

Christian Grüny

Der Alltag als Kunst zweiter Ordnung

In Paul Valéry's *Eupalinos* erzählt Sokrates, der im Hades einen Dialog mit Phaidros führt, eine Geschichte, die ihm selbst als Achtzehnjähriger widerfahren sei: Er sei am Strand entlanggegangen und habe dort ein rätselhaftes Ding gefunden, „eine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht“.¹ Auch wenn Sokrates nicht davon spricht, dass jene weiße Sache schön gewesen sei, so legen doch die wenigen Worte der Beschreibung einen Gegenstand von berückender Schönheit und Einfachheit nahe. Der Gegenstand zieht ihn vollständig in seinen Bann, wobei er sofort den Übergang von der Betrachtung zur Reflexion vollzieht: Seine „eigentümliche Form unterbrach alle meine übrigen Gedanken“.² Die Form des Gegenstandes bietet sich der Wahrnehmung dar, die keinerlei Schwierigkeiten hat, sie aufzunehmen; was nachhaltig scheitert, ist die in der Regel zuverlässige und sofortige Identifikation als etwas. Als angehender Philosoph hält sich Sokrates nicht lange bei der Form in ihrer Fragwürdigkeit auf, sondern versucht, ihre Frage explizit zu machen und zu beantworten: „Was ist das?“

Die Fragwürdigkeit der Sache, die den Übergang der Wahrnehmung zum Denken veranlasst hat, wirkt für dieses als andauernde Inspiration und Frustration, indem es sich in keiner Antwort beruhigen kann. Ähnlich schnell, wie der Blick sich in Gedanken transformiert, verschwindet schließlich die konkrete Sache selbst aus dem Interesse: „Ob dieses eigentümliche Ding das Werk des Lebens sei oder das Werk der Kunst oder eines der Zeit oder ein Spiel der Natur, ich konnte es nicht entscheiden... Und dann auf einmal warf ich es zurück ins Meer.“³ Die Handlung, die Sokrates selbst zu überraschen scheint, zeigt sich als vollkommen konsequent, denn die von dieser Begegnung am Meer ausgelösten Reflexionen hören durchaus nicht auf; sie bedürfen aber der Sache nicht mehr, die ihnen letztlich nur als Auslöser diente.

Sokrates selbst beschreibt diese Erfahrung als Wegscheide, in der sich – auf einmal – entschied, ob er sich der Kunst oder der Philosophie zuwenden würde. Interessanterweise bezieht er sich dabei nicht auf den Moment, in dem er sich von der Sache abwandte, sondern beschreibt seinen späteren Gedanken so, dass er „sich von selbst spaltete in Bauen und Erkennen“⁴, in künstlerische Tätigkeit und philosophische Reflexion. Nun geht es mir hier nicht um Valéry's Poetik, sondern um die Betrachtung des ambivalenten Verhältnisses von Kunst und Nicht-Kunst, um es einmal vorsichtig zu formulieren, und um die Konsequenzen, die sich daraus für ein Verständnis von Kunst ergeben. Aus dieser Perspektive erscheint der Moment des Wegwerfens als der entscheidende. Er markiert die Abwendung vom konkreten Objekt und die Option für den Gedanken und präformiert damit die Entscheidung gegen die Kunst.⁵

Betrachtet man den Kontext der Erzählung, so könnte man sagen, dass diese Entscheidung sogar noch früher gefallen ist. Sokrates kündigt an, von seinem Fund zu berichten, und schweift als erstes in eine ausführliche, hochgradig poetisierte Schilderung des Meeres ab. Er hat offenbar keine Schwierigkeiten mit einer ästhetischen Betrachtung von Naturphänomenen, und es gelingt ihm sogar, diese Betrachtung eloquent darzustellen. Diese Fähigkeiten scheitern in dem Moment, in dem die weiße Sache in ihrer grundlegenden Ambivalenz, oder genauer nicht stillzustellenden Übergängigkeit, wenn ein solches Wort erlaubt ist, ins Spiel

¹ Paul Valéry, *Eupalinos oder der Architekt*, eingeleitet durch *Die Seele und der Tanz*, Ffm 1973, S. 121.

² Ebd.

³ A.a.O., S. 124

⁴ A.a.O., S. 117.

⁵ So deutet es auch Blumenberg: Vgl. Hans Blumenberg, *Sokrates und das ‚objet ambigu‘*. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Ffm 2001, S. 74-111, hier 95.

kommt. Es ist aber gerade diese Eigenschaft als Organisationsform von Übergängen, so meine These, die die Kunst ausmacht. Die These schärft sich, wenn sie mit einem Entwurf und einer Praxis konfrontiert wird, die eine paradoxe Strategie verfolgt: die die Übergängigkeit auf die Spitze treibt, um sie gleichzeitig zu dementieren. Die Rede ist von der Musik und den Texten von John Cage.

