Maria Hruschka
John Cage und Zen

LIBRI VIRIDES

15

Herausgegeben von

Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray · Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong | Cristian Ciocan · Bucureşti | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste | Riccardo Dottori · Roma | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien | Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski · Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Terri J. Hennings · Freiburg | Seongha Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann · Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos · Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebech · Maynooth | Nam-In Lee · Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov · Moskwa | Liangkang Ni · Guanghzou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main | Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Luis Román Rabanaque · Buenos Aires | Gian Maria Raimondi · Pisa | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima | Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Paris | Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana Shchyttsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto | Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vandevelde · Milwaukee | Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri virides* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Maria Hruschka

John Cage und Zen

Im Spiegel des Noh-Theaters

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
http://dnb.ddb.de

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2014

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-88309-797-8

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 9
2. Ästhetische Konzepte des Noh-Theaters 12
2.1 Allgemeines zum Noh-Theater 13
2.2 Konzepte von Raum und Zeit 14
2.2.1 Die Einheit von Raum und Zeit 14
2.2.2 *Ura-ma* und *omote-ma*: positiver und negativer Zeitraum 16
2.2.3 Die Einzigartigkeit des ästhetischen Ereignisses 17
2.2.4 *Ten-chi-jin*: das „Himmel-Erde-Mensch"-Konzept 18
2.2.5 *Shin-gyū-sō*: schrittweise Veränderung 20
2.2.6 *Jo-ha-kyū*: das Konzept von Anfang, Entwicklung und Ende 21
2.2.7 *Ma*: Zeit, Raum, „Zwischenraum" 22
2.3 Musik im Noh-Theater 25
2.3.1 Verwendete Instrumente 25
2.3.2 Der Rhythmus in der Noh-Musik 26
2.3.3 Die Bedeutung der Stille 27
2.3.4 *Nori*: Einssein mit der Musik 28
2.3.5 *Kurai*: das Maß der Musik 29
2.4 Weitere ästhetische Konzepte 30
2.4.1 *Monomae*: realistische Darstellung 30
2.4.2 *Yūgen*: verborgene Schönheit 30
2.4.3 *Hana*: die Blüte 32
2.4.4 Aktives und passives Handeln 33
2.4.5 Die drei Sichtweisen 34
2.5 *Shinsaku nō*: das zeitgenössische Noh-Theater 37
2.5.1 Über den Begriff „*shinsaku nō*" 37
2.5.2 Neue Inhalte in alter Form und Technik 39
2.5.3 Die Bedeutung der Körperhaltung 41
2.6 Konzepte des neuen Noh-Theaters 42
2.6.1 *Jo-ha-kyū*: Rezeption und Interpretation von Zeami bis heute 42
2.6.2 Charakteristika der Noh-Aufführung 46
2.6.3 Frauen im zeitgenössischen Noh-Theater 47
2.6.4 Der „Noh-Körper": Körperästhetik vs. Gender-Thematik? 49
2.6.5 Der Körper im Noh- und im zeitgenössischen Theater 51
2.6.6 *Yūgen* aufbereitet für westliches Publikum 53

2.6.7 Noh-Theater und westliche darstellende Kunst 55
2.6.8 Das Noh-Theater und multimediale Technologien 56
2.7 Fazit 59
3. Der Zen-Buddhismus 60
3.1 *Satori*: dynamisch erfasste Intuition 60
3.1.1 Gefühlte Einheit 60
3.1.2 Unmittelbares Erleben 62
3.1.3 *Satori* erlangen 63
3.1.4 *Zazen*, *dhyāna* und das *kōan* 64
3.1.5 *Mushin* und *satori*: „Nichtbewusstsein“ und intuitive Erkenntnis 66
3.1.6 *Satori* als Perspektive 67
3.2 Das Ungeborene 68
3.2.1 Das *koān* und das Ungeborene 70
3.3 Zen und Bewusstsein 71
3.3.1 Die Bewusstseinsschichten 71
3.3.2 Sein und Bewusstsein 73
3.3.3 Die Subjekt-Objekt-Einheit 75
3.3.4 *Myō*: analytisches Verstehen übersteigen 76
3.3.5 Die „Unlogik“ des Zen 78
3.3.6 Intuitive Einsicht statt Analytik 80
3.3.7 *Kono-mama*, *sono-mama*: „Istigkeit“ 83
3.3.8 *Kenshō*: Einblick in die eigene Natur 84
3.3.9 *Prajñā*: alles umfassendes Wissen 85
3.4 Raum und Zeit 87
3.4.1 *Shabetsu* und *byōdō*: Zeitlichkeit und Ewigkeit 87
3.4.2 Die Stille 89
3.4.3 Die Leere 90
3.4.4 Der Nihilismusvorwurf 91
3.4.5 *Shin-in*, *ki-in*: spiritueller Rhythmus 93
3.5 Zen und Kunst 94
3.5.1 Das *haiku* 96
3.5.2 *Sadō*: der Teeweg 98
3.5.3 *Kendō*: der Schwertweg 100
3.5.4 *Wabi*: transzendente Abgelöstheit 102
3.5.5 *Sabi*: archaische Unvollkommenheit 103
3.5.6 „Eines in Allem, alles in Einem“ 104
3.6 Religiosität und Naturliebe 105
3.6.1 Durchsichtigkeit 106
3.6.2 Komprimiertes Erfassen vielschichtiger Wahrheit 107
3.6.3 *Kokoro*: die Buddha-Natur 110
3.6.4 Zen und Glaube 111
3.7 Fazit 112

