

**DIE MUSIKALISCHE REZEPTION DER ZEN-ÄSTHETIK IM SPANNUNGSFELD  
ZWISCHEN OST UND WEST**

**EINE UNTERSUCHUNG ANHAND AUSGEWÄHLTER WERKE VON  
JOHN CAGE, TÖRU TAKEMITSU UND HANS ZENDER**

**Inauguraldissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der Universität Heidelberg**

**vorgelegt von**

**Hsiao-Hua Yang**

**Erstgutachter: Prof. Dr. Dorothea Redepenning**

**Zweitgutachter: Prof. Dr. Silke Leopold**

**Disputation am 14.12.2012**

## Dank

An erster Stelle möchte ich meiner Doktormutter Prof. Dr. Dorothea Redepenning für ihre umfassende, kompetente und sympathische Betreuungsarbeit danken. Sie machte mir auch den Vorschlag mich mit der Musik von Ost und West zu beschäftigen. Ohne diesen wertvollen Hinweis, wäre ich nicht auf diese interkulturelle Forschung der vorliegenden Arbeit gekommen, die für die Rückbesinnung auf meine eigene Kultur während meines Deutschland-Aufenthalts und somit für mein zukünftiges Leben von großer Bedeutung ist. Ich möchte mich auch bei Prof. Dr. Silke Leopold bedanken, die freundlicherweise das Zweitgutachten übernommen hat, und mir nützliche Vorschläge und Anregungen zur Überarbeitung unterbreitete. Außerdem ist Dr. Joachim Steinheuer besonders zu danken, der mir durch sein Cage-Seminar und sein Seminar über Interkulturalität des zwanzigsten Jahrhunderts die Auswahl der hier untersuchten Komponisten erleichterte. Mein Dank geht auch an Prof. Dr. Barbara Mittler, und die Kollegen des Clusters *Asia and Europe in a Global Context – Creative Dissonances* sowie an die Kommilitonen des Doktorandenkolloquiums, die mir viele wichtige Impulse und Ideen gegeben haben. Für die Korrektur meiner Arbeit und die fachkundige Beratung möchte ich Dr. Gundi Braun recht herzlich danken. Mein besonderer Dank geht an meine Mutter Chin-Tzu Lan für ihre langjährige Unterstützung. Last, not least danke ich meinem Mann Lars Kränzler, der mir aufgrund seiner Kenntnisse der chinesischen Kultur und Tradition stets mit Rat und Tat zur Seite stand. Die vorliegende Publikation ist als Dissertation an der Universität Heidelberg eingereicht worden.

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>Einleitung</b> .....	5
<b>1. Zen-Weg: Zen-Buddhismus auf dem Weg nach Westen</b> .....	25
1.1. Die Entwicklung des Zen in China .....	26
1.1.1. Buddhismus.....	27
1.1.2. Die Entstehung der Zen-Schule .....	29
1.2. Die Verbreitung des Zen in Japan.....	31
1.2.1. Die Blütezeit des Zen.....	32
1.2.2. Zen und die japanische Kunst .....	33
1.3. <i>Koan, Zazen</i> und <i>Satori</i> .....	37
1.3.1. <i>Koan</i> .....	37
1.3.2. <i>Zazen</i> .....	39
1.3.3. <i>Satori</i> .....	40
1.4. Die Ausbreitung des Zen im Westen .....	42
1.4.1. Parlament der Religionen 1893.....	43
1.4.2. Suzuki-Zen.....	46
<b>2. John Cage: Zen-Rezeption in seinen Texten und seiner Musik</b> .....	50
2.1. Rhythmische Struktur .....	54
2.1.1. Die mikro-makro-kosmische Struktur .....	55
2.1.2. Vortrag: <i>The Future of Music: Credo</i> (1937) .....	57
2.1.3. Die Befreiung der Seele aller Gegenstände .....	62
2.2. Statische Harmonie .....	64
2.2.1. Die „ewige Botschaft“ Indiens.....	66
2.2.2. Vortrag: <i>Defense of Satie</i> (1948) .....	69

2.2.3. <i>Sonatas and Interludes</i> und <i>The Seasons</i> .....	73
2.3. Zufallsoperation .....	85
2.3.1. Das Buch der Wandlungen <i>I Ging</i> .....	87
2.3.2. <i>Music of Changes</i> (1951) .....	93
2.3.3. „Nicht-Handeln“ – Cages Rezeption des Zen durch die Zufallsoperation .....	105
2.4. Silence .....	111
2.4.1. Die Philosophie der Leerheit .....	113
2.4.2. Vortrag: <i>Lecture on Nothing</i> (1950) und <i>Lecture on Something</i> (1951) .....	117
2.4.3. <i>Silent Prayer</i> und <i>4'33"</i> (1952) .....	122
2.4.4. <i>0'00"</i> (1962) und <i>One<sup>3</sup></i> (1989) .....	132
<b>3. Tōru Takemitsu: Zen-Rezeption in seiner Naturauffassung</b> .....	138
3.1. Die Konzeption des Tonflusses .....	143
3.1.1. <i>musique concrète</i> und der „Tonfluss“ .....	144
3.1.2. <i>Requiem</i> (1957) .....	146
3.2. <i>Sawari, ma</i> und die Naturauffassung .....	155
3.2.1. „Cage-Schock“ .....	155
3.2.2. Die Naturauffassung in der traditionellen japanischen Musik .....	159
3.3. <i>November Steps</i> (1967) für Orchester mit <i>shakuhachi</i> und ( <i>satsuma</i> -) <i>biwa</i> .....	165
3.3.1. Werkkonzeption .....	166
3.3.2. Differenzierung und Homogenisierung zweier Welten .....	172
3.3.3. Aspekte des Zen-Buddhismus in <i>November Steps</i> .....	183
<b>4. Hans Zender: Reflexion des Zen-Gedankens in seinen „asiatischen Stücken“</b> .....	193
4.1. Zenders philosophischen Gedanken des Komponierens .....	198
4.1.1. Die „gegenstrebige Fügung“ .....	200
4.1.2. Die Mikrintervallik – „gegenstrebige Harmonik“ .....	203

4.1.3. Die komponierte Interpretation .....	209
4.1.4. Zen-Gedanken .....	212
4.2. Die Einflüsse asiatischer Kunstauffassung auf <i>Muji no kyo</i> und <i>Furin no kyo</i> .....	217
4.2.1. <i>Muji no kyo</i> (Gesang der leeren Schrift, 1974-1975).....	218
4.2.2. <i>Furin no kyo</i> (Windglockengesang, 1988-1989) .....	230
4.3. Die Formkonzeption unter ästhetischen Aspekten des <i>Haiku</i> und <i>Lo-Shu</i> .....	241
4.3.1. Die Kunst des <i>Haiku</i> .....	241
4.3.2. Der <i>Lo-Shu</i> Zyklus .....	248
4.3.3. <i>Mondschrift (Lo-Shu II, 1978)</i> und <i>Lo-Shu VI (fünf Haiku, 1989)</i> .....	251
<b>Zen im Spannungsfeld der Globalisierung</b>	
– Ein Vergleich zwischen Cage, Takemitsu und Zender .....	263
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	270
<b>Verzeichnis des Notenmaterials</b> .....	285

