wird. Dessen Nummer wiederum zeigt das zu verwendende Feld in Cages Diagramm an.

Die erste Gattung der Diagramme enthalten die möglichen Klänge: Das können Einzeltöne, Intervalltöne, Akkorde, clusterartige Kombinationen und komplexere, schwer bezeichnbare Strukturen sein. Außerdem werden manche Töne direkt durch Anzupfen der Saiten im Klavier erzeugt, auch Pedaleffekte und Geräusche wie das Zuschlagen des Klavierdeckels zählen zum Soundspektrum. Wichtig in diesem System ist die besondere Stellung von Pausen (Stille), die dadurch zustande kommen, dass nur jedes zweite Feld mit einem "wirklichen" Klang gefüllt ist.

Die zweite Gattung bestimmt die Dauer: Diese richtet sich aber nicht nur nach herkömmlichen Notenwerten, obwohl diese auch vorhanden sind - von Zweiunddreißigstel bis ganzer Note - sondern kombiniert diese in quasi rhythmischen Gefügen. Dabei werden jedoch Parameter wie die Vollständigkeit eines Taktes oder metrische Ordnung vernachlässigt.

Die Lautstärkendiagramme schließlich sind etwas weniger komplex: Von den 64 Feldern sind nur 16 mit Werten gefüllt; Cage verwendete dafür konventionelle Bezeichnungen von pppp bis ffff und dynamische Variablen wie bsp. mf>pp (von mezzoforte zu pianissimo). Sollte das Hexagramm des I Ging auf ein leeres Feld verweisen, so wird die Lautstärke beibehalten.

Das Erstellen und Auffüllen der Diagramme war in diesem Fall der einzig willkürlich gesteuerte Akt des Komponierens. Der weitere Weg zur Notation verlief für jedes musikalische Ereignis über eine Dreistufigkeit in der Anwendung des I Ging. Das heißt, das erste Hexagramm lieferte den Klang, das zweite seine Dauer und das dritte seine Lautstärke.

Damit war allerdings der Kompositionsvorgang noch nicht zu Ende: Cage beschloss bis zu acht sich überlagernde Klangschichten zuzulassen, die auf die gleiche, oben beschriebene Weise entstanden. Dies führte im Endeffekt zu einer komplexen Partitur (in konventioneller Notenschrift), die durch eine schwierige Rhythmik und sehr unterschiedliche Grade von Dichte - sprich Klangereignis oder Stilleereignis - gekennzeichnet ist.

Cage bemerkt diesbezüglich selbst, dass "irrational" notierte Stellen¹¹⁷ - also zum Beispiel solche, die unmöglich durch eine Person oder auf einem Instrument wiedergegeben werden können - nach Gutdünken durch den Pianisten gelöst

werden sollen.

Um das Verfahren von Cage im Fall von *Music of Changes* zu präzisieren, sei darauf hingewiesen, dass das überlieferte Werk, das wir als "Music of Changes" kennen, nur *einem* bestimmten Extraktionsvorgang seines Systems entsprang.

"Die Music of Changes stellen somit nur eine schriftlich fixierte Version unendlich vieler Möglichkeiten dar: eher ein Ergebnis des Werks als ein Werk selbst."¹¹⁸

Cage erkannte in seiner Auseinandersetzung mit dem Zufall immer deutlicher, dass dieser allein nicht ausreichen würde, um sein Ideal einer wahrhaft befreiten experimentellen Kunst realisieren zu können. 1958 brachte er das in "Indeterminacy", einem Vortrag der dann in der englischen Ausgabe von "Silence" erschien, auf den Punkt:

"What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen...However, more essential than composing by means of chance operations, it seems to me now, is composing in such a way that what one does is indeterminate of its performance."¹¹⁹

Hierin kündigt sich eine signifikante Verschiebung an: War zuvor noch das aufgeschriebene Musikstück vorrangiges Ziel der Anwendung des Zufalls, so tritt mit dem Indeterminacy-Konzept die Aktion und die Aufführung in den Vordergrund. Das heißt nun nicht, dass für Cage die Aufführung selbst erst damit zum Thema wird, sondern dass bestimmte Bedingungen geschaffen werden, die den letztlichen Ausgang des Stücks nicht vorwegnehmen, nicht genau kontrollieren lassen. Cage kreiert abstrakte, manchmal recht komplexe Anleitungen, die dem Musiker bestimmte Entscheidungen abverlangen, die zu vollkommen unterschiedlichen klanglichen Ergebnissen führen. So finden sich zum Beispiel in der Variations-Serie Angaben, die eine beliebige Zahl an Performern fordern, die wiederum beliebige Aktionen gestalten.

"[Das] führt dazu, daß eine Musikaufführung für alle Beteiligten zu einem akustischen Abenteuer wird, weil weder der Komponist, noch der Interpret eine Klangvorstellung kommunizieren, sondern lediglich dem Klang nachlauschen, der nach den gegebenen Spielregeln produziert wurde."¹²⁰

Das umfangreichste und bedeutendste Werk, das Cage nach Strategien der Unbestimmtheit verfasste, ist das 1958 fertiggestellte *Concert for Piano and*

118 Kösterke (1996): S. 211

119 Cage, John: Indeterminacy. in Cage (1972): S. 35

120 Kösterke (1996): S. 159

Orchestra.¹²¹ Dabei handelt es sich - aus klassischer Sicht - um kein orchestrales Stück, da die einzelnen Stimmen wie Solostimmen angelegt sind und in keiner direkten Verbindung zueinander stehen, was mit sich bringt, dass beim Zusammenklang allen Instrumenten gleiches Gewicht zukommt. Es bedeutet allerdings nicht, dass alle 15 Stimmen gemeinsam zur Aufführung kommen müssen; die letztliche Kombination liegt ebenso wie das Weglassen einzelner Teile im Ermessen der Performer.

Herausragend aufgrund seiner komplexen Struktur steht der Klavierpart, der auf 63 Seiten in nicht weniger als 84 unterschiedlichen Notationsweisen angegeben ist. Das Spektrum reicht dabei von der Verwendung des Liniensystems bis zu graphisch aufwendigen oder auch sehr reduzierten Zeichnungen. Zu jedem Segment gibt Cage Spielanweisungen, die dessen Kern, aber nicht alle Einzelheiten erläutern:

"Wo sich aus der Notation bestimmte Parameter oder Bewegungsabläufe, Anschlagformen etc. nicht ableiten lassen, ist der Kreativität des Interpreten in diesem Punkt keine Beschränkung, aber auch keine Richtschnur gegeben."¹²²

Die Verantwortung und damit auch das akustische Resultat liegt bei den Musikern. Vom Aspekt der Klangvielfalt ging es Cage beim *Concert for Piano and Orchestra* vor allem darum, unkonventionelle Bedienungsarten der Instrumente auszuloten - was deren geräuschhaftes Potential hervortreten lässt.

"Mit diesem Vorgehen wollte er die Maschen des konstruktiven Denkens öffnen, um eine Wahrnehmung zu ermöglichen, die einfach nur offen ist."¹²³

Das Hörerlebnis erschöpft sich damit gerade nicht in der synthetischen Fähigkeit zum Auffinden des Bekannten, das über das Wiedererkennen Befriedigung verschafft. Vielmehr sollen die lose oder clusterhaft auftretenden Klangereignisse das bislang Unbekannte so darbringen, das darin jedes für sich im Gehörtwerden seinen spezifischen Wert erhält.

Der anhand des Zufalls eingeleitete und mit den Indeterminacy-Methoden sich fortsetzende Kontrollverlust des Komponisten wird vor allem von Vertretern der seriellen Musik scharf kritisiert¹²⁴. War zwischen Cage und Pierre Boulez ein

121 vgl. Pritchett (1993): S. 112

122 Kösterke (1996): S. 226

123 Kösterke (1996): S. 224

124 Metzger ließ sich angesichts der spezifischen Verwendung des Zufalls bei Cage zur Formulierung hinreißen, dass diese Methode "jedem europäisch tradierten Begriff von Kunst ins Gesicht [schlage]". Das erklärt auch die Heftigkeit der Kritik, der sich Cage auch durch europäische Kollegen ausgesetzt sah.
Metzger, Heinz-Klaus: John Cage oder Die freigelassene Musik.
in: Metzger / Riehn (1978): S. 10

gewisses Naheverhältnis¹²⁵ hinsichtlich der Methodik zu Beginn der 1950er-Jahre (und auch schon in einigen Werken zuvor) festzustellen, so distanzierte sich Boulez 1951 in einem Brief an Cage von dessen kompositorischem Ansatz:

"On the contrary, I believe that chance must be extremely controlled."¹²⁶

Und schließlich 1954, in aller Deutlichkeit, was ein längeres Schweigen zwischen den beiden einleitet:

"Obviously we disagree as far as that goes - I do not admit - and I believe I will never admit - chance as a component of a completed work."¹²⁷

Bei einem Auftritt 1962 in Berlin¹²⁸ wird Cage gefragt¹²⁹, ob seine Strategien des Zufalls den Schaffensprozess nicht in gefährlicher Weise vereinfachen würden.

In seiner Antwort lässt sich schon der größere Kontext ausmachen, der eigentlich sein Anliegen umfasst:

"This questions brings two things to my mind. Two things, that I believe: The first is that music is not separated from life, that is, that art is not separated from life. And the other is, that one art is not separated from another art. That we actually live in a state of conversation [...] [My work is] a process of continuing the conversation between music, painting, science and daily life."¹³⁰

Der Versuch, den Akt des Komponierens von persönlichen Vorlieben und Gewohnheiten zu befreien, stellt damit die Rolle des Komponisten, des Subjekts selbst, in Frage.

125 Cage und Boulez verband ein freundschaftliches Verhältnis, das durch einen halbwegs regelmäßigen Briefkontakt zwischen 1949 und 1962 dokumentiert wird.
vgl. Nattiez (1999)

126 Nattiez (1999): S. 112

127 Nattiez (1999): S. 150

vgl. auch: Cage / Charles (1984): S. 226 f

128 Musik im technischen Zeitalter: John Cage (VIDEO)

Dokumentation des SFB über das Konzert-Interview von und mit John Cage, David Tudor und Hans Heinz Stuckenschmidt in der Kongreßhalle Berlin, SFB vom 21. Januar 1963

(Cage weist in seiner Einleitung darauf hin, dass an diesem Abend drei Stücke parallel zur Aufführung gelangen würden: David Tudor: Fontana Mix und Variations II, John Cage: Variations III - "als Redner, Autor und jemand, der interviewt wird.")

129 ebd.