4. John Cage und der Zen-Buddhismus 113
4.1 Suzuki Daisetz' Einfluss auf Cage 113
4.1.1 Zen-Rezeption in den USA der 1950er Jahre 114
4.2 *Silence*: die Stille 117
4.2.1 Erfahrungen im schalldichten Raum 117
4.2.2 Stille als Dauer 119
4.2.3 Stille, *koan* und *haiku* 121
4.2.4 Stille als Klang 123
4.2.5 Figur und Hintergrund 125
4.2.6 Stille, Tod, Verneinung 126
4.3 *Indeterminacy* und *Chance* 127
4.3.1 Die Unbestimmtheit 127
4.3.2 Der Zufall 128
4.3.3 Kritik an der Methode 129
4.4 Logik und „Unlogik" in der Musik 130
4.4.1 Einheit oder gescheiterte Dialektik? 130
4.4.2 Sinnverlust und „Unlogik" 132
4.4.3 Durchdringung und Nichtbehinderung 134
4.4.4 Originalität und Fortschritt 135
4.5 Musikalischer Raum 138
4.5.1 Abkehr von der Harmonie als Ordnungsprinzip 138
4.5.2 Geräusch und Klang 139
4.6 Musikalische Zeit 142
4.6.1 Einmaligkeit des Ereignisses 142
4.6.2 Rhythmuskonzeptionen bei Cage 143
4.7 Zeit, Raum, „Raumzeit" 144
4.8 Das Individuum 146
4.8.1 Einheit von Subjekt und Objekt? 146
4.8.2 Unbestimmtheit und Autorenschaft 148
4.8.3 Individuum und Gesellschaft 150
4.8.4 Dilettantismus 152
4.8.5 Einheit von Leben und Werk 153
4.9 Cage (zu)hören 157
4.9.1 *4'33"* 157
4.9.2 *Ryoanji* 160
4.9.3 Die kompositorische Hinterlassenschaft 161
5. Resümee 168
5.1 Parallelen und Unterschiede 168
5.1.1 Der kulturelle Zusammenhang 168
5.1.2 *Zazen*: Zen praktizieren 169
5.1.3 *Satori*: unmittelbares Erkennen 169
5.1.4 Der Augenblick 170

5.1.5 Die Perspektive 170
5.1.6 Das Bewusstsein 171
5.1.7 „Unlogik“ und intuitives Erfassen 171
5.1.8 *Haiku*, *kōan* und *mondō* 172
5.1.9 Die Stille 173
5.1.10 Zeit als Dauer 173
5.1.11 Der Raum 174
5.1.12 Die musikalische Umsetzung 175
5.1.13 Kunst und Leben 175
5.2 Schlusswort 176
Quellen 177
Monographien 178
Sammelbände 178
Einzelne Essays, Vorträge etc. 178
Werkbeschreibungen 180
Onlinequellen 180

1. Einleitung

Im Spannungsfeld zwischen Philosophie und Musik ergeben sich mitunter interessante thematische Überschneidungspunkte. Beide Disziplinen folgen jeweils ihren eigenen Regeln, können einander jedoch bereichern. Musikschaffende suchen und finden in philosophischen Ansätzen immer wieder Anregungen für die eigene kompositorische Arbeit. John Cage ist einer von ihnen. Manche seiner Konzepte haben maßgeblich das Selbst- und Werkverständnis zahlreicher KomponistInnen, InterpretInnen und RezipientInnen zeitgenössischer Musik beeinflusst. Tatsächlich werden einzelne Ansätze Cages bis heute weiter verfolgt und sind so im zeitgenössischen Musikgeschehen oft präsenter als seine Werke selbst.

Cage besuchte von Ende der 1940er bis Anfang der 1950er Jahre Vorlesungen bei Suzuki Daisetz Teitaro über asiatische Philosophie und Theologie an der Columbia University. Doch schon zuvor kam der Komponist mit dem Zen-Buddhismus in Berührung. Laut dem Cage Biographen David Revill wohnte er bereits Ende der dreißiger Jahre Vorträgen von Nancy Wilson Ross über Zen und Dada an der Cornish School bei. Er las *Zen in English Literature and Oriental Classics* des Haiku-Übersetzers R. H. Blyth und verkehrte mit Allan Watts, dem Verfasser von *Spirit of Zen*. Die Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus wird von Cage selbst und anderen AutorInnen als von großer Bedeutung für sein Leben und Schaffen eingeschätzt.[1]

Doch wie vollzieht sich die konzeptionelle Umsetzung zen-buddhistischer Ideen im Werk Cages? Was genau entlehnt er aus dieser philosophischspirituellen Tradition? Wie fasst er Zen auf? Handelt es sich hier um Zen-Kunst bzw. Kunst im Sinne von Zen, oder um die Eigeninterpretation eines etablierten westlichen Künstlers, die mit tradiertem asiatischen Denken kaum mehr etwas zu tun hat? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen gilt es zu klären, wie in der traditionellen japanischen Kunst Zen-Philosophie

[1] REVILL, David. *Tosende Stille*. S. 140-142.

umgesetzt wird. Anhand der ästhetischen Konzeptionen des Noh-Theaters wird diesem Thema nachgegangen.