## Einleitung

### Ausgangspunkt

Diese Arbeit widmet sich dem interkulturellen Diskurs, der unter dem Einfluss zen-buddhistischer Ideen entstanden ist. Der Zen-Buddhismus entstand im sechsten Jahrhundert in Indien, und erreichte dann in China (8. Jh.) und in Japan (12. Jh.) seine Blütezeit. Durch den kulturellen Austauschprozesses, der sich Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts verstärkte, gelangte dieses im asiatischen Kulturraum tief verwurzelte Zen-Denken schließlich nach Westen.

Im Zuge dieser Verbreitung des Zen setzten sich viele Intellektuelle mit dem Zen-Denken bzw. der Zen-Ästhetik auseinander; in der musikalischen Szene spielte der amerikanische Komponist John Cage eine zentrale Rolle. Er setzte sich zielstrebig für die Popularisierung des Zen in intellektuellen Kreisen ein und praktizierte das Prinzip des Zen sowohl in seinem künstlerischen Schaffen als auch in seinem Leben. Cages Zen-Rezeption ist durch die Hervorhebung der Leere, der Entsubjektivierung und des paradoxen Aspekts des Zen gekennzeichnet, welche vor allem von Zen-Meister Daisetz Suzuki in seinen Zen-Vorlesungen in den Vordergrund gestellt wurden. In seinen Äußerungen betonte Cage mehrmals die Beziehung zwischen den Zen-Gedanken und seiner Musik: „What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen [...] I doubt whether I would have done what I have done.“<sup>1</sup> Unter der Doktrin des Zen erweiterte Cage den Kunstbegriff und inszenierte eine Reihe von Happenings und Fluxus-Bewegungen.<sup>2</sup> Durch seine kompositorische Methode der Zufallsoperation und das Kompositionsverfahren der Unbestimmtheit setzte er sich ferner mit der europäischen Musiksprache auseinander. Seine Übernahme des Zen als neue Kunstauffassung trug dazu bei, Musik anders zu schreiben, zu erfahren und zu rezipieren.

---

<sup>1</sup> Cage: Foreword, in: *Silence*, S. xi.

<sup>2</sup> Er organisierte mit u. a. Merce Cunningham, Charles Olsen, David Tudor und Robert Rauschenberg das erste ‚Happening‘ (*Untitled Event*, 1952) überhaupt. Die beteiligten Künstler führten jeweils eine ad libitum Aktion aus, die eine Verbindung mit dem alltäglichen Leben herstellen sollte. Cage übte einen großen Einfluss auf die weitere Entwicklung von Happenings und der Fluxus-Bewegungen aus. Diese Aktionen fanden unter Mitwirkung der New Yorker Schule statt, und wurden u. a. von Robert Rauschenberg und Jasper Johns unterstützt. Vgl. Nicholls, David: *Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School*, in: *Journal of American Studies* 27, 1993, S. 335-353.

Cages revolutionärer Gedanke hatte interessanterweise das Interesse östlicher Komponisten geweckt, die sich nun auf die Suche nach ihren eigenen Wurzeln begaben. In Japan wurde seine Musik durch Ichihyanagi Toshi, einem Schüler von Cage, eingeführt, die erste Konfrontation mit Cage in Japan wurde als „Cage-Schock“ bezeichnet. Durch Cages Werke wurde Toru Takemitsu erstmals auf die Ästhetik der traditionellen japanischen Musik aufmerksam, welche aufgrund seines westlich orientierten Musikgeschmacks zunächst nur eine untergeordnete Rolle spielte.<sup>3</sup> Nach Cages Tod schrieb Takemitsu in einem Text *Music in Life – John Cage, the Elegant Revolutionary* (1992) zum Andenken an Cage: „From Cage I learned life – or I should say, how to live and the fact that music is not removed from life.“<sup>4</sup> Takemitsu begann sich in den 1960er Jahren mit der traditionellen japanischen Musik zu beschäftigen. Anders als Cage, der eine neue musikalische Inspiration in der Zen-Lehre suchte, entdeckte Takemitsu in der Zen-Ästhetik seine eigene in der japanischen Kultur verwurzelte Tradition.

Cages unkonventionelle Denkweise fand auch positive Resonanz bei Hans Zender, der sich seit den 1970er Jahren intensiv mit der asiatischen Kultur, vor allem der Zen-Kultur, beschäftigte, und sich für Cages Zen-inspiriertes Schaffen einsetzte.<sup>5</sup> Zender selbst bekennt, dass Cages Ideen für ihn von großer Bedeutung gewesen seien, obwohl er nie versucht habe, Cages Kompositionsweise zu übernehmen.<sup>6</sup> Zenders Rezeption des Zen lässt sich in der statischen Zeitgestaltung und in der formalen Einfachheit seiner Musik erkennen. Er griff ferner auf die zenhaften Texte und die Zen-Künste, wie *Noh*-Theater und *Haiku*-Dichtung zurück, um seine Zen-Gedanken deutlich zu machen.

Neben Cage, Takemitsu und Zender, deren Werke Betrachtungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind, befassten sich auch andere Komponisten mit der asiatischen Tradition und schrieben Werke im Spannungsfeld bi- oder multikultureller Erfahrungen. Karlheinz Stockhausen (1928-2007) wendete sich in den 1950er Jahren mit *Kreuzspiel* zunächst der seriellen Musik zu, welche er durch Messiaens *Modes de*

---

<sup>3</sup> Takemitsu äußerte sich zur Begegnung mit Cage und dessen Werken folgendermaßen: „It was largely through my contact with John Cage than I came to recognize the value of my own tradition. In his own way, John Cage was influenced by Zen through his encounters with the Zen master Diasetsu Suzuki.“ Takemitsu: *Contemporary Music in Japan*, in: *Perspectives of New Music*, 27:2, 1989, S. 199.

<sup>4</sup> Takemitsu: *Confronting Silence*, California 1995, S. 137.

<sup>5</sup> Siehe Zender: *John Cage und das Zen* (1995), in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, hg. von Hiekel, Jörn Peter, Wiesbaden 2004, S. 63-67.

<sup>6</sup> *Happy New Ears – Utopie jenseits der Stilsicherheit – Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 10.