"In unserer Tradition ist die Kunst Töne zu setzen, mit einer sehr verwickelten Technik und geistigen Arbeit verbunden. Wir wissen, Mr. Cage, dass sie diese Technik beherrschen und dass sie sogar bei einem so strengen Meister wie Arnold Schönberg studiert haben. Was sie heute machen ist aber doch eine Liquidation, ich möchte sagen, ein Widerruf dieser Techniken und dieser Tradition. Wird nicht durch die Einbeziehung des Zufalls der Prozess der Herstellung von Kunst in einer gefährlichen Weise vereinfacht?"

Der Interviewer, Hans Heinz Stuckenschmidt, zeichnet verantwortlich für ein Standardwerk zur Musik des 20. Jahrhunderts ("Schöpfer der neuen Musik" einzelne Komponistenportraits, 1958), das selbst in der Neuauflage 1974 John Cage nicht miteinbezieht.

130 ebd.

Das korrespondiert mit Cages Diktum - "*To do what must be done.*"¹³¹ - sowohl in Bezug auf den Komponisten wie auf den Interpreten.

Eine weitere Konturierung erhält diese Verortung des Subjekts aus der Sicht des Zen:

"Because of the distinctive nature of without-thinking and the nothingness out of which it arises, the Zen person must always be considered functioning relationally: outside of without-thinking, there is no person. From the Zen perspective, the person does not perform action; rather, action performs the person."¹³²

Das Subjekt wäre demnach nur ein Knotenpunkt im Netz der Beziehungen¹³³, durch die es konstituiert wird. Damit verschiebt sich der Fokus hin zu einem sozialen Subjekt, das seine Existenz aus den Relationen bezieht, die es umgeben.

Betrachtet man Barthes These, wonach der Schreiber [scripteur]¹³⁴ erst durch den Text im Akt des Schreibens hervortritt und setzt man Komponieren als Schreiben (was Cage in Bezug auf die Zufallsverwendung tut), so wird Cages Vergleich mit Thoreau klar:

"[Thoreaus] Werk verbessert sich in dem Maß, wie er verschwindet. Es ist nicht mehr er, der spricht, er, der schreibt; er läßt die Dinge sprechen und schreiben, wie sie sind. Ich habe in der Musik nichts anderes zu tun versucht. Die Subjektivität kommt in ihr nicht mehr vor."¹³⁵

131 vgl. z.B. Kösterke (1996): S. 225
oder Cage (1972) S. 35

"The performer therefore simply does what is to be done, not splitting his mind in two, not separating it from his body, which is kept ready for direct and instantaneous contact with his instrument."

132 Kasulis (1981): S. 139

133 Erwähnenswert scheint mir in diesem Zusammenhang Kasulis' Verweis auf eine Eigenschaft der japanischen Sprache, wo in der interpersonellen Kommunikation immer die Beziehung der Gesprächspartner im Vordergrund steht.
vgl. Kasulis (1981): S. 7

134 vgl. S. 46f

135 Cage / Charles (1984): S. 305

Silence: the preferred sound¹³⁶

"

"137

136 "The sound experience, which I prefer to all others, [he pauses] is the experience of silence."
Cage, John: Interview in New York, vom 2. April 1991 (web)

137 Cage, John: Vortrag über etwas
in: Cage (1995): S. 57/57

**"Nicht sprechen sollen Sie: hören, nur hören.
- Dich hören oder hören ganz allgemein?
- Nicht mich, Sie haben mich ganz richtig verstanden. Hören, nur Hören."¹³⁸**

"There is no such a thing as silence."¹³⁹

Cage beschäftigte sich bereits sehr früh, schon als er bei Schönberg studierte, mit dem Phänomen der Stille. An einigen Kompositionen aus den 1930er-Jahren, z.B. für Schlagwerk und (präpariertes) Klavier, lässt sich das am Verhältnis der Klangereignisse zu den dazwischen liegenden, oft überlang empfundenen Pausen ablesen.

Zu Beginn des Jahres 1948 entwickelte Cage die Idee zum Silent Piece (4'33"), seiner wohl bekanntesten Komposition. Dazu äußert er in einem Vortrag mit dem Titel "A Composer's Confession" den Wunsch, ein Stück zu schreiben, das aus ununterbrochener Stille bestünde:

"[I have the desire] to compose a piece of uninterrupted silence and sell it to Muzak Co. (in manuscript:) It will be 3 or 4 1/2 minutes long, those being the standard lengths of "canned" music (and) its title will be Silent Prayer. It will open with a single idea which I will attempt to make as seductive as the color and shape and fragrance of a flower."¹⁴⁰

Neben seinem Vorhaben zu einem stillen Stück kommt hier Cages Verhältnis zur Musikindustrie zum Ausdruck (Muzak Co.¹⁴¹), der er - ähnlich wie Adorno - sehr kritisch gegenüber steht.

So seltsam das auch klingen mag, die Entstehungsgeschichte von 4'33" umfasst vier Jahre - d.h. von der ersten öffentlichen Erwähnung des Konzepts bis zu dessen erster Niederschrift und Aufführung. Dieser Umstand, gepaart mit der Unkenntnis der Implikationen, die die Stille im Werk von Cage mit sich bringt, veranlasste Kritiker, das Silent Piece mit Attributen wie "unnötig" und "egozentrisch" auszustatten bzw. als "nichts als einen Witz" abzutun.¹⁴² Abgesehen von musikhärenten Kriterien waren die Bilder von Robert Rauschenberg, die *White Paintings* (1951), ein weiterer Grund und möglicher Auslöser für Cages Komposition.¹⁴³ Rauschenberg beabsichtigte die visuelle Darstellung von Stille; in der Sparsamkeit der verwendenden Mittel, weiße Wandfarbe auf weißer Leinwand,

138 Blanchot (1964): S. 12

139 Cage, John in: Sound. VIDEO

140 Cage, John: A Composer's Confession

zitiert nach: Visscher, Eric De: "There's no such a thing as silence...": John Cage's Poetics of Silence, in: Kostelanetz (1993): S. 118

141 Eine in den 1930er-Jahren gegründete amerikanische Firma, die Radiostationen betrieb aber auch auf anderen medialen Sektoren großen Einfluss hatte, so beispielsweise in der Beschallung (heute würde man 'Sounddesign' sagen) von Kaufhäusern - Stichwort: Easy Listening und Fahrstuhlmusik.

142 vgl. Fetterman (1996): S. 69

143 vgl. Schädler / Zimmermann (1992): S. 26

kommen umso mehr die Materialien, nämlich die Struktur der Leinwand, der Farbauftrag, die feinen Nuancen ins Spiel, sowie der Betrachter, z.B. in Form seines Schattens, der auf das Bild geworfen wird.

"To Whom It May Concern: The white paintings came first; my
silent piece came later."¹⁴⁴

Ein letzter wesentlicher Faktor schließlich, der in 4'33" mündete, war Cages Bemühen, den Aspekt der Leere aus der buddhistischen Philosophie mit seinem musikalischen Denken und Werk in Beziehung zu setzen. Cage erwähnt explizit seine regelmäßige Lektüre von Huang-Po und weist auf seine spätere Entdeckung von Nagarjuna hin.¹⁴⁵

4'33" wurde am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall in Woodstock (New York) uraufgeführt: David Tudor betrat den Konzertsaal, setzte sich an den Flügel und wartete, gemeinsam mit dem gespannten und irritierten Publikum, für vier Minuten 33 Sekunden. Während dieser Zeit schloss und öffnete er den Klavierdeckel einige Male. Dann ging er ab. Das war alles.

Die verschiedenen Aufzeichnungen, d.h. die Transformation der Notation¹⁴⁶ genau zu besprechen, würde hier zu weit führen. In Kürze skizziert lässt sich folgendes festhalten: Aus einer Rekonstruktion von Tudor weiß man, dass die erste Version auf Notenpapier geschrieben war, die zweite Version, ein Jahr später (1953), war auf weißem Papier mit einem speziellen Liniensystem notiert. Diese beiden Partituren umfassten auch wirklich 4'33" durchkomponierte Stille, die in 3 Abschnitte, Sätze, eingeteilt war. Darauf bezug zu nehmen, scheint deshalb sinnvoll, weil es einerseits die Ernsthaftigkeit von Cages Schaffensprozess demonstriert und andererseits die Differenz zur heute gängigen Version von Silent Piece aufzeigt. Die gedruckte Ausgabe unterscheidet sich gleich in mehreren Aspekten: Erstens gibt die Angabe *"For any instrument or combination of instruments"* auf der Titelseite völlige Freiheit in der Wahl der Besetzung. Zweitens sind die einzelnen Sätze nur mit römischen Buchstaben numeriert, mit dem Zusatz "TACET". (Ein Ausdruck für ein Innehalten, eine Pause, der aus der Orchestermusik stammt und oft bei Schlagwerkteilen verwendet wird; also ein impliziter Hinweis darauf, dass nicht unbedingt ein Melodieinstrument zum Einsatz kommen muss.) Drittens bezieht sich Cage in der Spielanweisung zwar auf die erste Aufführung durch Tudor, übergibt aber dem Interpreten, was die Länge des Stücks angeht, ebenfalls die Entscheidung (*"any length of time"*).

144 Cage, John. zitiert nach: Visscher, Eric De: op.cit.
in: Kostelanetz (1993): S. 131

145 vgl. Pritchett (1993): S. 77 bzw. Schädler / Zimmermann (1992): S. 26

146 vgl. Fetterman (1996): S. 72 ff

Das bedeutet also, dass 4'33" hinsichtlich seiner Darbietung ein sehr freies und ebenso indeterminiertes Stück ist, das all das zum Thema macht, was nicht im geschriebenen Wort festgehalten wird: die Umgebung, die Geräusche der Performer und Zuseher, potentiell alles, was sich im akustischen Umraum bewegt.

"[Das Silent Piece] hat drei Sätze, und in keinem dieser Sätze gibt es einen Ton. Ich wollte mein Werk von meinen Neigungen und Abneigungen befreien, da ich der Ansicht bin, daß Musik nicht von Gefühlen und Gedanken des Komponisten abhängen darf. Ich habe geglaubt und gehofft, anderen Leuten das Gefühl vermittelt zu haben, daß die Geräusche ihrer Umwelt eine Musik erzeugen, die weitaus interessanter ist als die Musik, die man im Konzertsaal hört."¹⁴⁷

Diese Bemerkung von Cage zu 4'33" gibt klar zu verstehen, dass Stille nicht die bloße Absenz von Klang oder Geräusch meint, sondern dass die Stille selbst in einer unauflöslichen Verbindung mit diesen Elementen steht. Im folgenden soll gezeigt werden, welchen Wandlungen¹⁴⁸ Cages Interpretation der Stille unterworfen war:

Zunächst gewinnt die Stille musikinhärent an Gewicht, indem der klassische Dualismus Klang-Stille und dessen Verwendung in der westlichen Musik einer strukturellen Kritik unterzogen wird. Cage erklärt 1948 in seinem Vortrag "Defense of Satie" am Black Mountain College, dass Klang sich nach den Komponenten der Tonhöhe, Lautstärke, Farbe und Dauer charakterisieren ließe, während Stille ausschließlich durch deren Dauer bestimmt sei. Demnach ist die Zeitdauer das einzige Element, das sowohl dem Klang als auch der Stille zukommt - daher der kleinste gemeinsame Nenner. In diesem Konzept werden also Klang und Stille auf einer gemeinsamen Zeitskala angesetzt, wobei der Klang die Stille unterbricht und vice versa.