Das methodische Vorgehen dieser Arbeit ist demnach geprägt von der Leitfrage, ob und wie eine konkrete kompositorische Umsetzung zenphilosophischer Ideen im Werk Cages erfolgt. Dies setzt eine Definition dessen voraus, was der Komponist unter Zen-Buddhismus versteht. Bei der Erörterung dieser Fragen beziehe ich mich auf Schriften von Suzuki Daisetz, sowie von Cage selbst verfasste Texte über sein Werk und Interviews mit dem Komponisten.

Um zu beantworten, ob einzelne Arbeiten Cages im Sinne einer zenbuddhistischen Ästhetik aufgefasst werden können, oder als völlig unabhängige Konzepte, die individuelle Interpretationen unterschiedlicher Zen-Elemente beinhalten, wird ein Vergleich mit dem im japanischen Noh-Theater verwirklichten Kunstverständnis gezogen. Zur Klärung der Frage, wie Anregungen aus der Zen-Philosophie hier umgesetzt werden, werden die Werke *The Noh Theater. Principles and Perspectives* von Komparu Kunio und *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart* von Hashi Hisaki verwendet. Einzelne Ideen und Konzepte des Noh-Theaters sollen Aussagen und Werken von Cage gegenübergestellt und im Sinne der Fragestellung interpretiert werden.

Der inhaltliche Aufbau der Arbeit erfolgt in drei Schritten: Ausgehend vom Noh-Theater wird beschrieben, wie Anregungen aus dem Zen-Buddhismus in der traditionellen japanischen Kunst umgesetzt werden. Nach einem kurzen allgemeinen Abriss dieser Theaterform, wird auf einzelne Aspekte der Raum- und Zeitstrukturierung eingegangen. Danach folgt ein Kapitel über die Umsetzung dieser Prinzipien in der Noh-Musik. Außerdem wird auf weitere ästhetische Parameter Bezug genommen, die bei der Gestaltung und Umsetzung dieses Genres von Bedeutung sind. Zuletzt soll der Bogen zum Noh-Theater der Gegenwart geschlagen werden. Am Ende der einzelnen Kapitel wird versucht, eine Verbindung zwischen dem jeweils gerade Besprochenen und dem Komponisten Cage zu schaffen.

Im zweiten Teil der Arbeit soll nachvollzogen werden, in welcher Weise Zen-Philosophie in das Schaffen Cages integriert ist. Nach der Klärung dessen, worauf der Komponist sich bezieht, wenn er von Zen spricht, sollen zentrale Aspekte des Zen-Buddhismus anhand der Werke *Zen und die Kultur Japans*, *Leben aus Zen* und *Die große Befreiung* von Suzuki Daisetz dargestellt werden. Dabei werden etwaige Parallelen und Bezüge zu Cages Schaffen aufgezeigt. Suzukis Texte und Vorlesungen übten großen Einfluss auf

das Denken und Schaffen des Komponisten aus. Durch die Erörterung maßgebender Werke des Autors soll der zen-buddhistische Hintergrund Cages nachvollzogen und verständlich gemacht werden.

Der dritte Teil stellt beide ästhetische Konzeptionen, die des Noh-Theaters und jene Cages, einander gegenüber. Folgende Fragen sollen hier beantwortet werden: Können einzelne Werke und Ansätze des Komponisten im Sinne des Zen-Buddhismus gedeutet werden? Lässt sich Zen-Philosophie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausnehmen und uminterpretieren? Was „fehlt“: Welche Aspekte des Zen-Buddhismus lässt Cage außer Acht? Was ist „zu viel“: Was entspringt der Eigendeutung des Komponisten und hat mit Zen im Grunde wenig gemein? Zunächst wird in diesem Kapitel Suzuki Daisetz‘ Einfluss auf Cage kritisch reflektiert. Auch die gesellschaftliche Relevanz der Rezeption ostasiatischer Philosophie in den USA der 1950er Jahre wird berücksichtigt. Danach soll auf einzelne Aspekte in Cages Werk eingegangen und diese mit dem Fokus auf zen-buddhistische Bezugspunkte betrachtet werden. An den entsprechenden Stellen wird ein Vergleich mit dem traditionellen Noh-Theater und seiner Ästhetik vorgenommen. Am Ende dieses Teils der Arbeit werden die beiden Stücke *4‘33‘‘* (1952) und *Ryoanji* (1983-1985) von Cage vorgestellt und als konkrete Beispiele für die Umsetzung zen-philosophischer Anleihen im Werk des Komponisten herangezogen.

Im Schlussteil folgt eine Zusammenfassung der wichtigsten Parallelen und Gegensätze zwischen der Zen-Rezeption im traditionellen Noh-Theater und bei Cage und abschließende Bemerkungen zu dieser Arbeit.

2. Ästhetische Konzepte des Noh-Theaters

Dieser Teil der Arbeit konzentriert sich auf ästhetische Konzepte des Noh-Theaters, insbesondere jene, die sich auf den Umgang mit den Dimensionen Raum und Zeit beziehen. Nach einem kurzen allgemeinen Abriss dieser Theaterform, wird auf einzelne Aspekte der Raum- und Zeitstrukturierung eingegangen. Danach folgt ein Kapitel über die Umsetzung dieser Prinzipien in der Noh-Musik. Außerdem wird auf weitere ästhetische Parameter Bezug genommen, die bei der Gestaltung und Umsetzung dieses Genres von Bedeutung sind. Zuletzt soll der Bogen zum Noh-Theater der Gegenwart geschlagen werden. Da die Wurzeln dieser Kunstform mehrere Jahrhunderte zurückreichen, sie jedoch immer noch lebendig ist und gepflegt wird, stellt sich der Frage, wie diese traditionelle Kunstform heute praktiziert wird. Die zeitgenössische Herangehensweise scheint mir insbesondere deshalb von Bedeutung zu sein, da von jenem Standpunkt aus wiederum eine Brücke zu weiteren ästhetischen Ausdrucksformen unserer Zeit geschlagen werden kann – im Falle dieser Arbeit zu jener von Cage.