*valeurs et d'intensité* kennenlernte. Er widmete sich außerdem der elektroakustischen Musik und arbeitete eng mit dem Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks zusammen. Stockhausens Interesse an nicht-westlichen Kulturen wurde nicht zuletzt durch Cages Vorträge und Musik bei seiner Teilnahme an den Donaueschinger Musiktagen (1954) und den Darmstädter Ferienkursen (1958) geweckt. Anstatt der strengen Form der seriellen Musik begann Stockhausen 1954 eine variable Form in seiner Komposition zu verwenden. Die variable Form zeichnete sich durch die Unbestimmtheit aus, die durch die Interpretation des Aufführenden zustande kam. So griff er in seinem *Klavierstück XI* (1956) auf diese Methode der Indeterminiertheit zurück, in dem er die Reihenfolge der zu spielenden Passagen der Entscheidung des Pianisten überließ. Daraus entwickelte Stockhausen die ‚Moment Form‘, ein offener formaler Prozess, der für seine weiteren Stücke wie *Kontakte* (1959/1960) und *Plus-Minus* (1963) typisch war.<sup>7</sup> Mit diesen offenen Formen verband Stockhausen die Zeitvorstellung der japanischen traditionellen Ästhetik: „[...] Formen, in denen die Konzentration auf das Jetzt – auf jedes Jetzt – gleichsam vertikale Schnitte macht, die eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen bis in die Zeitlosigkeit, [...]“<sup>8</sup>

Auch in der Musik von Giacinto Scelsi (1905-1988) ist der Einfluss der asiatischen Musikauffassung spürbar.<sup>9</sup> Sein künstlerisches Paradox besteht darin, dass er rationales Denken mit metaphysisch-geistlicher Vorstellung verband. Scelsi suchte nach einem tieferen Verständnis des Universums; er setzte sich nicht nur mit der westlichen Philosophie, sondern auch intensiv mit der östlichen Denkweise, insbesondere dem Zen-Buddhismus, auseinander. So konzentrierte er sich in seiner Musik auf die Darstellung eines einzelnen Tones und variierte ihn durch Klangeinfärbungen, um somit die unermessliche Tiefendimension der Musik zu erkunden, die von der Spiritualität des Zen geprägt war.<sup>10</sup> Seine 1968 entstandene Komposition *Konx-Om-Pax* (Uraufführung: 1986), welche auf drei verschiedene alte Sprachen – altassyrisch, sanskrit und lateinisch, für das Wort „Frieden“ aufgreift,

---

<sup>7</sup> Vgl. Stockhausen: *Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in: *Texte zur Musik 1952-1962*, Bd. I, 1963.

<sup>8</sup> Ebda. Zitiert nach Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 149.

<sup>9</sup> Vgl. Scelsi: *Im Innern des Tons*, Hofheim 1993 und Scelsi: *Sinn der Musik*, in: Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 31 – Giacinto Scelsi*, 1983, S. 3-9.

<sup>10</sup> Vgl. Metzger, Heinz-Klaus: *Das Unbekannte in der Musik – Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi*, in: ders.: *Musik-Konzepte 31 – Giacinto Scelsi*, 1983, S. 10-23.

sollte mit der vollen Energie des Klangs das ganze Universum ins Schwingen versetzen.

Chou Wen-Chung (geb. 1923), ein chinesisch-US-amerikanischer Komponist, zählt zu den wichtigsten Komponisten im Rahmen der Interkulturalität des zwanzigsten Jahrhunderts. Er wuchs in einer kosmopolitisch orientierten Familie auf, in der sowohl Modernisierung nach westlichem Vorbild als auch die chinesische Tradition als gleichwertig betrachtet wurden, was eine zentrale Rolle in seinen Kompositionen spielen sollte. Chous Interesse an einer Verschmelzung von Ost und West wurde besonders vom russischen Komponisten und Dirigenten Nicolas Slonimsky unterstützt, der ihm zu einem gründlichen Studium der chinesischen Musik riet. Chou war auch ein wichtiger Exeget von Varèses Musik und wurde nach dessen Tod zu seinem Nachlassverwalter bestellt. Von Varèse übernahm Chou die entscheidende Musikauffassung von Klang, Ton und Musik, wobei jeder Einzelton als in sich geschlossene Einheit betrachtet wird. Diese Vorstellung fand Chou sowohl in der westlichen Moderne als auch in der chinesischen Tradition. Basierend auf dieser Tatsache folgerte Chou sein Konzept der „Wiederverschmelzungen“ (Re-Merger), dass die asiatische und die westliche Kultur eine gemeinsame Wurzel haben. Dabei versuchte er, die beiden Kulturen auf die innere Form der Darstellung wieder zusammenfließen zu lassen.<sup>11</sup> In seinen frühen Stücken verlieh er den westlichen Instrumenten die Musikästhetik der chinesischen Tradition, wie z. B. die pentatonische Melodie und die ein-Linien-förmige Struktur in seiner *Landscapes* (1949). Mithilfe der feinsinnig veränderten Klangfarbe und des zurückhaltenden Charakters versuchte er die Pinselstriche der chinesischen Malerei darzustellen. In seinen Stücken ab den 1950er Jahren kombinierte er immer mehr Elemente der zeitgenössischen westlichen Musik wie Klangblöcke und Chromatik mit denen der chinesischen Tradition. Chou engagierte sich in den 1970er Jahren für einen Kultur- und Musikaustausch zwischen den USA und China. 1978 gründete er das *Center for U.S.-China Arts Exchange* mit der Intention eine musikalische Weltkultur zu schaffen.

Isang Yun (1917-1995), ein Zeitgenosse von Chou Wen-Chung, setzte sich in seinen Kompositionen mit der ostasiatischen Identität und der europäischen Tradition auseinander. In seinem Leben spielte das Verhältnis von Musik und Politik stets eine

---

<sup>11</sup> Vgl. Chou Wen-Chung: *Towards a Re-Merger in Music*, in: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, 1967.

wichtige Rolle. Er studierte zunächst in Korea und Japan, fand später durch Schönbergs Zwölftontechnik und die Darmstädter Ferienkurse Anschluss an die internationale Avantgardemusik. Er entwickelte die Hauptton- sowie die daraus einhergehende Hauptklang-Technik, wobei der mit Verzierungen, Vorschlägen, Glissandi ausgestattete einzelne Ton das wichtigste Ereignis im ganzen Stück markiert, und somit einen wesentlichen Unterschied zwischen der koreanischen und westlichen Musikauffassung darstellt. Yun betonte zudem in seiner Musik das Denken der *yin-yang*-Philosophie, des Daoismus und der buddhistischen Lehre; seine Auseinandersetzung mit dem Geist des *Dao* ist eine wichtige Voraussetzung für sein musikalisches Schaffen. Nach dem Prinzip des *Dao*, dem unaufhaltsamen Prozess der Wandlung, rezipierte Yun seine Musik als kontinuierlichen Strom wechselnder Klangverbindungen, die er mit seiner Hauptton- bzw. Hauptklang-Technik erreichen konnte. Die Folge der Klangverbindung gestaltete Yun wiederum mittels der Vorstellung von *yin* und *yang*, dadurch entstanden stets Klänge wechselnder Dichte, deren Anfang und Ende nicht zu erkennen waren. Yun, seit 1971 deutscher Staatsbürger, wanderte stets zwischen zwei Kulturen. Er verknüpfte die Klangwelt der chinesisch-koreanischen Hofmusik mit zeitgenössischen Mitteln zu einer neuen Musikdarstellung und beeindruckte mit seiner Musikpraxis viele zeitgenössische europäische Komponisten, die sich im Westen nach einer Emanzipation der Klangfarbe sehnten.

