

Ist es wie es war?

Ein kurzer Versuch über Anfänge, Bildung, Cage, Deleuze und und und

A

John Cage erfand das präparierte Klavier, weil es an Platz für ein klassisches Schlagzeugensemble mangelte. Es ging ihm immer zuerst um die Praxis. Er nutzte und schuf auf diese Weise Raum für Ereignisse. Einen Raum wie im Klavierstück „A Room“ (1943) mit seinen sieben Noten und einen weiteren in seinem berühmten stillen oder stummen Stück „4'33“ (1952), das ganz ohne Noten auskommt, wenn auch nicht ohne Notation. Man muss die Partitur sogar kaufen, um das Werk aufführen zu dürfen. Es geht Cage um fortschreitende Reduktion, um wiederholte Subtraktion, um Abziehen und um Entleerung. Cage nutzt Verfahren, die Deleuze/Guattari in „Tausend Plateaus“ durch den Term „n-1“ philosophisch unterfüttern (vgl. Deleuze/Guattari 1997, S. 16).

Gilles Deleuze und Félix Guattari ziehen zuerst das Außen ab, das oft dazu genutzt wird, objektiv zu beobachten. Durch diese Subtraktion verschwindet auch das Konzept des Partialbeobachters, der als „nicht-subjektiver Beobachter“ (Deleuze/Guattari 1996, S. 154) Erwin Schrödinger zufolge das Leben sowieso leicht verfehlt und somit nicht richtig wahrnimmt (vgl. Schrödinger 2006, S. 5). Ein Körper mit einer Dimension weniger heißt im mathematischen Sprachgebrauch Hyperebene. Ohne Außen wird diese im philosophischen Sprachgebrauch zur Immanenzebene. Auf der Immanenzebene befindet sich Deleuze/Guattari (1997, S. 358) zufolge alles immer in der Mitte, *au milieu*. Das leuchtet nicht unmittelbar ein, denn es gibt zwar kein Außen mehr, aber immer noch Ränder. Weil sich diese Ränder aber als Schwellen entpuppen, die nach einer weiteren Faltung anders verlaufen können, erweist sich jegliche Marginalisierung als relativ, was ihre Wirkungen – auch die womöglich traumatisierenden – selbstverständlich nicht relativiert. Beweglichkeit und Bewegung vermittelt on the long run immer wieder. Mit der Objektivität verschwindet auch ihr Gegenüber, die Subjektivität, und dadurch das ganze nord-westliche Subjekt-Objekt-Schema. Weil Subjekt und Ich oft gleichgesetzt werden, wird auch die Unterscheidung von Ich und Nicht-Ich nichtig (vgl. Jullien 1999, S. 78, oder Jullien 2018, S. 20–21).

Deleuze untersucht das in seinem letzten Text „Leben als ein Leben an der Grenze zum Nicht-Leben“ (vgl. Deleuze 2005, S. 365–370). „Die Immanenz: ein Leben“ und das Fragment. „Das Aktuelle und das Virtuelle“ (2007) weisen auf das Projekt „Mengen und Mannigfaltigkeiten“ voraus, welches Deleuze nicht mehr realisiert hat. Stattdessen nahm er sich das Leben. Dessen

ungeachtet spielen die Begriffe „Menge“ (ensemble) und „Mannigfaltigkeit“ (multiplicité) in seinem Denken große Rollen, ebenso Drittes wie „ein Leben“, das zwischen Leben und Nicht-Leben und zugleich auf der Seite des Lebens steht. Diese Denkfigur zeigt, dass eine paralogische Figur wie das „Entweder-und-Oder“ durchaus Sinn stiften kann, der sich nicht gleich im einfachen Oder – oder als redundanter Ausdruck in Texten unserer Zeit immer öfter als und/oder – und der dazugehörigen aussagenlogischen Wahrheitstafel wieder verflüchtigt.

