

Zur Ästhetik japanischer Performance

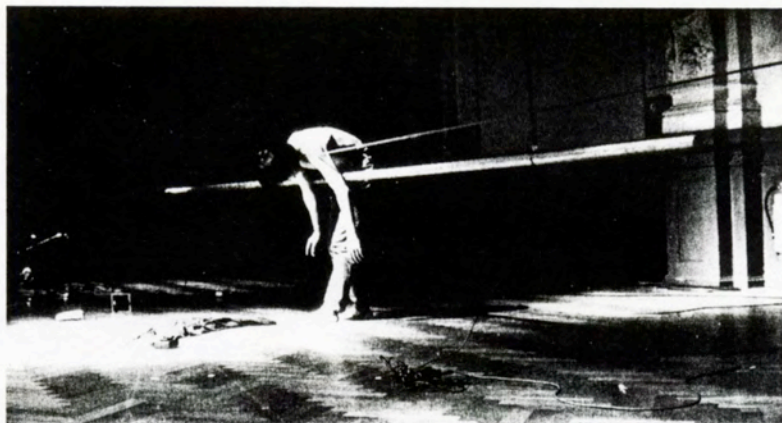
Daniel Charles

1991 beschlossen der junge in Japan lebende französische Künstler Christophe Charles und der Leiter der Gallery Surge in Tokio, Sakai Shin.ichi, ein Gastspiel japanischer Experimentalmusik und Performance in Europa zu organisieren. Sie fanden einige großzügige Sponsoren und vom 16. Oktober bis 15. November 1992 gaben 21 japanische KünstlerInnen unter dem allgemeinen Titel „The Tokyo-Osaka Action Art Ensemble“ in Deutschland, den Niederlanden, Belgien und Frankreich mehrere bemerkenswerte Aufführungen. Die Organisatoren hatten ursprünglich geplant, möglichst viele Genres einzubinden, um ein aktuelles Panorama der zeitgenössischen Richtungen der japanischen Musikszene zu präsentieren.

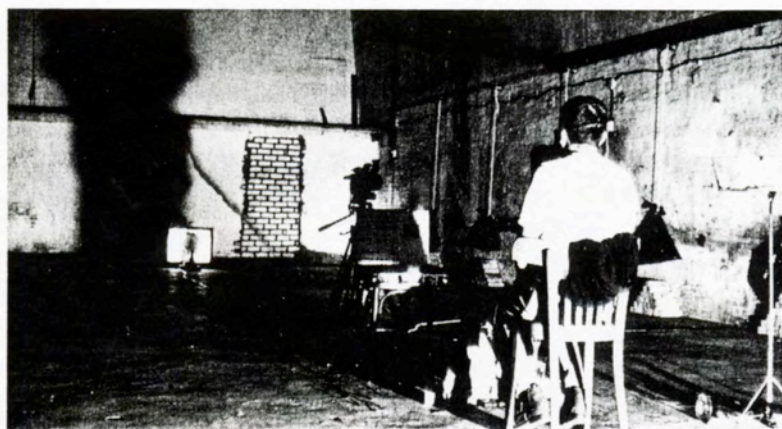
Das Gastspiel wurde mit größtem Interesse und höchstem Lob aufgenommen. Erinnern wir uns, zum Beispiel, an die Anerkennung von Moniek Darge: An das erste japanische Festival der Experimentalmusik und Performance-Kunst in Belgien (...) wird man noch sehr, sehr lange denken.¹ Oder die Begeisterung des Leiters der *Freunde Guter Musik Berlin*: Dank des Engagements, der Offenheit und der Güte unserer japanischen Gäste, haben wir die angenehmste und dankbarste Erinnerung an die Zusammenarbeit.² Doch man darf sich fragen, wo - im Sinne der Ästhetik - der Erfolg herkommt.

Die Antwort von David Moss ist aufschlußreich: wenn man zum ersten Mal solche erstaunliche Ergebnisse sieht, sagt er, kann man von den offensichtlichen, enormen Unterschieden leicht überwältigt werden: die Sprache, die Geschichte, die Philosophie, die Materialien, die Technologie. Doch ist es wiederum noch leichter, verführt zu

werden von dem Verwenden, Übernehmen, Umkehren, Verleugnen, das sie bei unseren westlichen Themen, Moden, Aufführungstrends, Technologien anwenden. Das kann jetzt genauer formuliert werden: Moss stellt fest, für mich als Musiker/Performer ist das Merkwürdigste und Interessanteste an den zeitgenössischen japanischen KünstlerInnen ihr Zeit-Begriff. Wie japanische KünstlerInnen die Zeit verwenden, unterteilen, gedanklich erfassen, zum Verweilen hernehlen, beschleunigen, verbannen, rhythmisch prägen und strukturieren, definiert den wesentlichsten Unterschied zu ihrem europäischen und amerikanischen Gegenüber. Und zum Schluß noch genauer: „Dies sind die auffallendsten Unterschiede, die Merkmale der Anziehungskraft des ‘Unbekannten’ und des ‘Fremden’. Doch letztlich kommt die subtilste, schönste und intensivste Information von der ihnen eigenen Weise, die diese unterschiedlichen KünstlerInnen entdeckt haben, um den Fluß der ‘wahrgenommenen Zeit’ zu verwandeln. Dauernd habe ich mich fragen müssen, ‘Warum?’. Warum hat Haino Keiji beschlossen, *da* oder *dort* eine lange Stille einzu-legen, wieso hat das „Toki Doki Jidou Ensemble“ beschlossen, ein Bild und einen Verbindungs-rhythmus zu wiederholen und zu wiederholen? *Warum* läßt Ohno Kazuo Zeit-Momente erstarren? Es gibt keine einfachen Antworten auf diese Fragen (es wäre leichter zu fragen, *wie* sie es machen als *warum* sie es machen). Doch immer wieder schwanden diese Fragen aus meinen Gedanken, und ich fand mich wieder eingetaucht im und mitgetragen vom Zeitfluß einer anderen Welt. Und es ist hier, schwebend zwischen *warum* und *warum, ja natürlich*, daß intensive Kunst verwirklicht wird.“³



Toshimasa Furukawa



Hamada Gōji

Setzen wir die Untersuchung der Frage *wie* fort. In dem kurzen Bericht, den Christophe Charles - er leitete das Team und setzte sich mit allen Anliegen des Alltags auseinander - über die gesamte Tournee verfaßte, geht er auf eine Beschreibung des Nebeneinander-Daseins einiger abstrakter Dimensionen, zum Beispiel „Begriffe der Zeit“ im selben Werk ein. Es gab, erläutert er, „zwei Haupttendenzen“. Die erste davon, „dramatisch und gradlinig, (...) wurde scheinbar beim Kontakt mit den Künsten und Kulturen des Westen verstärkt. Die andere, kreisförmig und schwebend, (...) hat sehr wenig Entsprechungen in nicht-orientalen Kulturen.“ Beide sind komplementär: „Zum Beispiel, ein Überfluß an mit Emotionen gefüllten dramatischen Elementen kann plötzlich eine leere und schwebende Raum-Zeit aufmachen, die bis zu diesem Moment nicht wahrgenommen werden konnte. Bewegungen dieser Art, das Hin-und-her zwischen zwei Dimensionen, können manchmal Verwandlungen in den Grenzen der Wahrnehmung hervorrufen.“⁴ Nach einer solchen Beschreibung kann man *nicht* annehmen, daß die Begegnung der zwei Dimensionen lediglich die Begegnung zwischen Ost und West reproduziert: das gradlinige Element war im Bewußtsein (oder im Unbewußten...) des/der KünstlerIn bereits vorhanden, also wurde es unter westlichem Einfluß doch einfach verstärkt. Und umgekehrt kann die Metapher einer „Kreisförmigkeit“ sehr wohl in den Gedanken der Menschen des Westens noch *vor* jedem Kontakt mit irgendeiner östlichen Kultur vorhanden gewesen sein. Der junge französische Musiker und Philosoph Richard Delrieu behauptet z.B., daß „das Richten des Zeitpfeiles auf die Zukunft eine Sehnsucht nach einer Rückkehr zum Goldenen Zeitalter und somit

ein Streben nach dem als Neuanfang verstandenen Jüngsten Gericht bedeuten könnte; das Christentum hat seine Wurzeln im Osten.“⁵ Zusammenfassend ist die Hin-und-her-Bewegung zwischen den zwei Dimensionen insgesamt eine Frage des Balance-Findens im Bereich der Performance-Zeit - oder der *Metaphern* der Zeit ...