Kazuo Fukushima (geb. 1930), ein Zeitgenosse von Takemitsu, hob in seinen Werken die Essenz der Natur und des Zen-Buddhismus hervor, die er mithilfe der Ausdrucksweise des *Noh*-Theaters und der Zeitvorstellung der traditionellen japanischen Musikauffassung darstellte.<sup>12</sup> Sein Zen-Denken manifestierte er wie folgt: „I want to pursue a way that can infuse nature and music together, but not separate the music from the nature. The realm of sound should be felt with the whole body, not merely the ear. [...] the sound of the temple bell or the sound of wind is more close to my ideal music.“<sup>13</sup> In seiner Musik spielte die stille Zeit, die sich in der Natur befindet, eine bedeutende Rolle. Um die Verbindung mit der japanischen Musikgattung zu betonen, verwendete Fukushima in vielen Stücken die traditionelle japanische

---

<sup>12</sup> Vgl. Lee, Chung-Lin: *Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music*, Washington, Diss. 2010, S. 22f.

<sup>13</sup> Zitiert nach Lee, Chung-Lin: *Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music*, Washington, Diss. 2010, S. 21.

dreiteilige musikalische Struktur *Jo-Ha-Kyu* (Einleitung – Entwicklung – Schluss; 序-破-急), die er ursprünglich aus der Form des *Gagaku* und des *Noh*-Theaters übernahm. Die Bedeutung der Dreiheit ist aber mehr als die gebräuchliche Übersetzung; während *Jo* Einleitung bzw. Anfang bedeutet, haben *Ha* und *Kyu* jeweils eine tiefere Bedeutung von ‚zerbrechen‘ und ‚plötzlich‘. Wie der Ablauf des *Noh*-Theaters entwickelt sich die Spannung dramatisch, und bricht am Ende plötzlich ab.

Toshio Hosokawa (geb. 1955) interessierte sich, wie Takemitsu, erst nach seinem Studium der europäischen Musik für seine eigene japanische Musiktradition. Er studierte zunächst bei Isang Yun (1976-1982) und später bei Klaus Huber (1983-1986); durch Klaus Huber erhielt er den Impuls zur vertieften Beschäftigung mit der japanischen Tradition. Er erlernte das Spiel der Mundorgel *shō*, und befasste sich mit buddhistischen Texten. Für ihn ist die Mundorgel *shō* ein besonderes Medium, da der Ton sowohl beim Einatmen als auch beim Ausatmen entsteht, und somit stets durchgängig im Hintergrund erklingen kann, was er mit seinen Stücken *Utsurohi für shō und Harfe* (1986) und *Utsurohi Nagi für shō und Streichorchester* (1996) zum Ausdruck brachte. Der Prozess der Ein- und Ausatmung stellt ferner eine Illustration von Leben und Tod dar. Er sieht in den Atemübungen eine Art von Selbstfindung, wie das Konzept in seiner *Voyage*-Reihe (1997-2002): „Meine *Voyage*-Reihe ist eine Reise in die Innenwelt, die parallel zu dieser Zeit des Atems verläuft. Jeder Spieler interpretiert diesen spiralförmigen Prozess des Ein- und Ausatmens, formt seine eigene Spirale und folgt einem Weg immer weiter in die Tiefe seines Inneren hinein.“<sup>14</sup> Diese Aussage entspricht der der Zen-Meditation zugrundeliegenden Atemübung. Hosokawa betonte auch das Klang-Stille-Kontinuum: „Die Kraft des Tons und die Kraft des Schweigens bedingen sich gegenseitig. Ohne Schweigen existiert kein Ton und umgekehrt.“<sup>15</sup> Dabei ist der Einfluss von Takemitsu deutlich stärker als der von seinem ehemaligen Lehrer Isang Yun.

Die Zen-Ästhetik lässt sich musikalisch in vielfältiger Weise darstellen. In der vorliegenden Arbeit wird der Schwerpunkt auf die musikalische Auseinandersetzung mit Stille und Geräuschen, sowie der daraus entstandenen neuen Hörerfahrung gelegt, die unmittelbar aus der Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus hervorgegangen ist. Die drei Komponisten, Cage, Takemitsu und Zender werden als ideale Beispiele

---

<sup>14</sup> [http://unitedberlin.de/pdf/woher\\_hosokawa\\_progr.pdf](http://unitedberlin.de/pdf/woher_hosokawa_progr.pdf), abgerufen am 20. Mai 2012.

<sup>15</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 313.

ausgewählt, da sie einerseits von verschiedenen Kontinenten stammen, und sich andererseits sowohl musikalisch als auch theoretisch kontinuierlich mit dem Thema des Zen auseinandersetzen. Sie konzentrierten sich dabei auf die Wechselbeziehung zwischen Stille und Geräuschen, und legten großen Wert auf das gegenwärtige Hörerlebnis; ihre Werke spiegeln die diversen Aspekte der geschichtlichen und kulturellen Hintergründe sowie des individuellen Kompositionsverfahrens wider. Durch die unterschiedliche Auseinandersetzung der Komponisten mit dem Zen entsteht ein Spannungsfeld zwischen Ost und West, das sich im Vergleich ihrer jeweiligen vom Zen inspirierten Werken zeigt. Es gibt aber noch ein weiteres Spannungsfeld in diesem interkulturellen Diskurs, nämlich die Interaktion der eigenen und der fremden Tradition bei Cage, Takemitsu und Zender.

## Forschungsstand

Zunächst soll die allgemeine Forschungsliteratur zu den drei Komponisten vorgestellt werden; die weiteren wissenschaftlichen Beiträge, die den Einfluss des Zen in den jeweiligen Kompositionen zur Diskussion stellen, werden in dem jeweiligen Kapitel separat besprochen.