Am Ende der einzelnen Kapitel wird versucht Verbindungen zwischen dem jeweils gerade Besprochenen und dem Komponisten Cage zu schaffen. Nicht immer sind Bezugspunkte zwischen den Herangehensweisen, Intentionen und Techniken im Noh-Theater und bei Cage erkennbar. Wo sich hingegen Parallelen, oder auch kontroverse Ansätze auftun, soll auf diese hingewiesen und teilweise im dritten Abschnitt der Arbeit genauer eingegangen werden. Es wird hier der Versuch unternommen, den Fokus auf einzelne Aspekte und Merkmale des Noh-Dramas zu legen und daraus philosophisch relevante Fragen zu formulieren, die Bezugspunkte zu Cages Schaffen herstellen.

2.1 Allgemeines zum Noh-Theater

Der Autor Komparu Kunio bezeichnet das Noh-Theater als die „Essenz der ‚japanischen Seele'".[2] Mit dieser Aussage spielt er auf die für das Noh-Drama typische Umsetzung ästhetischer Konzepte an, die sich in den Darstellungsformen, der Musik, sowie dem Umgang mit Raum und Zeit in dieser Kunstform zeigt. Komparu weist darauf hin, dass die im Noh-Theater verwirklichte Ästhetik Ausdruck der japanischen Kultur sei und große Originalität aufweise.

In der Muromachi-Zeit (1336-1568) wurde die Theaterform vollendet und verfeinert. Diese Epoche zeichnete sich einerseits durch kriegerische Auseinandersetzungen, andererseits durch eine kulturelle Blütezeit aus. Das Noh-Theater hat meist tragische oder spirituelle Inhalte zum Thema, die mittels Gesang und Tanz dargestellt werden. Die Aufführungen finden gemeinsam mit Kyōgen-Vorstellungen statt, die leichter rezipierbar sind, da hauptsächlich die Dialogform verwenden wird und sie oft humorvoll gestaltet sind. Noh und *kyōgen* werden zusammen als *nohgaku* bezeichnet.[3]

Der Terminus „Noh" kann mit „das Können" übersetzt werden. Je nach ProtagonistIn und thematisiertem Inhalt wird zwischen fünf Spielgattungen unterschieden, die zyklisch aufeinander folgen: das Götter-Noh, in dem die Hauptfigur (*shite*) zunächst in Menschengestalt, dann jedoch als übernatürliches Wesen erscheint und die Geschichte einer Gottheit erzählt; das Krieger-Noh, bei dem der *shite* im ersten Akt als Geist erscheint und im zweiten als Mensch, der die Geschichte seines Todes in Kampfszenen nachstellt; das Damen-Noh, in dem eine Frauenfigur im Zentrum der Handlung steht; Noh-Dramen, die von verrückt gewordenen Menschen oder Mischsequenzen aus irdischen und überirdischen Szenen handeln; sowie das Dämonen-Noh, bei dem der *shite* Kobolde, Gespenster oder Dämonen darstellt.[4]

---

[2] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S. xiv.
[3] Ebenda. S. xv und HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters.* S. 3.
[4] HASHI Hisaki. *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*. S. 11-12.

2.2 Konzepte von Raum und Zeit

2.2.1 Die Einheit von Raum und Zeit

Komparu bezeichnet Noh als Raum- und Zeitkunst, die aus folgenden Elementen besteht: Musikalische Darbietungen bestehen aus Vokalmusik, dem sogenannten *utai*, einem für das Noh-Theater typischen Gesangsstil, und aus instrumentaler Musik, die als *hayashi* bezeichnet wird. Bei letzterer handelt es sich um ein aus drei unterschiedlichen Trommeln und einer Flöte bestehendes Ensemble. Ein weiteres Stilmittel sind Schauspieltechniken, genannt *kata*, die Tanzposen und darstellerische Handlungsweisen beinhalten. Bewegungselemente heißen *mai* und beziehen sich auf den von *utai* und *hayashi* begleiteten Tanz. Kunsthandwerk in Gestalt von Masken, Kostümen und verwendeten Instrumenten ist ebenso eine ästhetische Komponente der Noh-Vorstellung. Außerdem stellt die architektonische Form der Bühne ein unabhängiges, formgebendes Element dar. Neben den hier aufgelisteten Einzelkünsten betont Komparu die Dimensionen Raum und Zeit an sich als Elemente des Noh-Theaters. Zeit betrachtet er als einen Modus der Produktion, d. h. als eine Ordnungsstruktur für den Ablauf des Stücks. Raum wird definiert durch die Noh-Bühne und schafft für DarstellerIn, Handlung und Publikum einen gemeinsamen Ort. Der Autor warnt jedoch davor die einzelnen künstlerischen Stilelemente des Noh-Theaters allein in einer der beiden Kategorien, Raum oder Zeit, zu verorten. Musik ist demnach nicht allein unter dem temporalen Aspekt und Tanz oder Bühnenrequisiten nicht nur als räumliche Ausdrucksformen zu betrachten. Vielmehr hat jede der genannten ästhetischen Komponenten sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Erscheinungsform. Dies gilt nicht nur für das Noh-Theater – auch historische und zeitgenössische Kunstrichtungen des Westens betonen das Wechselspiel von räumlichen und zeitlichen Parametern. Komparu zufolge ist jedoch das Besondere am Noh-Drama, dass hier die Kategorien Raum und Zeit einander durchdringen. Sie werden als eine Einheit verstanden, als Raum-Zeit-Kontinuum.[5]

