

Hans-Christian Günther

Heidegger auf dem Weg zur Kunst

Hans-Christian Günther

Heidegger auf dem Weg zur Kunst

Das Denken Martin Heideggers

V 1

herausgegeben von
Hans-Christian Günther

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

© Verlag Traugott Bautz GmbH
99734 Nordhausen 2023
ISBN 978-3-95948-593-7

Inhalt

Vorwort	7
1. Was ist Kunst? Die Herausforderung des Künstlers heute	9
2. Heidegger und die moderne Kunst	31
3. Heideggers Weise des Sprechens über Dichtung	47
4. Der Weg zur Kunst – was bleibt?	55

Vorwort

Der Leser dieses Bandes mag überrascht sein, dass er hier keineswegs die Themen finden wird, die er erwarten wird. Ich beschäftige mich hier nicht mit den Künstlern, über die Heidegger geschrieben hat. Darüber gibt es ausgezeichnete Abhandlungen, auf die ich verweisen kann.¹ Ich beschäftige mich mit dem, worüber Heidegger nicht geschrieben hat, namentlich die Kunst seiner Zeit. Ich versuche also hier, Lücken zu füllen. Heideggers Denken für die Situation der Kunst heute fruchtbar zu machen, von Heidegger ausgehend weiter zu denken.

Der zweite Text stellt die deutsche Übersetzung eines Beitrags in der Festschrift Sirodeau² dar, der zweite Text geht auf einen Vortrag der Heideggergesellschaft zurück, der dritte auf einen der Heidegger- und Romano Guardini-Gesellschaft, der letzte ist eine erweiterte Fassung eines Textes, der zusammen mit den Arbeiten der genannten Künstlerin noch einmal gedruckt werden soll, vereinigt mit Ausschnitten aus einem in anderem Kontext bereits veröffentlichten Text. Ich hoffe, man verzeiht mir diese Duplizierung. Ich glaube, die drei Texte ergänzen sich und bieten als Einheit gelesen ein Ganzes, das viele Bezüge allererst im vollen Sinne deutlich macht.

¹ Vor allem Gino Zaccaria, *La frugalità di Van Gogh* in: H.-C. Günther, *Menschenbilder Ost und West* (Nordhausen 2018).

² *Music for our Times* (Nordhausen 2020).

1. Was ist Kunst? Die Herausforderung des Künstlers heute

Am 27. Mai 2016 druckte der ‚Guardian‘³ einen Artikel mit der Überschrift ‚pair of glasses left on US gallery floor mistaken for art‘. Der Artikel beginnt: ‚The feeling of slight dissatisfaction that can come with visiting a modern art gallery is a universal one, best articulated as „I could have done that“:‘ Zwei US-Teenager haben Künstler nach ihren eigenen Spielregeln geschlagen, indem sie etwas früher in dieser Woche einen erfolgreichen Streich im San Francisco Museum of Modern Art inszeniert haben. Während Kevin Nguyen, 16, und TJ Khayatan, 17, bei ihrem Besuch am Samstag von vielen ausgestellten Kunstwerken beeindruckt waren, stellten sie den künstlerischen Wert einiger Ausstellungsstücke in Frage. Hätten sie etwas Besseres tun können? Khayatan legte Nguyens Brille unter ein offiziell aussehendes Stück Papier auf den Boden, um zu sehen, wie sie auf die Besucher der gallerie wirken würde. Das ‚Werk‘ verfehlte seine Wirkung auf das Publikum nicht, erstaunlich, wie es in seiner Einfachheit war, war es – wahrscheinlich – ein herausfordernder Kommentar zu den Grenzen individueller Wahrnehmung. Khayatan teilte BuzzFeed News mit, dass Leute sich um das Ausstellungsstück sammelten, um es zu betrachten und zu fotografieren. Er wiederum fotografierte sie, wie sie sein Werk bewunderten. Danach postete er sie auf Twitter, wo sie viral gingen. Nguyen teilte ebenfalls Bilder, einschließlich Bemerkungen, wie schwierig es war, seine Brille wiederzubekommen, bevor sie im Museum weitergingen (ein Foto der Szene im Link, das in der Fußnote zitiert wird).‘

Dieser Vorfall führte zu einem weiteren Artikel von dem Kunstkritiker des ‚Guardian‘ zwei Tage später mit dem Titel ‚The glasses in the gallery aren’t just art – they’re a work of genius‘. Nun, wie auch immer: was in San Francisco 2016 passierte, ist sozusagen das Spiegelbild dessen, was bis in die letzte zeit recht häufig mit installationen in Ausstellungen oder Museen geschah: sie wurden von den Reinigungskräften beseitigt, da letztere sie für Abfall hielten.