Die Mitte ist kein Zentrum. Zentren begreifen Deleuze und Guattari als fest- oder auf Dauer gestellte Mitten. Sie gilt es sowieso besser zu meiden. Deleuze und Guattari folgen hier einem Imperativ Gertrude Steins: „Handle so daß es keine Verwendung für ein Zentrum gibt.“ Stein eröffnet mit diesem Imperativ die Sektion Räume ihres Buches „Zarte Knöpfe“ (1991, S. 73). Sie verzichtet bewusst auf rhythmisierende Satzzeichen. Cage vertont Stein-Gedichte früh. Das Mittelstück seiner „Three Songs“ (1932-33) – „Is it as it was“ – gibt meinem Beitrag seinen Titel und erinnert mich von Ferne an das zweite Lied aus Schuberts Winterreise (1827): Die Wetterfahne, die dem Spiel des Windes, das Schubert musikalisch nachbildet, unterliegt. Es ist eine „Music of Changes“ (Cage 1951), die immer auch *music of chance* ist. „The Music of Chance“ (1990) ist der Originaltitel von Paul Austers Roman „Die Musik des Zufalls“ (1993). Zufall und Wandel hängen zusammen, bei Cage vermittelt durch das I Ging. „Das Buch der Wandlungen war zunächst eine Sammlung von Zeichen für Orakelzwecke“ (Wilhelm 2005, S. 11). Cage wendete sich in den 50er Jahren nicht nur verstärkt der chinesischen Kultur zu, sondern zog auch aufs Land und gründete mit drei Freunden die „New York Mycological Society“ (vgl. Cage 1991, S. 21 oder 2012, S. 16). Der Zen-Philosophie fühlte er sich schon seit den 1930er Jahren verbunden. Ostasiatische Denkgebäude waren ihm also nicht fremd. Dennoch kann es durchaus mühselig sein, Zufällen Raum zu geben (vgl. Johnson 1991). Arbeit ist es allemal, Arbeit an Anfängen. Im Vorwort zu „Lecture on the Weather“ erklärt Cage (2012, S. 181), dass er seine Vorlesung ebenfalls mit Hilfe des I Ging gefertigt habe. Die Auswahl von Zitaten aus Henry David Thoreaus „Walden“ (1854), dessen Tagebüchern und dem „Essay on Civil Disobedience“ (1849) folgt denselben Zufallsoperationen wie die „Music of Changes“. Thoreaus Texte stehen für eine bestimmte Art auf dem Land beheimateter amerikanischer Bürgerlichkeit, die auf Verstandesgebrauch setzt und zugleich zu Liberalismus und Anarchismus tendiert.

Wird auch noch die Einheit als Kategorie und Einheit stiftendes Element abgezogen, bildet sich eine Mannigfaltigkeit. Eine Mannigfaltigkeit lässt sich als Menge von Punkten und deren Bewegungsspielräumen vorstellen. Punkte, die sich bewegen, ziehen Linien. Deleuze und Guattari beschreiben Mannigfaltigkeiten als „aus Linien gemacht“ (vgl. Deleuze/Guattari 1997, S. 358). Als eine Mannigfaltigkeit, die ohne zentrale Strukturen auskommt, identifizieren sie das Rhizom, das sie den Bäumen mit ihren Hauptwurzeln, Stämmen und Verzweigungen gegenüberstellen.

Quecken, Bambus, aber auch Pilzmyzelien bilden botanische Rhizome; und der Begriff „Rhizom“ entwickelt in verschiedenen Disziplinen große Ansteckungskräfte. Dass sich auch Baum und Rhizom nicht der Ordnung des Entweder-oder fügen, zeigt schon, dass sich in Bäumen Rhizome bilden können und in Rhizomen Knoten oder Verholzungen. Myzelien helfen wirklichen Bäumen zu kommunizieren. Dass Cage gern mit Pilzen experimentierte, deren potenzieller Giftigkeit durchaus gewahr, verwundert insofern nicht. Auch Pilze sind Drittes, nicht Pflanze, noch Tier. Sie diskutieren so wenig wie Bäume; und in der Musik haben Diskussionen Cage (2012, S. 31) zufolge sowieso nichts zu suchen. Musik funktioniere seines Erachtens einfach nicht als Diskurs. Seine Kritik gilt insbesondere dem Free Jazz, den er – und nicht nur er – nicht für frei hält.

