

Hauptseminar: "John Cage" Freie Universität Berlin WS 90/91
Dozenten: Prof. Th. Gaethgens / Dr. Wulf Herzogenrath

John Cage - Mark Tobey

und die fernöstliche Kultur

all is a Melody
of mAny
coloRs:
Klangfarbenmelodie.

each Thing he saw
he asked us to look at.

By
thE time we reached the japanese restaurant
our eYEs were opened.

(M: Writings '67-'72)

Heike Stadler, Skalitzerstr. 74 A, 1000 Berlin 36

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Vorbemerkung	1
2. Was ist Zen-Buddhismus?	2
3. Mark Tobey	4
3.1 Die Entwicklung von Mark Tobey und seinem Werk	5
3.2 Der Einfluß der ostasiatischen Kalligraphie und Ästhetik	8
a) Der kreative Prozeß	8
b) Der Gedanke der Einheit	9
c) Die Übernahme formaler Elemente aus der chinesischen Kalligraphie	11
4. John Cage	12
4.1 Drucke, Radierungen, Aquarelle	19
5. Nachwort	
Literaturverzeichnis	

1. Vorbemerkung

Bevor ich darauf eingehe, wie die fernöstliche Kultur die Welt-
sicht und die Werke von John Cage und Mark Tobey beeinflusst hat,
möchte ich die Beziehung der beiden zueinander darstellen.

Cage zieht 1937 nach Seattle, um dort als Komponist und Begleiter
bei Bonnie Birds Tanzklassen in der Cornish School zu arbeiten.
Außer Merce Cunningham und Morris Graves, lernt er auch Mark Tobey
kennen. Liest man die Monografien und Aufsätze zu Mark Tobey, stellt
man fest, daß die Freundschaft mit Cage nie erwähnt wird. Offenbar
war die Beeinflussung eher einseitig, was vielleicht nicht zuletzt
an ihrem Altersunterschied liegt, Cage war damals 25, Tobey 47.

Ganz ehrlich gesagt, war ich nur eine kurze Zeit bei Tobey in
Seattle, wo er damals wohnte. Aber in dieser kurzen Zeit sahen
wir uns oft - oft genug für mich, um von einigen seiner Ein-
stellungen beeindruckt zu sein... Es war das erste Mal, daß
mir ein anderer Unterricht im vorurteilslosen Betrachten er-
teilte... Dem flüchtigsten Detail schenkte er seine Aufmerk-
samkeit, für ihn war alles lebendig. 1)

Cage war von Tobey's Bildern "stärker fasziniert als von irgend-
einem anderen Gemälde" 2). Tobey hatte einen großen Einfluß auf
die Sichtweise von Cage, auf sein Verhältnis zur Malerei und zum
Leben. Er öffnete ihm die Augen auf dem Weg zu einem Restaurant,
"Es was, wenn ich es richtig verstehe, eine Aufgabe der Kunst im
20. Jahrhundert ist: uns die Augen zu öffnen" 3).

Interessant ist, daß Cage zwar von Tobey's Verhalten stark beein-
druckt war, aber den Hintergrund dafür - Tobey's Beschäftigung mit
dem Zen-Buddhismus - nicht wahrgenommen hat, "er war kein Buddhist.
Er war an einer anderen östlichen Religion interessiert" 4). Es ist
zwar richtig, daß Tobey ein Anhänger der Bahai-Lehre war, aber vor-
urteilsloses Betrachten und Aufmerksamkeit gegenüber dem geringsten
Detail spiegeln Gedanken des Zen und nicht der Bahai-Lehre wider.
Offen bleibt, ob Tobey von Zen nie etwas erzählt hat, oder ob
Cage es damals einfach ignorierte.

Nach dieser Zeit in Seattle sahen sie sich anscheinend nicht mehr.

1 John Cage: Für die Vögel, Berlin 1984, S. 197

2 ebd.

3 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, Köln 1989, S. 127

4 John Cage: Für die Vögel, S. 196

2. Was ist Zen-Buddhismus ?

Während und nach dem 2. Weltkrieg nahm das Interesse in den USA und Westeuropa an der Denkweise des Zen stark zu. Die Vorträge von Daisetz Teitaro Suzuki und das Erscheinen seiner Bücher übernehmen hierbei eine wichtige Vermittlerrolle. Dieser aus Japan kommende Zen-Meister hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Zen-Lehre im Westen zu verbreiten. Cage besuchte drei Jahre lang seine Vorlesungen in New York, und wie Tobey las er zahlreiche seiner Bücher. Da der Zen-Buddhismus für Tobey, vor allem aber für Cage, eine wichtige Rolle spielt, deren Werk nur durch Kenntnis des Zen-Buddhismus voll erfasst werden kann, soll hier der Versuch unternommen werden kurz aufzuzeigen, worum es sich dabei handelt, soweit dies überhaupt möglich ist, denn "widmet man... dem Zen nicht wenigstens einige Jahre ernsten Bemühens, um seine Grundprinzipien zu verstehen, so ist nicht zu erwarten, daß man einen rechten Begriff davon erhält"⁵⁾.

Zen erhebt den Anspruch die Quintessenz und den Geist des Buddhismus unmittelbar von seinem Begründer (Buddha ca. -560-480 v. Chr.) übernommen zu haben. Zen hat im Unterschied zu anderen Zweigen des Buddhismus keine Lehrmeinung, keine heiligen Bücher und keine Dogmen. Den Inhalt des Zen bildet allein die Predigt Buddhas, Zen versucht alles Oberflächenhafte um die Lehre des Meisters beiseite zu schieben. 527 n. Chr. kommt der indische Mönch Bodhidharma nach China. Er gilt als der erste der Zen-Patriarchen. In China findet die eingeführte buddhistische Lehre fruchtbaren Boden, durch den Taoismus verbreitet sie sich schnell. Der Taoismus hat die Entwicklung und Ausprägung stark mitbestimmt, so daß sich die Grundzüge und wichtigsten Elemente decken. Der Zen-Buddhismus hat nichts mit Religion oder Philosophie zu tun, da weder eine höhere Macht für ihn existiert noch versucht wird, die Welt zu erklären.

Anzustrebendes Ziel des Zen ist das satori, die Erleuchtung, welche nur im Durchbruch zum wahren Sein, dem Wissen von der Nichtverschiedenheit des persönlichen Seins von dem absoluten Sein. Im satori ist der Erleuchtete unmittelbar mit der Wirklichkeit verbunden. Satori zu erreichen ist nur möglich durch die Aufgabe des Selbst, des Eigenwillens und jeder Zweckgebundenheit. Die höchste Wahrheit ist die Bejahung alles Denkmöglichen und Wirklichem.

5 D. T. Suzuki: Die große Befreiung, Zürich 1958, S. 56

Zen glaubt, daß die Welt mit konventioneller Vernunft nicht zu begreifen ist. Mit ihren Begriffen, Analysen und Denkfiguren wird diese der Wirklichkeit nicht gerecht. In der Tätigkeit des Erkennens wird das zu Erkennende verändert. In den Wahrnehmungen und deren Verarbeitung im Geist nehmen die Dinge der Welt eine bestimmte Beschaffenheit an, in der über ihr wirkliches Sein noch gar nichts ausgesagt ist. Die Dinge, so wie wir sie in unserem Bewußtsein vorfinden, existieren eben nur in unserem Bewußtsein. Deshalb strebt Zen eine Vernichtung des rationalen Intellekts, volle Offenheit, eine vorbehaltlose Hingabe an das Erleben, ein Tun in möglichst großer Bewußtheit und eine möglichst intensive Lebensführung an, um das Wesen, den Kern einer Sache zu erfassen und die wahre Natur des eigenen Geistes zu erkennen. Im Zen-Buddhismus wird grundsätzlich verneint, das Sein im Sinne des absoluten Seins mit der Kategorie "Substanz", welche dann zum Objekt des logisch rationalen Denkens wird, als etwas Seiendes, welches seinen Grund in sich selbst hat und mit sich selbst identisch ist, zu verstehen. Zen betont als Grundlegende Seinsgemeinschaft den Wandel und die Beziehung zwischen allem Seienden, der dynamische Charakter der Welt wird betont. Dem Beziehungsdenken geht es um die Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt, Raum und Gegenstand, von Ich und Welt. Diese Einheit wieder herzustellen und sich ihrer bewußt zu sein, ist ein Grundgedanke des Zen.

Werturteile wie schön oder häßlich gibt es nicht, sondern nur es ist. So bilden auch Worte ein Hindernis für Zen, weil sie Vorstellungen und nicht Wirklichkeit sind. Das persönliche Erlebnis ist alles beim Zen. Die Schulungsweise des Zen ist es die Wahrheit persönlich zu erfahren, nicht aus einer theoretischen Lehre. Zen ist alltägliche Erfahrung, durch Strenge, Selbstzucht und Disziplin wird in einer geistigen Wandlung die innere Wahrnehmung verstärkt, ein neuer Blickpunkt erreicht und die Wahrheit und Lösung aller Probleme im Selbst gefunden.