Hier möchte ich mich auf einen Aspekt seiner Poetik und Praxis beziehen: die Herausforderung nämlich, die sich mit den Stichworten Öffnung und Nicht-Intentionalität markieren lässt.⁶ Öffnung und Nicht-Intentionalität sind nicht deckungsgleich, und für uns interessant ist jene Phase in Cages musikalischer Entwicklung, in der beides zusammenkommt. Mich interessiert dabei weniger das Moment des radikalen Bruchs mit unserer ästhetischen Tradition, sondern das der Kontinuität, das sich damit verbindet.

Bereits 1938 spricht Cage in einem programmatischen Text davon, dass dem Musiker in Zukunft „the entire field of sound“⁷ zur Verfügung stünde. Das angestammte Material der Musik, die musikalischen Töne, sind von einem Ermöglichungsgrund zu einem Korsett geworden, das wahrhaft zeitgenössische Musik abzuwerfen hat. Der Komponist gewinnt damit ein potentiell unendlich reichhaltiges Material, mit dem er arbeiten kann. Am Prinzip der Komposition hat sich damit freilich noch nichts verändert: Geräusche müssen hörend isoliert und auf irgendeine Weise verfügbar gemacht werden. Im Prinzip ist damit die Bühne geöffnet für jede Art von Alltagsgegenstand, für das Tonbandgerät, mit dem auch flüchtige Geräusche aufgenommen und beliebig reproduziert werden können, und für elektronische Klangerzeugung, die vollkommen neuartige Klänge zu produzieren verspricht.

Der Alltag in seinem Erklingen hält damit Einzug ins Innere der Musik, ohne dass dabei die Grenze zwischen beiden prinzipiell in Frage gestellt würde (dass bereits die Integration die Grenze zumindest problematisch werden lässt, soll hier vorläufig außen vor bleiben⁸ – Peter Rinderle wird morgen darüber sprechen). Die Rolle des Komponisten bleibt die desjenigen, der aus einem klanglichen Material, das mehr oder weniger organisiert ist, Konstellationen in der Zeit herstellt, Strukturen und Formen schafft, die schließlich in einem abgeschlossenen Rahmen vor einem Publikum zu Gehör gebracht werden, und dies erscheint noch alternativlos: „Music is a continuity of sound. In order that it may be distinguishable from nonbeing, it must have a structure; that is, it must have parts that are clearly separate but that interact in such a way as to make a whole.“⁹ Die Öffnung liegt damit ausschließlich auf der Materialebene und ist in etwa vergleichbar mit der Integration von Korbgeflecht oder Zeitungsfetzen in kubistische Collagen.

Was er selbst als Nicht-Intentionalität bezeichnet, kommt bei Cage erst um einiges später zum Tragen und ist von größerer Radikalität. Inspiriert durch die Auseinandersetzung mit dem Zen und mit Meister Eckart gibt er nun als Komponist teilweise das Heft aus der Hand und trägt sozusagen das Prinzip des Nicht-Tuns in das Tun ein. Der Komponist handelt, lässt aber systematische Lücken auf unterschiedlichen Ebenen. Als Beispiel für eine radikal nicht-intentionale Komposition, in der sich aber nichts von Indeterminiertheit oder Öffnung findet, kann die *Music of Changes* dienen: ein hochkomplexes, streng festgelegtes Klavierstück, dessen Parameter durch das chinesische Orakel *I Ging*, das *Buch der Wandlungen*, festgelegt wurden. Als Material dient hier der gewöhnliche Tonvorrat eines Flügels, und die

⁶ Für eine ausführliche Aufarbeitung dieses Zusammenhangs vgl. Christian Grüny, Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion, in: Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion, Bielefeld 2008, S. 221-248.

⁷ John Cage, The Future of Music: Credo, in: ders., Silence. Lectures and Writings, Middletown 1973, S. 3-6, hier 4.

⁸ Vgl. dazu Christian Grüny, Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton, in: Musik und Ästhetik 48 (2008).

⁹ John Cage, Defense of Satie, in: R. Kostelanetz (Hg.), John Cage. An anthology, New York 1991, S. 77-84, hier 79.

Einbeziehung des Zufalls liegt auf der Ebene der kompositorischen Entscheidungen. Für den Interpreten hingegen kann von Indeterminiertheit keine Rede sein.

So einschneidend die Veränderungen auch sein mögen, die sich durch Öffnung und Nicht-Intentionalität ergeben, sie nehmen an Radikalität noch einmal deutlich zu, wenn beide Prinzipien zusammenkommen. In einem Gespräch von 1972 formuliert Cage dies als Forderung an zeitgenössische Musik überhaupt: „Wenn die Musik Umweltgeräusche zulassen kann, ohne davon beeinträchtigt zu werden, so handelt es sich um moderne Musik.“¹⁰ Damit ist die Schranke zwischen Innen und Außen der Kunst und damit zwischen Intentionalem und Zufälligem aufgehoben, ohne dass die Unterscheidung als solche notwendigerweise in Frage gestellt wäre. Musik kann immer noch strukturierte Klangkontinuität sein, aber sie erkennt ihr Verhältnis zum Außermusikalischen an bzw. thematisiert es ausdrücklich. Man kann sich nun sehr unterschiedliche Ausprägungen dieser Grundkonstellation vorstellen; in jedem Fall bestimmt sie das Kunstwerk als Schauplatz von Übergängen. Ich möchte kurz drei Beispiele nennen, an denen sich die unterschiedlichen Möglichkeiten veranschaulichen lassen: Ein Klavierstück von Christian Wolff, Cages stilles Stück und zuletzt eine von ihm propagierte und praktizierte Hörpraxis.