Doch eine solche Balance kann sowohl gestört werden, wie auch erhalten bleiben. Und sie kann auch vorwärts getragen werden. Wie Christophe Charles hinzufügt: „Manchmal ist es unmöglich, die Gesamtheit der Elemente einer Performance, in dem Moment, in dem sie stattfindet, wahrzunehmen. Diese Gesamtheit basiert oftmals auf einem Prinzip der Resonanz oder des Nachklangs, das ein Phänomen der Nach-Wahrnehmung hervorruft. Nachträglich kann man manchen Elementen, die ‘vorgehalten’ wurden, gewahr werden. Ebenso wie man die Auflösung eines Klangs, die Art und Weise, in der er verschwindet sowie auch den Zeitraum oder das Intervall zwischen zwei Klängen aufnimmt, merkt man zugleich die Resonanz eines Ereignisses oder einer Gruppe von Ereignissen.“

Die zwei Fragen, die sich uns dadurch stellen, und die betont werden müssen, „da sie scheinbar nicht von vielen westlichen KünstlerInnen geteilt werden“, sind „die Fähigkeit, überraschende Collagen und die Beziehungen zwischen den Elementen, die scheinbar keine Beziehung haben, zu steuern sowie die Empfindsamkeit einem Klang, einem Bild oder einer Geste gegenüber.“⁶

Es ist bekannt, daß das Element der *Überraschung* durch Count Kuki Shuzo in den Rang einer philosophischen Grundkategorie erhoben wurde.⁷ Wie der junge Philosoph und Musikologe Shiina Ryosuke zuletzt erläuterte,

kann das Gefühl der Überraschung, da sie zur Begegnung mit dem Zufall (d.h. Schellings *Urzufall*, oder die japanische Vorstellung von *gūzensei*) gehört, als gleichwertig mit der Heideggerschen *Angst* verstanden werden, vorausgesetzt, daß man dem zustimmt, daß *Angst* mit der Sphäre der Möglichkeiten anstatt mit der Sphäre des Zufalls in Verbindung gebracht wird.⁸ Eine solche Gleichwertigkeit (die nicht auf eine Identität reduzierbar ist) wurde in der Philosophie Count Kukis auf eine typisch „japanische“ Art und Weise entwickelt. Japan, erklärt Count Kuki, wurde von Izanagi no mikoto und Izanami no mikoto erschaffen, die das Meer mit einem Speer aufwühlten. Nach dem Mythos bezieht sich diese Geste auf „*kōro kōro*“ eine Art Bewegung, die von „*saikoro*“ (der Wurf beim Würfelspiel) abhängt: Von daher kommt die etymologische Bedeutung des mythischen Namens Japans, „Onokoro-jima“, wobei „*ono*“ von „*onozukara*“ (ohne Verschlagenheit) kommt. Die Folgerung Count Kukis stellt eine Verbindung der wahren Philosophie mit der grundsätzlichen Überraschung angesichts des plötzlichen Emporhebens der Welt dar (in diesem Fall das Herausspringen Japans aus dem Meer).⁹

Langsam versteht man, daß das „Warum?“ von David Moss bei manchen Performances, die er erwähnt, eine große Ähnlichkeit mit dem „Ohne warum“ von Meister Eckhart oder Angelus Silesius hat. Und an dieser Stelle können wir in Erinnerung rufen, daß einer der besten Eckhart-Interpreten in Japan, Daisetz Suzuki Teitaro, Ende der 40er Jahre den Komponisten John Cage in Kegon-Buddhismus und Zen eingeführt hat. Es ist also kaum verwunderlich, daß so viele Mitglieder der Fluxusbewegung, die ihre Energie der

Entwicklung von Performances und Happenings widmeten, das Erbe des Zengeistes der „Plötzlichkeit“ (*subitisme* auf Französisch, *suddenness* auf Englisch) antraten: sie waren hauptsächlich StudentInnen von John Cages Kompositionseminar an der New School for Social Research in New York, wodurch das, was sie lernten, direkt von der Quelle des „Ohne warum“ kam. Was Suzuki John Cage lehrte, die Lehre von der „gegenseitigen Durchdringung ohne Widerstand“, wie sie in der Kegon Bibel, dem *Avatamsaka-Sutra*, offenbart wird, war (im Grunde) eine Frage der Geschwindigkeit: „Um ein Meisterwerk der klassischen Musik zu haben,“ erklärte Cage in dem dritten der „Composition as Process“-Vorträgen, „muß man genügend Zeit haben, um es zu klassifizieren, und es klassisch zu machen. In der zeitgenössischen Musik dagegen, gibt es keine Zeit für etwas wie Klassifizierungen. Alles, was man tun kann, ist plötzlich zuzuhören, genauso wie wenn man sich verkühlt, und alles, was man tun kann, ist plötzlich zu niesen. Leider hat die europäische Denkweise bewirkt, daß wirkliche Dinge, die einfach passieren, z.B. plötzliches Zuhören oder plötzliches Niesen, als nicht tief betrachtet werden.“ Was meint Performance, wenn nicht kurz vor dem „Tief-Sein“ halt machen? - „Im Laufe eines Vortrags im letzten Winter an der Columbia University sagte Suzuki, daß es einen Unterschied zwischen östlichem Denken und europäischem Denken gibt; daß im europäischen Denken die Sichtweise so ist, daß das eine das andere verursacht und alles seine Wirkung hat, wogegen die Suche nach Ursachen und Wirkungen im östlichen Denken nicht betont wird, sondern man sich mit dem identifiziert, was hier und jetzt ist. Er sprach dann von zwei

zwischen Wolf Vostells *dé-collage*-Performance und mancher der östlichen Ereignisse, die von Buddhismus, Advaita Vedanta oder Samkhya Yoga inspiriert wurden, sehr treffend formuliert wurde, als er behauptete, sie machen eine „Wirklichkeit da-zwischen, die von der normalen Oberfläche der Dinge verborgen bleibt“ sichtbar.¹⁴ Ungeachtet ihrer Herkunft, ob aus dem Osten oder aus dem Westen, machen alle diese Fluxus-ähnlichen Performances „etwas“ sichtbar, das für den Bereich des „In-zwischen“ relevant ist, und das möglicherweise ein „Nichts“ ist - die Gegenwart der Gegenwart. Jede/r einzelne KünstlerIn dieser Art bietet einen „Raum“ oder *Ort* - im Sinne von *bashô* nach Nishide Kitaro - für die Entdeckung der Zeit als solche.