Anders in Cages *Vortrag über nichts* (Lecture on Nothing), wo die Stille - als Motiv und gleichzeitig als hörbares Faktum - am Beginn, und dann immer wieder, als undurchsichtiger, schwer kontrollierbarer Zustand auftaucht:

"	Was wir brauchen
ist	
Stille	; aber was die Stille will
ist,	daß ich weiterrede .
[...]	
nun	Aber
	und
	gibt es Stille

¹⁴⁷ Cage, John: in: Kostelanetz (1989): S. 62

¹⁴⁸ vgl. Visscher, Eric De: op. cit. in: Kostelanetz (1993): S. 119 ff

die

Wörter erzeugen sie, helfen mit diese
Stille zu erzeugen .¹⁴⁹

[Setzung vom Original übernommen]

Hierin zeigen sich die Stille und der Klang (Wörter) nicht als dualistische 0-1-Operatoren, sondern als zwei Qualitäten, die sich gegenseitig hervorbringen. Die Stille fordert das Wort heraus, will das Wort in ihren Bereich locken; die Wörter aber ihrerseits erzeugen die Stille, geben der Stille ihre Existenz. Das Verhältnis von Klang und Stille ist also nicht mehr ein oppositionelles, das auf An- und Abwesenheit gründet, sondern eines der gegenseitigen Durchdringung.

"[S]ilence can be considered as nothing, but this nothing must be understood in the oriental - and mainly Zen Buddhist-sense: beyond the opposition of Nothing and Something, it is their necessary interpenetration, as well as their constant change of state, which must be considered."¹⁵⁰

Ähnlich in einem anderen Text von Cage (*Vortrag über etwas*), der die Beziehung von "etwas" und "nichts" skizziert.

"Dies ist ein Vortrag über etwas und natürlich auch ein Vortrag über nichts. Darüber, wie etwas und nichts einander nicht entgegengesetzt sind sondern einander brauchen, um in Gang zu bleiben."¹⁵¹

Angeregt von seinen Erlebnissen in einem schalltoten Raum¹⁵² an der Harvard University, vollzieht Cage folgenden weiteren Schritt: Die zuvor mit dem Klang verwobene Stille wird nun zum Raum, der alle möglichen Klänge enthält:

"Cage could bluntly affirm that silence is made up of all the sounds that exist in permanence (life) and which surround us (place)."¹⁵³

Wenn dieser Stille alle akustischen Ereignisse angehören, dann fällt damit auch die Trennung zwischen musikalischen und nicht-musikalischen Ereignissen; die so

149 Cage, John: Vortrag über nichts
in: Cage (1995): S. 6/7

150 Visscher, Eric De: op. cit. in: Kostelanetz (1993): S. 121

151 Cage, John: Vortrag über etwas.
in: Cage (1995): S. 38

152 "Es muß sehr eindrücklich sein, im schalltoten Raum immer noch etwas zu hören, nämlich die permanent selbst produzierten lebensnotwendigen Geräusche der Atmung, des Herzschlags etc. Alles klingt, das war für Cage eine ausschlaggebende Entdeckung, wenn es auch nicht immer und überall für das menschliche Ohr wahrnehmbar ist, sondern dazu verschiedener Hilfsmittel bedarf. Die Entdeckung der klingenden Stille war essentiell für seine Auffassung, daß sich alles im Leben durchdringt und trotz Gegensätzlichkeiten eins ist, eine Idee, die wiederum aus der fernöstlichen Philosophie stammt."
Heilgendorff (2002): S. 141

153 Visscher, Eric De: op. cit. in: Kostelanetz (1993): S. 125

beschaffene Stille bietet einen nicht-exklusiven, offenen Raum, der von Potentialitäten belagert wird.

Die finale Konsequenz und letzte Transformation der Stille findet durch die Verknüpfung mit der Unbestimmtheit statt: So wie auf der einen Seite die Zufallsoperationen als gezielte Strategie gegen das persönliche Wollen in der Kunst zum Einsatz kommen, so bietet auf der anderen Seite die Stille jenen Raum, der sich per se der Determiniertheit entzieht.

"By SILENCE I mean a freedom from one's intention."¹⁵⁴
(Hervorhebung im Original)

Alle Töne und Geräusche, aber auch alle anderen Handlungen, die in die Stille treten, die immer schon in der Stille angelegt sind, verteilen sich dort ohne Bestimmung, Richtung, Zweck oder Sinn.

Adorno schreibt:

*"Kunst will das, was noch nicht war, doch alles, was sie ist, war schon."*¹⁵⁵

Genau deshalb ist es auch notwendig, das konsequent durchzuhalten, was Cage vorschlägt: Sich von allen vorgefassten Dispositionen zu lösen, sowohl in der Kreation wie in der Rezeption, und damit eine neue Basis zu schaffen, um auch "Altes"¹⁵⁶ wieder hören - wahrnehmen - zu können. Durch die Stille.

*"Was aber noch nicht war, ist das Konkrete."*¹⁵⁷ so Adorno weiter.

Dieses Konkrete aber ist nach Cage der Akt der Wahrnehmung selbst, der nicht durch zementierte Strukturen behindert wird; und bei Adorno das "Jetzt und Hier" (sic!), welches das sinnliche Moment am Kunstwerk herausstreicht.

*"Ihr Rettendes hat Kunst an dem Akt, mit dem der Geist sich in ihr wegwirft."*¹⁵⁸

Exkurs in die Literatur: Kafka

"Es ist nicht notwendig, dass Du aus dem Haus gehst. Bleib bei Deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich Dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor Dir winden."¹⁵⁹

154 Metzger / Riehn (1978): S. 19
bzw. in einem Interview, in einer anderen Variante:
"Für mich ist Stille im wesentlichen das Aufgeben jeglicher Absicht."
zitiert nach: Kösterke (1996): S. 165

155 Adorno (1973): S. 203

156 "[I]ch fange an, die alten Klänge zu hören - die ich für verbraucht gehalten hatte, verbraucht durch Intellektualisierung - ich fange an, die alten Klänge zu hören, als seien sie nicht verbraucht. Offenbar sind sie's nicht. Sie sind ebenso hörbar wie die neuen Klänge. Das Denken hatte sie verbraucht. Und wenn man aufhört nachzudenken, sind sie plötzlich / frisch und neu."
Cage, John: Vortrag über nichts.

in: Cage (1995): S. 20

157 Adorno (1973): S. 203

158 Adorno (1973): 180

159 Kafka, Franz: Unveröffentlichte Werke 1916-1918, Aphorismen II, 4 / 109. (web)

0'00" oder der Schritt ins Theater

Aus einem weiteren Grund nimmt das Silent Piece eine zentrale Stellung im Werk von Cage ein: es markiert den Beginn¹⁶⁰ einer dezitiert theatralen Herangehensweise an die Aufführung der Kompositionen. Es folgen Stücke wie die Variations I-VIII, wo Cage versucht, *"eine Art Musik zu schaffen, an der ein jeder sich beteiligen kann, und in deren Aufführungen Situationen entstehen, in denen die Trennung zwischen Spieler und Publikum sich weiter aufhebt."*¹⁶¹

Am deutlichsten aber wird die potentielle Aufhebung einer Grenze zwischen Produktion und Rezeption mit dem Stück 0'00" vollzogen. Cage bezeichnet sein Aufschreiben der Anweisung zu 0'00" (das im Übrigen auch *4'33" for the second time* genannt wird¹⁶²) gleichzeitig als dessen erste Realisierung, das Ergebnis und somit die Anleitung lautet: *"Solo to be performed in any way by anyone."*

Damit liegt ein Konzept vor, dass sich prinzipiell jederzeit von jeder Person ausführen ließe, und zwar in jeder beliebige Länge, bis an deren mögliche Extreme ausgeweitet.

"Der Titel, der explizit den Begriff der Nullzeit benennt, verweist sogar auf die Möglichkeit des Stücks als 'Nichts', als Lücke im Ablauf, in der sich im Moment der Aufführung nichts außerhalb der vorhandenen Situation selbst ereignet. In diesem Stück erscheinen einzigartig eine mögliche zeitliche Ausweitung ins Unendliche und deren Verengung ins Nichts als zwei Momente eines identischen Prozesses."¹⁶³

0'00" wird oftmals als Paradebeispiel für Concept-Art analysiert, was aber der Idee von Cage völlig zuwiderläuft. Es geht nämlich keineswegs um das theoretische Durchschauen einer Idee und den aus der erhellenden Erkenntnis gezogenen intellektuellen Genuss, sondern um das körperliche, reale Erleben der performativen Situation.¹⁶⁴

Eine Aufführung von 0'00" durch John Cage am 5. Mai 1965 beschreibt sein Kollege und zeitweiliger Kooperationspartner Alvin Lucier:

"Cage began performing 0'00" before the audience came in. He sat in his amplified squeaky chair with a World War II aircraft pilot's microphone strapped around his throat, writing

160 vgl. Fetterman (1996): S. 83

161 Deufert (2002): S. 51 f

162 vgl. komplettes Verzeichnis der Werke von Cage.

Auch im Fall von 0'00" gibt es (wie bei 4'33") verschiedene notierte Versionen - die "unbestimmteste" Version ist oben beschrieben, andere Anleitungen verlangen z.B. unter Verwendung von technischer Verstärkung eine disziplinierte Aktion auszuführen.

163 Deufert (2002): S. 58 f

164 vgl. Kösterke (1996): S. 221

letters on an amplified typewriter, and occasionally taking drinks of water. Part of the intention of this piece is to do work you have to do anyway, and John chose to answer some correspondance. Every move he made, every squeak of his chair, tap of his typewriter and gulp of water was greatly amplified and broadcast through speakers around the Museum."¹⁶⁵

Welche Auswirkungen mit dieser Verschiebung hin zum Theater sowohl auf der Produktions- wie auf der Rezeptionsseite gekoppelt sind, wird im folgenden diskutiert: Der klassische Begriff des "Hörens" als eingeübte Kulturtechnik greift in diesem Zusammenhang zu kurz. Vielmehr fordert Cage eine Rezeptionshaltung heraus, die sich durch eine möglichst offene, integrale Wahrnehmung auszeichnet.