So berichtete der ‚Guardian‘ z. B. am 3. November 2011: Die Skulptur des deutschen Künstlers Martin Kippenberger (Bilder sind im Netz zu finden), bis zu

seinem Tode 1997 weithin als einer der talentiertesten Künstler seiner Generation betrachtet, war eine Leihgabe an das Ostwall Museum in

³ <https://www.indiatimes.com/amp/news/world/teenager-pranks-art-lovers-makes-them-believe-that-a-random-pair-of-glasses-is-a-work-of-art-255744.html>

Dortmund, als es Opfer des Scheuerschwamms der Reinigungskraft wurde. Das Werk mit dem Titel *Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen*, bestand aus einem Gummitrog unter einem wackeligen Holzturm aus Latten. Im Inneren des Trogs hatte Kippenberger eine Farbschicht aufgetragen, die getrocknetes Regenwasser darstellt. Er hielt es für Kunst, die Reinigungskraft sah darin eine Herausforderung und machte sich daran, den Eimer wie neu aussehen zu lassen (Foto im Link). Der Schaden wurde an einem von einem privaten Besitzer geliehenen Werk verübt, das 800.000 Euro wert war.

Der Guardianartikel versäumte es nicht, die berühmte Fettecke von Joseph Beuys zu erwähnen, die 1986 nach dem Tode des Künstlers von dem Direktor der Akademie für Schöne Künste in Düsseldorf entfernt wurde, ebensowenig wie die Tatsache, dass dieser Vorfall die Fettecke vielleicht zum berühmtesten Werk von Beuys machten (Fotos des Werks sind im Internet leicht auffindbar). Es war nicht das erste Mal, dass so etwas mit einem Werk von Beuys passierte: schon 1973 wurde die berühmte Badewanne von Beuys (Fotos finden sich wieder im Internet) von Mitgliedern der örtlichen SPD von Leverkusen-Alkenrath für eine gewöhnliche Badewanne gehalten; sie reinigten sie, um die Gläser für eine bevorstehende Party darin zu reinigen. Der Besitzer des Werks erhielt 58.000 DM Schadenersatz und Beuys versuchte, die Wanne in Ihrem Originalzustand wiederherzustellen.

Kehren wir zu dem Vorfall in San Francisco zurück. Nun, wenn es den Urheber des Vorfalls gelang, jemanden lächerlich zu machen, so war dies der Verfasser des zweiten Guardianartikels, der glaubte, eine subtile Interpretation der Brille am Boden und ihrer Bedeutung vorlegen zu müssen. Nur der Ausgangspunkt seiner Reflexionen ist nicht weit von der Wahrheit entfernt: ‚This is what genius looks like now. We live at a moment when the difference between art and not-art is so small and subtle that where you put something can change it from stuff to concept, thing to idea, a £20 pair of glasses to a million-dollar artistic masterpiece.‘

Natürlich war einer der entscheidenden Punkte der Installationen von Beuys, dass er Objekte, die alles, was die geläufigen Vorstellungen von dem, was man für Kunst halten würde, negiert, in eine Umgebung versetzte, wo man tatsächlich ein Kunstwerk erwarten würde. Und so das Konzept des Betrachters von dem, was er für Kunst hielt, radikal herausforderte. Um zu verstehen, was das wirklich bedeutet, sollten wir vielleicht einen Schritt zurückgehen und zwei Dinge bedenken:

1) Heute ist der Ort, wo wir in erster Linie figurative Kunst betrachten, das Museum. Auch wenn wir Kunstwerke in einer Kirche betrachten, werden die meisten von uns die Kirche ebenso besuchen wie ein Museum, sie werden die Kirche als Museum benutzen. Der vorzügliche Ort, an dem wir sogenannte ‚ernste‘ Musik hören, ist der Konzertsaal. Beide, das Museum und der Konzertsaal, beruhen auf dem Konzept, dass Kunst zuvörderst ihren Platz in einem Raum hat, den wir ausdrücklich deshalb besuchen, um und dem Erfahren von Kunst auszusetzen, wir tun *stricto sensu* nichts anderes, als an diesen Ort zu gehen, um Kunst zu erfahren. Dass es öffentliche Räume gibt, um dies zu tun – und Museum und Konzertsaal sind eben dies – ist ein recht neues Konzept in der Geschichte der westlichen Kunst.