Was heißt nun „als solche“? Zeit wird nicht ohne weiteres einfach begriffen, selbst von den scharfsinnigsten Philosophen nicht. In Anlehnung an die Kantsche Formel „Zeit gewährt keine Gestalt“ bemerkt die amerikanische Philosophin Joan Stambaugh, daß „Zeit dadurch schwieriger als Raum zu denken ist“: man kommt ständig in die Gefahr, die Zeit in räumlichen Begriffen fassen zu wollen. Nach Joan Stambaugh entkam Heidegger einer solchen Verwirrung als er sich (in *Sein und Zeit*) vom aristotelischen Zeitbegriff als einer Reihe von Jetzt-Punkten entfernte, und eine Neudefinition der Zeit als einer „Struktur des Ereignisses“ versuchte. Aber mit seiner Betonung der Zukunft als dem Hauptmodus der Zeit, war Sein und Zeit noch immer sehr nahe an der *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* von Husserl. Fünfunddreißig Jahre später, in der „Umkehrung“ von Heideggers frühem Hauptwerk, *Zeit und Sein*, hat der Begriff Zeit eine tiefe Veränderung erfahren: „Zukunft als die Zurück-

haltung einer Gegenwärtigkeit und Vergangenheit als die Verweigerung einer Gegenwärtigkeit gewähren und ergeben Gegenwärtigkeit in einer Wechselwirkung. Mit Gegenwärtigkeit wurde die Gegenwart ersetzt, die mit dem aristotelischen „Jetzt“ zu leicht verwechselt werden kann. Heidegger ist es somit gelungen, eine Anordnung einer Reihe von „Jetzt“-Momenten durch eine entgegengesetzte wahre Dimensionalität der Zeit zu ersetzen. Er beschreibt gewissermaßen reines Ereignis ohne darauf Bezug zu nehmen, wie etwas sich konkret ereignet; dadurch entsteht ein „Raum“ im Ereignis selbst, wo Mensch und Sein sich gegenseitig einnehmen können.“¹⁵

„Zwischen dem Rand des Klanges und der Schwelle der Stille“ ist der Titel eines wunderschönen Artikels von Richard Delrieu, in dem die wechselwirkende Beziehung dessen, was Gegenwärtigkeit gewährt und ergibt, nämlich das „Nichts-dazwischen“ der Vergangenheit und Zukunft, in quasi-heideggerschen Begriffen beschrieben wird.¹⁶ Der Autor, selbst ein hervorragender Musiker, erläutert sorgfältig in diesem Text das japanische Gegenstück zu Heideggers *Ereignis* (oder Joan Stambaughs „Struktur des Ereignisses“) als die Essenz - nicht aristotelische *Ousia*, sondern der sich verflüchtigende Duft eines Parfums oder ätherischen Öls - der musikalischen Zeit: Kimura Bins *aida* oder *ma*.¹⁷ Nach Kimura Bin wohnt die Musikalität der musikalischen Zeit in dem Zwischenraum zwischen Sein (oder Klang) und Nichtsein (oder Stille). Doch sobald man von „Stille“ spricht, hat man bereits die wahre Stille verloren - die Stille, von der gesprochen wird, die aber, sobald von ihr gesprochen wird, zu einem Wort wird und deswegen ausschließlich in ihrer Unsagbarkeit verharren muß, um sie selbst zu

bleiben. Im Japanischen bezieht sich die wahre Stille auf den Bereich von *koto*; die Stille, die gesagt wird, d.h. vergegenständlicht wird, heißt *mono*. *Ma* oder *aida* ist der Zwischenraum oder die *Differenz* zwischen *mono* und *koto*, zwischen dem „Klang“ der Stille und der Stille an sich, zwischen jedem Wort und dem, was das Wort meint; stiller wie die „Stille“, sie löst sich notwendigerweise ohne Unterbrechung auf. Cage nennt sie die „Kontinuität der Nichtkontinuität“.

Widmen wir unsere Aufmerksamkeit jetzt den Berichten, die den Performances des Tokyo-Osaka Action Art Ensemble folgten. René van Peer, z.B., lieferte eine lebhaft Beschreibung des Werkes des Bildhauers Hamada Goji „ritual centered on time“: „Nachdem er sich die Hände gewaschen hatte, schaltete er zwei Metronome ein, von denen jedes in einer anderen Geschwindigkeit tickte. Gemeinsam gingen sie ihre eigenen Wege durch lange Zyklen. Der Künstler stellte dann brennende Kerzen in mit Salz gefüllte Plastiksäcke und ging weiter in einer Runde um einen Kreis bestehend aus Weingläsern, indem er glänzenden, goldenen Honig von einem Glas in das nächste goß. Mit solchen Handlungen erreichte er mehr als die Schaffung von wunderschönen Bildern: in seinen Händen wurde die Zeit an sich zu einer Skulptur, die er modellierte, knetete und ausdehnte.“¹⁸ - Es ist möglich, viele Umwandlungen abgemessener Zeit zu erdenken, und manche der Tokyo-Osaka KünstlerInnen sind von dem Metronom völlig fasziniert, da sie es als Folie verwenden. Hören wir die Erzählung von Moniek Darge über das, was sie eine „*Kamikaze-Performance*“ nennt: „Zunächst wurde das Publikum zu Tode erschrocken als Furukawa Toshimasa ganz ruhig vor fahrende Autos trat, während er ein fest um

den Hals gewickeltes Band trug. Dieses blaue Seil war in einem Fenster im zweiten Stock befestigt, womit die ideale Bedingungen für einen Doppelselbstmord geschaffen wurden. [...] Allein durch seine Willenskraft gelang es ihm, die Autos dazu zu bringen, daß sie zuerst langsamer fuhren und schließlich stehenblieben. Durch das unaufhörliche Ticken eines Metronoms wurde die Atmosphäre um so mehr mit Spannung aufgeladen. Drehung für Drehung wand Furukawa Toshimasa das blaue Band immer enger um seinen Hals. Dadurch nahm er sich jede Möglichkeit eines Auswegs. Wenn ein Autofahrer nicht stehengeblieben wäre, hätte nichts den Künstler retten können. Glücklicherweise hat sich niemand seiner Kraft entziehen können. Dieser erstaunlichste Teil endete mit einem wahren Höhepunkt: zwei Autos fuhren gleichzeitig langsam rückwärts, weg von diesem kühnen japanischen Künstler.“¹⁹

Hiermit kann eine *Corrida* beschworen werden: Man ist nicht sehr weit weg von der Erfahrung, von der Stimmung der wilden Erotik in *Batailles Histoire de l'oeil*, oder von *Leiris Miroir de la tauromachie*, oder von Federico Garcia Lorcas *Llanto* für Ignacio Sanchez Mejias, wo man zwischen den Klängen des *cinco de la tarde* und des eigenen Herzklopfens ganz tief innen etwas wie Ernst Blochs „blinden Fleck der Gegenwart“, wie einen Flügelschlag einer *Ungleichzeitigkeit* spürt.