Zwei Hinweise aus dem Zen sollen an dieser Stelle eingebracht werden:

Dae Gak schreibt die Eigenschaft des "Lauschens" nicht nur dem Gehör, sondern auch den anderen Sinnen zu - sie werden eben nur unterschiedlich bezeichnet, als Sehen, Riechen, Berühren etc., jedoch entspringen sie alle derselben Wurzel:

"Indem wir das Hörvermögen einwärts auf den Ursprung des Lauschens richten [nämlich: sunyata], realisieren wir den Ursprung von allem."¹⁶⁶

Und weiter unten heißt es:

"Wirklich verstehen heißt vollkommen lauschen. Alles hören und sich nicht, auch nicht für eine Sekunde, mit den Inhalten identifizieren. Einfach lauschen, ohne Schlußfolgerung und Mutmaßung."¹⁶⁷

Joachim-Ernst Berendt zitiert in seinem "Nada Brahma" einen Ausspruch von Tozan, einem Zen-Anhänger des 9. Jahrhunderts:

"Laß das Auge die Klänge fangen.
Dann wirst du endlich verstehen..."¹⁶⁸

Damit sei, so Berendt weiter, keine Bevorzugung eines bestimmten Sinns gemeint, sondern entscheidend dabei ist "das Transzendieren dessen, was alle tun: die attaca auf das Offensichtliche und Oberflächliche herkömmlicher Verhaltensmuster."

Um einer begrifflichen Verwirrung in bezug auf Cage zuvorzukommen, sei darauf

165 Lucier, Alvin: zitiert nach: Fetterman (1996): S. 88

166 Gak (1999): S. 25

167 Gak (1999): S. 138

168 Berendt (1986): S. 48

vgl. dazu auch einen Ausspruch von John Cage ('man höre auch mit den Augen') bei Riehn, Rainer: Noten zu Cage in: Metzler / Riehn (1978): S. 97

hingewiesen, dass "transzendieren" bei Cage eher als Verlassen der alten Gewohnheiten zu deuten sein wird; und das "Offensichtliche" muss nicht unbedingt negativ konnotiert sein, da ja gerade der Klang (oder eine Aktion) als das Offensichtliche, für sich Stehende, die einzige Bedeutung in sich, seinem Wahrgenommenwerden, trägt. Er verweist auf keinen äußeren Sinn.

Wie lässt sich nun Cages spezifischer Theaterbegriff beschreiben?

Durch seine Zusammenarbeit mit dem Choreographen Merce Cunningham in den 1940er-Jahren wurde Cage direkt mit der Frage konfrontiert, welche Rolle seine Musik in einem tanztheatralen, performativen Setting spielen würde. Gemeinsam erreichten sie eine Form des Dialogs,¹⁶⁹ der keine der beiden Künste bevorzugen sollte. Dieses Verhältnis, das jegliche Hierarchien ablehnt, also weder eine direkte Orientierung des Tanzes an der Musik noch eine musikalisch-improvisatorische Reaktion auf den Tanz, führt schließlich zu einer gemeinsamen Koexistenz, die die Aufführung hervorbringt, oder wie Cage sagt: "*Wir nehmen an der selben Zeit teil...*"¹⁷⁰

Weiters versucht Cage am Beispiel des ersten Happenings 1952 am Black Mountain College¹⁷¹ zu zeigen, wie Artauds Idee von einem "*multidimensionalen Theater*" zu realisieren wäre bzw. welche Richtung dieses einschlagen müsste. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass es mehr als Musik brauche, um das Leben in allen Facetten wahrnehmen zu lernen, vor allem als körperliche Erfahrung.

"Auf jeden Fall handelt es sich um die Frage, wie eine Theaterform zu entwickeln sei, die nicht von einem Text abhängt."¹⁷²

Artauds Theorien treffen sich an einigen Stellen genau mit jenen Gedanken, die Cage für die Musik formuliert hatte, wie beispielsweise in folgender Frage:

"Wie kommt es, daß auf dem Theater, zumindest auf dem Theater, wie wir es in Europa oder besser im Abendland kennen, all das, was spezifisch dem Theater eignet, das heißt all das, was nicht dem Ausdruck durch das Wort, durch die Wörter unterworfen ist, [...] in den Hintergrund gedrängt wird."¹⁷³

Die Analogie, die sich mit der klassischen Musik aufdrängt, besteht in der

169 vgl. Cage / Charles (1984): S. 205

170 Cage / Charles (1984): S. 205

171 vgl. weiter oben in der vorliegenden Arbeit bzw.:

"Cage stated on several occasions that ever since the Black Mountain Piece [1952] he considered all of his works 'theater'.

Kostelanetz (1991): S. 27

172 Cage / Charles (1984): S. 209

173 Artaud (1979): S. 39

Vormachtstellung des "schönen Klanges" als Kriterium für Musik, im Gegensatz zu allen anderen akustischen Ereignissen, die als musikfremd eingestuft werden. Gerade über die aktive Hereinnahme des Geräusches in seine Kompositionen arbeitet Cage ja an der Auflösung dieser künstlichen Grenzziehung. Was den Raum der theatralen Erfahrung, seine Beschaffenheit anbetrifft, übernimmt Cage die "Körperlichkeit" von Artauds Konzept:

"Ich sage, daß die Bühne ein körperlicher, konkreter Ort ist, der danach verlangt, daß man ihn ausfüllt und daß man ihn seine konkrete Sprache sprechen läßt."¹⁷⁴

Artaud plädiert für eine körperliche Sprache, die weit über die Möglichkeiten der artikulierten Sprache hinausgehe. Dem Körper seine Sprache zurückgeben hieße, ihn durch sich selbst sprechen zu lassen, ohne von einem dahinterliegenden Text gesteuert zu sein. Dabei sinniert Artaud über die Vorstellung eines Stücks, "*das direkt auf der Bühne entsteht und realisiert werden würde*."¹⁷⁵

Genau diese Vorstellung kann als eines der Leitmotive von Cages Theaterarbeit betrachtet werden und wird entlang von Konzepten, auf Zufall und Unbestimmtheit aufbauend, umgesetzt.

Was bisher nur implizit miteinbezogen wurde, nun aber durch das Fokussieren einer körperlich-räumlichen Dimension der Aufführung virulent wird, ist die Rolle des Publikums oder besser: das Verhältnis des Publikums zu den Interpreten bzw. zum Stück. Auf genau jenen Punkt legte Max Herrmann, in Deutschland einer der Pioniere der am Beginn des 20. Jahrhunderts neu entstandenen Fachdisziplin der Theaterwissenschaften, besonderes Augenmerk:

„[Der] Ur-sinn des Theaters [...] besteht darin, daß das Theater ein soziales Spiel war, - ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst.“¹⁷⁶

Die hiermit angesprochene soziale Interaktion innerhalb einer künstlerischen Form - einschließlich der daraus resultierenden Konsequenzen für das sogenannte reale Leben - soll im nächsten Teil dieser Arbeit diskutiert werden.

174

Artaud (1979): S. 39

175

Artaud (1979): S. 43

176

Herrmann, Max: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts

Vortrag vom 27. Juni 1920

in: Klier, Helmar (Hg): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 1981, S. 15-24 zitiert nach: Fischer-Lichte (2004): S. 47.

Gestützt wurde diese These u.a. von der damaligen Ritualforschung (vgl. Jane Ellen Harrison), die den Ursprung des griechischen Theaters auf das Ritual (zu Ehren verschiedener Gottheiten) zurückführt; der Text, die großen Tragödien, waren lediglich eine Folge und Weiterentwicklung des Gedankens eines gemeinschaftlichen Rituals, an dem alle gleichermaßen als Akteure/Zuschauer beteiligt waren.

Kunst, soziale Situation und Leben leben

Der Versuch, Cages Theaterarbeit einer bestimmten Klassifikation zu unterwerfen, muss fast zwangsläufig scheitern. Dass Cages Stücke sich nicht mit dem Schema der Happenings erfassen lassen, beruht darauf, dass diese bei Kaprow sehr kontrolliert - also ohne Zufallsprozeduren abliefen. Zudem lehnt Cage das ihnen eigene symbolträchtige Verfahren und die auf Wirkung ausgerichteten Aktionen ab.¹⁷⁷

Auch eine eindeutige Positionierung in der Theaterlandschaft schlägt fehl, Cages Werke lassen sich schwer auf eine kurze Formel reduzieren.

Eine Annäherung über die Elemente also, die eine Aufführung konstituieren, scheint deshalb sinnvoll und angemessen.

Rainer Riehn fasst das knapp zusammen:

"[Der] Inhalt ist bei Cage die 'Form' und die 'Form' ist die soziale Situation. Und die soziale Situation [ist] nicht eine soziale Situation, die dargestellt wird, sondern eine soziale Situation, die dadurch vorhanden ist, daß Musiker da sind, die Klänge hervorbringen oder nicht hervorbringen, und daß ein Publikum anwesend ist, das diesen Klängen bzw. ihrem Fehlen zuhört oder nicht zuhört."¹⁷⁸

In der gemeinsamen Anwesenheit also, die die Erfahrung zu einer geteilten Erfahrung macht, das Erleben in Relation zum Anderen ermöglicht, liegt ein Wesenszug von Cages Stücken. Eine Grundbedingung für das Zustandekommen einer Aufführung ist somit die leibliche Ko-Präsenz¹⁷⁹ von Interpreten und Publikum; dieser Prämisse folgend, ergibt sich die Möglichkeit einer radikal anderen, eigentlich immer 'neuen' Wahrnehmung, die sich mehr einer Gesamtsituation und weniger deren partikulären Bausteinen widmet.