Zum ersten: Cage berichtet von einer Situation in seiner von unaufhörlichem Verkehrslärm durchtosten New Yorker Wohnung: Christian Wolff spielt bei offenem Fenster eines seiner Stücke auf dem Klavier vor. Nachdem er es beendet hat, bitten ihn die Zuhörer, das ganze doch bitte noch einmal bei geschlossenem Fenster zu wiederholen, weil sie kaum folgen konnten. Wolff reagiert freundlich, aber klar: Er könne das gern tun, nötig für das Stück sei es aber nicht.

Was geschieht hier? Es kann keine wirkliche Verwechslung zwischen Klavier- und Autoklängen geben. Gerade diese unbefragte kategoriale Trennung ist es aber, die die Hörer so irritiert: Wenn das, was man konzentriert verfolgen soll, weil es als solches gemeint ist, von dem punktiert oder gar übertönt wird, was man ignorieren muss, weil es zufällig und ungestaltet ist, so ist eine angemessene Rezeption unmöglich. Wolffs Stück mag modern sein, weil es sich nicht stören lässt, die Zuschauer sind es aber offenbar nicht, weil sie sich sehr wohl stören lassen.

Das stille Stück, das als 4'33" bekannt geworden ist und das Cage noch Jahrzehnte später als sein bestes bezeichnet hat¹¹, dreht die Schraube noch ein Stück weiter, indem es überhaupt keine intentionalen Klangereignisse anbietet, sondern auf akustischer Ebene ausschließlich aus den Umweltgeräuschen besteht, Unmutsäußerungen und Gespräche des Publikums eingeschlossen. Auch hier ist vordergründig alles klar, denn auch kann es keine Verwechslungen geben: Es gibt keine Musik, alles was man hört, ist außen. Aber wo ist innen? Die Spannung bleibt auch dort erhalten, wo die eine Seite im Virtuellen verschwindet. Zuletzt sei auf die Haltung hingewiesen, aus der heraus Stücke wie 4'33" entstanden sind und die weit über eine bestimmte künstlerische Auffassung und Praxis hinausgeht: Wenn Cage in bezug auf das stille Stück sagt, er habe die Zuhörer davon überzeugen wollen, „daß die Geräusche ihrer Umwelt eine Musik erzeugen, die weitaus interessanter ist als die Musik, die man im Konzertsaal hört“¹², so entspricht dies einer Forderung, seine Hörpraxis gegenüber der Welt im ganzen zu verändern. Immer wieder betont Cage in Gesprächen, er brauche nicht viel Musik, er habe keinen Schallplattenspieler, ihm sei die Klangwelt des Alltags genug: „Heute brauche ich kein Klavier mehr. Ich habe die 6th Avenue, die Geräusche.“¹³ Aber was ist mit jenen Geräuschen anzufangen? Wie sind sie zu hören, wenn sie in den Kontext des (abwesenden) Klaviers gebracht werden? Cages eigene Vorstellungen sind von der Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus geprägt: Das unterschiedslose Sein-Lassen

¹⁰ Richard Kostelanetz, John Cage im Gespräch, Köln 1989, S. 162.

¹¹ Vgl. J. Cage im Gespräch, a.a.O., S. 62ff.

¹² J. Cage im Gespräch, a.a.O., S. 63.

¹³ J. Cage im Gespräch, a.a.O., S. 36.

und Geschehen-Lassen aller Klänge, die auftauchen und wieder verschwinden, entspricht seiner Vorstellung vom Hören sowohl musikalischer als auch nicht-musikalischer Klänge. Der Verkehrslärm verändert seinen Charakter dadurch nicht weniger als die gehörte Musik: Abgeschnitten werden soll der gesamte pragmatische Kontext des Gehörten – dass es sich um Autos handelt, und alles was sich damit an Assoziationen, Bewertungen und Reflexionen verbindet. Wenn man sich dem Störenden aufmerksam zuwendet, erweist es sich als interessante klangliche Gestaltung und hört infolgedessen auch auf zu stören.