### **Cage**

Cages kompositorischer Nachlass wurde bereits unter der Leitung von Laura Kuhn vom John Cage Trust New York zusammengeführt und katalogisiert und ist über die New York Public Library for Performing Arts zugänglich.<sup>16</sup> Inzwischen wurden auch viele Schriften von Cage selbst veröffentlicht, wie z. B. *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1968), *For the bird* (1981)<sup>17</sup> und sein Briefwechsel mit Pierre Boulez (1997). Zu Cages Leben, Schaffen und Denken leistete Richard Kostelanetz einen wichtigen Beitrag; seine Monographien u. a. *John Cage* (1973), *Conversing with Cage* (1987)<sup>18</sup> und *Writings about John Cage* (1993) boten eine fundamentale Grundlage für die Cage-Forschung. Dass Cages Musik nicht nur im Rahmen der ästhetischen bzw. philosophischen Thesen besprochen wurde, sondern auch anhand seiner kompositorischen Technik analysiert werden kann, zeigte James Prichett deutlich mit seiner Arbeit. Er widmete sich in seiner Dissertation *The development of chance techniques in the music of John Cage, 1950-1956* (1988) der Zufallsoperation, und analysierte Cages Kompositionsverfahren erstmals anhand der Partituren genauer. 1993 veröffentlichte er eine wichtige Monographie *The Music of John Cage* (1993), in der Cages ästhetische und philosophische Gedanken von den 1930er bis zu den 1990er Jahren anhand ausgewählter Musikbeispiele ausführlich dargestellt wurden.<sup>19</sup> David Nicholls beschäftigte sich mit Cages Werdegang im Kontext der Entwicklung

---

<sup>16</sup> Mehr dazu siehe Schäffler, Philipp: *Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage*, Mainz 2009, S. 17-18.

<sup>17</sup> Cage, John: *Für die Vögel – im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984. (*Pour les oiseaux*, Paris 1976).

<sup>18</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989.

<sup>19</sup> Dieser Beitrag von James Prichett hat der vorliegenden Arbeit im Bezug auf Cages Musik der 1940er und 1950er Jahre entscheidende Hinweise gegeben, insbesondere bei der Analyse *The Seasons* und *Music of Changes*.

der amerikanischen Avantgarde. Neben dem Beitrag *American experimental music, 1890-1940* (1990) widmet er sich der Wechselbeziehung zwischen den Musikern und Künstlern der New Yorker Schule mit dem Artikel *Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School* (*Journal of American Studies* 27, 1993). Nicholls gab ferner *The Cambridge Companion to John Cage* (2002) heraus, der sich als die umfassendste Cage-Forschung unter den englischsprachigen Publikationen bezeichnen lässt.

Die Erforschung zur Cages Beschäftigung mit dem asiatischen Gedankengut rückte bei vielen Arbeiten in den Mittelpunkt. In der Dissertation von Mark D. Nelson (*Quieting the mind, manifesting mind: The Zen Buddhist roots of John Cage's early chance-determined and indeterminate compositions*, 1995) wurde Cages an der Zen-Lehre orientierte Idee von der Intentionslosigkeit bis zur systematischen Zufallsoperation beschrieben, um dadurch die Aufmerksamkeit auf die Verbindung der Musik mit dem Leben in seinen Kompositionen zu richten. David W. Patterson erkundete in seiner Arbeit (*Appraising the catchwords, c. 1942-1959: John Cage's Asian-derived rhetoric and the historical reference of Black Mountain College*, 1996) den Einfluss auf Cages Musikdarstellung sowohl unter Aspekten der indischen Philosophien als auch der ostasiatischen Traditionen, dabei steht u. a. die Bedeutung von Coomaraswamy, Huang-Po, Taoismus und Zen im Vordergrund. Darüber hinaus gab Patterson eine Textsammlung zu Cages Musik und Denken heraus (*John Cage – Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, 2002), in der Cages frühe musikalische Entwicklung neu erforscht und beleuchtet wurde. Cages Zen-Rezeption fand auch Interesse außerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung: Douglas Charles Kerr untersuchte Cages Zen-Denken unter den Aspekten der literarischen Entwicklung in der amerikanischen Gesellschaft (*Modernist Missions, Cultural Transmissions: The Philosophy of Anarchic Form, Buddhism, and American Poetry, 1930-1975*, 2006). Sor Ching Low stellte in ihrer Arbeit (*Religion and the Invention(s) of John Cage*, 2007) Cages musikalisches-Zen insbesondere unter religiösen Aspekten zur Diskussion.

Daniel Charles war maßgeblich bei der Cage-Rezeption in Europa beteiligt, von ihm stammt die Anthologie *John Cage oder Die Musik ist los* (1979), in der Cages philosophische Konzeption näher erläutert wurde. Der erste musikwissenschaftliche Beitrag aus dem deutschsprachigen Raum stammt von Monika Fürst-Heidtmann, die

sich dem präparierten Klavier Cages in ihrer Dissertation *Das präparierte Klavier des John Cage* (1979) widmete. Paul van Emmerik und Martin Erdmann gaben 1992 einen umfangreichen Forschungsbericht heraus – *Zur Geschichte der Cageforschung. Ein kritischer Überblick (Archiv für Musikwissenschaft)*, indem nicht nur eine Vielzahl der Literatur u. a. aus der ästhetischen oder analytischen Forschung dargelegt, sondern auch im Einzelnen besprochen und bewertet wurde. Martin Erdmann lieferte einen weiteren Beitrag mit seiner Dissertation *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage* (1993). Im Bezug auf Cages asiatische Rezeption, vertritt er die Meinung, dass Cages Annäherung eklektisch und punktuell ist: „Überblickt man das kompositorische Gesamtwerk Cages, so ist an keiner einzigen Stelle eine substantielle Veränderung seiner Schreibweise festzustellen, die eindeutig auf irgendein kulturelles Phänomen Asiens zurückzuführen wäre.“<sup>20</sup> Cages Werke aus den 1940er Jahren zählen nach Erdmanns Ansicht zu der nordamerikanischen Avantgarde, wie die Werke von Ives, Cowell und Varèse.<sup>21</sup>

Gregor Herzfeld stellte in seiner Monographie *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik: Charles Ives bis La Monte Young* (2007)<sup>22</sup> die amerikanische experimentelle Musik im Rahmen des nordamerikanischen Kulturkreises zur Diskussion, dabei wurde das Verhältnis von Musik und Zeit unter zeitphilosophischem bzw. zeittheoretischem Hintergrund von Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, John Cage, Morton Feldman bis La Monte Young untersucht. Cages Musikzeit wurde von Herzfeld als Klangepiphanie, d. h. „Moment des wahren Aufscheinens“<sup>23</sup> bezeichnet. Um den Begriff der Epiphanie auf das Verhältnis von Musik und Zeit zu verdeutlichen, äußert sich Herzfeld in der Einleitung folgendermaßen: „Epiphane Erfahrungen existieren außerhalb des üblichen Zeitverlaufs, durchbrechen ihn und tendieren dazu, den Zeitfluss aufzuheben. In Epiphanien wird ein bestimmter, punktartig ausdehnungsloser Moment so intensiv erlebt, dass er einerseits ein besonders hervorgehobenes Erlebnis von Zeit darstellt. [...] Andererseits nähert die Epiphanie sich der Erfahrung von Zeitlosigkeit an, da der Verlauf von Zeit in ihr negiert und dadurch ein Stillstand von Zeit symbolisiert

---

<sup>20</sup> Erdmann, Martin: *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Bonn Diss. 1993, S. 36.