Zeit ist also eine wichtige Ordnungsstruktur im Noh-Theater, die eng mit der Kategorie Raum verbunden ist. Ausgehend von dieser Position stellt

[5] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S. xvi-xvii.

sich die Frage, welche philosophische Relevanz Zeit in der ästhetischen Wahrnehmung innehat. Wie geht Cage mit der Dimension Zeit um? Wird sie wie im Noh-Theater als etwas organisch Gewachsenes verstanden, im Sinne der Dauer bei Bergson? Auf den ersten Blick scheint dies bei Cage der Fall zu sein: Stücke wie *4'33"* oder *0'00"*[6] können als Extrembeispiele des erlebten Kontrastes zwischen objektiv messbarer und subjektiv wahrgenommener Zeit interpretiert werden.

Zentral ist, dass Raum und Zeit im Noh-Theater als eine Einheit verstanden werden, als ein Kontinuum. Ein Raum-Zeit-Kontinuum wird vielfach auch in der modernen Kunst angestrebt. In der Performance-Kunst etwa werden künstlerische Kategorien bewusst vermischt und so zu einem vielfältigen ästhetischen Erlebnis erweitert. Der Begriff „Raum-Zeit-Kontinuum" scheint auch auf Cages Verständnis und Arbeitsweise zu zutreffen. In der westlichen Kunst, in der nicht nur eine strikte Trennung von Stilrichtungen, sondern auch von Parametern der Wahrnehmung vorherrschte, musste sich der Komponist explizit über Grenzen hinwegsetzen um so einen Ort zu erfinden an dem er sein Kunstverständnis verwirklichen konnte – ein Raum-Zeit-Kontinuum.

Im Noh-Theater muss ein solcher Ort nicht erst erkämpft werden. Er ist bereits vorhanden, da das Denken und die Wahrnehmung des traditionell geprägten Publikums, zumindest während der ästhetischen Erfahrung, keine Grenzen zwischen einzelnen Komponenten der Wahrnehmung zieht. Es ist gewohnt das Schauspiel als eine Einheit zu erfassen. – Hier kann eingewandt werden, dass dies keine Besonderheit des Noh-Theaters und seiner RezipientInnen ist. Auch westliches Publikum nimmt Theateraufführungen im Augenblick des Erlebens als ästhetisches Ganzes wahr. Getrennt in einzelne Teilkünste wird erst später in der Reflexion des Gesehenen.

Mit welchen Mitteln schafft Cage einen Ort, der Raum und Zeit zu einer ästhetischen Einheit verbindet? Haben die von ihm vertretenen Auffassungen Ähnlichkeit mit den hier dargelegten Prinzipien des Noh-Theaters? Finden sich im Zen-Buddhismus Hinweise für eine solche Betrachtungsweise?

---

[6] Werkbeschreibung: http://www.johncage.info/index2.html [08. März 2012].

2.2.2 *Ura-ma* und *omote-ma*: positiver und negativer Zeitraum

Komparu skizziert das Konzept des positiven Zeitraums *omote-ma* und von *ura-ma*, dem negativen Zeitraum.[7] Letzterer zeichnet sich durch seine Flexibilität und Offenheit aus. Er wird durch das auf ihn folgende Ereignis definiert, indem *ura-ma* von Menschen oder Dingen eingenommen wird. Bei dieser Konzeption entsteht ein Wechselspiel von An- und Abwesenheit. Im Noh-Theater entspricht *ura-ma* jener Stille bzw. Leere, die unmittelbar vor einer Handlung bemerkbar ist. *Omote-ma* wird durch Objekte und Gegenstände auf der Bühne initiiert, sowie durch die Aktivitäten der DarstellerInnen und des Publikums. Dieser positive Aspekt des *ma* entsteht gleich nach dem Erklingen eines Tons.[8] Positiver und negativer Zeitraum bilden gemeinsam jenen zuvor beschriebenen „Zeit-Raum" bzw. eine „Raum-Zeit", in der die Kategorien Raum und Zeit einander durchdringen.

Wichtig ist es hier festzuhalten, dass es sich bei den Bezeichnungen „negativ" und „positiv" um keine absoluten, einander entgegengesetzten, Bestimmungen handelt. *Omote-ma*, der positive Zeitraum, und *ura-ma*, der negative Zeitraum, sind nicht im Sinne eines Dualismus zu verstehen. Es handelt sich viel mehr um Relationen, die an das Gegensatzpaar *yīn* und *yàng* erinnern. Beide Aspekte verschmelzen miteinander zu einer Einheit. Der belegte Zeitraum und der unbelegte dürfen demnach nicht in einen Dualismus von voll und leer oder ja und nein im herkömmlichen Sinne der Worte aufgespalten werden. Es besteht immer eine Relation zwischen beiden Aspekten – *ura-ma* und *omote-ma* stehen in wechselseitigem Zusammenhang. Sie durchdringen einander, haben aneinander Anteil und bilden so als zusammenhaltendes Paar ein Ganzes. Die Leere und Stille des *ura-ma* aus der etwas entsteht und *omote-ma*, das erst durch Menschen, Gegenstände, Handlungen usw. in Erscheinung tritt, sind Teilaspekte einer Einheit: des gemeinsamen Zeitraums *ma*.