Deleuze äußert im „Abécédaire“, dem siebeneinhalbstündigen Filminterview, das seine Schülerin und Freundin Claire Parnet in den Jahren 1988 und 89 mit ihm führte, dass er Diskussionen gehasst habe. Er hielt deshalb ungern Vorträge. In „Was ist Philosophie?“ schreiben er und Guattari: „Jeder Philosoph flieht, wenn er den Satz hört: Lass uns ein wenig diskutieren. Die Diskussionen sind gut für runde Tische, aber es ist ein anderer Tisch, auf dem die Philosophie ihre chiffrierten [oder bezifferten] Würfel wirft“ (Deleuze/Guattari 1996, S. 35). Die Technik des philosophischen Würfelwurfs ist den älteren Knochen- oder Schafgarbenorakeln verwandt, die die Grundlage zur Nutzung des I Ging bilden. Knochenorakel führten noch ausschließlich Orakelpriester durch. Von den 50 Schafgarbenstengeln wird einer abgesondert, so dass 49 übrigbleiben, sieben mal sieben, die willkürlich auf zwei Bündel aufgeteilt werden (vgl. Diederichs 2005, S. 677–684).

Bei Deleuze und Guattari führt wiederholter Abzug zu immer weiteren Variationen. Er generiert Abweichungen und durch Abweichungen entsteht Neues oder es bildet sich etwas. Cage gibt an, dass er seine Aufmerksamkeit von der Wiederaufführung großer Meisterwerke dahin verschoben habe, „etwas Neuem zum Leben zu verhelfen“ (Kostalanetz 1989, S. 154).

B

Cage hat sich – auch wenn er seinem Lehrer Schönberg zugesagt hat, sein Leben der Musik zu widmen (vgl. Cage 1991, S. 18 oder 2012, S. 9) – nie nur auf Komposition im engeren Sinn beschränkt und Räume auch nicht nur durch Kompositionen für den Tanz erzeugt, sondern ebenso gezeichnet und gemalt. Dass er sich in den 30er Jahren dabei vor allem an Mondrian und Malewitsch – interessanterweise nennt er das „Weiße Quadrat auf weißem Grund“ (1917) und nicht das übliche schwarze (1915, vgl. Kostalanetz 1989, S. 154) – orientierte, überrascht so wenig wie sein Interesse an den Arbeiten Klees. Seine Vorliebe für die Abstraktion behielt er bis zum

abstrakten Expressionismus bei; als gelte es, Lehren aus der vollen Leere der Bilder von Rothko oder Newman zu ziehen. Die Partituren seiner Kompositionen sind oft Bilder, die vieles anregen und keinesfalls nur musikalische Nachschöpfung. Vielfach dienen sie sogar gerade der Verhinderung allzu unmittelbarer Nachschöpfung. Eine Internetsuche nach „John Cage notations“ fördert eine schöne Auswahl zutage. Und Tänzer*innen erschaffen durch ihre Bewegungen besondere Räume, nämlich projektive, die mit der Bewegung auch wieder vergehen.