<sup>21</sup> Ebda., S. 37,

<sup>22</sup> Herzfeld, Gregor: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik: Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart: Steiner, 2007.

<sup>23</sup> Ebda., S. 22.

wird.“<sup>24</sup> Anhand von Cages Werken bis zu den 1970er Jahren wurde die Wechselbeziehung zwischen den unwiederholbaren epiphanen Klangmomenten und der prozessualen Struktur der Musik dargelegt.

Christian Utz hat in seiner interkulturellen Studie *Neue Musik und Interkulturalität – von John Cage bis Tan Dun* (2002) die musikalische Wechselbeziehung zwischen Ost und West am Beispiel von u. a. John Cage, Benjamin Britten, Karlheinz Stockhausen, Isang Yun, Chou Wen-Chung, Toru Takemitsu sowie Younghee Pagh-Paan und Toshio Hosokawa untersucht. Um Cages kompositorische Idee nachvollziehen zu können, legte Utz den Schwerpunkt auf Cages Rezeption des *I Ging* und des Denkens im Zen-Buddhismus. Utz zufolge wollte Cage aber seine Musikauffassung nicht nur rein auf das ostasiatische Denken zurückführen, sondern betonte gleichzeitig auch „nichts spezifisch Ostasiatisches“, so konnte er einen Raum schaffen, „der von Eigenem und Anderem überhaupt frei sei und so auch das Problem des Verstehens überflüssig mache.“<sup>25</sup> Stefan Schädler und Walter Zimmermann gaben anlässlich des Festivals ‚John Cage Anarchic Harmony‘ im Jahr 1992 eine Textsammlung heraus: *John Cage, Anarchic Harmony*, wobei die Beiträge von Erik de Visscher<sup>26</sup> und Hans Michael Klein<sup>27</sup> sehr aufschlussreich für die vorliegende Arbeit waren. Im Gedenken an Cages Tod widmete sich die *Zeitschrift für neue Musik – Musiktexte* mit einem ganzen Heft 46/47 (Dez. 1992) Cages Persönlichkeit, Leben und Schaffen. Hans-Friedrich Bormann behandelte in seiner Monographie *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik* (2005) ausführlich Cages Schrift *Silence* und die verschiedenen Fassungen des Stillen Stücks *4'33''*.

## **Takemitsu**

Takemitsu vermittelte seine Gedanken zur Musik in einer Vielzahl von Aufsätzen in japanischer Sprache. Dank der Veröffentlichung von *Confronting Silence* (1995) ist ein großer Teil seiner wichtigsten Essays auch für die Musikinteressierten, die keine Japanischkenntnisse besitzen, verständlich. Im deutschsprachigen Raum leisteten die

---

<sup>24</sup> Ebda., S. 19.

<sup>25</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 100-101.

<sup>26</sup> De Visscher, Eric: *Die Künstlergruppe ‚Les Incohérents‘ und die Vorgeschichte zu 4'33''*, in: Schädler, Stefan & Zimmermann Walter (Hg.): *John Cage, Anarchic Harmony*, Mainz 1992, S. 71-76.

<sup>27</sup> Klein, Hans Michail: *Gegenseitig Durchdringung und Nicht-Behinderung*, Ebda., S. 97-101.

zwei Dissertationen von Sawabe Yukiko (*Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, 1992) und Miyamoto Kenjiro (*Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, 1996) einen wichtigen Beitrag; beide haben Takemitsus Werdegang vom westlich beeinflussten Stil bis zur Entdeckung der eigenen traditionellen Musik mit zahlreichen Musikbeispielen ausführlich erläutert, dabei wurden viele ursprünglich auf Japanisch veröffentlichte Texte ins Deutsche übersetzt. Peter Revers griff in seiner Abhandlung auf die Atemübung des *shakuhachi*-Spiels zurück, um die im Klang verborgene ästhetische Bedeutung deutlich zu machen.<sup>28</sup> In der Monographie von Christian Utz (*Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, 2002) wurde u. a. der Einfluss der Verwestlichung Japans und des interkulturellen Austausches zwischen Ost und West in Takemitsus musikalischer Entwicklung untersucht.

Im englischsprachigen Raum erschienen auch viele Arbeiten, die für die Takemitsu-Forschung unentbehrlich sind. James Siddons leistete mit seinem Buch *Toru Takemitsu a bio-bibliography* (2001), indem Takemitsus Leben, Werkverzeichnis (Filmmusik einschließlich) und Diskographie ausführlich dargelegt wurden, einen wichtigen Beitrag; im bibliographischen Teil wurden ferner Takemitsus Essays sowie zahlreiche Sekundärliteratur über Takemitsu vorgestellt. Peter Burt unternahm in *The Music of Tōru Takemitsu* (2001) eine umfangreiche Untersuchung zu Takemitsus gesamten Musikschaffen. Noriko Ohtake beschäftigte sich in seiner Dissertation (*Creative sources for the music of Toru Takemitsu*, 1994) mit den Quellen, die auf Takemitsus Musik einen großen Einfluss ausübten, wie z. B. „Nature“, „Philosophy of Dream, Number and Water“ und „East-West“. Hwee Been Koh untersuchte in ihrer Dissertation (*East and West: The Aesthetics and Musical Time of Toru Takemitsu*, 1998) die traditionellen japanischen Elemente in Takemitsus Musik. Tomoko Deguchi beschäftigte sich mit der Zeitvorstellung und deren Einfluss auf die musikalische Form in Takemitsus Musik (*Forms of temporal experience in the music of Toru Takemitsu*, 2005). Mikiko Sakamoto untersuchte den Einfluss Cages auf Takemitsus Schaffen und den japanischen Garten in der Musik von Cage und Takemitsu (*Takemitsu and the influence of 'Cage Shock': Transforming the Japanese*

---

<sup>28</sup> Revers, Peter: *Zur Ästhetik und Klanggestaltung im Schaffen Tōru Takemitsus*, in: Krakauer, Peter Maria & Khittl, Christoph & Mittendorfer, Monika (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik*, Anif/Salzburg 1999.