Im satori ist der Geist frei von bestimmten Meinungen und Gedanken und deshalb offen für alles in der Welt. Der Erleuchtete vermag es, die Dinge so zu nehmen wie sie sind, ohne Vermittlung der begrifflichen Vernunft.

Im Folgenden wird eine Unterscheidung zwischen chinesischer und japanischer Weltanschauung und Kalligraphie nicht vorgenommen, da die chinesische Weltanschauung in den Grundzügen voll von den Japanern übernommen wurde.

Die chinesische Kalligraphie ist in einer umfassenden kulturellen Einheit mit dem Zen-Denken verbunden, Ideen des Zen tauchen in der Ästhetik der Kalligraphie vielfach wieder auf. Die Kalligraphie, also die Ausübung der Schrift als Kunst, wird als erste und höchste Kunst in China und Japan angesehen, sie rangiert noch vor der Malerei, die ohne die Beherrschung der Kalligraphie gar nicht möglich ist.

3. Mark Tobey

In diesem Jahrhundert haben sich viele Maler mit dem fernöstlichen Denken beschäftigt (Rothko, Reinhardt, Pollock, Stamos...) und mit der chinesischen Kalligraphie auseinandergesetzt (Masson, Hartung, Bissier, Alechinsky...). Im Werk Tobey's ist beides, der weltanschaulich-ästhetische und der formale Gesichtspunkt, tief integriert. Eine so zentrale Rolle wie bei Cage spielt das Zen-Denken jedoch nicht, es bildet eher eine Vertiefung und Bestätigung Tobey's Ansichten, als eigentliche Ursache für die formal-bildliche Neuerung in der westlichen Kunst durch Tobey zu sein. Er selbst betont immer wieder, daß das fernöstliche Denken nur einen Teil seiner Quellen bildet: "Natürlich haben das Bahai und der Zen einen nicht zu leugnenden Einfluß auf die Entwicklung meines inneren Lebens ausgeübt und damit auch auf meine Kunst, aber neben vielen anderen verschiedenen, vereinzelten und schwierig einzuordnenden Einflüssen."⁶⁾ Ausschlaggebend für die Neuerung war Tobey's Auseinandersetzung mit der chinesischen Kalligraphie - er kam zum Zen-Denken über die Ästhetik der Kalligraphie - , durch ihre Beherrschung war es ihm möglich, die neue Konzeption des dynamischen, weltanschaulichen Denkens bildlich umzusetzen, wozu er mit den Mitteln der westlichen Kunst nicht in der Lage war. Damit wird der Unterschied zu Cage deutlich: erstens betont Cage den Einfluß des Zen anstatt ihn gleichzusetzen mit zahlreichen anderen Einflüssen, zweitens bedient sich Cage um seinem veränderten Denken Ausdruck zu geben nicht einer eng mit Zen verwandten Kunst, er orientiert sich nicht an der fernöstlichen Musik, sondern überträgt dieses Denken auf etwas, das mit Zen direkt nichts zu tun hat, er "erfindet" die Zufallsoperationen.

6 Denys Chevalier: Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey in: Das Kunstwerk, Heft 5-6, 1961, S. 48

3.1 Die Entwicklung von Mark Tobey und seinem Werk

Die Einflüsse des fernöstlichen Denkens und der Kalligraphie kommen in Tobey's Bildern erst relativ spät zum Vorschein, um ihren Stellenwert deutlich zu machen, soll die Entwicklung von Tobey und seinem Werk grob angerissen werden.

Seine künstlerische Laufbahn begann er als Modezeichner, 1911 setzt er sie als Porträtmaler fort. 1918 konvertiert er zum Bahai-Glauben, ein religiöser Universalismus optimistischer Prägung, der von dem Perser Bahá'u'lláh 1863 gegründet wurde.

Ich bin von der Bahai-Religion beeinflusst worden...welche glaubt, daß es nur eine Religion gibt, welche sich unter verschiedenen Namen erneuert. Die Wurzeln aller Religionen beruhen nach der Ansicht des Bahai auf der Annahme, daß die Menschheit schrittweise die Einheit der Welt und die Einheit der Menschheit verstehen wird. Sie lehrt, daß alle Propheten eins sind - daß Wissenschaft und Religion die beiden großen Kräfte sind, die im Gleichgewicht sein müssen, wenn die Menschheit erwachsen will. Ich glaube, daß mein Werk von diesen Überzeugungen beeinflusst worden ist. Ich habe versucht zu dezentralisieren und zu durchdringen (interpenetrate), so daß alle Teile eines Bildes gleichen Wert haben (related value). Vielleicht habe ich sogar geschafft, die Perspektive durchdringen zu können und das Ferne näher bringen zu können. 7)

Bis diese konkrete Umsetzung der Bahai-Lehre in seinem Werk zu tragen kommt, vergeht aber noch einige Zeit. In den folgenden Jahren tritt sie nur durch die Wahl der Bildthemen in Erscheinung, die oft religiösen Inhaltes sind, wie "Conflict of the Satanic and Celestial Egos" (1918). Den nächsten wichtigen Punkt in Tobey's Entwicklung bildet seine "persönliche Entdeckung des Kubismus", die er in Zusammenhang mit seinem Unterricht an der Cornish School ab 1922 macht. Durch den Kubismus wurde ihm zum ersten Mal die Möglichkeit eines anders als perspektivisch geordneten Raum voll bewußt, er fühlte, daß die Formen freier sein sollten und nicht so getrennt vom Raum um sie herum. "Ich wollte die Form zerschlagen, sie in einer mehr bewegteren und dynamischeren Weise verschmelzen"⁸⁾ Doch diese einsetzende Reaktion gegen die traditionelle Räumlichkeit und den Formgedanken wird keineswegs konsequent ausgeführt. Neben Bildern wie "Death of a Clown" (1931), die stark am Kubismus angelehnt sind, entstehen auch Arbeiten von verblüffender Trivialität, z.B. "Pink Flower" (1928) und "Middle West" (1929), eine

7 Marguerite Hui Müller-Yao: Der Einfluß der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei, Bonn 1985, S. 288
8 ebd. S. 284

perspektivisch gestaltete Straßenkreuzung mit länglichen, völlig neutral gehaltenen Häusern.

Die zweite Entdeckung, die Tobey in Seattle macht, ist die der Kalligraphie. 1923 befreundet er sich mit dem chinesischen Studenten Teng Kuei, der ihn in Geist und Technik der chinesischen Kalligraphie einführt. "I have just had my first lesson in Chinese brush from my friend and artist Teng Kuei. The tree is no more a solid in the earth...Each movement, like tracks in the snow, is recorded and often loved for itself. The Great Dragon is breathing sky, thunder, and shadow; wisdom and spirit vitalized."⁹⁾ Die Einbeziehung der Kalligraphie - in formaler wie in ästhetischer Hinsicht - in die Bilder Tobey's erfolgt trotz dieser **enthusiastischen Reaktion** erst 1935, ausgelöst durch einen Aufenthalt im Fernen Osten. 1934 verbringt er einige Zeit in Shanghai bei Teng Kuei, mit dem er intensiv die chinesische Kalligraphie studiert. Danach reist er weiter nach Japan, wo er einen Monat in einem Zen-Kloster verbringt. Zurückgekehrt nach England kommt ihm der entscheidende Gedanke. Beim Improvisieren eines Bildes, bestehend aus einem Geflecht weißer Linien auf braunem Hintergrund, "(he) realized that it was Broadway, with all the people caught in the Lights."¹⁰⁾ In den darauffolgenden Nächten entstehen "Broadway" und "Welcome Hero". "... ich erhielt von dort (China und Japan) das, was ich den kalligraphischen Impuls nenne, um mein Werk in neue Dimensionen zu treiben, von denen aus ich den Ansturm und den Aufruhr großer Städte erschaffen konnte, die Durchflochtenheit der Lichter und Menschenströme, gefangen in den Maschen dieses Gewebes."¹¹⁾ Er realisiert dies durch die "white writings", die "lebendige Linie". Das "white writing" zeigt sich bei genauerem Hinsehen als eine Vielzahl feiner, kleiner und kurzer Pinselstriche, die das ganze Bild mit einem filigranhaften Liniennetz überspannen, das die Bildfläche in ein vibrierendes Medium aus Licht und Raum verwandelt. In diesem feinen Netz aus Linien tauchen identifizierbare Bilder von Außenweltlandschaften auf, wie Städte- oder Straßenszenen meist mit einer Menschenmasse im Vordergrund. Obwohl Broadway das erste Bild darstellt, in dem die feste Form der Vergangenheit aufgebrochen wird, ist es, wie die darauffolgenden Werke, gegliedert durch eine perspektivische Raumaufteilung. 1941 geht Tobey noch einen Schritt weiter. In "Threading Light"