Ein solche Haltung erscheint nicht als Sprung für die Neue Musik, sondern einer aus ihr hinaus „ins Nirgendwo“¹⁴, wie Gunnar Hindrichs formuliert. Man kann sie aber auch anders lesen: So unalltäglich diese Art der Zuwendung bei beliebigen Alltagsgeräuschen sein mag, sie ist gerade in der Musik doch präformiert im zentralen Paradigma der jüngeren europäischen Musikgeschichte: dem der absoluten Musik, also der Vorstellung, „daß Musik ein tönendes Phänomen und nichts sonst sei“¹⁵. Diese Vorstellung, die Carl Dahlhaus nicht unproblematisch in die romantische Ästhetik zurückverfolgt¹⁶ und die sich mit Eduard Hanslick 1854 rein ausspricht,¹⁷ bildet bis heute den Hintergrund jedes Versuchs, etwa Musik und Affektivität zusammenzudenken, und den Bezugspunkt, an dem er sich abzarbeiten hat. Für das 19. Jahrhundert waren es der Text, die programmatische Darstellung und der Ausdruck von Affekten, der aus der Musik zu tilgen war; geht man weiter zurück und über den europäischen Raum hinaus, so kommen etwa Körperbewegung, soziale Kontexte und ein kosmologischer Referenzrahmen ins Spiel. Für Programmmusik und Oper gilt bereits, dass sie ästhetische Phänomene in dem Sinne sind, dass man sich nicht aktiv an ihnen beteiligt und dass sie keine Gruppenprozesse involvieren, sondern ausschließlich auf die – äußerlich passive, innerlich dem Anspruch nach höchst aktive – Wahrnehmung zielen. Schließlich sollte nun auch noch der Bedeutungsraum getilgt werden, der sich mit Text, Programm und Ausdruck verbindet, und „[w]as bisher als Mangel der Instrumentalmusik erschienen war, ihre Begriffs- und Objektlosigkeit, wurde zum Vorzug erklärt“¹⁸.

Die metaphysischen Implikationen einer „absoluten“, von allen Bezügen losgelösten Musik, die gerade dadurch einen Bezug zum Absoluten herzustellen vermag, waren für die frühromantische Ästhetik zentral, verloren sich aber seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend. Mit dem Begriff des „Außermusikalischen“ konnte sukzessive alles außer den „[t]önend bewegte[n] Formen“¹⁹ der organisierten Klanglichkeit selbst aus der Musik ausgeschieden und in für die Sache selbst irrelevante, illegitime oder störende Verunreinigungen umgedeutet werden. Natürlich kann man mit Grund daran zweifeln, ob dieser Prozess je konsequent durchgeführt werden kann; dennoch haben wir nicht zuletzt dieser Bewegung die innere Komplexität und Intellektualität moderner Musik zu verdanken, und sie ist in anderen Kunstformen auf ihrer Suche nach Reinheit nicht ohne Wiederhall geblieben.²⁰

¹⁴ Gunnar Hindrichs, Bedeutete John Cage einen Sprung in der Neuen Musik?, in: Archiv für Musikwissenschaft 55,1 (1998), S. 1-27, hier 25.

¹⁵ Carl Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 13.

¹⁶ Vgl. Ulrich Tadday, Analyse eines Werturteils. *Die Idee der absoluten Musik* von Carl Dahlhaus, in: Musik & Ästhetik 47 (2008), S. 104-117.

¹⁷ Vgl. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt 1991

¹⁸ Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, a.a.O., S 12.

¹⁹ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, a.a.O., S. 32.

²⁰ Für die Literatur ist hier an Mallarmé und Valéry zu denken, für die Malerei etwa an Kandinsky: „Die konkrete Malerei stellt eine Art Parallele dar zur sinfonischen Musik, indem sie einen rein künstlerischen ‚Inhalt‘ liefert. Für diesen Inhalt sind allein die rein malerischen Mittel verantwortlich.“ (Wassily Kandinsky, Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst, in: ders., Essays über Kunst und Künstler, Bern 1955, S. 233-248, hier 235) „Ein einsames schweigendes Konzert gibt sich in der Lektüre dem Geist, der in gemindertem Klingen die Bedeutung wiederfindet: kein mentales Mittel, das die Symphonie auszeichnet, wird fehlen, nur verknüpft, mehr

Wenn nun Cage für das musikalische Hören Bedeutungs-, Interpretations- und Metaphernfreiheit fordert, so tut er letztlich nichts anderes, als das Paradigma der absoluten Musik zu affirmieren. Nur findet er sein Ideal der absoluten Klangwelt gerade nicht in der komponierten Musik der Tradition, sondern mit Vorliebe im Straßenlärm, den er immer wieder durchaus in nicht provokativer Absicht als interessanter bezeichnet als Mozart oder Beethoven. Eine Parallele zu diesem Zusammenfall der konsequenten Schließung (absolute Musik) mit der radikalen Öffnung (Cage) findet sich in Kandinskys Diagnose der Konvergenz der „großen Abstraktion“ mit der „großen Realistik“.²¹ Als Begründung dafür, warum er für das Konkrete optiert, gibt Cage folgendes an: Es passiert immer wieder unvorhersehbares Neues, der Lärm stellt keine Ansprüche, verstanden zu werden oder Emotionen auszulösen, und er existiert in äußerer und innerer Beziehungslosigkeit.