Cage hat seine Arbeitsweisen übertragen und – wie sich oben am Beispiel seiner „Lecture on the Weather“ bereits andeutet – auch Vorträge komponiert. So rücken Vorlesungen und Vorträge der Musik näher. Cage sagt zu Beginn seines „Vortrag[s] über nichts“ (1959): „Ich bin hier, und es gibt nichts zu sagen“ (Cage 1987, S. 6), Nach diesem so offenen wie schroffen Anfang, dessen Rhythmisierung ich hier auch nicht wiedergebe, wendet er sich an das Publikum: Wer irgendwo hingelangen wolle, könne jederzeit gehen. Stille sei nötig – auch hier als Möglichkeitsbedingung, nicht als Ziel. Dass Stille nötig sei, sie aber zugleich durchbrochen werden müsse durch gehende Besucher*innen und den weiter Vortragenden und doch zugleich nichts und nicht nichts sagenden Cage, bildet eine doppelte Artikulation, zwei Stränge, die interferieren. Auch der Begriff „doppelte Artikulation“ gehört ins Begriffsrepertoire von Deleuze und Guattari. Dabei bedeutet Artikulation nicht nur Ausdruck, sondern ebenso Kopplung oder Verbindung und Gliederung oder Trennung. Doppelte Artikulationen differenzieren Inhalt und Ausdruck andauernd und ergänzen das Sein so um das oft der Einfachheit halber unterschlagene Werden (vgl. Sanders 2020, S. 134 und S. 177). Infolge dieser Unterschlagung kommt der Bildung leicht ihre Prozesshaftigkeit abhanden. Fehlt sie, stellt sich die Aufgabe, sie als Supplement wieder hinzuzufügen. Die Dichotomie von Ausdruck und Inhalt vervielfältigt sich dabei zu zwei Dualen: Ausdrucksform und Inhaltsmaterie werden erweitert um Inhaltsform und Ausdrucksmaterie (vgl. Sanders 2020, S. 106). Der Abzug wird also von Vervielfältigung begleitet. Die Stränge bewegen sich gegenläufig. Dichotomien bilden lediglich einen Ausgangspunkt für ihre Überwindung. Loszuwerden sind die Eins wie die Zwei und auch der Takt.

Bildung heißt in diesem Zusammenhang nicht nur, dass sich etwas bildet, sondern auch, dass sich etwas gerade jetzt in Bildung befindet oder sogar, sich in Bildung zu befinden. Sie ist Prozess (vgl. Kokemohr 2022, S. 27–125). Hinsichtlich ihrer „Verlaufsform oder Prozessstruktur“ (Koller 2022, S. 15) ähneln sich Bildung, Musik und Film.

Deleuze und Guattari nennen Komposition in „Was in Philosophie?“ (1996, S. 228) eine elementare künstlerische Praxis. Womöglich ist Komposition auch ein elementarer Sinn von Bildung (vgl. Sanders 2020, S. 93). Sie könnte deterritorialisierende Kräfte freisetzen wie aus Perzepten und Affekten komponierte Bewegungsbilder, die immer auch Zeitbilder sind und sogar

Tonbilder sein können. Komposition steigert Komplexität. Zu sehen gibt dies auf herausragende Weise Dziga Vertovs in die Zukunft weisender Film „Chelovek s kino-apparatom“ (SU 1928, dt. „Der Mann mit der Kamera“). Er zeigt, was ist, durch das Kino-Auge, das zugleich viele Blickwinkel einnehmen kann. Im Film erweist sich Komposition als Gefüge aus Kadrierung, Einstellung und Montage. Die Montage entwickelt sich zur Montage weiter, wenn das Zeitbild die Oberhand gewinnt und sich Risse im montierten Ganzen auftun, die etwas zeigen und in denen sich etwas zeigen kann (vgl. Sanders 2020, S. 408). Das ist in den bewegungsarmen Einstellungen der Filme von Yasujiro Ozu so, aber auch in der Halberstädter Aufführung von „Organ²/ASLSP“, das ein ungewöhnliches Akronym für die Aufführungsanweisung „As Slow as Possible“ ist. Für den Halberstädter Dom wurde eigens eine Cage-Orgel gebaut, die das Stück in 639 Jahren aufführt. Am 5. Februar 2022 hat der 16. Impuls den 15. Klangwechsel initiiert. Seither und noch bis zum 5. Februar 2024 erklingt ein Gis. Die Intervalle sind unterschiedlich lang. In manchen Jahren kommt es zu drei Klangwechseln und manchmal auch für beinahe sieben Jahre zu keinem. Martin Büsser (2001, S. 21) weist darauf hin, dass nie zuvor Musik mit so viel Zukunft geschrieben worden sei. Dass das Stück beendet werde, setze zudem voraus, dass die Menschheit 2640 noch existiere, Deutschland von Kriegen verschont und Cage ein als relevant anerkannter Künstler bleibe. Das ist alles nicht sicher. Büsser wünscht der Moderne jedenfalls einen langen Atem.