"Im Vollzug der Aufführung verschiebt sich die Aufmerksamkeit weg von einem erwarteten Geschehenen, das nicht stattgefunden haben wird, auf die räumliche und aktive Präsenz aller im Raum Anwesenden."¹⁸⁰

Das Funktionieren dieser performativen Situation hängt davon ab, wie weit jeder Einzelne bereit ist, von Rezeptionsgewohnheiten und bestimmten

177 vgl. Fetterman (1996): S. 104

178 Riehn, Rainer: Noten zu Cage.
Metzger / Riehn (1978): S. 100

179 Jean-Luc Nancy interpretiert die Zusammenkunft der Körper im sozialen Raum als Voraussetzung für Politik.
vgl. Nancy (2003)

180 Deufert (2002): S. 164

Erwartungshaltungen abzurücken. Einen spezifischen Modus bietet Cage im Begriff des *Un-Focus* an:

"To focus attention, one must ignore all the rest of creation. We have a history of doing precisely that. In changing our minds, therefore, we look for that attitude that is nonexclusive, that can include what we know together with what we do not yet imagine."¹⁸¹

Dabei tritt der Prozesscharakter eines Werkes in den Vordergrund: Das Werk ist nicht ein abgeschlossenes Objekt, sondern in sich konstituiert durch Prozesse der sozialen Interaktion und nach außen hin verbunden mit anderen Werken, zu denen es jeweils eine bestimmte Relation einnimmt. Der Prozess an sich ist nicht determiniert und strebt auf kein festgelegtes Ziel zu. Das heißt aber auch, dass innerhalb dieser sozialen Situation der Performance die Hierarchien zusammenbrechen: Genausowenig wie die Rezipienten wissen der Komponist oder der Interpret¹⁸² im vorhinein über Verlauf oder Ausgang Bescheid. Unter diesem Aspekt kann eine Performance auch als offene soziale Situation beschrieben werden, die aus Anlass einer künstlerischen Rahmung, die alle gleichermaßen tragen, Bestand hat. Diesen Gedanken in Bezug auf die Interpreten von Cages Musik konsequent zu Ende denken hieße, die Notwendigkeit professioneller Ausführender in Frage zu stellen. Genau das lässt sich in Cages Äußerungen und Arbeiten auch wiederfinden: Schon die Anleitung etwa zu 0'00" ("Solo to be performed in any way by anyone.") gibt keine genauen Richtlinien vor, welche Fähigkeiten dieser unbestimmte Jemand mitbringen müsse, um das Stück aufzuführen.

Auch in Cages praktischer Arbeit mit Orchestern oder Chören kommen immer wieder Laien statt ausgebildeten Musikern und Sängern zum Einsatz.

"[J]eder ist berufen, sich seine eigene Version eines Cage-Stückes zu verfertigen und aufzuführen und dabei ohne weiteres sogar Berufsmusiker an Fertigkeit zu übertreffen; die Nicht-Hierarchie der Sachen kennt auch keine der Menschen."¹⁸³

181 Cage, John: *The Future of Music* (1974)
zitiert nach: Heilgendorff (2002): S. 127

182 vgl. Clarkson, Austin: *The Intent of the Musical Moment: Cage and the Transpersonal* in Bernstein (2001): S. 75
Margaret Leng Tan, langjährige Interpretin von Cages Werken, beschreibt ihre Erfahrungen als Musikerin im Spielen von nichtdeterminierten Stücken: "As I arrived at each piano, I would find not that I was going to play but, rather, that I (or 'It') was playing."
bzw. Hayles, Katherine: *Chance Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science* in: Perloff / Junkerman (1994): S. 230
"Essence merges with performance, doing with being. The sound, creating itself as it comes into being, is its performance."
183 Riehn, Rainer: *Noten zu Cage*.
Metzger / Riehn (1978): S. 102

Hinter all dem steht Cages Anspruch, Wege zu entwerfen und anzubieten, um das Denken vom Egozentrismus und seiner fortwährend analytischen Tätigkeit zu befreien und damit eine Fähigkeit zu entwickeln, dem Unvorhersagbaren der Welt gelassen entgegenzutreten. Im Zen wird - wie im Buddhismus insgesamt - die Anhaftung als eine Wurzel des Leidens angesehen; Anhaftung Dingen, Personen, Gefühlen aber auch bestimmten Denkmustern gegenüber. Ein zentrales Motiv der Anhaftung ist der Glaube an eine unveränderliche Ich-Identität, an eine Essenz, und damit die Kreation eines Ego, um das herum die Welt sich anordnet. Eben jene Anordnung bricht in der Performance in sich zusammen:

"The diminished functioning of the ego-system [within a performance] is felt as a loss of identity, a state of anonymity, and a loss of rational discrimination among the components of the event. But there is a gain in the state of heightened awareness that incorporates the roles of performer, composer, and listener."¹⁸⁴

Ein Kunsterlebnis also, bei dem die Zentrierung auf das eigene Ich zugunsten eines erweiterten Gewahrseins abnimmt und das einen Bruch mit den eingefahrenen Wahrnehmungs- und Handlungskonventionen realisiert, könnte dazu beitragen, diese grundsätzlich ins Wanken zu bringen.

Ein solches Kunsterleben sieht Cage - wie oben skizziert - in eine soziale Situation eingebettet bzw. die Aufführung kreiert die soziale Situation und liefert damit ein Modell¹⁸⁵ für das (mögliche) Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Dem entsprechend kann soziale Veränderung nur auf Basis einer individuellen Veränderung eintreten.¹⁸⁶

Der hier angesprochene Modellcharakter bedeutet aber keineswegs eine Suspendierung der Realität, d.h. dass die Erfahrungen im künstlerischen Kontext - abgesehen davon, dass sie sich außerhalb dessen auswirken können - reale körperliche und spirituelle Erfahrungen bleiben.

In diesem Zusammenhang scheint ein Verweis auf die Idee des "Zen Humanism" bei Thomas P. Kasulis sinnvoll, worin sich Parallelen zu Cages Ansichten aufzeigen lassen.

184 Clarkson, Austin: op. cit.
in: Bernstein (2001): S. 78

185 Wenn auch nicht auf eine Kunsterfahrung im Sinne Cages, also in einer sozialen Situation angesiedelt, beschränkt, ergibt sich bei Wolfgang Iser mit der These von "Kunst als Modellsphäre" eine interessante Parallele: Dieser zufolge würde die Kunst aufgrund ihrer heterogenen Formen und Funktionsweisen ein "wirklichkeitsbezogenes Denken" inspirieren und schulen. Dieses spezifische ästhetische Denken könne die Realität in ihrer ganzen Pluralität am ehesten erfassen und in adäquates Handeln überführen.
vgl. Iser (1995): S. 110 ff

186 vgl. Clarkson, Austin: op. cit.
in: Bernstein (2001): S. 101

Um sein Konzept eines "Zen Humanism" auf eine westliche Gesellschaft anwenden zu können, plädiert Thomas P. Kasulis für eine Rückkehr zu den Wurzeln des Zen. Aus diesem Blickwinkel nämlich sei Zen nicht kulturell geprägt, in dem Sinne, dass es keine bestimmten Riten, Handlungen oder Formen erfordere:

"[T]he fundamental perspective [...] involves no necessary connection with a historical religious personage nor a faith in a fixed sacred reality articulated in a revelatory text."¹⁸⁷

Diese Ansicht korrespondiert mit der Interpretation und Umsetzung des Zen durch John Cage: In Anlehnung an Huang-Po, der an verschiedensten Stellen die Wichtigkeit betont, keiner bestimmten Lehre oder Übungspraxis¹⁸⁸ zu folgen,¹⁸⁹ transformiert Cage den orthodoxen klösterlichen Zen-Weg in seine eigene Art und Weise Zen zu praktizieren:

"[R]ather than taking the path that is prescribed in the formal practice of Zen Buddhism itself, namely sitting cross-legged and breathing and such things, I decided that my proper discipline was the one to which I was already committed, namely the making of music."¹⁹⁰

Kasulis legt großen Wert darauf, die Aufmerksamkeit zum Ausgangspunkt menschlicher Handlungen zu lenken, weg von Produkten, Resultaten und Zielen. Die Kompetenz, eine Handlung frei und gleichzeitig den Umständen angemessen setzen zu können, gründet auf dem Fallenlassen von Konventionen.

"To be freely responsive, to act as the situation demands, one must have no vested interest in a conceptual scheme. Having one's meaning as a person tied to no context, one can express each situation or occasion (jishetsu) as it is."¹⁹¹

Genau das erfordert einen offenen Zugang zur Welt, den Cage in seinen Werken propagiert und gleichzeitig erlebbar machen will. Die Intentionslosigkeit im Akt des Handelns bedeutet Freisein von Anhaftung, auch gegenüber dem eigenen - endlichen - Leben.

"Das Akzeptieren des Todes, ist die Quelle allen Lebens."¹⁹²

187 Kasulis (1981): S. 145

188 vgl. Suzuki (1973): S. 345
bzw. Suzuki (1982): S. 197

189 "Wenn ihr Schüler des Weges Buddha werden wollt, braucht ihr keinerlei Lehre zu studieren; ihr müßt nur lernen, wie ihr es vermeidet, nach etwas zu suchen und euch an irgend etwas zu klammern. Wo nichts gesucht wird, ist der ungeborene Geist gegenwärtig. Wo keinerlei Anhaften besteht, ist der unzerstörbare Geist vorhanden."
Huang-po / Blofeld (1997): S. 52

190 Cage, John: aus einem Interview mit Bill Womack, 1979
zitiert nach: Mac Low, Jackson: Something about the Writings of John Cage
in Kostelanetz (1993): S. 283

191 Kasulis (1981): S. 153

192 Cage, John: Vortrag über etwas

Dieser Satz von Cage kann durchaus radikal gelesen werden: Das Leben gelangt nur dann zur vollen Entfaltung, wenn der Tod - in jedem Moment - in Gestalt der andauernden Veränderung bzw. der Impermanenz der Dinge akzeptiert wird.

Bei Shido Bunan (1603–1676) heißt es: *"While living become like a dead person, then do as you wish."*¹⁹³ Und Dogen bringt diese Essenz gleich zu Beginn des Shobogenzo zum Ausdruck:

"Sich selbst erfahren, heißt sich selbst vergessen. Sich selbst vergessen, heißt sich selbst wahrnehmen - in allen Dingen. Dies erkennen, ist das Abfallen von Körper und Geist, von sich selbst und anderen."¹⁹⁴

Diese "Selbstvergessenheit" zu realisieren wird jedoch behindert durch Verlustangst, deren höchste und dringlichste Form nach Erich Fromm die Angst vor dem Tod darstellt: das zu verlieren, was man zu haben glaubt, allem voran das Ego, das sein bevorstehendes Verlöschen nicht akzeptieren will. Deshalb ist es notwendig, von der Existenzweise des Habens abzurücken und das Sein wachsen zu lassen.¹⁹⁵ Dieser Aspekt des Habens schließlich - oder eben gerade des Nicht-Habens - ist in Theorie und Praxis bei Cage ständig präsent:

"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."¹⁹⁶

Der Weg, den Cage aufzeigt, führt über persönliche Verantwortung. Verantwortung meint bei Cage *Akzeptanz*: das Sein-Lassen von Dingen und Menschen in ihrem Selbst und das Sein-Lassen seiner selbst.