9 William G. Seitz: Mark Tobey, New York 1962, S. 47

10 ebd. S. 51

11 Jürgen Claus: Theorien zeitgenössischer Malerei, Hamburg 1963, S. 91

wird nun die vorher räumliche Kompartimentierung in ein transparentes geometrisches Liniengerüst mit wiederum eingeschriebenen gegenständlichen Elementen wie Vögel und Figuren umgewandelt, überspielt von weißen, fließend-welligen, teils locker gebündelten Linien. Ein "multiple space", die Verfielfachung des Raumes, entsteht. In "Transition to Forms" und "Drift of the Summer", beide von 1942, verzichtet Tobey auf jede figürliche Darstellung, weiße Linien bilden einen dichten, undurchdringlichen Regen nadelartiger Pinselstriche. Der "moving focus", der polyfokale auf einem beweglichen Augenpunkt beruhende Raum, kommt hier zum ersten Mal zum Ausdruck. Diese Art von Bildern ist es, die auf Cage den größten Eindruck machten und seine Sichtweise veränderten.

Diejenigen, die ich allen anderen vorziehe, sind seine "White Writings". Und von denen bevorzuge ich diejenigen, die keine figurativen Elemente enthalten. Hierbei handelt es sich um weiße Gemälde..., die den Eindruck vermitteln, daß jeder Pinselstrich eine spezifische Weißqualität birgt. 12)

Auf einer Ausstellung kaufte Cage eines seiner Bilder.

Es war sozusagen vollkommen abstrakt. Es hatte keine symbolischen Verweise. Die Leinwand war vollständig bemalt, aber nicht geometrisch abstrakt, was mich eigentlich interessierte. Also bewirkte es eine Veränderung,...als ich zufällig auf das Pflaster schaute und merkte, daß mir das Anschauen des Pflasters dieselbe Erfahrung vermittelte wie das Anschauen des Tobey's. Sie sehen also, wie meine Sichtweise sich damals wandelte, und diese Wandlung...öffnete mir die Augen für den abstrakten Expressionismus; nicht für seine Zielsetzungen, aber für seine äußere Erscheinung. 13)

Tobey's weitere Entwicklung, nachdem die "White Writings" in einer Vielzahl von Gemälden in unterschiedlichster Form abgehandelt waren, ist ab Ende der 40er-Jahre gekennzeichnet durch eine Umstellung vom linearen, unfarbigen Strichelemente zur breiteren Pinselschrift als Farbträger. Der verstärkte Einsatz von Farbe bringt eine wesentliche Änderung. Was vorher das "White Writing" an Bilddynamik virtuos vollbrachte, wird durch das Kolorit ins Meditative gewandelt. Diese Periode wird 1957 mit einer Serie von Blättern in Sumi-Tusche abgeschlossen. In den Bildern nach dieser Zeit sind der Strich und das Zeichen nicht mehr ausschließlich vorherrschende Bildelemente.

Da der Einfluß der fernöstlichen Kultur am Besten anhand der "white writings" festzumachen ist, gehe ich auf seine weiteren Arbeiten nicht näher ein.

12 John Cage: Für die Vögel, S. 179

13 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S.127 ff.

3.2 Der Einfluß der ostasiatischen Kalligraphie und Ästhetik

a) Der kreative Prozeß

Auf die Frage, was die japanische Kunst ihm gegeben hätte, antwortet Tobey: "Vieles was nicht unbedingt in enger Beziehung zur Malerei steht, den Wert des Zufälligen vielleicht..."¹⁴⁾ Der Zufall, die Indetermination, kommt bei Tobey in der Arbeitsweise zum tragen. Sie vollzieht sich spontan und unbewußt. "Lass die Natur die Führung in deiner Arbeit übernehmen." Diese Worte meines Freundes Takizaki verwirrten mich zunächst, klärten sich dann aber zur Auffassung: "Du darfst nicht im Wege stehen,"¹⁵⁾ Damit ist gemeint, sich nicht einzumischen in den kreativen Prozeß durch zu langes und starres Denken, sondern die universalen Kräfte der Natur wirken zu lassen durch intuitives, spontanes Verhalten. Auch für die Zen-Malerei ist dies ein wichtiges Merkmal. "The whole purpose of the Zen discipline in painting was to make the brush a spontaneous and unobserved index of emotion, a reflex as instantaneous as the winking of an eye or an outbreak of laughter."¹⁶⁾ Der Niederschlag des Unbewußten und Spontanen in der Malerei ist unvorhersehbar, das Ergebnis indeterminiert. Doch anders als bei Cage ist der Zufall jedoch ein gelenkter, nicht völlig indeterminiert, da die einzelnen gestischen Zeichen durch die Verwendung des Pinsels kontrolliert werden, während die Form offen ist, d.h. vom Unbewußten und Spontanen abhängig ist. Eine andere Nebenerscheinung der Spontanität, der Verwendung des innermenschlichen Zufalls, ist Subjektivität, da sie aus dem Unterbewußtsein kommt. Beim außermenschlichen Zufall wie ihn Cage anwendet herrscht dagegen ein hoher Grad an Objektivität, weil der Künstler diesen nicht beeinflussen kann.

Um durch das Intuitive und Spontane die Kräfte der Natur voll wirksam werden zu lassen, ist für die chinesische Kalligraphie und Malerei die Meditation und das Herstellen der inneren Leere eine wesentliche Vorbedingung des schöpferischen Verfahrens.

14 Denys Chevalier: Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey, S. 47

15 Katalog Museum Folkwang, Essen 1989. S. 113

16 Herbert Read: Suzuki: Zen and Art in: The Eastern Buddhist, In Memoriam D. T. Suzuki, Vol. 2 No. 1, 1967, S. 25

Dies entspricht auch Tobey's Einstellung: "Ich glaube, Malerei sollte mehr durch die Wege der Meditation als durch die Kanäle der Aktion hervortreten."¹⁷⁾ Der Künstler bringt sich in einen Zustand, in dem der zielgerichtete, rationale Geist zum Teil ausgeschaltet ist, und die Natur durch das Unbewußte und Spontane die Arbeit übernimmt. "Mein Werk entwickelt sich, glaube ich, mehr unbewußt als bewußt. Ich arbeite nicht mit intellektuellen Ableitungen. Mein Werk ist inneres Betrachten."¹⁸⁾ Der bildliche Raum wird zu einem Gegenbild desjenigen unserer Innenwelt und des Unbewußten, des Raumes, den der Künstler in sich selbst trägt. "Die für den Schöpfer belangvolle Dimension ist der Raum seines Inneren. Dieser Raum in uns ist dem Unendlichen viel näher als der Raum um uns herum."¹⁹⁾ Die Änderung im Schaffensprozeß hat natürlich Auswirkungen auf das Bild, durch die intuitiv-irrationale Vorgehensweise ist eine genaue Konzeption nicht mehr möglich. "Es wurde für mich eine Notwendigkeit, ein Bild - sei es in Farbe oder in neutralen Tönen - zu 'schreiben'. Diese Arbeitsweise mutete mich oft wie eine Performance an: sie musste in einem realisiert werden oder gar nicht - das Gegenteil dessen, was ich früher unter Bildaufbau verstanden hatte."²⁰⁾

Man sieht also, daß nicht nur die Einstellung Tobey's zum Verfahren des kreativen Prozesses direkt vom fernöstlichen Denken bestimmt ist, sondern daß die Veränderungen, die sich im Bild ergeben, ein Resultat dieser für den westlichen Künstler neuen Art des Schaffensprozesses ist.

b) Der Gedanke der Einheit

Den Gedanken der Einheit übernimmt Tobey zunächst aus der Bahai-Lehre, die die Einheit aller Menschen, Kulturen, der Welt und des ganzen Universums betont. Doch stellt ihm das Bahai keine Verfahren zur Verfügung, um diese Einheit in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen. Die Mittel dazu findet Tobey in der chinesischen Kalligraphie, in deren Ästhetik das Denken des Zen tief verwurzelt ist. Durch die Beschäftigung Tobey's mit der chinesischen Kalligraphie wird das Einheitsdenken noch vertieft. Ein Ziel des Zen ist es,