Eines der schönsten Bücher über und von Cage trägt den Titel „John Cage im Gespräch“ (Kostelanetz 1989). Es enthält eine thematisch geordnete Komposition von Interviews, die Cage gegeben hat, aber niemals so geordnet hätte. Richard Kostelanetz bringt Cage durch Montage gewissermaßen in Widerstreit zu Cage.

C

Cage erfand das präparierte Klavier auch, weil er zu der Einsicht gelangt sei, dass es keine afrikanische Zwölftonreihe gebe (vgl. Cage 2012, S. 13). Er ließ Schönberg hinter sich, weil ein Stück, dessen Struktur und Potential sich aus der „Quadratzahl seiner Maßeinheiten“ (ebd., S. 12) ergebe, sich „mit beliebige[n] Klängen, einschließlich Geräuschen, ausdrücken“ (ebd., S.12) lasse. 49 ist eine Quadratzahl und die Nummer eines Versteigerungsobjekts in Thomas Pynchons Roman „Die Versteigerung von No. 49“ (1973), in dem es auch um Drei-Cent-Briefmarken geht – wie im Film „Fargo“ (USA 1996) der Coen-Brüder. Im Film bewirbt sich der Mann des schwangeren Sherifs mit einem Entengemälde für die nächste Briefmarkenserie, und wird dann, zu seiner Enttäuschung, nur für die Drei-Cent-Marke ausgewählt, die, wie ihm seine Frau versichert, wichtig sei, weil sie erlaube, die alten Marken nach der Preiserhöhung, die es in der

erzählten Zeit wirklich gab, weiter zu verwenden. Bei den zu versteigernden Marken bei Pynchon handelt es sich noch um Marken für das zu ihrer Zeit übliche Briefporto, die als Fälschungen eine befreiende Macht des Falschen entfalten konnten. Die Serie „Fargo“ (FX 2014–) hat die Geschichte noch nicht auserzählt und folgt den merkwürdigsten Verknüpfungen. Sie bildet Rhizom und vermittelt einen Eindruck von der Serialität von Bildung (vgl. Sanders 2016). Mikroanalytische Bildungsforschung wird sich weiterhin Filmen und Serien zuwenden müssen, um die andauernde Veränderung zu begreifen – und auch der Mathematik (vgl. Sanders 2022).

Im ersten Kapitel von „Das Bewegungs-Bild“, seinem ersten Kino-Buch, kommt Deleuze (1997a, S. 22) auf eine These Bergsons zurück, wonach Bewegung – Ausdruck eines Wandels in der Dauer oder letztlich, weiter iteriert, bis die Iterationen ein Ende haben – das Ganze sei. Bestimmbar sei das Ganze allerdings nur, „weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz: zu dauern“ (ebd., S. 24). Deleuze schließt mit Bergson, die Zeit „ist das Ganze der Relationen“ (ebd., S. 25). Die Zeit ist aber gerade nicht Raum, auch wenn wir sie hartnäckig und vor allem aus sozialen Gründen verräumlichen, sondern Intensität und Virtualität, letzteres, weil uns die Zukunft, wie Deleuze schon in „Differenz und Wiederholung“ (1997b, S. 129) zeigt, aus einer Vergangenheit zukommt, die niemals gegenwärtig war. Diese Vergangenheit gibt es, weil die Dauer jedem Ereignis notwendig vorhergeht. Es war also zumindest auch nie, wie es ist.