Beides gehört in den Kontext der Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft und des Konzepts des freien Künstlers. Dieses Konzept – wir wollen es das Museumsartige nennen. Ist ein sehr spätes und sehr eigentümliches der europäischen Kultur. Ob es etwas derartiges oder etwas Ähnliches in anderen Kulturen vor dem Einfluss Europas überhaupt gibt, weiß ich nicht und muss somit diese Frage Kundigeren überlassen. Natürlich kamen Museum und Konzertsaal nicht aus dem Nichts. Es gab Vorstufen bzw. Grundlagen, auf denen sich etwas derartiges entwickeln konnte. Zunächst hatte Kunst auch in Europa ihren Platz und eine spezielle Funktion im alltäglichen Leben. Das Museum und der Konzertsaal hingegen gaben der Kunst eine ihr eigene, sehr hohe Würde, das Konzept des Museumsartigen gibt Kunst ausdrücklich den Status eines Wertes an sich, den Status von etwas, das unsere volle, ausschließliche Aufmerksamkeit verdient, gar verlangt, indem wir einen Raum betreten, nur um Kunst als Kunst zu erfahren und zu keinerlei anderem Zweck.

Das Konzept, dass Kunst einen Wert in sich selbst darstellt, entwickelte sich in der europäischen Kulturgeschichte zuerst in der Zeit des Hellenismus. Zu dieser Zeit emanzipierte sich Literatur von ihrer Funktion im gesellschaftlichen Leben – ohne letztere ganz zu verlieren – vorzüglich zu etwas, das man um seiner selbst willen betrieb, in der tat an einem Ort, den man das *miseion* von Alexandria nannte.

2) Das Werk von Beuys, die Musik von John Cage provoziert den Rezipienten zunächst dadurch, dass es ihn etwas aussetzt, was exakt das Gegenteil seiner Erwartung ist. Das ist nichts grundsätzlich Neues. In der Musik lässt sich das am leichtesten zeigen, dass das Unerwartete an der Grundlage jeder Kunst liegt. Jedes Werk der sogenannten ‚klassi-

schen' Musik gewinnt seine Individualität und seinen künstlerischen Wert durch die Weise, wie der Komponist mit einem Set von Regeln kreativ umgeht. Nadja Boulanger soll gesagt haben: Musik lernt man, indem man Regeln lernt, Musik schafft man, indem man sie bricht.

Der Komponist überrascht den Hörer, indem er immer wieder seine Hörgewohnheiten frustriert und ihn so unterhält und bewegt; er tut das durch eben das, was in einem jeden Musikstück jeweils neu ist, man muss gar nicht an radikale ‚Modernisten‘ wie Liszt oder Wagner denken, man denke nur an Mozart. Auf den ersten Blick ist es sehr schwer, festzumachen, warum Mozarts Musik größer sein soll als die etwa von Dittersdorf. Freilich selbst eine Musik wie die von Mozart arbeitet mit sehr feinen Frustrationen dessen, was der Hörer erwartet. Manchmal kann es eine Kleinigkeit sein wie bloss eine ungewöhnliche Artikulation.

Allerdings findet die Frustration des Erwarteten in der traditionellen europäischen Kunst innerhalb eines Systems von Regeln statt, das die Kunst beherrscht und die Erwartungshaltung bestimmt, die dann gelegentlich umgebogen oder frustriert wird. Nur vor diesem Hintergrund der regelbegründeten Normalität ist Überraschung möglich.

Bereits atonale Musik oder, was man gemeinhin abstrakte Malerei nennt, fordert die Erwartungen des Rezipienten heraus, wie dies davor nicht geschah. Abstrakte Kunst eliminiert bis zu einem gewissen Grade die Spannung zwischen der konkreten materiellen Basis der Kunst und der Bedeutung dieses Materials. Atonale Musik nimmt, im Falle der freien Atonalität, dem Hörer jede festgelegte Grammatik der Musik als einer Sprache. Die Zwölftonmusik gibt der Musik eine Grammatik zurück, doch bricht sie mit einer langen Tradition, musikalische Entwicklung auf ein tonales Zentrum zu beziehen. Dennoch brechen weder atonale Musik noch abstrakte Kunst in der Regel damit, mit der materiellen Basis der Kunst, d. h. Ton, Form und Farbe etwas anderes auszudrücken, obwohl es Ansätze, Inhalt und Material gleichzusetzen bei Mondrian oder etwa bei Malewitsch. Bei Mondrian werden Form und Farbe tatsächlich zum Inhalt seiner Malerei.