17 Katalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966, S. 34

18 ebd. S. 33

19 Katalog Erker-Galerie, St. Gallen 1987, S. 6

20 Katalog Museum Folkwang, S. 111

das Substanzdenken durch das Beziehungsdenken zu ersetzen, die grundlegende Seinsgemeinschaft und die Beziehung zwischen allem Seienden wird betont. Dem Beziehungsdenken geht es um die Aufhebung der Trennung von Raum und Gegenstand, von Ich und der Welt. Diese Einheit wieder herzustellen ist ein Grundgedanke des Zen. Die Trennung des Ich und der Welt, von Kunst und Leben, wurde bei Tobey durch die neue Art des kreativen Prozesses überwunden, in seinen Bildern wird nun die Einheit von Raum und Gegenstand wiederhergestellt. In den Worten Tobey's, "daß alle Teile eines Bildes gleichen Wert haben" und daß er die "Perspektive durchdringen" wolle, also die festgefügte statische Form und die dazugehörige Raumkonstruktion auflösen möchte, kommt der Gedanke der Einheit deutlich zum Ausdruck. Wie die Zen-Kunst versucht auch Tobey in seiner Kunst, diese verlorene Einheit von Menschen, Dingen und universaler Natur in der besonderen Art seiner Bilder wiederzufinden. Der Glaube an die allumfassende Einheit wird in seinen Bildern deutlich in der Dezentralisierung und dem "moving focus", dem Auflösen der Form, wodurch sich die Elemente eines Bildes zu einer Einheit verbinden, der Verflechtung der linearen Elemente zu einem schwingenden Kontinuum, welches auf der Multiplikation der "lebendigen Linie" beruht. Nicht der einzelne Gegenstand interessiert Tobey, sondern der Raum, welcher bei ihm nicht mehr statisch und perspektivisch ist. Sein Raum wird durch eine Vielzahl feiner Schriftzüge gebildet, die den Bildraum zum vibrieren bringen, ihn in sich atmen und schwingen lassen. Dadurch erreicht er oft eine Vervielfältigung der Raumparzellen, der Kompartimente, das er "multiple space" nennt. Form, Gegenstand und Rauntiefe sind für ihn ständig in Bewegung und isoliert gar nicht faßbar. Durch das Fehlen eines Zentrums ergibt sich der "moving focus". "Meine Bilder gehören zu der Art, die es den Betrachter nicht gestatten, sich auf irgendein Detail festzulehen, sich darauf auszuruhen. Der Betrachter wird vielmehr weggeschleudert, er muss sich mitbewegen."²¹ Es entsteht ein Raum, in dem der Gegensatz zwischen Ding und Leere nicht mehr existiert. Die Einheit von Raum und Gegenstand im Bild ist wiederhergestellt. Tobey hebt die feste, statische Gliederung der Bildfläche wie sie seit der Renaissance besteht auf. Es ist klar, daß das Einheitsdenken nicht die einzige Ursache für diesen Prozeß ist, es stellt lediglich einen Aspekt des Einflusses der fernöstlichen Kulturen auf Tobey dar.

21 Katalog Erker-Galerie, S. 5

c) Die Übernahme formaler Elemente aus der chinesischen Kalligraphie

Die weltanschaulichen Einflüsse in Tobey's Werk hätten nicht die akute Bedeutung gehabt, wenn nicht zur gleichen Zeit auch der Einfluß formaler Elemente der chinesischen Kalligraphie die bildnerischen Mittel zur Verfügung gestellt hätten.

Tobey's Pinselführung und Linien haben oft die gleiche Qualität wie die der chinesischen Kalligraphie. Er hat die spezifische Technik des "Hebens und Senkens" und des "Drehens und Wendens" der chinesischen Kalligraphie über lange Zeit hin erlernt und verinnerlicht. Die Beherrschung der kalligraphischen Pinseltechnik und, daraus resultierend, des typischen raumplastischen Duktus, der den Linien Dynamik und Spontanität verleiht, wodurch sie sich von den westlichen Linien unterscheiden, ist das wichtigste formale Merkmal, das Tobey aus der chinesischen Kalligraphie übernimmt. Durch die Übernahme der "living line", wie sie Tobey selbst nennt, lernt er die festen Formen der Vergangenheit aufzubrechen. Tobey baut seine Bilder fast ausnahmslos auf dem linearen Grundelement auf, das der K'ai-Shu Grundlinie in der Form des Liang-Tso-Striches der Kalligraphie entspricht.²²⁾ Durch Variation, Multiplikation und Abwandlung des einen kalligraphischen Striches baut er seine "white writings" auf, die die unmittelbarste und weitreichenste formale und technische Wirkung des kalligraphischen Impulses zeigen. Dieses Verfahren entspricht formal dem Aufbauverfahren der chinesischen Kalligraphie, in der sukzessiv Linie an Linie zur Entität des belebten Zeichen zusammengefügt werden. Ermöglichten die "white writings" Tobey zuerst "die frenetischen Rhythmen der modernen Großstadt zu malen"²³⁾, so resultierten aus ihnen später der "multiple space" und der "moving focus". Man kann diese also direkt auf den kalligraphischen Impuls zurückführen.

Tobey hat die Zeichen der chinesischen Kalligraphie nur selten in ihrer ursprünglichen Form und Bedeutung verwendet, sondern sie umgewandelt in ein neues Alphabet, in Zeichen einer neuen bildnerischen Sprache. Doch sind in einigen seiner Bilder starke Ähnlichkeiten zu Schriftzeichen der chinesischen Kalligraphie zu erkennen, so z.B. in "Drum Echoes" und "Nature's Path". (siehe hinten)

22 Nach: M. Hui Müller-Yao: Der Einfluß der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei, S. 293

23 Katalog Kestner-Gesellschaft, S. 33

4. John Cage

Die erste Berührung John Cages mit dem Fernen Osten fand schon relativ früh statt. In den Klassen von Henry Cowell untersuchte er Musiksysteme anderer Völker, besonders die des Fernen Ostens. Ende der 30er-Jahre hörte er einen Vortrag an der Cornish School über Zen und Dada, der ihn zwar beeindruckte, aber kein näheres Interesse für Zen erregte. Erst Mitte der 40er-Jahre begann er sich mit fernöstlicher Philosophie zu beschäftigen, er brauchte "aufgrund persönlicher Schwierigkeiten, die zur Scheidung von Xenia führten, Hilfe, die man normalerweise in der Psychoanalyse findet."²⁴ Einer allgemeinen Beschäftigung mit dem Orient und mit der Philosophie Sri Ramakrishnas (der Philosophie Indiens), folgte ein intensives Studium des Zen-Buddhismus bei Suzuki bis 1951. Drei Jahre lang verbrachte Cage seine ganze Freizeit mit Lektüre über Zen-Buddhismus und dem Besuch der Kurse von Suzuki an der Columbia University in New York. Die Krise, die er um 1945 hatte, führte auch dazu, daß er beschloß, nur noch weiter als Komponist zu arbeiten, "wenn es sich als nützlich erwies und ich auf Antworten stieß, die meinen Entschluß rechtfertigten, mein Leben der Musik zu widmen."²⁵ Er konnte nicht mehr anerkennen, daß Kunst eine Frage der Kommunikation sei, denn nach seinen Beobachtungen schrieben alle Komponisten völlig unterschiedliche Musik, sie sprachen alle unterschiedliche Sprachen; wie beim Turmbau zu Babel verstand keiner den anderen. Also wollte er einen anderen Grund finden als die Kommunikation oder alles aufgeben.²⁶ Die Antworten, die er fand und die ihm ein weiteres Schaffen ermöglichten, stammen aus zwei unterschiedlichen Richtungen. Die erste bildet den traditionellen Grund, aus welchem in Indien ein Musikstück komponiert wird: "um den Geist zur Ruhe zu bringen und ihn auf diese Weise den göttlichen Einflüssen zu öffnen."²⁷ Nun, was ist ein ruhiger Geist und göttliche Einflüsse? Laut Cage haben wir im östlichen Denken gelernt, "daß jene göttlichen Einflüsse tatsächlich nichts anderes sind als die Umwelt, in der wir uns befinden. Ein nüchterner und ruhiger Geist ist ein solcher, bei dem das Ich das Fließen jener Dinge nicht behindert, die durch unsere Sinne in uns herein- und durch unsere Träume heraufkommen."²⁸ Cage sieht den Grund für die

24 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S.21

25 ebd. S. 96

26 ebd. S. 47

27 Richard Kostelanetz: John Cage, Köln 1973, S. 105

28 ebd.