Die Intensität denken zu lernen, setzt eine Veränderung üblicher Weltselfverhältnisse voraus. Stürmische Alterswerke wie Kants „Kritik der Urteilskraft“ oder Joris Ivens Film „Une histoire de vent“ (F/UK 1988) können Bildungsprozesse herausfordern (vgl. Deleuze/Guattari 1996, S. 6). Cages „Numberpieces“ gehören wie Mahlers „Lied von der Erde“, das Deleuze andernorts als „Urritornell“ auszeichnet (vgl. Deleuze/Guattari 1997, S. 462–463), auch in diese Reihe. Cages Numberpieces entfachen einen gleichsam anti-stürmischen Sturm. Sie pfeifen auf Stil. In „Four³“ (1989) erzeugen Regenstäbe eine eigentümliche Intensität wie konzertiertes und konzentriertes Blätterrauschen. Cage und Deleuze/Guattari schätzen Whitmans „Grasblätter“ (2009), aus denen Bob Dylan, wenn er behauptet Multituden zu enthalten, schon produktiv stiehlt: „immer Unterschied, immer Zeugung des Lebens.“ (Whitman 2009, S. 43). Bildung ist notwendig ästhetische Bildung; und ästhetische Bildung geschieht in Ritornellen, durch Öffnung, Schließung, Rhythmus und Bewegung.

D

Im Kapitel „John Cage über Erziehung“ (Kostelanetz 1989, S. 179–190) bezieht sich Cage vor allem auf Richard Buckminster Fullers Buch „Education Automation“, das auf Deutsch den in die Irre leitenden Titel „Erziehungsindustrie“ (1970) trägt. Cage beginnt seine Überlegungen mit Verweis auf eine Praxis, die wir beim Entwurf der unbedingten Schule wieder aufgegriffen haben (vgl. Beiler u.a. 2014): Cage schlägt vor, alle Strukturen, die dem Erziehungssystem durch gesellschaftliche Übereinkünfte übergestülpt worden seien, wegzulassen, um zu seiner Essenz zu gelangen. Den Blick auf das Wesen des Erziehungssystems verstelle vor allem ein immenser Verwaltungsapparat, der dem Anliegen zu bilden wesensfremd sei und nur für einen normierten Ablauf Sorge (vgl. Kostelanetz 1989, S. 179). Cage möchte das Erziehungssystem in Unschärfe tauchen. Keine Kompetenzmessung, keine Wirkungsforschung. Wie Buckminster Fuller ihm bei einem Besuch 1970 mitgeteilt habe, reiche es vollkommen, dass das Kind geboren worden sei. So steht es auch in „Erziehungsindustrie“ (Buckminster Fuller 1970, S. 13). Für sich selbst habe Cage früh erkannt, dass das Bildungssystem nicht das sei, was er brauche, um sich weiterzuentwickeln. Es habe lediglich dazu geführt, dass er selbst die ersten 35 Jahre seines Lebens geglaubt habe, er könne nicht singen. Von derartigen Effekten des Musikunterrichts können viele ein Lied singen. Wie radikal Buckminster Fuller Perspektiven verschieben kann, das zeigt ein rascher Blick auf die von ihm entwickelte „Dymaxion Map“, von der es zwei Versionen gibt. Eine, auf der alle Kontinente sehr nah zusammenrücken, und eine andere, auf der alle Ozeane zu einem Binnenmeer werden. Das sind deutlich andere Weltverhältnisse als sie unsere gebräuchlichen Weltkarten zeigen. In den zugehörigen Wikipedia-Einträgen finden sich nicht nur die Karten, sondern auch eine Animation ihrer Entfaltung. Buckminster Fuller geht es nicht, wie Erziehungswissenschaftler*innen und Kultusministerien oft, um Reform, sondern um Neu-Form. Buckminster Fuller war zunächst und zuerst Architekt. Hinter der Schaffung neuer Formen verbirgt sich nichts anderes als Bildung, verstanden als Emergenz des Neuen. Diese werde durch das „Erziehungswesen, in dem die Älteren aufgrund ihrer festgefahrenen Vorstellungen kein Verständnis für die Bedürfnisse der Jüngeren aufbringen, so dass die vielfältigen neuen Möglichkeiten ungenutzt bleiben, in deren Entwicklung die einzige Chance der Jüngeren liegt“ (Buckminster Fuller 1970, S. 20) systematisch blockiert. Im Hinblick auf die Folgen des Klimawandels, die man heute kaum noch leugnen kann, aber 1970 schon absehen konnte, gewinnt der Satz im Alterungsprozess noch an Schärfe. Gegen die Blockade hilft nur spannungserhöhende Dynamisierung. „Dymaxion“ ist ebenfalls ein Akronym aus „dynamic maximum tension“. Der in den letzten Jahren in Mode gekommene Akzelerationismus könnte ein Enkel von Buckminster Fullers Idee sein.