Doch erst mit Künstlern wie Beuys in der darstellenden Kunst oder John Cage in der Musik wird dieses Konzept von Material vs. Bedeutung, das an den Wurzeln der europäischen Kunst steht, radikal in Frage gestellt. Cage dekonstruiert Musik, bzw. die Grundlage dessen, was man als Musik erachtet, den musikalischen Klang als geformten Klang, nennen wir es den Ton im Gegensatz zum bloßen Geräusch oder Lärm. Beuys stellt mit seinen

Installationen präzise das Konzept des Gegensatzes ‚Kunstwerk vs. Alltagsgegenstand‘ in Frage. So frustriert Cage die Erwartungen des museumsartigen Raumes, den man betritt, um das zu erfahren, was man für gewöhnlich für Kunst hält. Cage tut es z. B. in seinem bekannten Stück 4'33'': ein Pianist betritt das Podium und tut das Gegenteil von dem, was man von ihm erwartet: er schließt den Flügel und spielt NICHT.

Das ist etwas anderes, als Erwartungen zu frustrieren, die man mit einem Kunstwerk verbindet. In der traditionellen Kunst erfahren wir, dass Erwartungen, die wir in einer von Regeln beherrschten Kunst gelernt haben, gebrochen werden. Die Regelbrüche werden offenbar in einer Kunst, die letztlich auf Ordnung gründet. Auf Regeln und Ordnung gegründete Kunst entspricht dem Konzept, dass Kunst auf einer erlernbaren Fähigkeit beruht, Kunst zu schaffen: der Künstler ist ein Handwerker, wie es die Wörter *téxne* or *ars* nahelegen.

Und da sind wir erneut bei dem Guardianartikel. Die beiden Jugendlichen forderten moderne Kunst ganz in der Art von Beuys oder Cage heraus, weil die Kunst, der sie begegneten keinerlei handwerkliches Können zu verlangen schien.

Beuys betonte immer wieder, dass Kunst keinerlei handwerklichen Könnens bedürfe: jeder ist ein Künstler. Cage demontiert jede Regel bzw. Grundlage traditioneller Musik, indem er ihr selbst den geformten Klang nimmt und die Unterscheidung geformter Klang, Geräusch, Lärm aufhebt. Verkehrslärm, entstanden durch reinen Zufall, wird Musik. So dekonstruiert Cage Musik als Sprache, als Sprache mit einer Grammatik und Regeln völlig, Musik drückt nicht mit Klang etwas anderes aus, Klang, jeder Klang, jedes Geräusch sind Musik, einfach als das, was sie sind. Auch der Unterschied zwischen Zufall und bewusst Hergestelltem verschwindet. Es gibt Elemente des Zufalls und Rahmenelemente, die vorgegeben sind. Natürlich war John Cage nicht der einzige Komponist, der dies tat, andere taten es auf ihre Weise. Das kann ich hier nicht alles besprechen: noch kann ich hier sog. Aleatorik allgemein diskutieren. Was ich hier hervorheben will, ist freilich: die Dekonstruktion von Regeln kann auf zwei Weisen vonstatten gehen: durch das Kontrastieren von Ordnung und Zufall. Das tut Cage. Oder man hat eine Musik, die nur einer Regel folgt: keinerlei Regel anzuerkennen: völlig freie Improvisation. Das tat Friedrich Gulda in seiner *anima*-Musik.

Gulda sagte zu Recht, dass solch eine Musik den Unterschied zwischen gut und schlecht völlig eliminiert. So negiert diese Musik explizit, dass

Kunst gewisse erlernbare Fähigkeiten voraussetzt, um Kunst: eben um gut zu sein. Eine Kunst, die ganz in ihrer Materialbasis aufgeht, hebt letztlich auch den Unterschied zwischen den Künsten auf. Laut, ob Geräusch oder Sprachlaut werden eins: vgl. Cages ‚empty words‘. Auch der Raum wird in dieser Musik explizit einbezogen. Dass Klang von verschiedenen Stellen des Raums kommt, ist für manche Musik fundamental. Cage visierte einmal ein Musikwerk ‚sculpture musicale‘ an. Ganz neu ist das nicht, die an verschiedenen Stellen plazierte Orgel, das Fernorchester. Doch das sind bloß Sondereffekte. Noch wichtiger scheint mir, dass in dieser Art von Kunst der Rezipient in eminenter Art mit einbezogen wird. Es entsteht eine neue Einheit von Künstler, Rezipienten und Werk. Die direkte Konfrontation des Rezipienten mit der Materialbasis von Kunst, provoziert den Rezipienten mit der Frage: was ist Kunst? Die Frage, was Kunst sei, wird zum ‚Inhalt‘ der Kunst.