Bis auf die letzte Bestimmung sind dies alles Charakteristika konsequent „absolut“ verstandener Musik; es ist diese letzte Bestimmung, die die entscheidende Konsequenz darstellt und damit einen Schritt aus der absoluten Musik hinausgeht: Die Forderung nach innerer Beziehungslosigkeit wendet die Ablehnung jeglicher Form des Verweises nach innen und treibt sie so auf die Spitze. Nicht das Klanggefüge der jeweils erklingende Musik oder des Straßenverkehrs, sondern jedes einzelne Ereignis soll ganz für sich genommen werden. Aus dieser Perspektive der Befreiung der Klänge erscheint ihr innermusikalischer Zusammenhang wie eine Art illegitimer Knechtschaft, oder, wie es in einer vielzitierten Formulierung Cages heißt, wie Klebstoff: „Where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, we four [Cage, Feldman, Wolff und Brown, CG] felt the opposite necessity to get rid of the glue so that sounds would be themselves“²². Was Max Imdahl für die bildende Kunst bemerkt, lässt sich auch hier konstatieren: „So gesehen löst die Non-relational-Art die Relational-Art genau auf der Stufe ab, auf der diese ihre äußerste Entfaltungsmöglichkeit gefunden hat.“²³ Das heißt: Auf der Stufe der wirklichen Absolutheit, in der nur noch immanente Formverhältnisse zählen, werden diese Verhältnisse negiert.

Die Objekthaftigkeit musikalischer Werke soll einer radikalen Prozesshaftigkeit weichen, die mit der Forderung eines aktiven Hörens, das Zusammenhänge erkennt, Vergleiche anstellt, Strukturen ausmacht – einem strukturellen Hören, wie Adornos Begriff lautet – nicht mehr vereinbar ist. Wenn der Ablauf der Klänge sich nicht zum Objekt verdichtet, fällt diese Möglichkeit aus. Es ist genau dieser Moment, in dem die Verabsolutierung der Musik von innen gesprengt wird, denn es gibt nun keinen Grund mehr, warum die „sounds themselves“ ausschließlich gezielter menschlicher Praxis entstammen müssten. In der Tat kommt der Straßenverkehr einem konsequent prozesshaften Hören eher entgegen als jede Musik, und die Klangwelt des Alltags wird selbst zu einer absoluten Musik zweiter Ordnung. Auch wenn Cage dies als Aufhebung des Unterschieds zwischen Kunst und Leben versteht, so hat es doch wenig mit der „Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst“ zu tun, die Peter Bürger bei den historischen Avantgarden ausmacht.²⁴ Eher ist es eine Verallgemeinerung des l’art pour l’art-Prinzips, das in der Musik seine selbstverständlich akzeptierte Realisierung gefunden hat.

Man mag sich darüber streiten, ob es alltagspraktisch tatsächlich möglich ist, Klänge nur „als sie selbst“ zu hören; sicherlich ist es nicht über längere Zeiträume praktikabel. Es wäre aber verfehlt, hier eine Ästhetisierung der Lebenswelt zu wittern. Es geht nicht darum, „die

nicht – durch das Denken. Die Poesie, ihr nah die Idee, ist Musik, par excellence – und willigt in keine Unterlegenheit.“ (Stephane Mallarmé, Kritische Schriften, Gerlingen 1998, S. 259f.)

²¹ Vgl. W. Kandinsky, Über die Formfrage, a.a.O., S. 17-47, v.a. 27ff.

²² John Cage, History of Experimental Music in the United States, in: ders., Silence, Middletown 1973, S. 67-75, hier 71.

²³ Max Imdahl: „Is It a Flag, or Is It a Painting?“ Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst, in: ders., Zur Kunst der Moderne (GS Bd. 1), Ffm 1996, S.131-180, hier 142.

²⁴ Vgl. J. Cage im Gespräch, a.a.O., S. 135; P. Bürger, Theorie der Avantgarde, Ffm 1974, insbes. 20ff.

Lebenswelt selbst in der Unmittelbarkeit ihrer Vollzüge zu genießen²⁵, wie Bubner diese fragwürdige Operation beschreibt, sondern eher um eine Übung in unterschiedsloser Aufmerksamkeit, eine vollkommen veränderte Haltung zur Welt, der es nicht ums Genießen, sondern um einen scharfen Blick für innere Beschaffenheiten und Abläufe zu tun ist und die für Cage auch ethische und politische Dimensionen hat²⁶: weder eine Ästhetisierung der Politik und noch eine Politisierung der Ästhetik, sondern ein quasi unmittelbares Entsprechungsverhältnis, das sich formal gar nicht so sehr von dem unterscheidet, das Adorno in Anschlag bringt. Man mag das als ästhetisch-politisch-existenzielles Manifest naiv und wenig überzeugend finden, aber es ist wenig ergiebig, Cage auf künstlerischer Ebene Inkonsequenzen oder die Unmöglichkeit seines Vorhabens vorzurechnen.

Wenn man allerdings selbst die kurze Charakterisierung der Stücke, die ich oben vorgenommen habe, ernst nimmt und gegen das Ideal einer absoluten Klangwelt zweiter Ordnung hält, so zeigen sich doch einige immanente Schwierigkeiten. Um diesen nachzugehen, werde ich an dieser Stelle zwei Argumentationsstränge verfolgen: einen erkenntnistheoretischen und einen ästhetischen.