Gewalt ist jedoch nicht wesentlich: während der dritten Sequenz am selben Abend setzte derselbe Künstler zwanzig Metronome gleichzeitig in Gang, jedes mit dem eigenen Tempo. Wie Moniek Darge erklärt: „Ein entnervender, sich stets verändernder Rhythmus war die Folge. In der Zwischenzeit putzte sich Furukawa Toshimasa langsam die



Ishii Mitsutaka: *Mu-Tanz* (Foto: Surge)

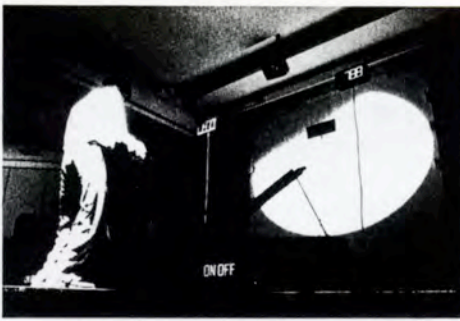
Zähne und verteilte schließlich sämtliche Metronome an das Publikum. Nachdem alle Geräusche sich aufgelöst hatten, endete diese phantastische Performance in vollkommener Stille.²⁰ Wie das Summen einer *Tambura*, war das, was die Metronome bewirkten nicht nur polyphone Schichtung, die in ungeordneten Rhythmen sich nach und nach in einen „stillen“ Hintergrund auflöste, sondern auch „ungebrochene Wellen vom Timbre eines langsam fließenden Flusses von Klang, doch mit Nebenströmen und Gegenströmungen, im Hauptstrom ein- und auskräuselnd.“²¹

Die Wirkung des „Summens“ betrifft also nicht nur den Vordergrund. Die gesamte Bandbreite der umgebenden Ereignisse wird darüberhinaus über dem ohne Taktmaß oder „zeitlosen“ Strom oder dahinter miteinbezogen. Dafür muß man sich John Cages Definition der „Identifikation mit der Materie“ des Experimentalmusikers in Erinnerung rufen: für einen solchen Menschen, sagt Cage, „existiert ein Klang nicht als einer aus einer Reihe getrennter Schritte, sondern als eine Übertragung in alle Richtungen aus dem Zentrum des Feldes. Er ist unentwerrbar synchron mit allen anderen Klängen, Nichtklängen, von denen die letzteren, die von anderen Anlagen als vom Ohr empfangen werden, in gleicher Weise wirken.“²² Ein solcher überwältigender Fluß - den der Verfasser in einem Vortrag zum *Ars Electronica Festival* vor acht Jahren in Linz kommentierte²³ - wurde in letzter Zeit im Zusammenhang mit der musikalischen Ästhetik der Fluxus-Bewegung von einem anderen Linzer Referenten, Douglas Kahn, neu erforscht.²⁴ Nach Kahn liegt die Originalität solcher Fluxus-Stücke wie *Incidental Music* von George Brecht in der Tatsache, daß sie nicht „jedesmal wieder

musikalische Klänge oder überhaupt hörbare Klänge produzieren müssen, um Werke herzustellen. In der Tat, in der Musik-Performance ist die Herstellung eines Klanges immer mit einer Aufgabe verbunden [...]. Doch das Gegenteil - daß jede Aufgabe einen musikalischen Klang produziert - ist nicht immer der Fall.“²⁵

*Piano Piece *2* von La Monte Young 1960, (besser bekannt als das „Butterfly Piece“) bietet zum Beispiel nichts für das Ohr: wie könnte man dem Flügelschlag eines Schmetterlings zuhören? - Für Douglas Kahn besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der Absicht von John Cage, alles unter die Regeln der Musik zu stellen (in seinem *Credo* von 1937 behauptete Cage, wenn man einen kleinen Klang verstärkt, stellt man ihn in den Bereich der Musik), und La Monte Youngs fester Überzeugung, daß die Grenzen des menschlichen Ohrs oder der Technologie „die Grenzen der Musik nicht definieren dürfen.“²⁶ Douglas Kahn argumentierte bereits 1987, daß nachdem Cage bereit war, „Musik als ein Tropus für jeden Klang auszudehnen“, „er die Musik zum Schweigen brachte, um aus jedem Klang Musik zu machen.“ Seine „Bereitschaft, das Netz der Musik sehr weit auszuwerfen, verlangte, daß den Klängen ihr semantischer Inhalt genommen werde.“²⁷ Umgekehrt, wenn La Monte Young, nach der Art von Cage, dem Klang keinen Sinn aufzwingen will, weil das eine Vermenschlichung wäre, behauptet er, daß Musik keine ausschließlich menschliche Aktivität sei. Schmetterlinge sind wahrscheinlich ausgezeichnete Musiker...

Dieser letzte Satz klingt zweifellos der japanischen Denkart sehr ähnlich. La Monte Youngs *Piano Piece *2* könnte man als ein *koân* betrachten. Doch die Cagesche Antwort auf den



Takei Yoshimichi/Seido Toshiyuki: *Office Trip*
(Foto: Surge)

Daniel Charles

Einwand von Douglas Kahn wurde bereits in jenem Text, den wir zitiert haben, formuliert: *Experimental Music: Doctrine*, geschrieben 1955 in Anlehnung an die *Huang-Po Doctrine of Universal Mind*. „Relevante Handlung,“ sagte Cage, „ist theatralisch (Musik - imaginäre Trennung des Hörens von anderen Sinneswahrnehmungen - existiert nicht).“²⁸ Doch trotz seiner Neigung dazu, den musikalischen Bereich oder die musikalische „Herrschaft“²⁹ auszudehnen und trotz seiner Neigung zur „Musikalisierung der Sprache“ (seine Definition der Dichtung ...) ³⁰, war John Cage dem semantischen Inhalt von Klängen im Prinzip nicht abgeneigt - obwohl es ihm nicht gefiel, wie Martha Graham das Narrative in der Choreographie verwendete. Seine Verweigerung, die traditionelle Taxonomie der autonomen Künste - das greenbergsche Ideal der Reinheit akzeptierte er nie - führte ihn dazu, das Grenzland der gemischten oder kombinierten Medien zu besetzen, d.h. das Territorium des *Nichts-dazwischen*, das die bekannte Polemik von Michael Fried in „Art and Objecthood“ den theatralischen Aktivitäten zuordnete.³¹ - Wenn jetzt für Cage „Musik nicht existiert“, außer als Theater, kann man sagen, daß sein Werk auf der Ebene der „Nullmusik“ existiert, so wie Christian Wolff als Erfinder der „Nullzeit“³² oder Emmanuel Dimas de Melo Pimenta als Erfinder des „Nullraumes“³³ betrachtet werden könnten. Und was heißt nun „Nullmusik“? Genau die Wiedererlangung der (scheinbar?) „außermusikalischen“ Elemente, die bereits in der Kunst der Musik zugänglich sind: wenn Douglas Kahn zeigt, daß ein Fluxuswerk zuerst eine Frage der Isolierung spezifischer Aufführungselemente der herkömmlichen Musikpraxis und die Erfindung neuer ritueller Ver-

haltensweisen ist, und wenn er dieses Werk als eine Aufführung nicht *von Musik*, sondern als eine *innerhalb der Musikpraxis* definiert, dann verwendet er die Begriffe von Cage.