Diese enge Interaktion zwischen Künstler, Werk und Rezipienten ist auch nicht völlig neu. Selbstverständlich spielt so etwas auch in traditionellen Kunst eine große Rolle. Diese Interaktion kann auch eine sehr spezielle sein und wird gerne übersehen, gerade deshalb, da Kunst ihren Platz in jenem spezifischen museumsartigen Raum hat. Selten macht man sich klar, dass Bachs Kirchenmusik für den Gottesdienst komponiert ist. Es ist extrem schwierig, ich würde fast sagen unmöglich, diese Musik im Konzertsaal oder selbst in einer als Konzertsaal benutzten Kirche zu verstehen. Die Botschaft dieser Musik ist nicht von der inneren Beteiligung des Hörers zu trennen. Bach komponierte diese Musik für den Gottesdienst. Er appelliert ausdrücklich an dessen Empathie in Anreden in den Arien, die die heilige Geschichte kommentieren. Der Hörer übernimmt selbst die Rolle des Kommentators in den Chorälen, die Teil des Gottesdienstes sind, in dem die Gemeinschaft der Gläubigen auf die heiligen Handlungen des Gottesdienstes antwortet: die Choräle sind das Herzstück von Bachs Kirchenmusik, und diese Miteinbeziehung des Hörens ist ihre Funktion, ob der Hörer sie nun mitsang oder nicht.

Aber in den Werken von Beuys oder Cage, von denen ich gesprochen habe, ist der Rezipient genauso wichtig wie der Künstler selbst: er ist Teil des Werks. Seine Reaktion – wie auch immer sie ausfällt – ist Teil eines Werks, dessen Wesen es ist das Konzept von Kunst des Rezipienten, was immer sie sein mag, in Frage zu stellen, indem er Klang, Form, Raum, Objekte der Alltagswelt, Lärm auf eine neue Weise erfährt. Seine Reaktion ist ein integraler Bestandteil des Kunstwerks. Am deutlichsten in Cages 4'33''.

Die unvermeidlichen Geräusche des Konzertsaals sind der Klang seiner Musik.

Ebenso sind die verschiedenen Reaktionen auf die Installationen von Beuys seines Werks. Seine Installationen werden gewissermaßen eine Aufführung der Reaktionen des Rezipienten, an den sie gerichtet sind. Die Reaktion des Reinigungspersonals, das glaubt, es müsse Schmutz von einer Installation beseitigen, die Annahme, eine präparierte Badewanne sei eine verschmutzte Wanne, die gereinigt ihren ursprünglichem Zweck wieder dienen könne, sind extreme Reaktionen, die nur besonders deutlich zeigen, was für eine Herausforderung diese Objekte darstellen. Und jetzt können wir erneut zu Nguyens Brille auf dem Boden zurückkehren.

Khayatans und Nyuyens Absicht war es, das Konzept in Frage zu stellen, alles könne Kunst sein. So provozierten sie Leute in einem Raum, wo letztere erwarteten, Kunst und nichts als Kunst vorzufinden, etwas für Kunst zu halten, was nicht als Kunst intendiert war, und Khayatan und Nguyen machten Fotos von der Reaktion der Leute und stellten sie ins Netz.

Damit taten Khayatan und Nguyen, ohne sich völlig dessen bewusst zu sein, genau das, was Cage oder Beuys mit vollem Bewusstsein taten; Leute reagierten auf eine weder genau intendierte noch vom Schöpfer nicht intendierte Weise auf ein Alltagsobjekt in einem gewissen Raum. Nach Khayatan und Nguyens Ansicht sollte das Alltagsobjekt, Brille, die inzwischen gewöhnliche Konzeption in Frage stellen, Alltagsobjekte könnten in einem bestimmten Kontext Kunst sein. Die Betrachter sollten die Brille missverstehen, so wie die SPD-Mitglieder vielleicht die Badewanne nicht missverstehen sollten, aber man von ihnen ohne weiteres erwarten konnte, dass man sie missverstehen würde.

Jedenfalls ereignete sich in all diesen Fällen letzten Endes dasselbe: ein Alltagsgegenstand wurde zu einem Objekt, das das Konzept dessen in Frage stellten, die Aktion Khayatans und Nguyens zeigt, dass, wenn Kunst nicht als erlernbare Fähigkeit aufgefasst wird, sondern als Herausforderung, traditionelle Kunstauffassungen zu hinterfragen, uns für für neue Erfahrungen mit der materiellen Welt um uns zu öffnen, dann können wir auch Kunst schaffen, ohne es zu wollen: wie Beuys sagte, jeder kann ein Künstler sein. Unser alltägliches Leben kann ein Kunstwerk werden. Und eben das wollte Cage erreichen, uns so zu verwandeln, dass wir uns und die Dinge einfach sein lassen, was wir und sie sind, die Schranke zwischen Museumsartigem und Alltag niederzureißen. Um uns und die Welt davon zu befreien, einen Zweck zu haben. Genau das taten Khayatan and Nguye, ohne