Kunst nun darin, uns zu verhelfen unsere Aufgabe im Leben, nämlich mit dem Leben, das wir leben ins Fließen zu kommen, zu erfüllen. Die zweite Antwort kommt aus der Philosophie Asiens, durch die Beschäftigung mit Suzuki. Cage wurde klar, "daß das, was wir tun, leben ist, und daß wir uns nicht auf ein Ziel hinbewegen. Wir befinden uns sozusagen immer am Ziel und ändern uns mit ihm. Und der einzige Nutzen der Kunst kann nur darin bestehen, uns für diese Einsicht die Augen zu öffnen."²⁹⁾ Nachdem er die Antworten gefunden hatte, die es rechtfertigten sein Leben der Musik zu widmen, komponierte er weiter. Er betrachtete das Komponieren nun als eine Disziplin, die er ausführte anstelle des Weges, der in der formellen Praxis des Zen vorgeschrieben ist (Atemübungen, mit überkreuzten Beinen sitzen, etc.). Eine Vorlesung bei Suzuki und andere Erfahrungen überzeugten ihn, sich "für den Weg nach außen zu entscheiden, anstatt dem inneren meditativen Weg zu folgen."³⁰⁾

Während seines Studiums der indischen Philosophie versuchte er sofort, diese in seiner Musik umzusetzen. In "Amores" (1943) möchte er zwei immerwährende Gefühle der Tradition Indiens, Erotik und Ruhe, ausdrücken, in "Sonates et Interludes" (1948) die ganzen neun immerwährenden Gefühle der indischen Ästhetik. "The Seasons" (1947), Cages erste Komposition für traditionelles Orchester, handelt von der Ruhe (Winter), der Erschaffung (Frühling), der Erhaltung (Sommer) und der Zerstörung (Herbst). Cages Werke sagen zu dieser Zeit also noch etwas aus, nämlich sein Verständnis der indischen Philosophie. Dies ändert sich jedoch in der folgenden Zeit. 1950 beginnt er Konsequenzen aus seiner Beschäftigung mit Zen für die Musik zu ziehen. Ihm kam der Gedanke, "diese Dinge praktisch umzusetzen, anstatt darüber zu sprechen oder zu diskutieren. Das ließ sich am besten durch eine Musik bewerkstelligen, bei der man von einer 'Leere des Geistes' ausgeht. Zuerst versuchte ich diese Idee mit Hilfe des Magischen Quadrats umzusetzen."³¹⁾ Bei den "Sixteen Dances" läßt er sich das erste Mal von Diagrammen leiten, um aus den möglichen Variationen einer Struktur einige auszuwählen. Folgt der Komponist den vorgegebenen Diagrammen, so schneidet er sich damit selbst die Möglichkeit ab, nach seinem Geschmack die Auswahl von Klangkonstellationen zu bestimmen.

29 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S. 96

30 ebd. S. 52

31 ebd. S. 61

Auch "Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra" (1951) basiert auf einem Diagramm, das dem Magischen Quadrat ähnelt. Während Cage mit diesen Arbeitstechniken beschäftigt war, brachte ihm Christian Wolff eine Ausgabe des I Ging. Er bemerkte sofort, daß dieses Buch für seine Arbeiten besser geeignet war als das Magische Quadrat. So werden in der ersten Komposition, die mit Hilfe des I Ging entstanden ist, in "Music of Changes" (1951), alle musikalischen Parameter, Klänge und Stille, Dauer und Lautstärke, Tempi und Dichteverhältnisse durch Münzwürfe ermittelt und darauf in Tabellen angeordnet. In "Imaginary Landscape No. 4" (1951) für 12 Radios ist nur noch der aus Münzwürfen ermittelte Zeitplan gegeben, nach dem die verschiedenen Sendestationen, Lautstärken und Frequenzen einzustellen sind. Cage schrieb dieses Stück, weil ihm Cowell vorgeworfen hatte, daß die "Music of Changes" noch zu stark von seinem Geschmack diktiert worden sei. Um sich davon zu befreien, komponiert er die Musik für Radios "in der Gewißheit, daß niemand meinen Geschmack darin wiederfinden würde."³²⁾

Die konsequente Anwendung des Zufalls, nicht immer aber meist generiert durch das I Ging, kennzeichnet Cages Werk, seine Musik, Schriften, Drucke, etc., bis heute. Anhand des Zufallsprinzips wird der Einfluß des Zen-Buddhismus auf das Denken und das Werk von John Cage auf verschiedene Arten deutlich.

Cage benutzt das I Ging, den Zufall, um sicher zu gehen, daß seine Kompositionen "frei sind von individuellem Geschmack und Gedächtnis."³³⁾ Die Parallele zum Zen ist klar ersichtlich. Nach Suzuki will Zen, daß das Ich frei ist von Neigungen und Abneigungen. Die Art der Betätigung des Ichs darin, Werturteile abzugeben, soll verringert werden, die Schöpfung so akzeptiert werden, wie sie ist. Die Musiken des Zufalls von Cage sollen ihn und seine Zuhörer von ihren Neigungen und Abneigungen befreien und den Akzeptanzradius vergrößern. Ein weiterer Grund für die Arbeit mit Zufallsoperationen liegt darin, jede Art von Konzept loszuwerden, die Außenwelt soll im Zen ohne irgendein Konzept erfasst werden. "Man darf kein Konzept haben. Sicherlich zielen alle Koans des Zen-Buddhismus darauf ab, jedes Konzept zu Staub zu zermahlen, bis nichts mehr übrig ist. Aus diesem Grund arbeite ich mit Zufallsoperationen."³⁴⁾

32 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S. 62

33 Richard Kostelanetz: John Cage, S. 149

34 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S. 52

Der dritte Grund liegt in der Nachahmung der Natur. Dieser Gedanke geht auf die indische Anschauung, die Doktrin von Ananda K. Coomaraswamy zurück, wonach "the function of Art is to imitate Nature in her manner of operation."³⁵⁾ Im Zen wird das Leben und die Natur als durch Zufall bestimmt verstanden. Diesen Gedanken übernimmt Cage: "Unser Leben ist sehr komplex, wobei jeder Augenblick von Zufallsschichten überlagert wird."³⁶⁾ und überträgt ihn "die Natur nachahmend" auf die Musik.

Anhand der beiden ersten Ursachen für die Zufallsoperationen lassen sich erhebliche Kritikpunkte festmachen. Erstens ist seine Musik nicht völlig frei von Geschmack, auch in "Imaginary Landscape No. 4" nicht, da Cage die Elemente, die den Zufallsoperationen unterworfen werden, nach subjektiven Kriterien auswählt, in diesem Fall die Radios, zudem macht er sich für seine Objektivierungsversuche alle subjektiven Anstrengungen. Dem ersten Kritikpunkt entgeht er (vielleicht) als er 1958 die Indetermination einführt. "Bei Zufallsoperationen sind einem die Elemente des Bereichs, mit dem man es zu tun hat, mehr oder weniger bekannt, während ich bei der Methode der Unbestimmtheit das Gefühl habe (vielleicht mache ich mir ja auch etwas vor), daß ich mich außerhalb der Grenzen eines bekannten Universums befinde und mit Dingen umgehe, über die ich bislang gar nichts weiß."³⁷⁾ Er gibt dem Interpreten einen sehr großen Freiraum. Doch stellt er an den Interpreten wiederum eine Anforderung, -die dem Zen-Denken entspricht-, was die Indeterminiertheit einschränkt. "Wenn man jedoch diese Freiheit Leuten gewährt, die undiszipliniert sind und nicht - wie ich in vielen meiner Schriften betont habe - mit Null beginnen (mit Null ist die Abwesenheit von Neigungen und Abneigungen gemeint), denjenigen also, die sich in anderen Worten nicht als Individuen entwickelt haben, sondern weiterhin in ihren persönlichen Zu- und Abneigungen verharren, dann ist die gewährte Freiheit völlig wertlos."³⁸⁾ Desweiteren kann man kritisieren, daß er seine Forderung Ablehnungen und Zuneigungen abzulegen, sich keine Werturteile zu bilden, "Warum vergeuden Sie Ihre und meine Zeit mit dem Versuch, Werturteile zu bekommen?...Werturteile sind destruktiv für unsere eigene Sache, die Neugier und Offenheit meint."³⁹⁾ ständig selbst durch-