Buckminster Fuller nimmt weitere Gedanken von Deleuze/Guattari vorweg, wenn er feststellt, dass sich der Mensch in der Regel für einen Baum halte, und damit seine Mobilität unterschätze

(vgl. ebd., S. 23) und auch die Bedeutung von Bewegung überhaupt, ontologisch wie sozial. Er fordert statt Erziehungs-, Entwurfswissenschaftler*innen (vgl. ebd., S. 60).

Auch Cages Überlegungen zum Bildungswesen kreisen im Wesentlichen um die Universität. Auf den ersten Blick egoistisch formuliert er (Kostelanetz 1989, S. 184): „Das Lehren lehne ich eigentlich ab. Ich möchte weiterstudieren.“ Studium bedeutet landläufig nichts anderes als Bildung durch Hingabe an die Sache. Daran kann man andere durchaus teilhaben lassen, aber ohne dieses „Element des Nicht-Lehrens“ (ebd., S. 182), das – wie Cage deutlich sieht – im Erziehungssystem vollkommen verlorengegangen sei, kann ein Bildungssystem nicht bildend wirken. Es etabliert stattdessen nur Konkurrenz und Unehrllichkeit. Gegen seine Fixierungen helfe deshalb nur Flexibilisierung als Mobilisierung. Statt der Wiederholung des Bekannten, müsse sich der Blick, das Gehör, die Hände und der ganze Körper dem Neuen zuwenden. Die Bedingung dafür ist eine Unterbrechung, das „Nichtstun“ (ebd., S. 183), das viele von uns, immer schlechter können. „Die Universität ist kein Fernsehgerät“ (ebd., S. 186), wo die Revolution bekanntlich sowieso nicht übertragen werde.

Nach der Bürokratisierungswelle, die der sogenannte Bologna-Prozess mit seinen bisweilen kafkaesken Zügen ausgelöst hat, fällt es nicht schwer, dem Cage'schen Credo zuzustimmen: „Ich glaube, dass die ganzen konventionellen Unterrichtsformen, mit denen sich die Universität gegenwärtig herumquält, umgangen oder Schritte zu ihrer Abschaffung unternommen werden sollten.“ (Ebd., S. 187). Das äußerte Cage 1984. Seither sind die universitären noch viel stärker zu kontrollgesellschaftlichen Institutionen geworden, die dauerhaft einer auch schon wieder in die Jahre gekommenen unbedingten Kritik bedürfen. Jacques Derridas Programmschrift „Die unbedingte Universität“ (2001) hat auch schon über 20 Jahre auf dem Buckel. Nichts sollte an einer Universität außer Frage stehen, fordert Derrida; und für Credits nichts zu tun, einsam und gemeinsam, könnte ein Anfang sein. Gegen die leere Fülle könnte daraus ein weiterer Imperativ erwachsen in steter Erinnerung an Bartlebys Entgegnung auf alle Anweisungen und Zumutungen: „I would prefer not to“. Wieder Fluchtlinien ziehen zu lernen, die nicht tödlich enden, darin liegt eine Bildungsherausforderung.

Literatur

Beiler, F.; Jung, T.; Sanders, O. & Thomas, P. (2014). Kleine Theorie der unbedingten Schule. Katzenberg
Buckminster Fuller, R. (1970). *Erziehungsindustrie*. Edition Voltaire.

Büsser, M. (2001). Wieviel Zukunft verträgt der Mensch? John Cage und das Halberstadt-Projekt.