Und die Begriffe passen auch wunderbar auf einige der Tokyo-Osaka-Action-Veranstaltungen. Sehen wir uns den Bericht von Mark van de Voort über das Werk des Office Trip-Teams an. Das Team besteht aus Takei Yoshimichi und Seidô Toshiyuki, und deren Werk mit Musik von Christophe Charles *Back to Zero*, ist „eine Performance, die die moderne Gesellschaft kritisiert: Nach einer langen Zeit der Dunkelheit gehen die Lichter an und das Publikum sieht eine außergewöhnliche Installation. Ein Mensch steht mit dem Rücken zum Publikum in der Mitte, und rechts und links von ihm stehen Kopierer, die unaufhörlich Kopien produzieren. Zwei Anzeigetafeln sind über diesen Kopiermaschinen angebracht. Ein Viereck aus sich bewegenden Lichtern ist am Boden installiert und im Hintergrund hört man mit Geräuschen der Kopierer, der Stadt und der Natur gemischte Pop/Housemusik. Die Absicht der Installation ist folgende: Der Mann in der Mitte muß mit der linken, wie auch mit der rechten Ferse klopfende Bewegungen machen. Die Klopfanzahl beider Füße wird auf den Anzeigetafeln mitgezählt bis zu dem Moment, andem die Zahl 1000 erreicht wird, danach beginnt das Mitzählen wieder von vorne. Inzwischen wird der momentane Punktestand von einer Stimme angesagt. - Es wird bald deutlich, daß der rechte Fuß schneller ist als der linke und wenn nach zehn Runden der rechte Fuß die Anzahl von 10.000 erreicht hat, dann wird zurückgezählt - in Richtung Null. Der linke Fuß hat die Quote von 10.000 noch nicht erreicht. Die Performance endet, wenn der linke Fuß das

Zählen abgeschlossen und Null erreicht hat. - Während dieses Marathons kopieren die Maschinen ohne Pause, und manchmal werden sie beleuchtet. Die heißblütige Musik, die schönen, sich bewegenden Lichter und die beleuchteten Kopierer zusammen schaffen eine hypnotische, jahrmarktähnliche Atmosphäre.³⁴

Das Streben nach der Null im Fall von *Back to Zero* besteht aus einem Auseinandernehmen der horizontalen Geradlinigkeit der Zeit und verwirklicht damit eine globale Ungleichzeitigkeit - gewissermaßen ein Durcheinander, das z.B. die einzelnen Geräusche der Kopierer in ein Gewühl von Klängen und Nichtklängen hineinwirft. Manche andere Performances sind eher leise und lösen das Klangmaterial so auf oder stellen es so um, daß durch das Festhalten an kleinen Elementen ein ausgehaltener Ton erkennbar wird, der vielleicht bereits vorhanden war, aber bislang unbemerkt blieb oder erst nach einiger Zeit erkennbar wurde. In solchen Fällen kann die „Resonanzwirkung“ - in den Begriffen von Christophe Charles - prägnant werden; der Klang „füllt“ den Raum und, wie Douglas Kahn in seinem Bericht über einige Fluxus-Stücke beschreibt, „die Innenseite nach außen kehrt“, wodurch der Sinn der Körperlichkeit verändert wird. Mukai Chies Improvisation auf einer verstärkten chinesischen Geige (*kokyū*) ist ein Beispiel. Zunächst „ging sie, kleine Glocken läutend, leise durch den Raum. Mit aller Ruhe erkundete sie sämtliche Ecken und Winkel. Manchmal bewegte sie sich unter dem Publikum, manchmal verschwand sie eine Zeitlang hinter dem Rücken des Publikums. [...] Dieser Eröffnungsteil brachte Frieden und Geistesruhe. Es erinnerte irgendwie an eine religiöse Prozession und brachte eine sanfte Atmosphäre hervor.

Diese wurde durch das langsame, fast hieratische Tempo der Künstlerin betont. Das *kokyū* wurde manchmal akustisch, manchmal verstärkt gehört. Melodie und Rhythmus waren eher monoton, wie fließendes Wasser. Wirkungen des Timbres wurden oberflächlich erkundet, jedoch nie in Extreme getrieben. Ein Ausbruch verschiedener elektronischer Effekte ab und zu trug zur exotischen Atmosphäre dieses Konzerts bei. Mukai Chie spielte auf eine sehr natürliche Art, ohne jede Raffinesse. Keine Bravour, keine Virtuosität. Ihre Schlichtheit sowohl in den Gesten, wie auch in den Klängen, erweckte fast den Eindruck, sie wüßte nicht, daß sie vor einem Publikum spielte.³⁵

In einer solchen meditativen Performance spürt man die Gegenwärtigkeit der Gegenwart als ein unaufhörliches Enden: was dadurch angedeutet wird - der letzte Klang der *kokyū* an der Grenze der Auflösung - sollte nach Meinung mancher Kritiker als Wegbereiter für irgendeine Art der Unterbrechung interpretiert werden. Nach der Sichtweise von Douglas Kahn z.B. müßte die gewaltsame Zerstörung der Instrumente - ein nicht ungewöhnlicher Tropus in den Fluxus-Stücken - als der frustrierte Versuch verstanden werden, „die Lehre von Cage zu überwinden“: denn ein Klang „an sich“ wird *nur* vor dem „Hintergrund der Spannungsbeziehung der unvermeidbaren, folgenden Klänge“ gehört, der Klang eines Instrumentes während es zerstört oder zum Schweigen gebracht wird, „prägt die Stelle, wo es keine weiteren Beziehungen gibt. Eine solche Vorstellung, behauptet Kahn, „wird bei Cage darin angedeutet, wie er die Klänge Klänge sein lassen will.“³⁶ Das ist, fügt er hinzu, das „Endspiel von Cage“. Anders gesagt, der Historiker der zeitgenössischen Musik sollte anerkennen, daß der Osten für Cage „die



Mukai Chie

Illusion einer Spiritualität, die in der westlichen Zivilisation selbst ausgetrocknet worden war, darbot“; doch „die paradoxe Feier des Zufalls als konstruktives Prinzip der neuen Kunst endete sehr bald in einer eigenen Sackgasse“, indem sie im „alltäglichen Leben mit seiner fundamentalen Sinnlosigkeit“ unterging. Somit erklärt sich die Distanz zwischen Cage und Fluxus: Fluxus folgte dem Cageschen Zugang zum Zen nicht und „hielt die Grenze zwischen Kunstereignis und der heterogenen Wirklichkeit des alltäglichen Lebens aufrecht, ohne jemals in das teilnehmende Ethos der Ästhetik zurückzufallen“ (ein Ethos, das letztlich eine Irreführung war).³⁷

Man kann der Grenzziehung zwischen Cage und Fluxus zustimmen, auch wenn solche Werke wie *South* von Kosugi Takehisa, oder *Smiling Music* von Shiomi, *Laugh Piece* oder *Cough Piece* von Ono Yoko, da sie den Bereich der Resonanz systematisch erkunden, als typisch Zen, typisch japanisch und typisch Cage betrachtet werden können, obwohl sie sich offiziell auf die Geschichte des Fluxus beziehen. Doch auf einer tieferen Ebene ist das Zum-Schweigen-Bringen eines Musikinstrumentes weit davon entfernt, die Anziehungskraft des Abgrundes aufzuzeigen, wie Douglas Kahn glaubt, sondern viel eher ein Synonym für die atemberaubende Erfahrung von *koto*, d.h. des Lebens. Wenn man mit der japanischen Sensibilität umgehen muß, soll man bedenken, daß die Faszination des Todes für den Buddhismus, wenn sie auch existiert, mit dem shintoistischen Lebenskult aufgewogen werden muß: beide existieren in denselben Gedankenprozessen wie zwei Kehrseiten derselben Münze - es genügt, die oben geschilderte „Kamikaze“-Performance wieder in Erinnerung zu rufen: für

Furukawa Toshimasa sind Leben und Tod eins, sie spielen die gleiche Rolle auf derselben Bühne. In ähnlicher Weise stellt sich der *Butoh*-Tänzer Ishii Mitsutaka als Erfinder des Mu-Tanzes vor. Im Japanischen bedeutet *zettai mu* vollkommenes Nichts. Doch *mu* zu tanzen heißt, „jetzt“ den Clown zu spielen, „jetzt“ ein hieratischer Mönch zu werden, „jetzt“ als nackter muskulöser Kämpfer aufzutreten: es ist voller Leben.