35 John Cage: A Year from Monday, London 1968, S. 31

36 John Cage: Für die Vögel, S. 106

37 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S. 169

38 ebd. S. 65

39 Richard Kostelanetz: John Cage, S. 56

bricht (was eigentlich auch nicht ausbleiben kann), indem er z.B. Beethoven vehement ablehnt oder 4'33' für sein bestes Stück hält. Ebenso erscheint sein Versuch durch Zufallsoperationen jedes Konzept abzulegen dadurch, daß er die Zufallsoperationen selbst zu seinem Konzept gemacht hat, äußerst zweifelhaft. Als Cage gefragt wurde, ob es nicht einen Widerspruch ergibt, die Zufälligkeit mit so viel Arbeit und Mühe zu erreichen, antwortet er: "Es handelt sich um einen Versuch, unser Bewußtsein um Möglichkeiten zu erweitern, die anders sind als die, die wir bereits kennen, und die, von denen wir bereits wissen, daß wir gut mit ihnen zurechtkommen. Es muß etwas getan werden um unser Gedächtnis von unseren Vorlieben zu befreien."⁴⁰⁾ In dieser ausweichenden Antwort wird eines der Ziele der durch Zufallsoperationen generierten Musik deutlich. Mit den Zufallsoperationen wird eine Musik komponiert, die mit der bisher gekannten nicht viel gemeinsam hat. Cage sieht die Aufgabe des Komponisten darin, Schönheit zu verbergen. "Das hat mit dem Öffnen unseres Bewußtsein zu tun, weil sich unser Begriff von Schönheit mit dem deckt, was wir akzeptieren. Wenn wir die Schönheit durch unsere Musik verbergen, wird unser Bewußtsein erweitert."⁴¹⁾ Durch die Aufhebung der tradierten Hörgewohnheiten möchte Cage das Publikum (und sich selbst) dazu bringen, mehr wahrzunehmen als vorher, die Menschen sollen zum vorbehaltlosen Zuhören gebracht werden, die Musik dient dazu, "den Menschen Augen und Ohren zu öffnen, damit sie ihre tägliche Umgebung genießen können."⁴²⁾ Cage stellt folgende Anforderung an seine Hörer: "Sie sollten zu einer neuen Erfahrung bereit sein, und daher ist es das Beste, wenn sie aufmerksam und 'leer' sind. Mit 'leer' meine ich offen - anders gesagt, es sollte keine Vorbehalte des Ego, ob positiv oder negativ, geben. Es sollte die Möglichkeit existieren, daß neue Hörererfahrungen Eingang finden."⁴³⁾ Damit fördert Cage etwas, das in genau gleicher Form im Zen-Buddhismus existiert. Im Zen wird volle Offenheit und vorbehaltlose Hingabe an das Erleben gefordert, um das Wesen einer Sache und die wahre Natur des Geistes zu erkennen. Im Zen-Buddhismus sind Spaziergänge in der Natur eine häufig angewandte Praxis um die Aufmerksamkeit gegenüber der Außenwelt zu erhöhen. Cage übernimmt diese Methode direkt aus dem Zen.

40 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S. 104

41 ebd. S.75

42 Richard Kostelanetz: John Cage, S. 231

43 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S. 176

1971 unternimmt er zusammen mit seinem Publikum einen Spaziergang auf einem vorher durch Zufallsoperationen ermittelten Weg, den sie dann so leise und aufmerksam läuschend wie möglich abschreiten.⁴⁴⁾ Um eine Intensivierung des Bewußtsein beim Publikum zu erreichen, unternimmt Cage noch viele andere Versuche, so sieht er auch den Zweck des Theaters eben genau darin.⁴⁵⁾ In den späten 50er Jahren beginnt Cage seine Musik zunehmend zu theatralisieren. Über das Musiktheater und happening gelangt er schließlich zu Massenveranstaltungen. Bei diesen "Aufführungsformen" ist durch die Ansammlung mehrerer Geschehnisse und die Einbeziehung des Publikums das Ereignis nicht mehr vorhersehbar. Unvorhersehbarkeit, zunächst mit Hilfe von Zufallsoperationen beim Komponieren erzielt, wird so auf die Form von Veranstaltungen übertragen. Die Unmöglichkeit alle Ereignisse wahrzunehmen, macht dem Rezipienten die Grenzen seines Wahrnehmungsapparates bewußt. Es kann so zu neuen Wahrnehmungsmodellen und einer Steigerung des Bewußtsein kommen. Anhand des eben aufgezeigten kommt ein weiterer Widerspruch zum Vorschein. Zum einen soll Cages Musik absichtslos sein (wie ich gleich darstelle), zum anderen verfolgt er mit seiner Musik durchaus eine Absicht, nämlich den Hörer von seinen Vorlieben und Abneigungen zu befreien und sein Bewußtsein zu erweitern. Cage ist sich dieser Paradoxie bewußt und erklärt sie: " Ich habe schon oft gesagt, dass ich überhaupt keinen Zweck verfolge, wenn ich mich mit Klängen befasse, aber das ist offensichtlich gar nicht der Fall. Andererseits aber doch. Ich glaube, dass durch die Eliminierung eines Zwecks das Bewußtsein intensiviert wird. Deshalb ist es meine Absicht, einen Sinn zu entfernen."⁴⁶⁾

Durch die Zufallsoperationen entzieht sich der Komponist der Verantwortung für die Anordnung der Klänge. Indem er die Kontrolle über sie aufgibt, sind sie nicht mehr länger Ausdrucksträger für eine Botschaft, für Gefühle und Geschmack des Komponisten. Der Zufall verhindert, daß sich aus einer Ansammlung von Tönen ein Sinn kristallisiert. Dadurch wird die methaphorische und symbolische Basis, auf der die Kunst seit der Renaissance aufbaut, zerstört. Cage geht es nicht um die Mitteilung eines Sinnes in der Musik, sondern um die Aufmerksamkeit gegenüber den Tönen als solche.

44 Hans G Helms: John Cage in: Musik-Konzepte Sonderband John Cage, München 1978, Metzger/Rhien (Hg.), S. 26

45 Richard Kostelanetz: John Cage, S. 51

46 Jürgen Becker/Wolf Vostell (Hg.): Happenings, Hamburg 1965, S. 160

Um die Töne zu sich selbst kommen zu lassen, dürfen sie nicht als Ausdrucksträger für persönliche Vorlieben oder Botschaften mißbraucht werden. Um zu verhindern, daß seine subjektiven Neigungen und Abneigungen die Töne in ihrer Freiheit einschränken, objektiviert Cage das Kompositionsverfahren durch die Zufallsoperationen, drückt dem "Weltgeist" die Feder in die Hand. Cage möchte "die Würde und den Reichtum der Töne selbst wiederherstellen"⁴⁷⁾ um so "die Musik sich selbst zurückzugeben, so daß der Mensch...seinerseits zu sich selbst kommt".⁴⁸⁾ Für ihn stellt die herkömmliche Methode des Komponierens, Töne als Ausdrucksträger zu benutzen, eine Vergewaltigung der Töne dar: "Töne sollte man respektieren, anstatt sie zu versklaven. Darauf bin ich durch das Studium des Buddhismus gekommen, der uns lehrt, daß alles in der Natur, ob fühlend (wie Tiere) oder nichtfühlend (wie Steine und Luft), Buddha ist. Jedes Wesen ist der Mittelpunkt des Universums, und die Schöpfung besteht aus einer Vielzahl von Mittelpunkten."⁴⁹⁾

Das Zen-Denken ist auch verantwortlich für Cages Änderung der Definition der Stille. "Sie (die asiatische Philosophie) hat zwangsläufig mein Interesse an Stille geweckt:...Es gibt keinen Ort ohne Aktivität; das manifestiert sich überall...Demzufolge besteht der Unterschied zwischen Aktivität und Passivität ausschließlich im Bewußtsein."⁵⁰⁾ Cage stellt fest, daß Stille nie und nirgendwo herrscht. "Stille, das heißt, ein Zustand frei von Intentionen. Wir haben immer Töne um uns und wir haben überhaupt keine Stille auf der Welt. Wir leben in einer Welt der Töne. Von Stille reden wir dann, wenn wir keine unmittelbare Verbindung mit den Absichten finden, von welchen die Töne produziert werden."⁵¹⁾ Die Erkenntnis, daß es Stille gar nicht gibt, hat weitreichende Folgen für die Musik. Cage bestimmt die Stille nun als "ambient sounds"⁵²⁾ und räumt ihr in seiner Musik eine gleichwertige Bedeutung mit den intendierten musikalischen Klängen ein. Die Stille ist die Gesamtheit aller unbeabsichtigten Klänge. Die gedachten Töne sind nicht wichtiger als die tatsächlich erlebten. Stille und Klänge werden austauschbar. Der Klang stellt für die Stille nicht länger ein Hindernis dar, Stille ist nicht mehr Projektionsfläche im Hinblick auf den Klang. Die Klänge sind wieder Klänge.