Wenn die radikale Vereinzelung des Erscheinenden primär eine Frage der Haltung ist, kann man ihr mit kompositorischen Mitteln zwar entgegenkommen, man kann sie aber nicht erzwingen. Insbesondere stellt sich die Frage, was *ein* Prozess, was ein Einzelnes jeweils sein soll. Man kann mit guten Gründen dafür argumentieren, dass es isolierte Wahrnehmung von Einzelnem nicht geben kann: Wahrnehmung organisiert sich als Feld, in dem für jemanden etwas als etwas im Kontext von anderem vor einem Hintergrund erscheint.²⁷ Vereinzelung ist Vereinzelung in einem Kontext und von einem Kontext, und von hier aus ist auch das Scheitern der kompositorischen Vereinzelung zu verstehen, das Christian Wolff halb resignativ konstatiert: „No matter what we do, it ends up being melodic.“²⁸ Die verstärkte Wendung vom Komponisten und dessen Strukturierungen zum Rezipienten und dessen Erfahrungen scheitert an eben dieser Erfahrung.

Darüber hinaus ist es unplausibel, eine kategoriale Trennung von gestalteter Wahrnehmung und institutionellem, diskursivem und persönlichem Kontext anzunehmen. Man muss dafür nicht *hinter* die Wahrnehmung zurückgehen, die jeweils alternativlos erscheint, sich aber aus historischer oder ethnologischer Perspektive als kontingenzinfiziert entpuppt, sondern kann sich auf sie selbst beziehen. Dahlhaus spricht davon, dass „die Sprache, in der man sich über Musik verständigt, in die Sache, wie sie sich im Bewusstsein von Hörern konstituiert, unmittelbar eingreift“²⁹, und dies kann man jener Sache anmerken. Das Etwas geht nicht in dem auf, als was es aufgefasst wird, aber es lässt sich auch nicht ohne Auffassungsweise haben. Die sich organisierende Wahrnehmung unterhält innere Beziehungen zu symbolischen Formungen, und die Rede von sinnfreier Wahrnehmung ist schlichter Unsinn. Es gibt keinen Schnitt zwischen innerphänomenalen, interphänomenalen und kategorialen Zusammenhängen, und genau deswegen gibt es keine *sounds themselves*.

Das führt auf das zweite, ästhetische Argument: Wenn man laut Kant Kunstwerke so ansieht, als wären sie Natur, und die Natur insofern schön ist, als sie wie Kunst wirkt,³⁰ und wenn man Martin Seel zufolge Alltagsgegenstände und -situationen als ästhetische Objekte nur betrachten kann, indem man sie zuvor als Naturobjekte anschaut,³¹ so bleibt dieses Als ob der

²⁵ Rüdiger Bubner, Ästhetisierung der Lebenswelt, in: ders., Ästhetische Erfahrung, Ffm 1989, S. 143-156, hier 143.

²⁶ „Jeder Person, sowie jedem Klang, zu erlauben, das Zentrum der Schöpfung zu sein.“ (John Cage, Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles, Berlin 1984, S. 115)

²⁷ Für eine systematische Aufarbeitung der Entfaltung solcher Felder vgl. Bernhard Waldenfels, Ordnung im Zwielficht, Ffm 1987.

²⁸ Zit. bei Ulrich Mosch, Musikalisches Hören serieller Musik, Saarbrücken 2004, S. 88.

²⁹ Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, a.a.O., S. 59.

³⁰ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1990, B 179.

³¹ Vgl. Martin Seel, Eine Ästhetik der Natur, Ffm 1991, S. 163.

Wahrnehmung selbst eingeschrieben. Dass es einen Unterschied zwischen dem Übergang in explizite Reflexion und dem Verweilen bei der Wahrnehmung gibt, zeigt das Verhalten von Valéry Sokrates; das bedeutet aber gerade nicht, dass sich auf Wahrnehmung einzulassen bedeutet, jegliche Kontextualität abzuschneiden bzw. auszublenden.

„Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestaltlos“³² – Sokrates’ Ansprache an die weiße Sache beschreibt genau Cages Verständnis einer angemessenen Rezeption der von ihm advozierten „sounds themselves“: das Kappen aller Bezüge bei gleichzeitiger Beibehaltung einer differenzierten Gestaltwahrnehmung. Eine genaue Lektüre von Valéry Text zeigt allerdings, dass dies auch in Sokrates’ Fall nicht zutrifft. Der Fund am Strand hat eine ausgeprägte Gestalt, die sich aber der Identifikation widersetzt. Das Scheitern des Selbstverständlichen führt allererst zum Versuch der ausdrücklichen Anwendung unterschiedlicher Kategorien, die aber allesamt abgleiten. Es könnte sich um ein durch organisches Wachstum, durch menschliche Gestaltung oder durch die zufällige Einwirkung der Elemente geformtes Ding handeln, und die Versuche, es als eines davon zu bestimmen, haben alle ihren Anhalt an der Sache. „Wenn es Sinn gibt, so weiß man doch nicht welchen“³³, wie Daniel Charles schreibt – dies beschreibt keinen Mangel, sondern einen Überschuss an Sinn. Die Sache erinnert nicht an nichts, sondern an zu vieles, ohne deswegen etwas davon zu sein. „Du scheinst nichts, und doch bist du etwas“ wäre die angemessen paradoxe Formulierung.