Der Wechselwirkung von Anwesenheit und Abwesenheit wird bei Cage ebenso eine wichtige Rolle zuteil. Dies fällt insbesondere bei der Konzeptionierung von Stille auf, bei der zentral ist, worauf Publikum und MusikerInnen die eigene Aufmerksamkeit richten. Inwieweit eine solche Betrach-

---

[7] Die Klärung und Beschreibung der Begriffe *ura-ma* und *omote-ma* basiert auf einem Gespräch zwischen Hashi Hisaki und der Autorin im März 2012.

[8] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S. xx.

tungsweise mit dem Zen-Buddhismus einhergeht und wo hier Anknüpfungspunkte bestehen, muss noch geklärt werden.

2.2.3 Die Einzigartigkeit des ästhetischen Ereignisses

Das Noh-Theater basiert auf einer nicht auf den ersten Blick offensichtlichen Interaktion zwischen SchauspielerIn und Publikum und muss unmittelbar von den ZuseherInnen selbst erlebt werden. Das Publikum wird dabei nicht als eine „Masse" betrachtet, sondern jede/r einzelne RezipientIn baut eine einzigartige Beziehung zum sich gerade vollziehenden Ereignis auf, die im jeweiligen Moment aktualisiert wird und somit kein zweites Mal reproduziert werden kann.[9] Dies weist auf die große Bedeutung des aktuellen Moments hin, den Versuch aller an der Vorstellung beteiligten AkteurInnen inklusive Publikum, immer im gerade gegenwärtigen Augenblick anzukommen. Auch wenn sich das Publikum, anders als in westlichen Theatervorstellungen, nicht durch Beifall oder Zurufe zur Darstellung äußert, nimmt es innerlich Anteil am ästhetischen Geschehen. Es findet eine verborgene Interaktion zwischen AkteurInnen auf der Bühne und dem Publikum statt. Dabei müssen sich beide Parteien in die jeweils andere Position hineinversetzen. DarstellerInnen betrachten die Szenen mit den Augen des Publikums und ZuseherInnen vertiefen sich in die Perspektiven des *shite* und *waki*. Diese Beteiligung durch das Sich-Hineinversetzen in eine andere Betrachtungsweise kann als sehr intensiv empfunden werden und ist die Grundvoraussetzung für das Gelingen eines Noh-Dramas. Dabei muss der jeweilige Augenblick genau erfasst und nachvollzogen werden. Das unmittelbare Erleben des „Jetzt" ist für das Noh-Theater essenziell.

Das Noh-Theater basiert auf dem unmittelbaren Erleben aller Beteiligten und stellt daher ein jeweils einzigartiges ästhetisches Ereignis dar. Offenbar räumt Cage dem subjektiven Empfinden ebenso einen hohen Stellenwert ein. Viele seiner Werke fallen in den Bereich der Konzeptkunst und haben Performance-Charakter. Sie können nie in derselben Weise wiederholt werden, was jede Aufführung zu einem einzigartigen Ereignis macht – so wie es bei Noh-Dramen auch der Fall ist. Anders als im Noh-Theater themati-

[9] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S. xxi.

siert Cage dies explizit in seinen Werken. *4'33"*, eines der bekanntesten Stücke des Komponisten, stellt dezidiert und auf drastische Weise das individuelle Erleben der einzelnen ZuhörerInnen in den Mittelpunkt. Welche Bedeutung hat das Erleben des gegenwärtigen Augenblicks im Zen-Buddhismus? Wie integriert Cage diesen Gedanken in seine Arbeit?

2.2.4 *Ten-chi-jin*: das „Himmel-Erde-Mensch"-Konzept

Ungerade Zahlen haben in vielen ästhetischen Theorien Japans einen besonderen Stellenwert. Sie gelten als Glückssymbole und werden den geraden Zahlen vorgezogen. Dahinter steht der bewusste Versuch einem Streben nach Harmonie und Symmetrie gegenzulenken. Oft wird, z. B. in der Architektur, ein Element integriert, das die Gleichförmigkeit stören und so die Symmetrie dynamisieren soll. Dies ist ein Mittel um Monotonie vorzubeugen und begründet eine Ästhetik der Disharmonie bzw. der Harmonie in der Disharmonie.[10]

Suzuki Daisetz sieht Asymmetrie als wesentliches Element japanischer Kunst, das seine Ursprünge im „Eine-Ecke"-Stil (siehe Kapitel 3.5.4) hat. Buddhistische Bauwerke, aber auch die Architektur und Einrichtung des Teeraums, in dem die Teezeremonie stattfindet, verdeutlichen das. Als theoretischen Hintergrund des asymmetrischen Stils können auch moralische Gründe geltend gemacht werden. In der Asymmetrie, welche die Bildmitte leer lässt und auf die Präsenz geometrischer Formen verzichtet, spiegeln sich gesellschaftliche Konventionen Japans wider. Das Individuum soll nicht in den Vordergrund treten, sondern sich unterordnen. Auf symmetrische Gestaltungselemente wird verzichtet, da diese zu viel Aufmerksamkeit auf sich zögen. Asymmetrie ist demnach Ausdruck von Bescheidenheit. – Suzuki ist nicht dieser Meinung, er sieht vielmehr Parallelen zur Zen-Philosophie. Die auf den ersten Blick unvollkommen wirkende Asymmetrie lässt eine Nähe zum/zur BetrachterIn zu, die in anderen Konzepten nicht möglich ist. Gleichmäßige, symmetrische Formen strahlen Würde aus, sie regen den Intellekt an und halten BetrachterInnen auf Distanz. Asymmetrische Kunst verzichtet darauf und zielt auf die unmittelbare Erfahrung ab.[11]

---

[10] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S. 21-22.