"Wenn man diese Haltung annimmt ist Kunst eine Art Labor, in dem man das Leben ausprobiert; man hört nicht auf zu leben, solange man damit beschäftigt ist, Kunst zu machen und wenn man damit beschäftigt ist Kunst zu machen und wenn man lebt, das heißt, zum Beispiel, jetzt einen Vortrag über etwas und nichts hält hört man nicht auf mit dem Machen von Kunst beschäftigt zu sein; soll ich nun dieses Klavierkonzert schreiben? Natürlich, ich tu's - und gehe ins Kino oder gebe Erklärungen über nichts ab oder esse einen Apfel: concerto piano. Kein 'soll' und kein Vorwurf. Die Kontinuität die keine Kontinuität ist geht weiter, un-endlich;"¹⁹⁷

193 in: Cage (1995): S. 48
Bunan, Shido: zitiert nach: Ives (web): S. 5
194 Dogen (1975): S. 24
195 vgl. Fromm (1979): S. 122 ff
Von Erich Fromm stammt übrigens auch, gemeinsam mit D.T. Suzuki, das Werk "Zen-Buddhismus und Psychoanalyse". Suhrkamp. Frankfurt am Main 1972.
196 Cage / Charles (1984): S. 185
197 Cage, John: Vortrag über etwas
in: Cage (1995): S. 54

Coda und Ausblick

„Cage therefore stopped being a seeker and became a finder.
He no longer sought ways of making music meaningfully.
Instead, he found ways of makings sounds and left the problem
of meaning alone.“¹⁹⁸

In seiner Analyse zu den Beiträgen des Zen innerhalb japanischen Kultur versucht Suzuki an verschiedenen Eigenschaften die Kunst des Zen zu beschreiben:

"[W]e find a certain definite attitude of Zen towards life generally. When it expresses itself in art, it constitutes what may be called the spirit of Zen aestheticism. In this we shall then find simplicity, directness, abandonment, boldness, aloofness, unworldliness, innerliness, the disregarding of form, free movement of spirit, the mystic breathing of a creative genius all over the work - whether it be in painting, calligraphy, gardening, the tea-ceremony, fencing, dancing or poetry.“¹⁹⁹

Or music.

Or music?

Man ist versucht, diese Frage nach der Musik - die in Suzukis Aufzählung nicht vorkommt - zu stellen. Und im Fall von John Cage wäre die Frage gar nicht ungerechtfertigt, nachdem klar ist, welchen Stellenwert Zen in Cages Leben und Werk eingenommen hat. Vielleicht würde Cages Musik einer Prüfung durch die obigen Kriterien standhalten.

Nur: Ist es aufschlussreich und sinnvoll, diese Frage zu stellen?

Die Kunst von John Cage einem Eignungstest zu unterziehen, sie auf ihre Qualitäten als Zen-Kunst abzuklopfen?

In Diskussionen mit seinem Publikum pflegte Cage wiederholt auf bestimmte Fragen mit folgendem Satz zu antworten: "Could you repeat that question, please!" Diese Frage wäre wohl eine solche gewesen...

Sam Richards beantwortet die ungestellte Frage:

198 Richards (1996): S. 95
199 Suzuki (1973): S. 349

"Neither Cage nor any other credible artist has ever claimed that they were creating Buddhist art, even of a Westernised, non-traditional kind. Nor, strictly speaking, could there be such a thing, for 'art' too is another Western concept laden with assumptions for which there is no unproblematical Oriental equivalent."²⁰⁰

Dennoch - ohne eine definitive Einordnung oder Unterordnung vorzunehmen - ist Cages Kunst ihrem Wesen nach bestimmten Prinzipien des Zen sehr nahe: die Fokussierung auf den Moment der Erfahrung; die Negation dogmatischer, als gesichert geltender Erkenntnis; die Unvoreingenommenheit gegenüber allem, was passieren mag; etc... Zen war für Cage nicht nur wertvoller Impulsgeber, sondern ein Weg der Annäherung von alltäglicher und künstlerischer Existenz, eine prototypische Möglichkeit, Kunstpraxis und Lebenspraxis zusammenzuführen.

John Cage hat - und soviel steht fest - die Kunstlandschaft seiner Zeit und der nachfolgenden Generationen nachhaltig verändert.

Zufall und Unbestimmtheit wurden zum Motiv für verschiedene musikalische Stilrichtungen, ihr Einfluss griff aber auch auf andere Sparten, wie beispielsweise den Tanz (was durch die Verbindung mit Cunningham naheliegt) über.

Mit seiner spezifischen Verwendung und Konzeption der Stille lieferte Cage ein vieldiskutiertes Thema aber vor allem einen Grund zur Besinnung - einen Grund, um seine eigenen Gewohnheiten in bezug auf Wahrnehmung zu überprüfen und die Chance, die daraus folgende Handlung neu auszurichten.

Genauso wie die Kunst von John Cage noch keinen Eingang in die Populärkultur gefunden hat, so ist bislang auch Zen - zumindest im Westen - keine Massenbewegung geworden.

Der Anspruch beider ist sehr hoch, erfordern sie doch eine vorbehaltlose Offenheit und ein gehöriges Maß an Bereitschaft, zunächst sinnlos und absurd erscheinende Dinge, Worte, Klänge, Aussagen etc. aufzunehmen, wahrzunehmen und wirken zu lassen. Erst über die Erfahrung kann sich so etwas wie Veränderung einstellen - und in diesem Punkt treffen Zen und Cage in ihrer Essenz zusammen: nur durch theoretische Meta-Diskurse, die sich nicht auf das praktische Tun einlassen, ist weder vollkommenes Verstehen noch eine Transformation, persönlich und gesellschaftlich, möglich.

"Meine Lieblingsmusik ist die Musik, die ich noch nicht gehört habe. Die Musik, die ich schreibe, höre ich nicht. Ich schreibe, um Musik zu hören, die ich noch nicht gehört habe."²⁰¹

John Cage eröffnete mit der Freigabe der potentiellen Aufführungsdauer an deren Interpreten Werke als offene Versuchsanordnungen, die buchstäblich als zeitlos gelten können, beispielsweise 4'33" oder 0'00".

In einer ähnlichen - und doch ganz anderen Form - hat Cage mit ORGAN² / ASLSP ein Stück komponiert, das in der jetzigen Realisierung nicht als Ganzes zugänglich ist, sich aufgrund seiner Konstruktion einem menschlichen Hörerlebnis entzieht. Weshalb?

ORGAN² / ASLSP ist ein Stück für Orgel, das zwar auf wenigen Seiten konventionell notiert ist, aber aufgrund der Spielanweisung "AS SLOW AS POSSIBLE" prinzipiell unendlich lange aufgeführt werden könnte. Die Kriterien für eine Performance ergeben sich somit aus anderen Faktoren, wie beispielsweise der Lebensdauer einer Orgel oder des Menschen, der diese bedienen würde.

In seiner momentanen Version, die gerade in der Burchardikirche in Halberstadt (Deutschland) realisiert wird, hat man sich auf eine Gesamtdauer von 639 Jahren²⁰² geeinigt. Das führt dazu, dass ein Tonwechsel²⁰³ - also das Hinzukommen oder Wegfallen eines oder mehrerer Einzeltöne und hierin die Neuorganisation eines Akkords - ungefähr ein bis zweimal im Jahr vorgenommen wird.

Mit ORGAN² / ASLSP wird somit ein Kunstbegriff, der seit Beginn der Moderne ohnehin schon die Verschiebung vom konsistenten Werk hin zum Fragment beinhaltet, um eine eigentümliche Nuance zugespitzt: Die Geschlossenheit nämlich stellt sich dar als unerreichbares Ideal, das Wahrnehmen und Erleben des Werks in seiner Gesamtheit, ist durch dessen Anlage - bzw. durch die gegenwärtige Interpretation der Spielanweisung - unmöglich. Dadurch insistiert ORGAN² / ASLSP umso mehr auf dem einzig irreduziblen Bestandteil der Anordnung, auf dem *Hier* und *Jetzt* des Wahrnehmens selbst.

"Jeder Teil der Komposition von Cage (mit Wiederholung eines Teils) wird demnach 71 Jahre lang dauern, der erste Teil also bis ins Jahr 2071. Am 5. September 2001, dem 89. Geburtstag des Komponisten, begann die Aufführung - mit einer Pause."²⁰⁴

202 Diese Entscheidung wurde aus historischen Gründen getroffen: Man wollte im Jahr 2000 mit der Aufführung beginnen und rechnete die Zeitspanne bis zu einem signifikanten Ereignis in der Geschichte von Halberstadt zurück - 1361 wurde in Halberstadt die erste moderne Orgel - die Faber-Orgel - gebaut. Das Jahr 2000 sollte somit die Spiegelachse darstellen, das Stück bis 2639 dauern; aufgrund verschiedener Anlaufschwierigkeiten musste der Start allerdings um ein Jahr verschoben werden.

203 Abseits des regen Publikumszustromes und des beträchtlichen Medienechos beim letzten Tonwechsel am 5. Juli 2008 war es mir möglich, für längere Zeit ungestört - wobei natürlich im Sinne von Cage auch alle unbeabsichtigten Ereignisse Teil einer Aufführung werden - den neuen Akkord (bestehend aus: c', as', a', c'', fis'') zu hören. Durch die ungewöhnliche Dauer des Klanges, in seiner ununterbrochenen Wahrnehmung, werden Dimensionen offenbar, die gerade von der Reduziertheit der kompositorischen Struktur hervorgebracht werden. Im Hören tauchen nach einiger Zeit Obertöne auf, die zunächst (noch) nicht hörbar waren, die stetige Veränderung in den Schwingungen des Klanges und in deren Überlagerung wird deutlich. Damit zeigt sich schon auf rein akustischer Ebene die Möglichkeit, anhand von Cages Werk die Strukturen und Gewohnheiten der Wahrnehmung und Erfahrung in Frage zu stellen.

204 Röhring, Klaus: Zum John-Cage-Projekt Halberstadt. Booklet/CD. Öhringen. Organum 2005.

**Kono michi ya
Yukuhito nashi ni
Aki no kure.**

**Ah, this path.
With no person travelling it,
An autumn twilight.**

205



ORGAN² / ASLSP

aufgenommen am 5. Juli 2008

Burchardikirche Halberstadt, Deutschland.

© Markus M. Bruckner, 2008

Anhang

Literaturverzeichnis

(In der Arbeit werden die Werke nach der Systematik Autor (Erscheinungsjahr des Werks) angegeben, was eine eindeutige Zuordnung gewährleistet. Für audiovisuelle Quellen werden die Kürzel AUDIO bzw. VIDEO verwendet, für Internetdokumente (web) - siehe weiter unten.)

Abe, Masao / Heine, Steven [Hg.]: Buddhism and Interfaith Dialogue. Houndsmill / London [u.a.]: MacMillan Press 1997.

Abe, Masao / Heine, Steven [Hg.]: Zen and Comparative Studies. Houndsmill / London [u.a.]: MacMillan Press 1997.

Abe, Masao / Heine, Steven [Hg.]: Zen and the modern world. a third sequel to "Zen and Western thought. Honolulu, Hawaii Verlag. Univ. of Hawaii Press 2003.