Es griffe aber zu kurz, wenn man das Unbestimmtheitsproblem nicht auf der phänomenalen, sondern ausschließlich auf der kategorialen Ebene verortete. Auch die verweilende Betrachtung des Gegenstandes, die sich mit Urteilen, Kategorisierungen und Reflexionen zurückhält, kann die Sache nicht vereindeutigen. Diese hat den Blick auf sich gezogen, weil sie ihm interessant erschien, ehe noch eine einzige explizite Frage gestellt worden wäre. Sie ist schön, wenn man dieses Wort gebrauchen will, weil sie die Wahrnehmung in ein Spiel von Übergängen verstrickt. Wenn es gelingt, sich von den sich unvermeidlich anschließenden Reflexionen nicht von der Sache ablenken zu lassen, gleitet der Blick zwischen einer Betrachtung der Sache als Natur-, Kunst- und Zufallsprodukt hin und her und findet darin seine Befriedigung. Ästhetisch ist diese Betrachtung, gerade weil sie keine Vereindeutigung verlangt.

Ruth Sonderegger hat in ihrem Entwurf einer Ästhetik des Spiels die ästhetische Erfahrung als Spiel zwischen zwei grundsätzlichen Auffassungen beschrieben: Hermeneutische, auf Sinn gerichtete und dekonstruktive, auf das materielle Gefüge von Differenzen gerichtete Perspektive geraten immanent an ihre Grenzen und gehen aus einer Selbstreflexion in ihr jeweiliges Gegenstück über, ohne dass dieser Prozess je an ein natürliches Ende käme.³⁴ Mir scheint, man kann diese Figur zu einem allgemeinen Modell des Kunstwerks als Organisation von Übergängen erweitern, von dem ausgehend auch eine ästhetische Betrachtung von Alltagsgegenständen und -geräuschen beschrieben werden kann. Um dies zu erläutern, soll noch einmal auf 4’33” zurückgegriffen werden.

Die Zuhörer sitzen im Konzertsaal und werden mit einem oder mehreren Instrumentalisten konfrontiert, die eine definierte Zeitspanne lang nicht spielen. Das ist alles. Was also ist das Stück? Zwei extreme Deutungen sind denkbar, die meines Erachtens beide wenn nicht falsch, so doch hochgradig unplausibel und unproduktiv sind: Das stille Stück ist eine in erster Linie diskursive Geste, die Anlass zu Reflexion gibt,³⁵ oder: Es ist Präsentation eines Ablaufs

³² Valéry, Eupalinos, a.a.O., S. 121.

³³ Daniel Charles, Ästhetiken der Performance, in: ders., Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik, Berlin 1989, S. 25-86, hier 53.

³⁴ Vgl. Ruth Sonderegger, Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst, Ffm 2000.

³⁵ Zu weit in diese Richtung scheint mir Kostelanetz’ Begriff der „inferential art“ zu gehen: Vgl. Richard Kostelanetz, Inferential Art, in: ders. (Hg.), John Cage. An Anthology, New York 1991, S. 105-109.

zufälliger Geräusche, die nichts bedeuten und als interessantes klangliches Arrangement gehört werden sollen. Während die erste Variante das Stück sozusagen ins Meer wirft, folgt die andere Cages Selbstinterpretation.

Die tatsächliche Erfahrung dürfte anders aussehen: Bei jedem klanglichen Ereignis ist das Publikum gezwungen, sich auf der Schwelle zwischen einem identifizierenden Hören (Husten als Husten), der emotionalen Reaktion darauf (Husten als Störung) und einem „absoluten“ Hören (Husten als Klangobjekt) aufzuhalten, ohne es zu einer Vereindeutigung zu bringen. Wo der Komponist jede eigene Festlegung verweigert hat, liegt es auch nicht im Belieben der Hörer, sich schlicht für eine Auffassung zu entscheiden. Hinzu kommt, dass ein Teil der Geräusche auf sie selbst zurückzuführen sind, womöglich sogar Gespräche und Kommentare. Indem das Publikum das klangliche Geschehen beobachtet, beobachtet es sich selbst, ohne je entscheiden zu können, welchen Status das Beobachtete hat. Es ist leicht gesagt, dass alles, was zwischen den von der Partitur markierten Grenzen Teil des Stückes ist; die Erfahrung ist die eines ständigen Gleitens zwischen Innen und Außen, zwischen Wahrnehmung und Reflexion, zwischen Produktion und Rezeption und zwischen unterschiedlichen assoziativen Kontexten. Nichts davon ist auf die Neuheit des Stückes und die Überraschung des Publikums angewiesen, sondern bleibt auch bei wiederholtem Hören erhalten.