47 Daniel Charles: John Cage oder die Musik ist los, Berlin 1978, S. 43

48 ebd. S. 86 ff

49 Richard Kostelanetz: John Cage im Gespräch, S. 165

50 ebd. S. 64

51 Daniel Charles: John Cage oder die Musik ist los, S. 24 ff

52 Monika Fürst-Heidtmann: Das präparierte Klavier des John Cage, Regensburg 1979, S. 122

In diesem Zusammenhang taucht der letzte große Widerspruch auf, der Cages gesamtes Schaffen durchzieht. Da er die beabsichtigten Töne der Musik nicht für wichtiger hält als die Umweltgeräusche, die in diese miteinfließen, haben alle Klänge den gleichen Wert, alle existierenden Klänge werden zu Musik. "Die Musik, die mir am liebsten ist, und die ich selbst meiner eigenen oder der irgend eines anderen vorziehe, ist einfach das, was wir hören, wenn wir ruhig sind."⁵³⁾ Die Frage warum er denn dann noch komponiert drängt sich geradezu auf. Zudem wäre es nur konsequent, das Komponieren sein zu lassen, da er ja immer wieder propagiert alles zu akzeptieren wie es ist, und sich von Neigungen und Abneigungen frei zu machen. Cage ist aber von geradezu missionarischem Eifer getrieben, seine Lehre und seine Musik zu verbreiten, die er, natürlich wertend, der Musik, in der Töne als Ausdrucksträger benutzt werden, vorzieht. So werden auch seine Klänge wieder zu Ausdrucksträgern, nämlich zu den seinen eigenen Ideen. Auch widerspricht die Forderung an Musik, sie möge auf Sinn verzichten der, daß Musik einen Nutzen für das Leben haben soll. "Das Wesentliche an einem Kunstwerk ist doch wohl, daß es für uns in bezug auf das tägliche Leben irgendwie brauchbar ist."⁵⁴⁾ Daß er den Schritt, das Komponieren aufzuhören, nicht vollzieht, begründet er damit, er habe Schönberg versprochen, sein Leben der Musik zu widmen. Dem "Warum komponieren sie noch?" entgegnet er mit einem schroffen, wenn auch in der Lehre des Zen begründeten, man solle nicht immer nach dem Warum fragen.

"What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen (...) I doubt whether I would have done what I have done. I am told that Alan Watts has questioned the relation between my work and Zen. I mention this in order to free Zen of any responsibility for my actions."⁵⁵⁾

4.1 Drucke, Radierungen, Aquagrelle

1978 akzeptierte John Cage die Einladung von Kathan Brown, an der Crown Point Press Radierungen zu machen. In den folgenden Jahren kehrte er zahlreiche Male dorthin zurück, so entstanden verschiedene Serien von Drucken und Radierungen. Seine Notationen betrachtet er ausdrücklich nicht als einen Versuch visueller Gestaltung, da sie

53 Richard Kostelanetz: John Cage, S. 34

54 ebd. S. 222

55 John Cage: Silence, Middletown Connecticut, S. XI

durch musikalische Erfordernisse entstanden sind, aus der Notations-Notwendigkeit heraus.⁵⁶⁾ Die Radierungen, mit Ausnahme der ersten "Score without Parts", können nicht gespielt werden, sie stellen keine Notationen dar. Cage benutzt auch für die Herstellung seiner Bilder die Zufallsoperationen, anhand der "17 Drawings by Thoreau" und der "signals" soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie dies ungefähr funktioniert.

Für die "17 Drawings by Thoreau" wählt Cage zunächst durch Zufallsoperationen 17 Zeichnungen von Thoreau aus (ein Druck besteht aus 18 Abbildungen, eine Zeichnung wurde doppelt verwendet), jede von ihnen wird wiederum Zufallsoperationen unterworfen, um ihre Größe, Position und die Zeit der Säureeinwirkung zu bestimmen. Die vollständige Edition besteht aus 35 Drucken, jede Zeichnung Thoreaus hat in den einzelnen Abzügen eine unterschiedlich Farbe. In der Serie "Signals" unterscheiden sich die Drucke nicht nur durch die Farbe, sondern jeder ist vollkommen einzigartig. Drei Elemente werden ausgewählt, aus denen die ganze Serie besteht: Zeichnungen von Thoreau (photographiert und radiert), ein Zirkel (in Kaltnadelradierung auf die Druckplatte gezeichnet) und eine Serie von geraden Linien (eingraviert). Nachdem die Elemente und ihre Transkription bestimmt sind, wird durch Zufallsoperationen wieder ihre Größe, Position und Farbe ermittelt. Wann immer ein Druck Linien beinhaltet befragt Cage das I Ging, um ihre Anzahl, Richtung und Länge herauszufinden. Die Abwesenheit von einem oder allen Elementen ist erlaubt. Dadurch entstehen Drucke, die nur einen Strich oder gar nichts zeigen. Die danach folgenden Druckserien, die aus Cages Arbeit in der Crown Point Press hervorgehen, entsprechen in etwa dieser verfahrensweise zur Herstellung, nur die Elemente variieren jeweils.

1989 betätigt sich John Cage zum ersten Mal in einem anderen Zweig der Bildenden Kunst, der Aquarellmalerei. In Anlehnung an die Kaltnadelradierungen von 1983 "WHERE R = RYOANJI" inspiriert durch den Steingarten Ryoanji in Japan, entstehen die "New River Watercolors". Papierrollen, Pinsel, Federn, verschiedene Farben und Steine aus dem New River bilden das Arbeitsmaterial. Jeden Tag wird durch das I Ging eine bestimmte Anzahl aus den einzelnen Materialien ausgewählt, die dann als Grundlage für die Arbeit an diesem Tag zur Verfügung steht. Das Papier wird in 64 Felder eingeteilt, auf die die Steine durch Zufallsoperationen verteilt werden. Mit dem Pinsel fährt er um diese herum, und streicht dann mit einer Feder über das Bild. Jeden Tag entsteht durch die unterschiedlichen Farben, Pinsel, etc. die zur Verfügung stehen eine neue Serie.

⁵⁶ John Cage: Für die Vögel, S. 198

5. Nachwort

Während Tobey mit Hilfe der chinesischen Kalligraphie die feste, statische Gliederung der Bildfläche wie sie seit der Renaissance besteht aufhebt, zerstört Cage die metaphorisch-symbolische Basis, auf der die Musik seit jenem Zeitpunkt beruht. Beide erreichen dies nur durch den Einfluß der fernöstlichen Kultur, die ihrem Werk eine völlig neue Dimension eröffnete. Der Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß sich Tobey, um seinem veränderten Denken Ausdruck zu geben, einer Kunstform bedient, der chinesischen Kalligraphie, die sehr eng mit dem Zen-Buddhismus verbunden ist, Cage aber im Gegensatz dazu dieses Denken auf die Musik nur überträgt, er orientiert sich nicht an der Musik Japans oder Chinas. Cage versucht durch Zufallsoperationen auszuschließen, daß persönliche Neigungen oder Abneigungen in seine Werke miteinfließen; Tobey hingegen läßt den Zufall durch das Unterbewußte wirken, in einem spontanen, intuitiven Malakt, nachdem er sich durch Meditation in einen Zustand der 'Leere' versetzt hat. Bei beiden geht dies auf den gleichen Gedanken des Zen-Buddhismus zurück, daß das Leben und die Natur bestimmt sind durch Zufall. Bei Tobey "übernimmt die Natur die Führung" in seiner Arbeit durch den kreativen Prozeß, Cage imitiert sie "in her manner of operation". Bei Tobey führt dies dazu, daß seine Bilder kein Zentrum mehr haben, der "multiple space" und der "moving focus" entstehen, bei Cage entbehrt die Musik einem "single overwhelming climax".⁵⁷⁾ Beiden gemeinsam ist, daß die Auseinandersetzung mit der fernöstlichen Kultur es ihnen ermöglicht hat, die festen Strukturen, die der Malerei und Musik seit der Renaissance auferlegt waren, zu sprengen.

57 John Cage: A Year from Monday, S. 31

Literaturverzeichnis

- AMMANN, Jean-Christophe: Mark Tobey in: Das Werk, Nr. 12, 1966,
S. 461-500
- BAHAULLAH: Ährenlese aus den Schriften Bahá'u'lláhs, Frankfurt 1961
- BECKER, Jürgen/VOSTELL, Wolf (Hg.): Happenings, Hamburg 1965
- CAGE, John: A Year from Monday, London 1968
- " : Silence, Middletown Connecticut 1961
- " : M: Writings '67-'72, Middletown Connecticut 1973
- " : Empty Words, Middletown Connecticut 1979
- " : Themes and Variations, New York, 1982
- " : Für die Vögel, Berlin 1984
- " : New River Watercolors, Virginia 1988
- " : Etchings, Crown Point Press 1982
- CHARLES, Daniel: John Cage oder die Musik ist los, Berlin 1979
- CHEVALIER, Denys: Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey in: Das
Kunstwerk, Heft 5-6, 1961, S. 44-49
- CLAUS, Jürgen: Theorien zeitgenössischer Maler, Hamburg 1963
- FÜRST-HEIDTMANN, Monika: Das präparierte Klavier des John Cage,
Regensburg 1979
- GELDZÄHLER, Henry: American Painting in the 20th Century, New York
1965
- GENA, Peter/BRENT. Jonathan: A John Cage Reader in celebration
of his 70th Birthday, New York, 1982
- KATALOG: Kunsthalle Mannheim, 1961
- " : Museum Folkwang, Essen 1989
- " : Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966
- " : Erker-Galerie, St. Gallen 1987
- KEPLER, Harald: John Cage und der Zen-Buddhismus, Marburg 1982,
(Magisterarbeit)
- KÖLNER Gesellschaft für neue Musik, For John Cage a Portrait Series,
1983
- KOSTELANETZ, Richard: John Cage, Köln 1973
- " : American Imaginations, Berlin 1983
- " : John Cage im Gespräch, Köln 1989
- METZGER, Heinz-Klaus/RHIEN Rainer (Hg): Musik-Konzepte Sonderband
John Cage, München 1978
- " : Musik-Konzepte Sonderband
John Cage II, München 1990

