

Der goldene Löwe im Käfig, gitterlos

Über das offene Kunstwerk, John Cage und Hua-Yen

1962 veröffentlichte ein junger Dozent für Ästhetik namens Umberto Eco ein ausgezeichnetes Buch mit dem Titel „Das offene Kunstwerk“. Er behandelt darin eine Hauptströmung moderner Kunst, die das Kunstwerk als „grundsätzlich mehrdeutige Botschaft“ zum Programm erhebt und offene Formen schafft, die nicht auf fixe Strukturen (etwa eine bestimmte Folge von Tönen eines bestimmten Tonsystems in einer Partitur) und definierbare Bedeutungen festlegt sind. An die Stelle des fertigen Werks tritt eine Konfiguration von Möglichkeitsfeldern für verschiedene Realisationen und Betrachtungsweisen. Dadurch entfaltet sich – wie kaum zuvor in der Kunstgeschichte - die unvorhersehbare und nicht wiederholbare Ereignishaftigkeit von Kunst.

Ein Kapitel widmet Eco dem Thema „Zen und der Westen“, denn etliche Avantgarde-Künstler beriefen sich auf Zen um ihre Kunstauffassung zu begründen. Er gibt ihnen darin Recht, denn jenseits aller philologischen Bedenken sei es unleugbar, daß zwischen Zen und den Produzenten offener Kunst „eine fundamentale Gleichheit in der Atmosphäre besteht, Eine Autorisierung für das Abenteuer der Offenheit.“ (Eco, 221) Der Einfluß des Zen sei am stärksten bei John Cage spürbar. „Cage muß nicht nur als Avantgardekomponist, sondern mehr noch als einer der Zen-Lehrer, an einer Stelle, wo man einen solchen nicht erwartet, gesehen werden.“ (a.a.O., 222) Er sei somit ein Beispiel dafür, daß Zen nicht mehr auf Ostasien beschränkt ist, sondern auch „legitimerweise der modernen Kultur des Westens zugehört.“ (a.a.O., 224)

Cages Arbeiten gehören zweifellos zum Typus des offenen Kunstwerks, den Eco beschreibt. Der Komponist selbst kommt in vielen Statements auf die Offenheit seiner Kunst zu sprechen, stellt aber zugleich klar, daß es bei ihm nicht um *L'art pour l'art* geht, sondern um die Möglichkeit des Sichöffnens, die durch Musik für den Komponisten und alle, die sie aufführen und hören, entsteht. „Ich habe beschlossen, daß meine Aufgabe darin besteht, die Persönlichkeit zu öffnen; ich möchte auch das Werk öffnen, um verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zuzulassen.“ (C1, 62) Ihn als Zenlehrer zu bezeichnen, mag trotzdem übertrieben klingen. Dafür spricht aber, daß sein reifes Werk als *Exercitium* gedacht ist, als Ein- und Ausübung einer bestimmten religiösen Erfahrung und Haltung. Er bezeichnet Kunst als eine Art Labor, in dem die Gesetze des Lebens unter vereinfachten Bedingungen aufgezeigt werden. Das offene Kunstwerk ist für ihn eine Art experimenteller Buddhismus, der Versuch das Mahâyâna-Verständnis vom Sosein aller Dinge im Klangbereich zu manifestieren, indem er dem Sosein der Klänge einen Zeit-Raum gibt.

Was früher »Aufführung eines Werkes« hieß, ist jetzt »Zeit der Achtsamkeit«, Invokation einer Leere, in der jeder Klang das Heraufkommen der Welt zelebriert. Die Kompositions- und Aufführungsregeln umschreiben Bedingungen, die die Achtsamkeit aller Beteiligten fördern. Ziel ist es, daß die Leute nicht nur im Konzertsaal, sondern in ihrer natürlichen Umgebung zu hören beginnen, d.h. auf das achten lernen, was in ihrem Umkreis vorgeht. Er möchte mit seiner Musik keine (buddhistische etc.) Weltanschauung verbreiten, sondern nur davon überzeugen, „daß es Klänge gibt und daß diese Klänge, was immer sie sind, wert sind, gehört zu werden.“ (C1, 259) Das unbefangene Hören auf die sich ereignenden Klänge hat den Sinn „uns näher an den Prozeß heranzuziehen, der

die Welt ist, in der wir leben.“(C1, 90) Aus dieser Zielsetzung entspringt eine bewußt moderne Zen-Kunst, ohne jeden folkloristischen Anklang an chinesische oder japanische Musiktradition. „Es ist heute nicht mehr möglich, das zu wiederholen, was Zen gestern hervorgebracht hat.“ (C1, 123)