Abe, Masao / LaFleur, William R. [Hg.]: Zen and western thought. Honolulu. University of Hawaii Press 1986.

Adorno, Theodor W: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1973.

Adorno, Theodor W: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Frankfurt am Main. Fischer 1979 (1986).

Artaud, Antonin: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. München. Matthes & Seitz 1993.

Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Berendt, Joachim-Ernst: Nada Brahma. Die Welt ist Klang. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986. (1983)

Bernstein, David W./ Hatch, Christopher [Hg.]: Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art. Chicago, Ill. [u.a.]: The University of Chicago Press 2001

Blanchot, Maurice: Warten Vergessen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

Cage, John / Charles, Daniel: Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles. Berlin. Merve 1984.

Cage, John / Kostelanetz, Richard [Hg.]: John Cage, writer. New York: Limelight 1993.

Cage, John: Silence . Middletown: Wesleyan University Press 1972 (1961)

Cage, John: Silence. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Deufert, Katrin: John Cages Theater der Präsenz. Frankfurt am Main: FK-Medien 2002

Dibelius, Ulrich: Moderne Musik nach 1945. (erweiterte Ausgabe) München: Piper 1998.

Dogen, Ehei / Zenji: Shobogenzo. Die Schatzkammer (der Erkenntnis) des Wahren Dharma. Band 1. Übersetzt aus dem Englischen von Manfred Eckstein. Zürich: Theseus 1975.

Dogen, Ehei / Zenji: Shobogenzo. Die Schatzkammer (der Erkenntnis) des Wahren Dharma. Band 2. Übersetzt aus dem Englischen von Joseph Renner. Zürich: Theseus 1983.

Dogen, Ehei / Zenji: Shobogenzo. Die Schatzkammer des Wahren Dharma. Band 3. Aus dem Englischen von Guido Keller. Frankfurt: Angkor Verlag 2000.

Dogen, Ehei / Zenji: Shobogenzo. Die Schatzkammer des Wahren Dharma. Band 4. Aus dem Englischen von Guido Keller. Frankfurt: Angkor Verlag 2002.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (1973).

Engell, Lorenz / Pias, Klaus u.a.: Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart. DVA 1999.

Fetterman, William: John Cage's theatre pieces: notations and performances. Amsterdam [u.a.]: Harwood Acad. Publ. 1996.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Fromm, Erich: Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft. München. DTV 2001. (1979)

Gak, Dae: Das Zen des Lauschens. Frankfurt am Main: Fischer 1999.

Hashi, Hisaki: Vom Ursprung und Ziel des Zen: die Philosophie des originalen Zen-Buddhismus. Wien: Ed. Doppelpunkt 1997.

Heilgendorff, Simone: Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002.

Hempel, Hans-Peter: Heidegger und Zen. Frankfurt am Main: Athenäum 1987/ Ausgabe 1992.

Hempel, Hans-Peter: Im Hier und Jetzt. Unterweisungen im Zen-Yoga. Leipzig. Reclam 2002.

Hofstadter, Douglas R.: Gödel Escher Bach. ein Endloses Geflochtenes Band. München. DTV 1991.

Huang-po, Hsi-yün / Blofeld, John [Hg.]: Der Geist des Zen. Der klassische Text eines der größten Zen-Meister aus dem China des neunten Jahrhunderts. Frankfurt am Main. Fischer 1997.

Kasulis, Thomas P.: Zen action / Zen person. Honolulu. University Press of Hawaii 1981.

Kostelanetz, John Cage. An Anthology. New York. Da Capo Press 1991:

Kostelanetz, Richard: John Cage (Ex)plain(ed). New York, NY [u.a.]: Schirmer Books 1996

Kostelanetz, Richard: John Cage im Gespräch. Köln. DuMont 1989.

Kostelanetz, Richard (Hg.): Writings about John Cage. Ann Arbor, Mich.: The University of Michigan Press 1993

Kösterke, Doris: Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell: Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage. Regensburg: Roderer 1996.

Kruschkova, Krassimira [Hg.]: Ob?scene: zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film; Vortragsreihe des Tanzquartier Wien / Krassimira Kruschkova (Hrsgin). Wien [u.a.]: Böhlau 2005.

Lao-tse: Tao-Tê-King. Das Heilige Buch vom Weg und von der Tugend. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Günther Debon. Stuttgart. Reclam. 1994.

Lorenz, Kuno: Indische Denker. München. Beck 1998.

Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): Musik-Konzepte Sonderband: John Cage I. München: edition text + kritik GMBH 1978.

Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.): Musik-Konzepte Sonderband: John Cage II. München: edition text + kritik GMBH 1990.

Nancy, Jean-Luc: Corpus. Aus d. Franz. von Nils Hodyas und Timo Obergöker. Berlin: Diaphanes 2003.

Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): The Boulez-Cage Correspondence. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1999.

Nicholls, David [Hrsg.]: The Cambridge companion to John Cage. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2006.

Nyman, Michael: Experimental Music - Cage and Beyond. - Second edition - Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1999.

Olson, Carl: Zen and the Art of Postmodern Philosophy. Two Paths of Liberation from the Representational Mode of Thinking. New York: State University Press 2000.

Perloff, Marjorie / Junkerman, Charles [Hrsg.]: John Cage. Composed in America. Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press 1994

Pritchett, James: The development of chance techniques in the music of John Cage, 1950 - 1956. New York: Ann Arbor Press 1988

Pritchett, James: The music of John Cage. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1993

Revill, David: Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie. München/Leipzig: List 1995.

Richards, Sam: John Cage as ... Oxford: Amber Lane Press 1996

Schädler, Stefan / Zimmermann, Walter: John Cage. Anarchic Harmony. Mainz [u.a.] Schott 1992.

Suzuki, Daisetz Tataru: Das Zen-Koan - Weg zur Erleuchtung. Freiburg im Breisgau. Herder 1996.

Suzuki, Daisetz Tataru: Der westliche und der östliche Weg. Essays über christliche und buddhistische Mystik. Frankfurt: Ullstein 1971.

Suzuki, Daisetz Tataru: Die große Befreiung. Einführung in den Zen-Buddhismus. Frankfurt am Main: Fischer 1978

Suzuki, Daisetz Tataru: Essays in Zen Buddhism. First Series. London [u.a.] Hutchinson / Rider 1975 (1949).

Suzuki, Daisetz Tataru: Essays in Zen Buddhism. Second Series. London [u.a.] Hutchinson / Rider 1974 (1949).

Suzuki, Daisetz Tataru: Essays in Zen Buddhism. Third Series. London [u.a.] Hutchinson / Rider 1973 (1953).

Suzuki, Daisetz Tataru: Leben aus Zen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Suzuki, Daisetz Tataru: Manual of Zen Buddhism. New York: Grove Press Inc. 1960.

Suzuki, Daisetz Teitaro: Ur-Erfahrung und Ur-Wissen: d. Quintessenz d. Buddhismus. Wien: Octopus 1983 (Wege zur letzten Wirklichkeit ?)

Suzuki, Daisetz Tataru: Zen und die Kultur Japans. Hamburg. Rowohlt 1958.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Schöpfer der Neuen Musik. Porträts und Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (1958).

Watts, Alan W.: Der Lauf des Wassers. Eine Einführung in den Taoismus. Frankfurt. Suhrkamp 1983.

Watts, Alan W.: The Way of Zen. New York. Pantheon 1957.

Weber-Brosamer, Bernhard / Back, Dieter M.: Die Philosophie der Leere. Nagarjunas Mulamadhymaka-Karikas, Übersetzung des buddhistischen Basistextes mit kommentierenden Einführungen (Beiträge zur Indologie 28). Wiesbaden. Harrassowitz 2005.

Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam 1995. (1990)

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie Verlag 1997.

Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Wright, Dale S.: Philosophical Meditations on Zen Buddhism. Cambridge / New York. Cambridge University Press 1998.

Audiovisuelle Medien

(in der Arbeit mit AUDIO bzw. VIDEO gekennzeichnet)

Bossert, Christoph / Ericsson, Hans-Ola: John Cage. ORGAN² / ASLSP. Audio CD.
Aufnahmedatum: 14. - 16. Dezember 2003. Öhringen. Organum Musikproduktion 2005.
AUDIO

Cage, John: Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music.
Ninety Stories by John Cage, with Music. John Cage, reading; David Tudor, music.
Folkways 1959. Reissued as Smithsonian/Folkways CD DF 40804/5, 1992.
AUDIO

Cage, John: Interview. New York, vom 2. April 1991
<http://de.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M>
[Stand: 2008-08-03]
VIDEO

Fontaine, Dick (Regie): Sound.
mit Rahsaan Roland Kirk und John Cage
Rhapsody Films 1966
VIDEO

Musik im technischen Zeitalter: John Cage
Dokumentation des SFB über das Konzert-Interview von und mit John Cage, David Tudor und
Hans Heinz Stuckenschmidt in der Kongreßhalle Berlin, SFB vom 21. Januar 1963
VIDEO

Werke von John Cage

Verzeichnis der Werke von John Cage gesammelt:

Musik

<http://www.xs4all.nl/~cagecomp/music.htm>

[Stand: 2008-07-12]

Texte

<http://www.xs4all.nl/~cagecomp/text.htm>

[Stand: 2008-07-12]

Wichtige Werke von John Cage im Detail:

0'00"

UA: 24. Oktober 1962

New York: Henmar Press 1962

4'33"

UA: 29. August 1952

erste Version: New York: Henmar Press 1993 (reprint)

zweite Version. New York: Henmar Press 1960

Concert for Piano and Orchestra

UA: 15. Mai 1958

New York: Henmar Press 1960

Fontana Mix

UA: 5. Jänner 1959

New York: Henmar Press 1960

Music of Changes

UA: 5. Juli 1951 (erstes Buch) - 1. Jänner 1952 (komplett)

New York: Henmar Press 1961

One

UA: 27. Februar 1988

New York: Henmar Press 1988

ORGAN² / ASLSP

UA: 21. November 1987

New York: Henmar Press 1987

Quellen aus dem Internet

(werden in der Arbeit mit dem Zusatz "(web)" ausgewiesen)

Basho, Matsuo : verschiedene Haikus
http://www.zenkreis-bremen.de/zenspruch03_rev.htm
[Stand: 2008-07-25]

Borsig, Margareta von: Einführung in das Lotossutra.
http://www.quod-est-dicendum.org/Interreligioeser_Dialog/Einfuehrung_in_das_Lotossutra_07_08_05_mb.htm
[Stand: 2008-09-02]

Cage, John: Interview mit Steve Sweeney-Turner. Teil 1.
durchgeführt beim Huddersfield Contemporary Music Festival, 1989
http://deposit.ddb.de/ep/netpub/97/03/78/957780397/_data_dyna/_snap_stand_2003_03_27/2001/2001T3.pdf
[Stand: 2008-09-22]