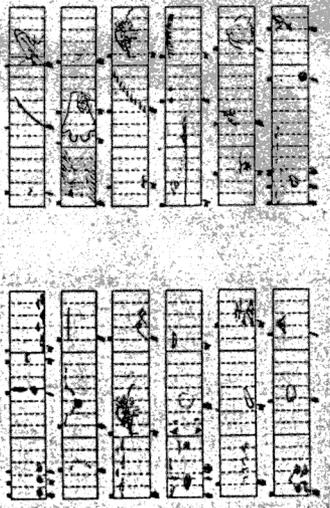
- MÜLLER-YAO, Marguerite Hui: Der Einfluß der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei, Bonn 1985
- MUSIC Sound Language Theater, Etchings from Crown Point Press, (?)
- NISHITANI, Keiji (Hg.): The Eastern Buddhist, In Memoriam D. T. Suzuki, Kyoto 1967, Vol. 2 No. 1
- RATHBONE, Eliza E.: Mark Tobey City Paintings, Washington 1984
- SCHMIED, Wieland: Mark Tobey, Stuttgart 1966
- SEITZ, William C.: Mark Tobey, New York, 1962
- " : Abstract Expressionist Painting in America, Harvard University Press 1983
- SULLIVAN, Michael: Oriental art and twentieth-century painting in the West in: Studio international, London 1973, Vol. 186 No. 959, S. 114-118
- SUZUKI, Daisetz T.: Zen und die Kultur Japans, Hamburg 1958
- " : Östlicher und Westlicher Weg, Frankfurt 1960
- " : Die große Befreiung, Zürich 1972
- " : Leben aus Zen, Bern 1989
- WALLOCK, Leonard (Hg.): New York, New York 1988
- WATTS, Alan: Vom Geist des Zen, Basel 1984
- WILHELM, Richard: I Ging, Köln 1987

VISUAL ARTS

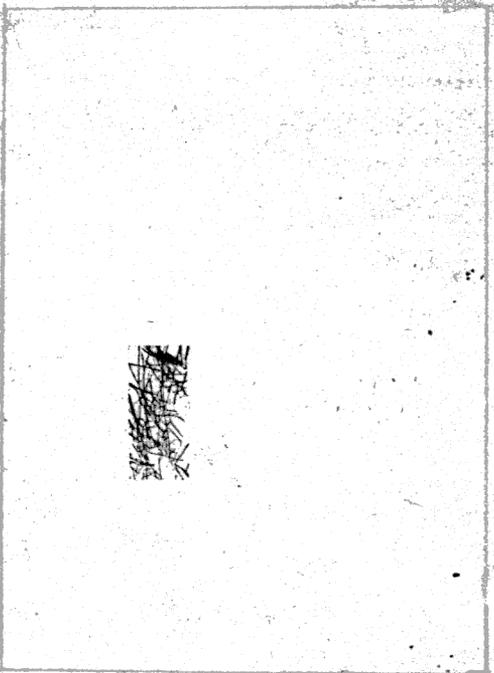
- 1969 "Not Wanting to Say Anything about Marcel", a plexigram
multiple made in collaboration with Calvin Sumison
- 1978 "Score without Parts (40 Drawings by Thoreau): Twelve
Haiku"
"Seven Day Diary (Not Knowing)"
"17 Drawings by Thoreau"
"Signals", 36 related etchings
- 1979-82 "Changes and Disappearances", 35 prints
- 1980-82 "On the Surface", 36 related etchings
- 1982 "Dereau", 36 related works
- 1983 "Weather-ed"
"(R3), R3", two drypoints
"WHERE R = RYOANJI", 4 drypoints
"HV (horizontal-vertical), 36 monotypes
- 1985 "Fire", series of 16 monotypes
"Ryoku", series of 13 prints
"Mesostics: Earth, Air, Fire, Water", 12 collage monoprints
- 1986 "Eninka", series of 50 monoprints
- 1987 "Where There is Where There", series of 38 related images
"Deka", series of 35 related images
"Variations", series of 35 monotypes
- 1988 "New River Watercolors", series of 52 works

Entnommen aus: John Cage: New River Watercolors, Virginia 1988

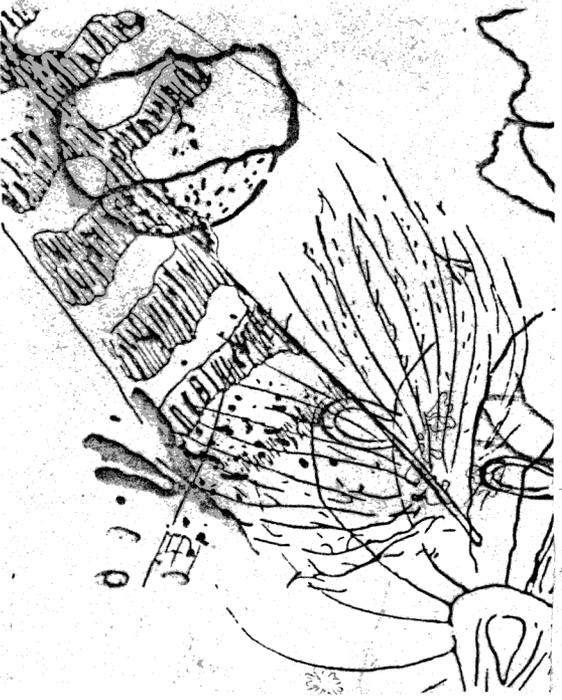
(Um Übersetzungsfehler zu vermeiden, habe ich es auf Englisch
gelassen)



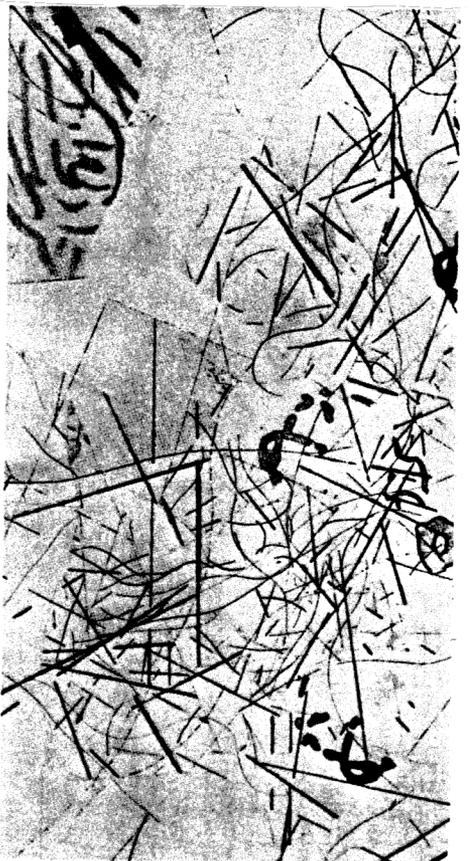
Score Without Parts (40 Drawings by Thoreau); Twelve Haiku.



Seven Day Diary (Not Knowing), Day 1.



17 Drawings by Thoreau, number 9 (collection Dorothy Schramm).



Changes and Disappearances, Zyklus von Radierungen, Nr. 35



Déreaux, Zyklus von Radierungen, Nr. 2



Signals, number 6 (collection Bryan Hunt).



New River Watercolors, Series I



Mark Tobey, Drum Echoes, 1965 (Ausschnitt)



Chang Chi-chih (張即之), (1186-1266), zugeschrieben,
Chih-k'o (知各) (Gästequartier), Süd-Sung, 1. Hälfte
des 13. Jhdts. Tusche auf Papier, als Hängerohle,
44,8 x 97 cm, Tōfuku-ji, Kyōto



Mark Tobey, Nature's Path (Ausschnitt), 1965,
Tempera, 74,5 x 38,5 cm, Sammlung Victor Hasselblad,
Göteborg

醉成如
露沾如

Kaiser Hui-tsung (徽宗), Gedicht-
vers, Sung-Dynastie, National Palace-Museum,
Taipei