*ideology into music*, 2010). Toshihiko Izutsus Schrift *Die Theorie des Schönen in Japan: Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik* (1988) gab der vorliegenden Arbeit viele wichtige ästhetische Impulse. Darüber hinaus erschienen mehrere Bände *Studien zur traditionellen Musik Japans* im Bärenreiter-Verlag, die inhaltlich vom Charakter der japanischen Musik bis hin zur speziellen *shakuhachi*-Musik reichen. In Tokyo wurde die „Complete Takemitsu Edition“ (武満徹全集) 2002 veröffentlicht, die neben 58 CDs insgesamt fünf Bände zählt.<sup>29</sup>

## Zender

Die Zender-Forschung steht noch an der Anfangsphase, jedoch ist das Interesse an seiner Musik und seinen Gedanken in den letzten Jahren stetig gestiegen. Zender veröffentlichte zunächst zwei Schriften: *Happy New Ears – Das Abenteuer, Musik zu hören* (1991) und *Wir steigen niemals in denselben Fluss – Wie Musikhören sich wandelt* (1996), später gab Jörn Peter Hiekel im Jahr 2004 die Textsammlung *Die Sinne denken* heraus, in der fast alle von Zender zwischen 1975 und 2003 verfassten Texte erschienen sind. Zender verfasste einen Artikel *Spirituelle Musik – was ist das?*, welcher in der Textsammlung *Sinnbildungen – Spiritualität in der Musik heute* (2008) erschien. Hiekel, Werner Grünzweig und Anouk Jeschke leisteten 2008 einen weiteren wichtigen Beitrag: *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, der neben vielen aufschlussreichen Abhandlungen auch den Inventar der Musikalien im Hans-Zender-Archiv enthält.<sup>30</sup> Franziska Thron beschäftigte sich mit Zenders philosophischen Gedanken; sie hat Zenders gegenstrebige Harmonik im Buch *Aspekte des Musikdenkens Hans Zenders: Musiktheoretische und philosophische Hintergründe* (2008) ausführlich dargestellt. Darüber hinaus wurde Zenders Tätigkeit als Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken zwischen 1971-1985 im Buch *Musik im 20. Jahrhundert – 1970-2000* dokumentiert, in dem u. a. Stefan Fricke, Wolfgang Korb und Friedrich Spangemacher jeweils einen Beitrag namens *Die Ära Hans Zender* veröffentlichten.

---

<sup>29</sup> <http://www.shogakukan.co.jp/takemitsu/index.html>, abgerufen am 20. September 2011.

<sup>30</sup> Grünzweig, Werner & Hiekel, Jörn Peter & Jeschke, Anouk: *Hans Zender – Vielstimmig in sich* (=Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Bd. 12), Hofheim 2008, S. 99ff.

## **Interkulturalität / Transkulturalität**

In der heutigen Gesellschaft der Globalisierung findet eine rege Auseinandersetzung mit anderen Kulturen statt, so beschäftigen sich auch die interdisziplinären Wissenschaftler mit diesem Phänomen, um die Wechselbeziehung zwischen dem Austausch der Kulturen zu beleuchten. Es gibt inzwischen mindestens drei verschiedene Formen in der Begegnung der verschiedenen Kulturen: Unter *Multikulturalität* versteht man einen kulturellen Pluralismus, wobei er nicht zur Verschmelzung, sondern zu einem gemeinsamen gleichberechtigten Nebeneinander kommt. *Interkulturalität* bezeichnet das Aufeinandertreffen von verschiedenen Kulturen, die sich trotz Unterschieden gegenseitig beeinflussen. Unter *Transkulturalität* versteht man diese Phase, wo infolge der Globalisierung die Kulturen nicht mehr homogen, d. h. klar voneinander abgegrenzt sind, sondern miteinander vernetzt und verwoben werden.<sup>31</sup> Trotz der bis heute immer noch existierenden Debatte über eine genaue Definition dieser drei verschiedenen Kulturbegriffe, bezeichnen Interkulturalität und Transkulturalität eine Tendenz, in der sich die unterschiedlichen Kulturen gegenseitig befruchten und einen Dialog im Sinne eines Überwindens von Grenzen führen.<sup>32</sup>

Eine Wechselbeziehung zwischen Orient und Okzident fand allerdings bereits vor mehreren Jahrhunderten statt, dabei bezieht sich der Begriff *Exotik*, wie z. B. die *Chinoiserien* und die Musik *alla turca*, auf die für abendländische kulturelle Sphäre fremdartigen Klänge und Szenen.<sup>33</sup> Eine neue Epoche der musikalischen Beziehung zwischen Orient und Okzident wurde im Rahmen der Pariser Weltausstellung durch Claude Debussys Stilisierung ostasiatischer Melodik eingeleitet. Im Laufe der Musikgeschichte waren Übernahmen bzw. Nachahmungen der östlichen Elemente in Werken von Gustav Mahler, Giacomo Puccini zu hören. Sie ergötzen sich jedoch lediglich an der Reizwirkung des Fremdländischen, ohne über die Essenz und das Wesen der anderen Kulturen nachzudenken.

---

<sup>31</sup> Der Jenaer Philosoph Wolfgang Welsch lehnt den Kulturbegriff von Multi- und Interkulturalität ab und stellt ihnen das Konzept der Transkulturalität gegenüber. Er beschäftigt sich mit der Theorie der Transkulturalität in mehreren Schriften, wie z. B. *Transkulturalität: Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen* (1997) und *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* (1999).

<sup>32</sup> Mehr dazu siehe Antor, Heinz (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien – Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*, Heidelberg 2006.

<sup>33</sup> Die Türkenszene in Molières *Bourgeois Gentilhomme* (1671), Musik von Jean-Baptiste Lully, ist ein frühes Beispiel europäischer exotischer Musik. In *Les chinois* (1730) von Francois Couperin (1668-1733) zeigte sich auch die frühe abendländische Vorstellung von China, was durch die charakteristische Melodie dargestellt wurde.

Aufgrund der immer stärkeren Modernisierung und Industrialisierung des zwanzigsten Jahrhunderts sprachen viele Intellektuelle von einer Krise der abendländischen Zivilisation und Kultur. Durch die zunehmende Globalisierung lernten sie die Kulturen anderer Welten auch schneller und verständlicher kennen. Dabei ließ sich die Tendenz zur Suche nach einem neuen Sinn des Lebens und frischen Ideen des künstlerischen Schaffens erkennen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die ostasiatische Philosophie und das ostasiatische Gedankengut zum suchenden Ziel wurden, da sie aus einer völlig anderen Tradition und Denkweise entsprangen, und die Komponisten der westlichen Welt zu einer Rückbesinnung ihrer eigenen Tradition veranlassten. Das Faszinosum des Zen in den 1950er Jahren verdeutlicht dieses Phänomen; seine philosophische Denkweise sowie seine ästhetische Kunstdarstellung übten einen großen Einfluss auf die amerikanischen und europäischen Kulturkreise aus.