Friedlicher ist die Feldman-ähnliche Klavierperformance von Nozawa Mica mit auf Dias projizierten Worten und elektronischer Begleitung: was sie dem Publikum darbietet, ist ein Bekenntnis, eine musikalische Autobiographie. Ihre Bildung, die mit dem Klavier symbolisiert wird, war am Anfang eine klassisch europäische. Sie war „perfekt“. „Trotzdem begann ich alles wegzuzwerfen. Ich sollte meine Kleidung und meine Vorlieben ändern, in unbekanntem Ländern leben, Jazz von meinem Vater lernen, Rockmusik entdecken, Ethnomusik näher kommen, vielfältige Wertsysteme erfahren, und mit der Herstellung von Klängen im Bereich der zeitgenössischen Musik fortfahren. Also begann ich nach und nach das große schwarze Instrument, das eine europäische Wertbedeutung darstellt, wegzuzwerfen.“ Von daher kommt der Titel der Performance: *Slow Farewell*. „Ich sage dem Klavier, das meine Ausbildung ausmachte, Stück für Stück auf Wiedersehen.“³⁸ Es ist hier deutlich, daß es sich nicht um Tod handeln kann. Es ist höchstens Nostalgie - doch ein neues Leben hat bereits angefangen.

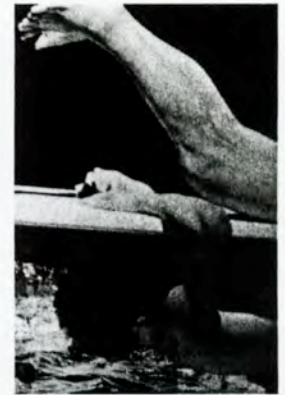
Und für dieses neue Leben wird ein neuer Körper benötigt. Für manche unserer japanischen KünstlerInnen ist dieser neue Körper bereits verfügbar. Oder er ist im Entstehen. Der Bericht

von Moniek Darge über *On the Table* von Shimoda Seiji ist ein Zitat wert: „Nach einer Weile entkleidete er sich und bewegte sich nackt auf der Tischoberfläche, wobei er alle seine Muskeln auf eine äußerst verschwenderische Weise verwendete. Manchmal beugten sich seine Beine in Richtung Decke nach oben hin, während seine Hände sich unter dem Tisch verkrochen. Manchmal drehte er sich langsam auf nur einem Schulterblatt und schuf dabei eine faszinierende lebende Statue. Nachdem er das Publikum und seine Muskeln bis zum Extrem angespannt hatte, bewegte er seinen Körper mit konzentrierter Energie zur Unterseite des Tisches hin. Dort blieb er nur kraft seiner Beine und Arme hängen. Die Zeit erstarrte. Das Klopfen der Herzen hallte nach. Die Scheinwerfer tanzten verspielt auf dem Aluminiumblatt unter seinem Kopf, der Schweiß tropfte von seinem Körper. Ohne auch nur einen Moment lang den Boden zu berühren, schaffte es Shimoda Seiji, sich wieder zusammenzurollen. Das Publikum seufzte vor Erleichterung. Er machte immer weiter. Keine Anstrengung schien ihm zu groß zu sein, keinen einzigen Quadratmillimeter des Tisches ließ er unerforscht, keinen einzigen Muskel ließ er unverwendet.“³⁹ Von Resonanz also zur Suspension und von Suspension zur Spannung erfährt man gleichzeitig, wie der Klang zum Schweigen gebracht wird und wie der Körper auftaucht; doch das Verschwinden des Klanges wandelt die Musik in Geste um, und Zeit wird *Zwischen-Zeit*, *Chronos* wird *Aiôn*, *Mono-Zeit* wird *Koto-Zeit*.

Noch erstaunlicher ist *The Memory of the Epidermis* von Itô Tari, ein weiteres Beispiel des völlig nicht-repräsentativen Theaters unter Einbeziehung der sehr physischen Charakteristiken des Raumes. Itô Tari studierte zuerst Kunst und

Malerei, dann lernte sie französische Panto-mime. „Ihre Arbeit,“ erklärt Zachar Laskewicz, „erkundet den unsichtbarsten Akt der Schöpfung - den Körper, wie er kontinuierlich die eigenen Zellen reproduziert. [...] Die *Epidermis*, die jeden Tag den Prozeß der Geburt und des Todes der Zellen durch ein genetisches *Gedächtnis* („memory“) wiederholt, führt uns zu einem Prozeß, den wir nicht spüren können, da wir in einer Welt der externen Stimuli leben. Itô Tari meint, daß die Haut den ‘inneren Impuls’ zur Entdeckung dieses Elements in uns selbst übersetzt, und ihre Performance stellt eine eher eigene Weise dieser Entdeckung dar. Am Tag vor ihrer Performance bedeckt Tari das gesamte Performanceareal mit Latex. Schicht für Schicht wird aufgetragen. Wenn das Latex trocken ist, verwendet sie ihn als die Basis für ihre Performance - sie bewegt sich darunter, bedeckt andere externe Gegenstände damit. Sowohl die physische, wie auch die intime Natur dieser inneren Prozesse wird dadurch ganz deutlich zum Vorschein gebracht. Bei unserer Performance wurden u.a. Beutel auf ihrem Körper aufgeblasen, Latexschichten sowohl vom Boden, wie auch von einem Sessel abgenommen; Alltagsgegenstände wie Flaschen wurden in die Performance miteinbezogen, doch nur ihre ‘Haut’ aus Latex wurde verwendet - wodurch ein Teil der Performance eine äußerst sexuelle Natur angenommen hat.“⁴⁰

Unter der „direkten“ Verwendung vom Latex erinnert uns der shamanistische Tanz von Itô Tari daran, daß nach dem Madhyamika-Buddhismus nur die Leere in der Mitte (*sunya*) die Nicht-dualität löst, damit wir dahin befreit werden, die Gegenbegriffe Sein und Nichtsein, Bejahung und Verneinung, Leben und Tod zu transzendieren.