es zu wissen, durch ihre Aktion, und entgegen ihrer Intention schufen sie Kunst und frustrierten ihre eigene Intention. Und wie das Reinigungspersonal oder die SPD-Mitglieder nicht entgegen den Intentionen von Beuys reagierten, so können in der Tat keine Rezipienten auf Werke von Beuys oder Gulda oder Cage in einer Art reagieren, die den Intentionen des Künstlers widerspricht. Wenn ich sagte, die SPD-Mitglieder reagierten auf Beuys' Installation in einer von Beuys nicht intendierten Weise, ist das nicht ganz richtig. Was John Cage – oder Gulda – anbetrifft es gibt keine Reaktion zu einem Werk von Cage oder der anima-Musik Guldas, das den Unterschied ‚gut – schlecht‘ nicht kennt, die im Gegensatz zu den Intentionen des Künstlers stünde. Wenn Leute den Saal verlassen, taten sie, was Gulda erwartete und wollte.

In Parenthesis könnte ich vielleicht auf den berühmten Sprayer von Zürich Harald Naegeli verweisen: er sprayte in den späten 70er Jahren des letzten Jahrhunderts Graffiti an Wände des öffentlichen Raums. Diese Graffiti wurden von den Schweizer Behörden als Beschädigung angesehen, und eine Verhaftung wurde angedroht, während zahlreiche Künstler und Intellektuelle einschließlich des deutschen Bundeskanzlers Willi Brandt Naegeli als einen Künstler verteidigten. Im deutschen Exil traf Naegeli dann Joseph Beuys. In der Tat wurde Naegeli auch von der Stadt Zürich als Künstler anerkannt. Naegeli sah seine Aktionen als politische Aussagen. Er wollte provozieren. Die Reaktion auf diese Provokation war in gewisser Weise analog zu derjenigen von Leuten, die im zwanzigsten Jahrhundert (oder heute) auf moderne Kunst antworteten.

Als Atonalität die Ohren des Publikums herausforderte, dachte der Großteil des gebildeten Publikums, dass atonale Musik einfach Unsinn sei und war geneigt zu lachen. Arnold Schönberg, kein Mann mit einem ausgeprägten Sinn für Humor, war so ärgerlich, dass er als Hans Pfitzner ihn nach Straßburg einlud, um sein Werk am Konservatorium vorzustellen, verlangte, dass Pfitzner ihm garantiere, niemand werde lachen. Eine Forderung, die Pfitzner nicht erfüllen konnte.

Am 1. Mai 2020 druckte der Einsiedler Anzeiger ein Foto, Sulzelstrasse in Einsiedeln, des eminenten Schweizer Sinologen Harro von Senger mit dem Kommentar: ‚Man könnte denken, dass der berühmte Sprayer von Zürich Harald Naegeli sich auch in Einsiedeln verewigt hat, wenn nicht neulich Schäden in der Sulzelstrasse von der Stadtverwaltung repariert worden wären.‘

Manche mögen den phantastischen Videoclip kennen, wo John Cage in einer TV-Show sein Werk ‚Waterwalk‘ vorstellt.⁴ Er wird vom Showmaster als Professor für Musik und Komponist vorgestellt, der sein Werk sehr ernst nimmt. Er fragt, ob er die Aufführung, die er in Kürze geben wird, für Musik halte, sagt er, er halte die Produktion von Tönen für Musik und genau das werde er jetzt tun. Als der Showmaster, vor einem Publikum, das ohnehin bereits in Lachen ausbricht, den Vorhang aufmacht, damit John Cage seine Aufführung beginnen kann, sagt er: sie werden sicher wissen, dass einige Leute im Publikum lachen werden. Stört sie das? Cage antwortet: überhaupt nicht! Ich finde Lachen besser als Weinen. Cage macht Geräusche mit einer Badewanne, einem Wasserkocher. Das Gelächter wird immer lauter. Das Lachen ist der zufällige Teil von Cages Aufführung, einer Aufführung streng von einer vorbestimmten Zeit geregelt, der aufführende Künstler hält eine Uhr wie in 4’33’’.

In einem Interview, wo John Cage seine Vorstellungen von Musik erläutert, verweist er auf eine Passage in Kant, ohne wörtlich zu zitieren: er sagt: es gibt zwei Dinge im Leben, die uns Vergnügen schenken, ohne etwas bedeuten zu müssen: Musik und Lachen.