An Klangereignissen fasziniert ihn ihre Grundlosigkeit. „Sie sind, und mehr nicht. Sie leben.“ (C1, 96). Auch menschliches Leben lebt ohne Warum, ohne sich auf ein äußeres Ziel hinzubewegen. Kunst soll die Einsicht fördern, daß wir uns immer am Ziel befinden und uns mit ihm ändern. „Wir sind weiterhin unterwegs. Auf diesen Wanderungen – und *inmitten* von ihnen – ist hier, ganz plötzlich, eine Erlösung. Oder eine Öffnung.“ (C1, 314) Ein weiterer spiritueller Aspekt des Klangraums besteht darin, daß sich in ihm nichts begibt, das festgehalten und als Besitz betrachtet werden kann. „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.“ (C1, 185)

Noch zentraler für Cages Erfahrung der *Dharmadhātu* im Hör-Raum ist das Verhältnis von Klang und Stille. In einer seiner bekanntesten Geschichten erzählt er, naiv daran geglaubt zu haben, es gäbe so etwas wie Stille, bis er eines Tages Gelegenheit hatte, eine echofreie Kammer aufzusuchen. In ihr hörte er nicht, wie erwartet, völlige Stille, sondern seinen eigenen Pulsschlag und einen konstanten hohen Ton, den ein das Experiment begleitender Ingenieur als Klingen des Nervensystems deutete. Sein Schluß daraus: „Es gibt nicht so etwas wie Stille. Etwas geschieht immer, das einen Klang erzeugt.“ (C2, 155) Stille, Leerheit der klingenden Welt, ist nicht abseits der formhaften Klangereignisse zu erfahren. Es bedarf dazu keines schalltoten Raumes, sondern einer Kehrtwendung des Geistes. Sie tut sich auf im absichtslosen Hören.

Dazu sind aber Vorlieben und Abneigungen zu überwinden. „Der höchste Weg ist ohne Schwierigkeit. Vermeide nur das Wählen und Herausgreifen, Vorliebe und Haß, und Du wirst licht und klar.“ Soweit das *Shin Jin Mei*. Cage weiß, daß dieses Licht- und Klarwerden nur durch Disziplin erreichbar ist. „Ein Ego ohne Disziplin ist verschlossen, es neigt dazu, sich in seine Gefühle einzuschließen. Disziplin ist das einzige, was diese Verschlossenheit verhindert. Mit ihr kann man sich dem Äußeren und dem Inneren öffnen.“ (C1, 60) Für Cage wurde das methodische Einbeziehen des Zufalls zur Übung, die sein neigungsabhängiges Wählen reduzierte. Als sich in den fünfziger Jahren seine musikalische Welt infolge seines Zen-Studiums rasch und tiefgreifend wandelte, begann er sein gesamtes Arbeiten auf Zufallsoperationen zu gründen, die er meist mit Hilfe des *I-Ging* durchführte. „Durch das Werfen von Münzen zur Festlegung der Facetten meiner Musik fessle ich mein Ich, sodaß die Musik weitgehend von mir selbst frei bleibt.“ (zit. nach Reville, 203) Das bedeutete aber nicht, daß er sich komponierend willenlos in einem chaotischen Durcheinander treiben ließ. Er entwarf die Ankunftsräume für das Unvorhersehbare. „Man denkt im allgemeinen, ich benutze den Zufall als eine Möglichkeit, um mich einer Entscheidung zu entziehen. Aber meine Entscheidungen bestehen darin, welche Fragen überhaupt gestellt werden.“ (zit. nach Kostelanetz, 25)

Aus der entworfenen Eventualität werden Klang-Ereignisse, die sich ohne eine konstruierte Verbindung ungezwungen aus sich heraus entfalten. Doch ist das von ihm selbst her Klingende nicht isoliert. Klänge breiten sich im Hör-Raum nach allen Richtungen aus und durchdringen einander, ohne

einander zu stoßen, oder sich sonstwie zu behindern. Die Befreiung des Einzelklangs meint deshalb keinen musikalischen Atomismus. „Ich weiß sehr gut,“ meint Cage, „daß die Dinge einander durchdringen. Aber ich denke, sie durchdringen einander viel fruchtbarer und mit mehr Komplexität, wenn ich selbst keine Verbindung herstelle.“ (C1, 86)