Testcard Beiträge zur Popgeschichte, 10 (Zukunftsmusik), S. 20–21

Cage, J. (1987). *Silence*. Übersetzt von Ernst Jandl. Suhrkamp

- Cage, J. (1991). Vorlesung beim Commemorative Lecture Meeting. In: *Du – Die Zeitschrift für Kultur*, 5, S. 18–22
- Cage, J. (2012). *Empty Mind*. Suhrkamp.
- Deleuze, G. (1997a). *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Suhrkamp.
- Deleuze, G. (1997b). *Differenz und Wiederholung*. Fink.
- Deleuze, G. (2005). *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*. Suhrkamp.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Was ist Philosophie?* Suhrkamp.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Merve.
- Derrida, J. (2001). *Die unbedingte Universität*. Suhrkamp.
- Diederichs, U. (2005) (Hg.). *I Ging. Das Buch der Wandlungen*. Dtv.
- Johnson, T. (1991). Die Mühsal des Zufalls. Absicht und Zufall bei Interpretationen von Cages Musik. *Du – Die Zeitschrift der Kultur*, 5, S. 50–51.
- Jullien, F. (1999). *Über die Wirksamkeit*. Merve.
- Jullien, F. (2018). *Vom Sein zum Leben. Euro-chinesisches Lexikon des Denkens*. Matthes & Seitz.
- Kokemohr, R. (2022). Der Bildungsprozess – „ein Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen“. In Koller, H. & Sanders, O. (Hg.) *Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche* (S. 27–125). Transcript.
- Koller, H. (2022). Zur Entwicklung von Rainer Kokemohrs Prozesstheorie. In Koller, H. und Sanders, O. (Hg.). *Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche* (S. 9–25). Transcript.
- Kostelanetz, R. (1989). *John Cage im Gespräch*. DuMont.
- Sanders, O. (2016). Serie als symbolische Form: Von Broncho Billy zu True Detective. In Arenhövel, M.; Besand, A. & Sanders, O. (Hg.). *Wissensümpfe. True Detective aus bildungs-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Blickwinkeln* (S. 9–24). Springer VS.
- Sanders, O. (2018). Postdeleuzianischer Marxismus, Bildung in Ritornellen und die Angst vor dem Revolutionär-Werden. Ein Versuch über einen möglichen Neueinsatz kritischer Erziehungswissenschaft in merkwürdigen Zeiten. In Bünger, C.; Sanders, O. & Schenk, S. (Hg.). *Bildung und Politik nach dem Spätkapitalismus* (S. 212–235). Argument.
- Sanders, O. (2020). *Deleuzes Pädagogiken*. Katzenberg
- Sanders, O. (2022). Ein Essay über Löwen, eine wegzuerfende Leiter und vieles mehr mit dem Ziel, Einbildungskraft, Mathematik und Bewegungsbilder in der Bildungsprozessstheorie aufzuwerten. In Koller, H. & Sanders, O. (Hg.). *Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche* (S. 209–233). Transcript.
- Schrödinger, E. (2006). *What is Life? with Mind and Matter and Autobiographical Scetches*. Cambridge University Press/Canto.
- Stein, G. (1991). *Zarte Knöpfe*. Suhrkamp.
- Whitman, W. (2009). *Grasblätter*. Hanser.
- Wilhelm, R. (2005). Einleitung. In Diederichs, U. (Hg.): *I Ging. Das Buch der Wandlungen* (S. 9–21). Dtv.

CDs

- John Cage: As it is. Alexei Lubimow (Klavier, auch präpariert) und Natalia Pschenitschnikova (Violine). ECM 2012
- John Cage: aslp und Toshio Hosokawa: Cloudscape und Sen IV. Frozen Time. Dominik Susteck (Orgel). Wergo 2017
- John Cage: Music of Changes. Herbert Henck (Klavier). Wergo 1988

John Cage: The Number Pieces I. Four³, One⁵, Two⁶. Martin Joste (Piano), Ami Flammer (Violine),
Dominique Alchouroun (Klavier) und Jean Michaut (Rainsticks). Mode 1995