Normalerweise müssen wir lachen, wenn uns jemand absichtlich dazu provoziert: der professionelle Clown. Der wenn jemand in einer eher harmlosen Weise scheitert: der unfreiwillige Narr. So kommen wir für gewöhnlich zum Lachen. Der John Cage von Waterwalk tut keines von beiden. Er tut etwas, das er ernstnimmt. Er ist nicht darauf bedacht, dass jemand lacht. Er produziert Geräusche. Doch er weiß, mancher wird lachen. Er ist nicht der unfreiwillige Narr. Wenn jemand lacht, lacht er somit ohne Grund. Er lacht über die Weise, wie Cage Geräusche profuziert, und er produziert selbst Geräusche. Da lachen Leute, ohne es zu wissen, grundlos. Der Künstler John Cage tut, was er tut, ohne dem Publikum irgendetwas zu sagen, die Leute hören zu, lachen, amüsieren sich, genießen Geräusche. Der Künstler tut einfach, was er tut, ist, was er ist. Das Kunstwerk hat keinen Zweck das, Publikum handelt ohne Grund, ohne Zweck. Es tut, was es tut, ist, was es ist. John Cage zeigt hier in perfekter Weise, was er über seine Musik sagte: I have nothing to say and I am saying it. Und ist das nicht gerade auch das traditionelle Konzept europäischer Kunst: eine hohe Würde und einen hohen Wert zu besitzen, ohne einen Zweck zu erfüllen.

Kohn Cage illustriert in einem anderen Interview, was er meint. Er erzählt, wie der große Verbreiter des Buddhismus, Daisetz Suzuki, an

⁴ <https://youtu.be/gXOIkT1-QWY> .

einem Kongress teilnahm, ohne ein Wort zu sagen. Am Ende sagte der Chairman: Dr. Suzuki, glauben Sie, dieser Stuhl hier existiert? Suzuki sagte: ja. Der Chairman fragte: in welcher Hinsicht? Suzuki: in jeder Hinsicht.

Die Affinität Cages zum Buddhismus wird auch in folgendem Zitat Suzukis deutlich. Suzuki sagte einmal: Lange nach seiner Erleuchtung und nachdem er Mönch geworden sei, habe er seine wahre Erleuchtung gehabt: er verstand plötzlich den alten Zenspruch: der Ellenbogen biegt sich nicht nach außen. Damit waren alle Probleme ‚Freiheit vs. Determinismus‘ für ihn gelöst.

Kehren wir zu dem Vorfall in San Francisco zurück! Die beiden Jugendlichen forderten moderne Kunst ganz in der Art von Beuys oder Cage heraus, weil die Kunst, der sie begegneten, keinerlei handwerkliches Können zu verlangen schien.

Ein Werk der Architektur kann vielleicht wie kein anderes Werk der Kunst das Ineins von Zweckgebundenem und Zweckfreiem anschaulich machen. Architektur kann in besonders eminenter Weise niemals ganz ihre ‚soziale‘ Funktion außerhalb ihrer Funktion als Kunst ablegen. Europäische Kunst erreicht ihren Charakter als eine Kunst, die sich auf einen Fokus richtet, vielleicht auch besonders eminent dort, wo in der Architektur das Ornamentale so weit wie möglich mit dem Funktionalen zusammenfällt, wie dies in dem einflussreichen Traktat von Alfred Loos,⁵ wurde, einem Traktat, der einen entscheidenden Einfluss auf die Bauhausbewegung haben sollte. Loos ging so weit, Architektur als Nicht-Kunst zu definieren.

Nun fragen wir uns: Was ist so spezifisch anders, wenn wir einen japanischen Tempel mit seinem Garten betreten im Vergleich zu einer europäischen Gebäude- und Gartenarchitektur? Ich denke, es wird besonders offenkundig, wenn wir uns in einen Tempel begeben, wo ungezähmte, ‚ungeschmückte‘ Natur besonders prominent ist wie z. B. in Tempeln wie Honen-in oder Giou-ji in Kyoto, und ich füge unten zehn von mir selbst aufgenommene Fotografien bei. Geht man im Umkreis dieser Tempel umher, fühlt man sich zunächst verloren in einem Raum, der keinerlei Fokus, keinerlei Zentrum, keinerlei Richtung bietet. Bereits die Anordnung der Gebäude frustriert die Erwartung des Europäers an ein wahrnehmbares Rationale. Doch mehr als das: Im Raum solch einer Tempelarchitektur verschwimmt die Grenze zwischen Natur und vom Menschen, von der téchne Gestalteten. Bereits das Gras, das Stroh auf dem Eingangstor wird spontan als Natur wahrgenommen, die eine ornamentale Funktion erfüllt:

⁵ Ornament und Verbrechen (Wien 1962, zuerst 1913).