Shimoda Seiji
Berlin, Podewil 24.10.92

Und nachdem die Epidermis unseren äußeren Raum abgrenzt, umgibt sie unsere Mitte und muß abgezogen werden, damit unsere Mitte frei sein kann. Die Tänzerin hat ihre Ziele selbst erklärt; sie bezeichnet das Gesicht als „ein Wort, das solche äußerlichen Dinge wie Ausdrücke oder oberflächliche Aspekte zeigt.“ Doch gleichzeitig, fügt sie hinzu, „stellt es innere Probleme in Frage. Die grundlegendste Aufgabe des Gesichts, zum Beispiel, ist sicherlich, die Sinne zu überwachen und dann den Ausdruck vorzu-bereiten. Die dünne Membran der Haut ist ein Wahrnehmungsorgan, das das Äußere und das Innere sorgfältig gestaltet. [...] Die Zellen der Membran werden jeden Tag neu hergestellt, und ihr Gedächtnis stellt neue Samen her. Ich ent-scheide mich, dieses Gedächtnis aufzugeben, wenn ich in der Welt der äußerlichen Reize lebe. Aber manchmal treffe ich auf das Gedächtnis der Zellen, und dann fühle ich Emotionen. Der Wind und der Geruch in Berührung mit der Haut transzendieren Raum und Zeit und bringen nostalgische Gefühle. - Die dynamische Bewegung einer Gummidecke, die wie Haut aussieht, gibt den Puls des Körpers wieder.“⁴¹

Nach der Sichtweise von Itô Tari wird dann die Performance unweigerlich eine Handlung in „realer“ Raum-Zeit miteinbeziehen: in *The Memory of the Epidermis* wird durch die verschiedenen Schritte eines Mimen, also einer Mimesis, eine mögliche Vergessenheit oder Vergesslichkeit, eine *Abgeschlossenheit* eingeführt. . Aber es geht hier nicht um eine „Darstellung“ oder symbolische Vorführung. Selbstverständlich wird die Künstlerin ihre eigene Haut nicht abziehen. Aber sie kehrt sich nach innen. „Das bewußte Zittern meines Körpers,“ sagt sie, „ist

mein Ausgangspunkt. Ich suche nach der Kraft der Motivation in meinem Körper, auf dem Boden und auf der Erde; dieses Vibrieren erreicht die Haut. Unzählige Zellmembranen zittern bereits. Doch es ist schade, daß ich die Bewegung der Zellen nicht spüren kann. Ich weiß nur: wenn das Vibrieren sich nicht gut fortbewegen kann, fühle ich mich unbequem. Andernfalls werden die Möglichkeiten immer mehr vergrößert. Ich kann mich für die Sinneswahrnehmung meines Körpers auf meinen Körper selbst verlassen. - Aus diesem Grund hat meine Performance keine Handlung. Ich versuche nur, die schaukelnde Bewegung, die aus dem Inneren meines Körpers kommt, zu spüren. Und dann, wenn diese Bewegung auf die Sinneswahrnehmung der ZuschauerInnen übertragen wird, ist das Verfahren tatsächlich eine Ausdrucksform des Ausdrucks selbst. - Ich verwende Gegenstände in meiner Performance. Ab und zu lassen die Gegenstände meinen Körper zurück und laufen wie sie wollen umher. Und sie schütteln meine ganze Epidermis.“⁴²

Diese Art von Sinnlichkeit hat keine Botschaft zu übermitteln, außer die Botschaft ihrer selbst, ihre eigene Gegenwart, die Gegenwärtigkeit ihrer Gegenwart. Sie vermittelt ihre eigene Absichtslosigkeit. Und wenn die Performance mit Klängen überwuchert wird, dann werden diese Klänge nur unbeabsichtigt produziert, aus Versehen, wie in einer Cageschen „Nullmusik“. „Die ersten hörbaren Geräusche,“ erzählt uns Moniek Darge, „entstanden durch die Reibung der Kostüme von Itô Tari gegen den Gummi des Sessels, auf dem sie unter den Zuschauern saß. Es war eine faszinierende Klangwirkung. Das Publikum versuchte, die Geräusche zu lokalisieren und entdeckte so nach einiger Zeit, daß die Künstlerin tatsächlich

mitten unter ihnen saß. Langsam stand Itô Tari vom ihrem Sessel auf und zog die Latexhaut vom Sitz ab, wobei Geräusche wie Scharren und das Reißen des Gummimaterials verursacht wurden. Später verschwanden die Geräusche aus dem Vordergrund. Ein sehr dramatischer Moment fand statt: Itô Tari glitt zwischen den Gummi und den Boden, und man sah den schmerzhaften Anblick eines gefangenen Körpers, der sich verzweifelt um Bewegungsfreiheit bemühte.

Der gequälte Gesichtsausdruck war schmerzhaft vielsagend. Als das zähe Material Zentimeter für Zentimeter vom Boden gelöst wurde, liefen erfreulichere Assoziationen durch meine Gedanken. Ein großes Insekt, gerade aus dem Kokon geschlüpft, bemüht sich verzweifelt darum, ein Nachtfalter zu werden. Eine gigantische Raupe, in einem riesigen Blatt zusammengerollt, oder vielleicht eine Seidenraupe, die sich durch die Wände ihres Hauses durchbeißt. Vielleicht wurde eine Fledermaus bei ihrem Winterschlaf gestört, oder eine Eidechse entkam ihrer eigenen Haut. - Das geräuschvolle Atmen der Künstlerin wurde obsessiv, verwandelte sich langsam in ein Zischen und Pfeifen. "Es ist nicht weiter verwunderlich, wenn das Publikum, fasziniert von der Entwicklung der Handlung, manche phantasievolle Vorstellungen von den Geschehnissen entwickelte. Moniek Darge bemerkt, daß eine Vision vom Leben, vom Tod und von der Wiedergeburt durch ihre Gedanken lief. Sie hat damit selbstverständlich recht. „Als der größte Teil des Gummis vom Boden gelöst war, schreibt sie, brauchte Itô Tari eine übermenschliche Kraft, um die letzten dreieckigen Fetzen zu zerreißen. Die Elastizität konnte vom Publikum gespürt, gerochen und sogar geschmeckt werden. Auf eine humorvolle und uner-

wartete Art und Weise wurde zum Schluß auch das Publikum physisch mit einbezogen. Die Künstlerin gab ein Zeichen, daß die Zuschauer kommen und die Gummifetzen für sie halten sollten: somit schuf sie ein letztes surrealistische Bild mit einigen riesigen Dreiecken, die die Bühne in verschiedene Formen zerschnitt."⁴³

Wir haben oben erwähnt, daß Moniek Darges Interpretation von Itô Taris Performance als ein Einblick in die alternierende Bewegung zwischen Leben und Tod richtig war. Dennoch sollte man ihre Analyse in Richtung eines expressionistischen Bildes, in dem ein gewisses Maß an Subjektivität benötigt wäre, um die Bühne zu halten, nicht weiterverfolgen. „Geburt und Wiedergeburt“ sind nicht bloß ein Bestandteil irgendeines „Kampfes um das Leben“ - sie gehören zum Mu-Tanz - „der Tanz der Leere“ - der Natur. Wie Ishii Mitsutaka sagt: „In der Abwesenheit und in der Gegenwartigkeit ist es nicht mehr der Tänzer, der sich bewegt, sondern Zeit und Raum, die sich um seine Gesten winden.“

Japanische Performance tritt somit im Vergleich zu den meisten westlichen Performances hervor: Sie beziehen sich auf das, was der italienische Kritiker Germano Celant „Unexpressionismus“ nennt. „Ich muß mich nicht ausdrücken,“ fügt Ishii Mitsutaka hinzu, „da meine Existenz selbst mein Ausdruck ist. Mein Tanz ist wie ein organischer Prozeß des Erwachens, eine Analogie für die Erfahrung des Lebens. Ich existiere jetzt als ein Teil der Gegenwartigkeit aller Lebewesen. Das ist es, was ich tanze.“⁴⁴ Mit *Unexpressionismus* ist selbst das Endspiel zu Ende.