Cage, John: Interview mit Steve Sweeney-Turner. Teil 2.
durchgeführt beim Huddersfield Contemporary Music Festival, 1989
http://deposit.ddb.de/ep/netpub/97/03/78/957780397/_data_dyna/_snap_stand_2003_03_27/2002/2002T1.pdf
[Stand: 2008-09-22]

Chi-i / Zhiyi: Hsiao chih-kuan.
zitiert nach:
Swanson, Paul L: Ch'an and Chih-kuan.
T'ien-t'ai Chih-i's View of "Zen" and the Practice of the Lotus Sutra
<http://www.nanzan-u.ac.jp/~pswanson/mhck/Chih-i%20on%20Zen%20and%20Chih-kuan%208-2003.pdf>
[Stand: 2008-09-03]

Collcutt, Martin: Zen Art" in a Monastic Context.
http://www.japansociety.org/zen_art_monastic_context
[Stand: 2008-07-29]

Dogen, Eihei: Shobogenzo
translated by Rev. Hubert Nearman, O.B.C., Shasta Abbey Press, Mount Shasta, CA, USA.
<http://shastaabbey.org/1dogen/shobogenzo.pdf>
[Stand: 2008-08-23]

Ferguson, Andy: Zen Ancestors in China. The five Houses.
<http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Reln360/Images360/ancestors.pdf>
[Stand: 2008-07-05]

Hochsitz-Sutra (Platform-Sutra)
translated & commented by Philip B. Yampolsky
http://www.thezensite.com/ZenTeachings/Translations/Platform_Sutra_Yampolsky.pdf
[Stand: 2008-08-02]

Hochsitz-Sutra (Platform-Sutra)
English translation by the Buddhist Text Translation Society
Dharma Realm Buddhist University / Dharma Realm Buddhist Association
Burlingame, California U.S.A.
With the Commentary of Tripitaka Master Hua
<http://online.sfsu.edu/~rone/Buddhism/Platform%20Sutra.pdf>
[Stand: 2008-08-21]

Ives, Christopher: Ethical Pitfalls in Imperial Zen and Nishida Philosophy
<http://www.nanzan-u.ac.jp/SHUBUNKEN/publications/nlarc/pdf/Rude%20awakenings/Ives.pdf>
[Stand: 2008-08-15]

Kafka, Franz: Unveröffentlichte Werke 1916-1918, Aphorismen II, 4
<http://www.kafka.org/>
[Stand: 2008-07-25]

Lai, Whalen: Buddhism in China. A Historical Survey.
www.routledge-ny.com/ref/chinese/phil/Buddhism.pdf
[Stand: 2008-07-15]

Lieberman, Fredric: Zen Buddhism And Its Relationship to Elements of Eastern And Western Arts.
<http://arts.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html>
[Stand 2008-08-20]

Lin-chi Lǔ
The Zen Teaching of Rinzai [The Record of Rinzai] - Translated from the Chinese Lin-Chi Lu Schloegl, Irmgard: Shambhala. Berkeley 1976
http://www.thezensite.com/ZenTeachings/Translations/Teachings_of_Rinzai.pdf
[Stand: 2008-07-17]

Mahayana Mahaparinirvana-Sutra
Translated into English by Kosho Yamamoto.
Edited, revised and copyright by Dr. Tony Page
(Nirvana Publications, London, 1999-2000)
<http://www.nirvanasutra.org.uk>.
[Stand: 2008-07-22]
bzw. als PDF-File:
<http://www.prajna.nl/teksten/onderricht/soetras/mahaparinirvana.pdf>
[Stand: 2008-07-22]

Mahayana-shraddhotpada-shastra
<http://www.prajna.nl/teksten/onderricht/soetras/>
[Stand: 2008-07-27]

Mumonkan: All 48 Koans With Commentaries.
<http://www.angelfire.com/electronic/awakening101/mumonkan.html>

Prajnaparamita-Hridaya-Sutra
Commentary and translation by Harischandra Kaviratna
<http://www.theosophy-nw.org/theosnw/world/asia/as-heart.htm>
[Stand: 15.8.08]

Winters, Jonah: Nagarjuna's Middle Way
<http://www.bahai-library.org/personal/jw/other.pubs/nagarjuna/nagarjuna.pdf>
[Stand: 2008-07-21]

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit thematisiert das Verhältnis des künstlerischen Schaffens von John Cage zur Philosophie des Zen. Allerdings lässt diese Beziehung sich nicht auf eine Formel wie "Cages Kunst = Zen-Kunst" reduzieren, vielmehr geht es darum, über Cages Werk Korrelationen mit Prinzipien des Zen aufzuzeigen.

Im ersten Teil der Arbeit wird dafür die Geschichte des Zen (chin.: Chan), vor allem hinsichtlich seiner Wurzeln in der chinesischen aber auch in der indischen Tradition, untersucht, wobei diese keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben will und kann. Die Auswahl der Quellen erfolgte nicht zuletzt in Anbetracht der Zen-Rezeption durch John Cage und versucht deutlich zu machen, dass festgelegte, strenge formale Regeln, wie sie heute beispielsweise in der japanischen Soto-Linie zur Anwendung kommen, nicht notwendigerweise in den Anfängen, an der Basis des chinesischen Chan formuliert wurden. Bei Huang-po etwa finden sich an zahlreichen Stellen Hinweise darauf, keiner bestimmten Praxis anzuhängen und die Existenz nicht der Suche nach Erleuchtung zu widmen; ganz im Gegenteil liegt die Möglichkeit absoluter innerer Einsicht (Satori) in den alltäglichen Dingen, in der Erfahrung, im Sein.

Der zweite Teil der Arbeit gibt zunächst einen groben Überblick über Leben und Werk von John Cage, wobei anhand seiner Biografie schon die Verbindungslinien zu Zen gezogen werden. Der Einfluss von Zen auf Cages Kunst wird dann an relevanten Strategien verdeutlicht: Zufall und Unbestimmtheit als Methode, die Stille als Grundlegung künstlerischer Produktion und Rezeption. Daraus entwickelt Cage einen Werkbegriff, der die Aufführung als oberstes Prinzip ansetzt: In der Aufführung erst realisiert sich ein Stück, nicht nur weil die Noten zu Klängen werden, sondern weil die Aufführung eine soziale Situation begründet, die weit über notierbare konzeptuelle Vorgaben hinausgeht. In dieser Erfahrung einer komplexen Situation mit unbestimmtem Ausgang liegt das Wesen von Cages Kunst und gleichzeitig die Möglichkeit, das Leben auszuprobieren, wie Cage sagt.

In ihrer erkenntnishaften Dimension von Erfahrung treffen Zen und die Kunst von John Cage aufeinander: Wo Cage in seiner Kunst versucht, die Wahrnehmung auf ein offenes Gewahrsein hin aufzubrechen, sie von allen Gewohnheiten und Vorlieben zu befreien, wird die Existenz an sich anvisiert. Der Umgang mit der Existenz ist es auch, der Anfang und Ende von Zen darstellt: Nur die Erfahrung, dem Zukommenden in Unvoreingenommenheit entgegenzutreten, besitzt den Charakter von Erkenntnis, die jedoch nicht in Worte gefasst werden kann.

Zen|Cage.

Am Ende bleibt beiden die Stille.

Abstract

The present work picks out as a central theme the relation of the artistic creation of John Cage to the philosophy of Zen. Indeed, it is insufficient to reduce this to a formula like "Cages art = Zen art", rather it is a matter of indicating correlations of Cages work with principles of Zen.

In the first part of the work the history of the Zen (chin.: Chan) is examined, above all questioning its roots in the Chinese and Indian tradition, which, of course, does not want to raise a claim to completeness. The choice of the sources occurred in consideration of the Zen adoption through John Cage and these basic roots try to make clear that agreed, strict formal rules, as they are used today, for example, in the Japanese Soto-line, were not necessarily formulated in the beginnings, at the base of the Chinese Chan. Huang-po, for instance, claims at numerous places not to cling to a certain practise and not to dedicate the existence to the search for enlightenment; on the contrary, the possibility of absolute internal insight (Satori) lies in mundane things, in the very experience, in being.

The second part of the work gives first a coarse overview about life and work of John Cage and through his biography the connecting lines to Zen are drawn. Further, the influence of Zen on Cages art is made clear in relevant strategies: Chance and undeterminacy as a method, silence as a basic ground of artistic production and reception. Cage develops a concept of artistic work which predicates 'performance' as the uppermost principle: Only in the performance a piece is fully realised, not only because the notes become sounds, but because the performance is creating a social situation which goes far beyond every written note or concept. In this experience of a complex situation with uncertain outcome lies the essence of Cages art and at the same time the possibility to try out life, how Cage puts it. In their knowledge-like dimension of experience Zen and the art of John Cage converge: Where Cage tries in his art to expand perception towards open awareness, to release perception from all habits and predilections, existence itself becomes the focus. Mere existence also marks the beginning and the end of Zen: Only personal experience, facing the unknown and undetermined, possesses the nature of knowledge which cannot be conveyed, nevertheless, in words.

Zen|Cage.

In the end, silence remains.

Lebenslauf

Markus M. Bruckner

geb. 29.4.1978, lebt in Wien und Niederösterreich

Ausbildung:

Studium „Pädagogik für Modernen Tanz“

Privatuniversität Konservatorium Wien

(BA / Bachelor of Arts, 2005)

Studium der Philosophie, Uni Wien, 1998-2008

wissenschaftlicher Bereich:

Veranstaltung und Koordination von Symposien im Spannungsfeld zwischen Philosophie, Medientheorie und Kunst, in Wien, NÖ, Malaga/Spanien.

künstlerische / interdisziplinäre Tätigkeit:

als Tänzer/Performer seit 2000 bei verschiedenen Projekten in Wien (WUK, Odeon, Konzerthaus, tanz*hotel,...) NÖ, OÖ und Lissabon beteiligt.

als Choreograf: „other.between.trans.meet“: 2005, KosmosTheater, Wien.

„in[decision]“: 2006, Uraufführung beim Festival Österreich tanzt, Festspielhaus St.Pölten; weitere Performances: Im_flieger, WUK, Wien.

seit 2006 kontinuierliche Mitarbeit, Projektentwicklung und -betreuung bei "Im_flieger - Freiraum und Experimentierfeld für Tanz, Performance und angrenzende Kunstformen.", Wien

seit 2007 Kooperationen mit Mag. Gregor Reinberg (Violine)

gemeinsame Kreation und Aufführung einer tänzerisch-performativen Fassung von John Cages "One⁶", Mai 2008, WUK, Wien.