Wenn man seine Würde respektiert und ihm erlaubt er selbst zu sein, ist jeder Klang Zentrum des Hörfeldes. Darin spiegelt sich eine universelle Seinsstruktur: „Jedes Wesen ist der Mittelpunkt des Universums, und die Schöpfung besteht aus einer Vielzahl von Mittelpunkten.“ (zit. nach Kostelanetz, 165) Nach Cages Konzept eines plurizentrischen Universums, beherbergt jedes sich ereignende Seiende das ganze Universum und breitet zugleich sein Sein überall hin aus, läßt alles andere an sich teilnehmen. Die einzelnen Phänomene können einander durchdringen, ohne sich in ihrem Eigensein zu behindern, weil ein leerer Raum der Offenheit füreinander zwischen ihnen waltet. „Gut, dieses *Nichts* gestattet allen Dingen zu leben“ (C1, 102)

Den Gedanken der wechselseitigen Durchdringung und Nichtbehinderung hat Cage von seinem Lehrer Daisetz Suzuki, an dessen Vorlesungen an der Columbia University in New York er mehrere Jahre lang (etwa 1949 bis 1951) teilnahm. Zwar hatte er schon Vorträge über Zen und Dadaismus von Nancy Wilson Ross gehört und war persönlich mit Alan Watts bekannt geworden. Doch erst Suzukis Unterricht berührte ihn so tief, daß er zum Zenbuddhismus konvertierte. Während Cage bei Suzuki lernte, setzte dieser sich besonders intensiv mit dem *Hua-Yen* auseinander. Diese Richtung des chinesischen Buddhismus ist zwar in ihrem Ursprungsland mit der Tang-Zeit (618-907), in der sie entstand, auch wieder erloschen, blieb aber für das *Mahâyâna* in Ostasien von großer Bedeutung. Sie überlebte v.a. in Korea bis in die Gegenwart und floß auch in das japanische Zen ein. Für Suzuki, der hierin der Selbsteinschätzung dieser Schule folgt, gipfelt nicht nur Hua-Yen, sondern die gesamte buddhistische Philosophie im Prinzip des *Shih-shih Wu-ai*, der ungehinderten, wechselseitigen Durchdringung der Phänomene. „Die Philosophie des *Shih-shih Wu-ai* ... ist der Höhepunkt buddhistischen Denkens, wie es sich im Verlauf von zweitausend Jahren im Fernen Osten entwickelt hat.“ (Suzuki, 86)

Fa-tsang, der bekannteste unter den Gründern des *Hua Yen*, entwickelt im „Traktat vom goldenen Löwen“ die Grundstruktur alles Seienden am Beispiel einer goldenen Löwenstatue, wobei das Gold die Leerheit symbolisiert, während die Löwengestaltigkeit das Formprinzip veranschaulicht. Erörtert wird aber nicht nur das im *Mahâyâna* oft diskutierte Verhältnis von Form und Leere, sondern in typischer Hua-Yen-Manier auch die Beziehung der Vielheit der formhaften Dinge untereinander. Jeder Teil des Löwen enthält den ganzen Löwen und so ist auch jeder Teil in jedem Teil anwesend. Teile und Ganzes sowie die Teile untereinander spiegeln sich unendlich ineinander.

Wie für Cages musikalische Welt der gegenseitigen Durchdringung muß man auch zum Eintritt in die Hua-Yen-Welt Abneigungen und Vorlieben an der Pforte abgeben. Für Suzuki sind es vor allem Barrieren der Furcht, die das gegenseitige Durchdringen verhindern. Er betont, daß das Sich-Durchdringen und Nicht-Behindern primär eine Herzensangelegenheit sind, nicht Sache theoretischer Spekulation. „Die bewegende Kraft in der Hua-Yen-Welt des *Shih-Shih Wu-ai* ist das Große Mitfühlende Herz“ (Suzuki, 99).

Er habe ein Problem mit der Post, erzählte Cage einmal in einem Interview. Es käme in letzter Zeit so viel, aber wenn er sie nicht ehrlich, d.h mit voller Aufmerksamkeit beantworte, sei das nicht sehr buddhistisch. Ihm schein angemessen, jeden Brief so zu würdigen wie die anderen. Schließlich sollte man allen Dingen, die geschehen, Aufmerksamkeit schenken. Also habe er sich darauf besonnen, daß Postbeantworten nunmal ein Teil des Lebens ist, auch wenn es viel Zeit braucht. Alle Dinge als Buddha zu behandeln sei eine große Herausforderung. Das Telephon z.B. sei auch nicht einfach das Telephon. Es ist, als ob die Schöpfung oder der Buddha anläuten würden. Du weißt nie, wer am anderen Ende der Leitung ist ...

Literatur

John Cage: Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles, Berlin 1984 (zit. als C1)

Ders.: Silence. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl, Frankfurt/M. 1987 (zit. als C2)

Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. 1977

Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, Köln 1989

David Reville: Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie, München 1992.

Daisetz Teitaro Suzuki: Urerfahrung und Urwissen. Die Quintessenz des Buddhismus, Wien 1990.