[11] SUZUKI Daisetz. *Zen und die Kultur Japans*. S. 29-30.

Ten-chi-jin, was soviel bedeutet wie „Himmel-Erde-Mensch“ ist ein u. a. aus der Ikebana-Kunst bekanntes Konzept. In der Ikenobo-Schule, in der Ikebana seinen Ursprung hat, wird von *shin-soe-tai* gesprochen. Dies kann mit „Hauptsubjekt“, „Nebensubjekt“ und „Objekt“ übersetzt werden. In jedem Fall ist ein nicht harmonisches Arrangement von drei Elementen gemeint. Eines befindet sich oben, ein weiteres in der Mitte und das dritte unten, wobei die drei Elemente nicht auf derselben Achse verteilt sind. Diese Aufteilung soll bewirken, dass das Auge in ständiger Bewegung bleibt. Die drei Elemente befinden sich zueinander in einer subtilen Balance. Zwischen ihnen soll von jeder Perspektive aus *ma*, der offene Raum, erkennbar sein.[12]

Die Zahl 3 ist die kleinste ungerade Zahl mit der das Nebeneinanderstellen mehrerer Elemente möglich ist. Das *ten-chi-jin* Konzept ist ebenso Ausdruck für die Beziehung zwischen Raum, Zeit und dem Menschen. Auch im Noh ist dieses Prinzip auffindbar. Der architektonische Raum besteht hier aus drei Elementen, die sich nicht auf einer Achse befinden: der Bühne, nahe dem Publikum; dem Spiegelraum, der sich in der Ferne befindet; und der Brücke als Verbindung von Bühne und Spiegelraum, die dazwischen liegt.[13]

Ten-chi-jin wird so zum ästhetischen Leitfaden für die Komposition von Objekten im Raum. Da, wie oben bereits erwähnt, Raum und Zeit einander durchdringen, wirkt dieses Modell auch auf weitere Bereiche des künstlerischen Empfindens und der menschlichen Wahrnehmung ein.

Zahlen stellen in vielen Kunstformen ein wichtiges ästhetisches Ordnungsmittel dar. Im Noh-Theater haben ungerade Zahlen einen besonderen ästhetischen Wert und sind mit Funktion und Bedeutung versehen. Wie steht Cage zu dieser Thematik? Auch er arbeitet in einigen Stücken mit Zahlen bzw. kombinatorischen Zufallssystemen, dem *I Ging* etwa. Liegt im Falle des Komponisten ebenso ein allgemeingültiges, ästhetisch weltanschauliches Konzept vor, oder wird Zahlensymbolik punktuell bei der Erstellung einzelner Werke eingesetzt?

---

[12] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater.* S. 22.

[13] Ebenda. S. 13.

2.2.5 *Shin-gyū-sō*: schrittweise Veränderung

Komparu versteht *shin-gyō-sō* als komplementäres Konzept zu *ten-chi-jin*. Das Modell der schrittweisen Veränderung steht vor allem in der Kalligraphie im Vordergrund, wo es sich auf die allmähliche Modifizierung der Schreibweise bezieht: *shin* bezeichnet einen der Blockschrift ähnelnden Schrifttypus bei dem sämtliche Linien genau gesetzt sind, *gyō* hingegen ist weniger determiniert und halb kursiv und *sō* zeichnet sich durch fließend kursive Bewegungen aus, die auch Verkürzungen aufweisen. Komparu übersetzt *shin-gyō-sō* mit „genau" bzw. „wahrheitsgetreu", „bewegt" und „grasähnlich". Dies legt nahe, das Konzept als Beschreibung eines Verlaufs vom Formellen, über das Halbformelle hin zum Informellen zu interpretieren, d. h. vom Förmlichen hin zum zwanglos Ungebundenen. Ein Grundmuster, das auf ungeraden Zahlen aufbaut und nach dem Prinzip von „Himmel-Erde-Mensch" konzipiert ist, wird mittels *shin-gyō-sō* schrittweise verändert.

Im Shin-Stadium ist demnach das ursprüngliche „Himmel-Erde-Mensch" Konzept zu finden. Auf der Stufe von *gyō* beginnt die Phase der Verkürzung und Modifikation, die schließlich in *sō* seine Vollendung findet. Im Gesamtablauf der drei Stadien vollzieht sich ein Prozess der Reifung und Erfüllung.[14]

Shin-gyō-sō weist als Modell schrittweiser Veränderung Bezüge zu Cages Herangehensweise auf, in dessen Schaffen Wandlung und das Sich-neu-Erfinden eine wichtige Rolle spielen. Im Noh-Theater ist zyklische Veränderung und Reifung ein alle ästhetischen Bereiche durchdringendes Prinzip, das sich im Großen wie im Kleinen widerspiegelt. Wie verhält sich dies bei Cage?

---

[14] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater.* S. 23-24.