Sicher muss man vorsichtig sein, ein derart exponiertes und radikales Stück als Exempel für eine allgemeine These zur Ästhetik herzunehmen, wie es etwa Danto mit Duchamps Readymades tut³⁶ – weder Cage noch Duchamp taugen als Maßstab aller zeitgenössischen Kunst. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, den Übergangscharakter von Kunst auch noch an Werken der Tradition zu explizieren; das haben andere auf unterschiedlichste Weise getan.³⁷ Deutlich zutage liegt er aber beim Versuch einer ästhetischen Auffassung alltäglicher Phänomene auch außerhalb des besonderen Rahmens von Cages stillem Stück, in dem noch die Selbstreflexion der Kunst im Spiel ist. Die Befremdlichkeit, die einem kontemplativ angeschauten Gegenstand oder einer auf diese Weise erlebten Situation eignet, resultiert aus einem Suspendieren des pragmatischen und kategorialen Zugriffs auf die Welt. Die „interesselose sinnliche Wahrnehmung“, wie Martin Seel die Kontemplation bestimmt, ergibt aber gerade kein „Bewußtsein einer Welt ohne Sinn“³⁸, sondern ein leibzentriertes, fließendes Feld von Sinnhaftem in unterschiedlichen Konstellationen auf unterschiedlichen Ebenen, ohne dass es zu einer Fixierung käme. Diesseits des meditativen Zusammenfalls von Etwas und Nichts ist die Welt ohne Sinn nicht zu haben.

Das Ziel dieses Vortrags war ohnehin etwas anderes: Zu zeigen, dass es überraschende Parallelen zwischen der Anweisung gibt, die Welt als ästhetisches Phänomen aufzufassen, wie sie sich bei Cage findet, und der paradigmatischen Auffassung von Musik als absoluter Kunst. Es sind Cages eigene Stücke, an denen man sehen kann, wie beides scheitert: Es gibt keine absolute Wahrnehmung der Welt, so wie es auch niemals wirklich absolute Musik gegeben hat. Sounds themselves und reine Töne sind Kehrseiten derselben Medaille; sie waren bzw. sind höchst wirksame ästhetische Programme, aber keine wirklichen phänomenalen Möglichkeiten. Cages Stücke sind so interessant, weil sie genau das nicht leisten, was er propagiert, sondern weil sie die Übergänge des Ästhetischen nicht nur implizit vollziehen,

³⁶ Vgl. Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Ffm 1984; kritisch dazu: Jens Kulenkampff, Also noch einmal: Warhols „Brillo Box“ und Duchamps „Fountain“. Ein kritischer Kommentar zu Arthur Dantos Auskunft über das Wesen der Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 49/1 (2004), S. 127-136. Für eine der geläufigen Deutungen widersprechende, gut abgesicherte Interpretation von Duchamps Readymades vgl. Herbert Molderings, Ästhetik der Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Sonderheft 2004, S. 103-135.

³⁷ Ich denke neben bereits genannten Autoren vor allem an Gottfried Boehms Figur der ikonischen Differenz, die sich zu einer ästhetischen Differenz verallgemeinern und ausdifferenzieren ließe (vgl. etwa G. Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11-38).

³⁸ Martin Seel, Eine Ästhetik der Natur, a.a.O., S. 51, 47.

sondern ausdrücklich ausstellen. Wenn man das stille Stück wie eine weiße Sache, ein Fundstück am Strand auffasst und es nicht zurück ins Meer wirft, entfaltet sich vor unseren Ohren und Augen das ganze Feld der Kultur.

Abstract:

Kunstwerke sind Organisationsformen von Übergängen. Dies gilt für ihre innere Struktur, für das Verhältnis von Produktion, Werk und Rezeption und auch für ihr Verhältnis zur Nicht-Kunst. Als unabschließbar und nicht stillzustellen zeigen sich selbst die Werke der absoluten Musik, die das Gegenteil präbendieren. Wenn nun John Cage in seinen Texten und Äußerungen eine radikale Abkehr von der europäischen ästhetischen Tradition in allen ihren Momenten propagiert, so vollzieht er eine paradoxe Bewegung: Auf der einen Seite vervielfältigt die Öffnung der Kunst nach außen die Bezüge und macht Übergänge explizit, auf der anderen Seite soll diese Sinnexplosion gerade abgeschnitten werden zugunsten einer Befreiung der „sounds themselves“. In letzter Konsequenz der angezielten Nicht-Intentionalität würde das Hören alltäglicher Geräusche zu einer Art absoluter Musik zweiter Ordnung. Eine solche Absolutheit ist aber genauso unmöglich wie es absolute Kunst seit jeher war. Interessant bleibt gerade das notwendige Scheitern dieses Projekts, das die Grenze zwischen Kunst und Alltag in ihrer Unaufhebbarkeit und gleichzeitigen Durchlässigkeit vorführt.