Natur, wie unvollkommen auch immer, in eine Ordnung auf dem Dach eines Stücks menschgebauter Architektur gezwängt. Geht man in dem Garten umher verbindet sich das, was manchmal oder eher zufällig oft symmetrisch erscheint mit Rohmaterial oder halbgezügelter Natur, die irgendwie auf gleichsam improvisierte Weise sich in einen symmetrisch geordneten Raum fügt. Je mehr man in den Raum des Gartens eindringt, der hauptsächlich von ungezügelter Natur dominiert ist, scheinen die Formen der Bäume, Zweige, die Wurzeln auf dem Gras in ihrer unterschiedlichen Farbigkeit zwischen Braun und Grün, die Erde selbst sich zu einer ungeordneten, verwirrenden Ornamentation zu einen zu suchen. Blüten, absichtlich an einen bestimmten Platz gelegt, ein farbiges Blatt, zufällig zu Boden gefallen (manchmal mag man sich wundern, ob eine halb verwelkte Blüte zufällig hier zu Boden gefallen oder absichtlich dorthin gelegt wurde) scheinen wie ein absichtsloses Ornament. Besonders im frühen Frühjahr oder im Herbst, doch auch zu anderen Jahreszeiten ist die Natur weder voll strotzenden Lebens noch völlig tot; sie hält sich stets in einer zerbrechlichen Schwebelage zwischen Leben und Tod. Indem es den Sinn, der nach einem Zweck sucht, verwirrt, sabotiert das Zweckhafte das, was man zunächst als seinen Zweck wahrzunehmen geneigt ist, seine Zweckhaftigkeit. So werden das absichtsvoll und das absichtslos Dekorative eins gar mit wahllos, ungebraucht herumstehendem Handwerkszeug wie Besen oder Eimer. Dieses Handwerkszeug scheint seinen Zweck verloren zu haben, es scheint zwecklos. Das Handwerkszeug, eigentlich zweckhaft, um die Natur zweckhaft zu machen, wird Teil des Absichtslos-Absichtsvollen des Ornamentalen, des Ornamentalen, welche eine Vereinigung von künstlichen Elementen der Architektur mit absichtslosen natürlichen Mustern aus Form und Farbe. Es gibt keinen Fokus, keine Hierarchie: der Raum ist nichts anderes als das, was den Betrachter umgibt. Wie das Handwerkszeug des Menschen als Handwerker Teil der Vereinigung von Natur und Künstlichkeit werden, wird selbst ein Handwerker, der seine Arbeit verrichtet, auch der Betrachter selbst Teil des zweckhaft-zweckfreien Schauspiels. Schönheit, als das Schauspiel des Erfreuenden und absichtslos Befriedigenden wird erfahren als die Auflösung des Künstlichen und alles Zweck- und Absichtsvollen in die Gnade des Augenblicks der zeitlosen Anwesenheit des absichtslos Absichtsvollen. Der Raum als reine Umgebung versetzt nicht nur den Betrachter, sondern das gesamte Schauspiel in das Wesen des Zwischen. Verlässt man diesen Raum und betritt erneut die Sphäre der gewöhnlichen Umgebung des Alltäglichen, nimmt man plötzlich

alles, was für dieses alltägliche Leben hergestellt wurde, zugleich als etwas war, das eine dekorative Rolle erfüllt: im Verlust seiner Zweckgebundenheit wird es absichtslos-absichtsvoll. Wie der Betrachter und der Handwerker Teil des absichtslosen Umgebenseins waren, wird der absichtsvolle Wanderer im Raum des Alltäglichen und alle absichtsvollen Wanderer, denen er begegnet, eins im Schauspiel des absichtslos Erfreunden. Alltägliches Leben löst sich auf in Schönheit als der Gnade des zeitlosen Augenblicks in der Anwesenheit alltäglichen Lebens in seiner Absichtslosigkeit. In japanischer Tempelarchitektur wird alles Dekorative entfunktionalisiert. Und in diesem Prozess wird alles Funktionale entfunktionalisiert. So werden Funktionales und Nicht-Funktionales eins, und in dieser Vereinigung von Natürlichem und Geschaffenen, Kunst, Natur und alltägliches Leben werden zu einer Einheit.

Oft machen wir mit der Kunst anderer Kulturen analoge Erfahrungen wie mit moderner europäischer Kunst. Nichts scheint dem europäischen Hörer von Musik selbstverständlicher als die Musik Mozarts. Dabei entgeht ihm, dass die Musik Mozarts das Außergewöhnlichste und Größte ist, was die europäische Musik hervorgebracht hat. Ich finde es hilfreich, bevor ich ein Stück von Mozart spiele, John Cage zu spielen oder außereuropäische Musik zu hören, um zu hören, Musik muss nicht so sein wie die Mozarts.

Es bleibt nun die Frage: Wie kann ein Künstler heute seine eigene Stimme finden, heute, wo selbst die Musik von Cage oder die Kunst von Beuys Tradition geworden ist?