2.2.6 *Jo-ha-kyū*: das Konzept von Anfang, Entwicklung und Ende

Bei *jo-ha-kyū* handelt es sich um eines der für das Noh-Theater bedeutendsten Konzepte. Der Terminus *jo*[15] kann mit „Anfang" oder „Vorbereitung" übersetzt werden, während *ha* „Bruch" im Sinne von „Aufbruch" oder „Durchbruch" bedeutet, mit dem eine Phase der Entwickelung und der stilistischen Wandlung einsetzt. *Kyū* bedeutet „schnell" oder „dringend" und steht für ein zügiges Ende. Ursprünglich aus China, etablierte sich der Ausdruck im Zusammenhang mit der Hofmusik *gagaku* in Japan und beschrieb ein in drei Teilen aufgebautes Stück mit allmählicher Temposteigerung. Im Laufe der Zeit wurde *jo-ha-kyū* als ordnendes Prinzip in die Teezeremonie, die Dichtung und auch in das Noh-Theater integriert. Komparu betont, dass das Konzept über ein bloßes „Anfang-Mitte-Ende" bzw. „Langsam-MittelSchnell" hinausgeht. Es ist vielmehr ein Prozess der Veränderung von und durch räumlich zeitliche Elemente: *Jo*, der Anfang, bezieht sich auf eine bestimmte Startposition im Raum und kann so der räumlichen Sphäre zugeordnet werden. *Ha* wirkt als Element, das Veränderung und somit eine stilistische Wandlung mit sich bringt. *Kyū*, schnell, stellt eine Tempobeschreibung dar und gehört deshalb zur Ebene Zeit. Laut Komparu werden hier die einander entgegengesetzten Dimensionen von Raum und Zeit durch ein vermittelndes Element, welches das Raum- und das Zeitkonzept aufbricht, miteinander verbunden. Der Bruch ermöglicht es, Charakteristika einer Dimension in der jeweils anderen zu erkennen bzw. letztendlich Raum und Zeit als eine Einheit aufzufassen.[16]

Das Konzept der schrittweisen Veränderung, *shin-gyō-sō* ist im Noh-Theater ein Bestandteil von *jo-ha-kyū*. Trotzdem geht das Prinzip darüber hinaus indem es zudem ein wichtiges Ordnungsschema für die einzelnen Abschnitte und Teile der Aufführung darstellt. So wird *jo-ha-kyū* etwa bei der Erstellung des Noh-Programms berücksichtigt, in Bezug auf die Reihung der einzelnen Dramen. Während der Aufführung stellt das Konzept wichtige Richtlinien für die Gestaltung von Zeit und die darstellerische Nutzung des Bühnenraumes bereit. Außerdem ist *jo-ha-kyū* zentral für die rhythmische Struktur eines Noh-Stücks, die ihr Vorbild in den Biorhythmen von Mensch und Natur nimmt.[17]

---

[15] Der Begriff *jo* wird wie im Englischen als [dscho] ausgesprochen.
[16] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S. 24-25.
[17] Ebenda. S. 25-29.

Jo-ha-kyū ist das zwischen Raum und Zeit vermittelnde Prinzip. Es ist somit wichtiges Verbindungsstück und Ordnungsstruktur. Gibt es ein solches Prinzip auch in der westlichen Musik? Wie geht Cage mit Zeit und Raum als musikalischen Parametern um? Auf welche Prinzipien stützt er sich dabei?

2.2.7 *Ma*: Zeit, Raum, „Zwischenraum"

Die Theorie vom stillen Zeitraum bzw. „Zwischenraum"[18], *ma*, hat eine grundlegende Funktion im Noh-Theater. Ursprünglich stammt der Terminus aus China, wo er sich auf den Raum bezog. In Japan wurde er auch auf die Zeit angewandt. *Ma* kann mit Begriffen wie „Raum", „Abstand", „Lücke", „Öffnung" oder „Leere" übersetzt werden. In diesem Zusammenhang bezieht sich das Wort auf die räumliche Dimension, etwa den Raum zwischen zwei Objekten. *Ma* kann aber auch im Sinne von „Intervall", „Pause", „Zeit" und „Zeiteinteilung" gebraucht werden. Hier steht die Dimension Zeit im Vordergrund, in Gestalt von Zeit an sich oder von Zeitraum zwischen zwei Ereignissen, z. B. bei der Gestaltung eines Rhythmus. Daraus folgt, dass es sich bei ma um eine Theorie handelt, welche die drei Konzepte, Raum, Zeit und Zeitraum, unter einem Begriff zu einer Einheit zusammenfasst.[19]

Dieses auf den ersten Blick abstrakt wirkende Konzept erfährt im Noh-Theater in mehrerlei Hinsicht eine konkrete Umsetzung und trägt so wesentlich zur strukturellen Ordnung der Prozesse im Stück bei. Die Wahrnehmung ordnet Inhalte zunächst grob in ausdrucksgeladene und ausdrucksleere Teile. Wie bei der „Rubin-Vase" tritt aufgrund des Kontrastes eine Figur vor dem als leer wahrgenommenen Hintergrund in den Vordergrund. Dieses scharf und klar abgegrenzte Erleben von Figur und Hintergrund würde im *shin-gyō-sō* Konzept der ersten Stufe, dem *shin*, entsprechen. Vollzieht sich der Wahrnehmungsprozess in der Gyō-Phase weiter, tauchen erste Zweifel daran auf, was Figur und was Hintergrund ist, die Kontraste verschwimmen. BetrachterInnen bzw. ZuhörerInnen empfinden jeweils ein

[18] Die Übersetzung von *ma* als „Zwischenraum" stammt aus einem Gespräch mit Hashi Hisaki im März 2012.
[19] KOMPARU Kunio. *The Noh Theater*. S. 70-71.