(Übersetzung: Aileen Derieg)

- 1 Moniek Darge, A Japanese Experimental Music and Performance Festival, Megalopolis Aborigines, Katalog der Tokyo-Osaka Action Art 1992 Europe Tour, (Hg.) Sakai Shin.ichi und Christophe Charles, Tokyo, Gallery Surge, 1993 (nachfolgend als M.A. zitiert), S. 262
- 2 Aus Urbane Aboriginale VIII: Japan, übersetzt von Andrea Lerner, M.A., S. 10
- 3 Geschrieben März 1993 von David Moss, M.A., S.10
- 4 Christophe Charles, Megalopolis Aborigines 1992, M.A., S. 4-5
- 5 Richard Delrieu: Jikan to Jiko (Temps et Moi), unveröffentlichte Übersetzung (mit Saeki-Togo Kazuko) von Kimura Bin, S.16, Fußnote 2. Dank gebührt Richard Delrieu, der uns auf die Gedanken von Kimura Bin aufmerksam gemacht hat.
- 6 Christophe Charles, a.a.O., S. 5
- 7 Vgl. Kuki Shuzo: *Gūzensei no mondai*, Tokyo, Iwanami-shoten, 1936. Dank gebührt Prof. Léon Vandermeersch (Universität Paris), der uns mit der französischen Übersetzung der Abhandlung *Kukis* bekanntmachte, woran er mit Prof. Omodaka Hisayuki (Universität Osaka) zusammenarbeitete: *Le Problème de la contingence*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1966.
- 8 Vgl. Shiina Ryosuke: *Recherches sur la transformation du temps musical sous l'angle de la philosophie japonaise*, unveröffentlichte Doktoratsarbeit (Department of Philosophy, University of Nice / Sophia Antipolis, viva voce, 3. Dez. 1994); insbesondere S. 162-171 (Hasard et surprise)
- 9 Shiina Ryosuke erläutert in seiner Doktoratsarbeit (S. 171) die Erklärung *Kukis* zum japanischen Schöpfungsmythos, wie er diese 1937 in einem Text schrieb (*Odokori no jō to gūzensei, The Feeling of Surprise and Contingency*) und in seiner Aufsatzsammlung *Ningen to jizuzon (Man and Existence, Tokyo, Iwanami-shoten, 1937)* veröffentlichte. Die Abhandlung *Kukis* über die Kontingenz weist tatsächlich auf die Begegnung des Gottes Izanagi und der Göttin Izanami wie im *Kojiki* dargestellt hin (Vgl. *Le Problème de la contingence*, S. 87), und in seiner Einleitung bemerkt Prof. Omodaka das typisch japanische Charakter von *Kukis* Interpretation des Aufspringens von *Onoko-rojima* (Introduction, S. VIII); wir stützen uns hier allerdings auf die Analyse von Shiina, die wir besonders spannend fanden.
- 10 John Cage: *Silence*, Middletown, Connecticut, 1961, S. 46-47 (Wesleyan University Press)
- 11 Daisetz Suzuki Teitaro: *Studies in Zen*, hg. v. Christmas Humphreys, New York 1955, S. 165-167 (A Delta Book). Zitiert von Kristine Stiles, *Between Water and Stone: En l'Esprit de Fluxus*, Hg. Elizabeth Armstrong und Joan Rothfuss, Fundacio Antoni Tàpies, Barcelona 1994, S. 267-268.
- 12 Suzuki, zitiert nach Kristine Stiles: a.a.O., S. 268
- 13 Kristine Stiles: a.a.O., S. 268
- 14 Jackson Mac Low: Brief an Wolf Vostell, 12. Juni 1963, aus *Wolf Vostell Fluxus and Happening Archive*, Malpartida de Cáceres, Spanien. Zitiert nach Kristine Stiles: a.a.O., S. 271
- Joan Stambaugh, Introduction zu ihrer Übersetzung von Martin Heidegger: *On Time and Being*, New York 1972, S. X-XI (Harper and Row)
- 16 Richard Delrieu: *Entre lorée du son et le seuil du silence*, *Phrétique* Nr. 62-63, Herbst 1992, S. 127-128
- 17 Zur Gleichwertigkeit von *aida* und *ma* vgl. Delrieu: a.a.O., S. 128, Fußnote 1
- 18 René van Peer: *Japanese Festival Unique Event*, M.A., S. 20
- 19 Moniek Darge, M.A. S. 24
- 20 Moniek Darge, M.A. S. 24
- 21 Robert Erickson: *Sound Structure in Music*, Berkeley 1975, S. 104 (University of California Press)
- 22 John Cage: *Experimental Music: Doctrine, The Score and I.M.A. Magazine*, Juni 1955, nachgedruckt in *Silence*, a.a.O., S. 14
- 23 Vgl. Daniel Charles: *An Ear Alone Is Not A Being*, *Ars Electronica Katalog* (Programmgestaltung: Gottfried Hattinger), Linz, 16. Sept. 1987, S. 18-25
- 24 Douglas Kahn: *The Sound of Music*, *Ars Electronica Katalog* 1987, a.a.O., S. 33-51
- 25 Douglas Kahn: *The Latest: Fluxus and Music*, in: *En l'Esprit de Fluxus*, a.a.O., S. 286
- 26 Douglas Kahn: a.a.O., S. 286
- 27 Douglas Kahn: *The Sound of Music*, a.a.O., S. 47
- 28 John Cage: *Silence*, a.a.O., S. 14
- 29 *Dominion (Herrschaft) ist das Wort*, das von R. Murray Schäfer verwendet und von Douglas Kahn: *The Sound of Music*, a.a.O., S. 47 diskutiert wird.
- 30 Vgl. John Cage: *Foreword in Silence*, a.a.O., S. X
- 31 Vgl. Three theses von Michael Fried in: *Art and Objecthood, Minimal Art, A Critical Anthology*, (Hg.) Gregory Battcock, New York 1968, S. 139-142 (E.P. Dutton): 1) Der Erfolg, selbst das Überleben der Künste wird immer mehr von ihrer Fähigkeit, das Theater zu besiegen, abhängen. (...) 2) Kunst verkommt in dem Maß, wie sie dem Zustand des Theaters näher kommt. (...) 3) Die Konzepte Qualität und Wert - und insofern wie diese in der Kunst zentral sind, auch das Konzept der Kunst an sich - haben Bedeutung oder wesentliche Bedeutung, doch nur innerhalb der einzelnen Künste. Was zwischen den Künsten liegt ist Theater.
- 32 Vgl. das neunte Interview mit John Cage in: J.C. in *Conversation with Daniel Charles: For the Birds*, Boston 1981, S. 209 (Marion Boyars)

- 33 Vgl. Emanuel Dimas de Melo Pimenta: *Space Zero* (unveröffentlicht), erwähnt von Daniel Charles: *The Aesthetics of Non-Dualism*, M.A., S. 32
- 34 Mark van de Voort: *Tokyo-Osaka Action Art Ensemble*, M.A., S.17
- 35 Moniek Darge, M.A., S. 23
- 36 Douglas Kahn: *The Latest: Fluxus and Music*, a.a.O., S. 290
- 37 Andreas Huyssen: *Back to the Future: Fluxus in Context*, in: *En l' Esprit de Fluxus*, a.a.O., S. 302
- 38 Nozawa Mica: *The Slow Farewell*, M.A., S. 47
- 39 Moniek Darge, M.A., S.26
- 40 Zachar Laskewicz: *Festival of Japanese Experimental Music and Performance*, M.A., S. 26-27
- 41 Itô Tari: *The Memory of the Epidermis*, M.A., S. 39
- 42 Itô Tari, a.a.O., S. 39
- 43 Moniek Darge, M.A., S. 22-23
- 44 Ishii Mitsutaka: *Mu-Dance*, M.A., S. 37