Die Konfrontation des östlichen Zen-Buddhismus mit der westlichen Gesellschaft stellt sowohl einen interdisziplinären als auch einen interkulturellen Austauschprozess dar, hier bieten die Monographien von Heinrich Dumoulin einen grundlegenden historischen Ansatz.<sup>34</sup> Außerdem wurden die Probleme der Verpflanzung des Zen-Buddhismus in den Westen aufschlussreich von Rick Fields (*How the Swans Came to the Lake – A Narrative History of Buddhism in America*, 1992) und Monika Schrimpf (*Zur Begegnung des japanischen Buddhismus mit dem Christentum in der Meiji-Zeit*, 2000) beschrieben. Im musikwissenschaftlichen Bereich wurden inzwischen auch mehrere Monographien herausgegeben, wie z. B. *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption* (1997) von Peter Revers, *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik* (1999) von Peter Krakauer und *Welt@Musik – Musik interkulturell* vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (2004). Von Christian Utz wurde im Jahr 2002 das wohl bisher umfangreichste Forschungsergebnis zum Kulturaustausch veröffentlicht: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*. In seiner neuesten herausgegebenen Sammlung *Musik und Globalisierung – zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz* (2007) wurden die eigenen und die

---

<sup>34</sup> Vgl. Dumoulin, Heinrich: *Begegnung mit dem Buddhismus* (1991) und *Zen im 20. Jahrhundert* (1993).

fremden Elemente innerhalb des Kulturaustausches anhand zahlreicher Musikbeispiele noch eingehender dargelegt. Chou Wen-Chung, ein US-amerikanischer Komponist chinesischer Herkunft (geb. 1923), beschäftigte sich ab Mitte der 1950er Jahre mit dem kulturellen Austausch zwischen China und den USA; von ihm wurden mehrere wichtige Beiträge veröffentlicht, die vielen anderen Komponisten jüngerer Generation entscheidende Impulse gegeben haben.<sup>35</sup> Im Jahr 2004 wurde eine wichtige Publikation von Yayoi Uno Everett und Frederick Lau unter dem Titel *Locating East Asia in Western Art Music* veröffentlicht, in der die interkulturelle Auseinandersetzung zwischen China, Japan, Korea und der westlichen Welt durch eine Reihe von Beiträgen umfassend behandelt wurde.

Zwar wurden bereits viele grundlegenden Studien zu dem Thema der Interkulturalität, und zu den einzelnen Komponisten sowie deren von den fernöstlichen Philosophien beeinflussten Werke vorgelegt, aber eine grundsätzlich unmittelbar von der Zen-Lehre ausgehende Untersuchung der musikalischen Ausformung, sowie ein Vergleich der Aufnahme der Zen-Ästhetik als eine neue Kunstauffassung im Spannungsfeld zwischen Ost und West ist bislang noch nicht durchgeführt worden. Diese Lücke möchte die vorliegende Arbeit schließen.

---

<sup>35</sup> Vgl. Chou: *Towards a Re-Merger in Music*, in: *Contemporary Composers on Contemporary Music* (1967), S. 308-315 und *Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers*, in: *The Music Quarterly* (1971), S. 211-229. Chou Wen-Chung gründete 1978 das *Center for U.S.-China Arts Exchange*, dieses ermöglichte es, vielen jungen chinesischen Komponisten in den 1980er Jahren in die USA zu kommen.

## Begriff, Prämisse und Fragestellungen

Die Zen-Ästhetik war bereits seit mehreren Jahrhunderten ein beliebtes Element in vielen asiatischen Künsten, wie z. B. in der chinesischen Tuschmalerei, der japanischen *Noh*-Musik und der *Haiku*-Dichtung, die alle aus der Zen-Denkweise hervorgingen, und viele unterschiedliche Aspekte der Zen-Ästhetik zeigen. Bei der Tuschmalerei findet sich der Zen-Geist in erster Linie in der Bildkomposition; alle Gegenstände werden in eine Ecke zusammengedrängt und der Blick des Beschauers wird auf die unendliche Ferne gelenkt, so dass der leere Raum im Vordergrund steht.<sup>36</sup> Im *Noh*-Theater wird beispielsweise die Denkweise des Zen durch die Selbst-Negation erlangt. Um diese zu erzielen, stellte Zeami Motokiyo (1363-1443), ein berühmter *Noh*-Theoretiker, dem *Noh*-Darsteller die ästhetische Aufgabe: „Der Darsteller soll während der Aufführung sein Selbst aufgeben, da das Selbst einer Person von der Sichtweise seines Ich-Subjekts abhängig ist. Der Darsteller soll sich von seiner subjektiven Sichtweise lösen und die objektiv-distanzierte Sichtweise der Zuschauer erreichen.“<sup>37</sup> Die *Haiku*-Dichtung selbst ist nichts anderes als der Zen-Geist, der Gegenwartsgeist, d. h. „im Zen haben wir nichts hinter den Dingen zu suchen, *indessen* finden wir uns hier *inmitten*.“<sup>38</sup>

Mit der Verbreitung des Zen im Westen wurde diese Zen-Ästhetik auch als neue Kunstauffassung in den westlichen Kulturkreis aufgenommen. In der Musikdarstellung von Cage wird die Zen-buddhistische Idee in erster Linie durch die Absichtslosigkeit und die Leere umgesetzt, wobei sein *Stilles Stück 4'33''* wohl zu den revolutionärsten Stücken des zwanzigsten Jahrhunderts zählt. Um seine Zen-Gedanken zu verwirklichen, verwendete Cage die Zufallsoperationen und das Kompositionsverfahren der Indeterminiertheit, um so seinen Verzicht auf persönliche Vorlieben auszudrücken. Takemitsu verknüpfte seine Zen-Idee mit der traditionellen japanischen Musikauffassung, dabei spielen *sawari* (Geräusch), *ma* (Zwischenraum) und die Naturauffassung eine große Rolle. Aufgrund seiner ursprünglich westlich orientierten Musikausbildung ist bemerkenswert, wie Takemitsu diese eigene Kulturtradition wahrnahm und in seiner Musik reflektierte. Zenders Musiksprache

---

<sup>36</sup> Vgl. Cahill, James: *Chinesische Malerei*, Genève 1979, S. 79-87.

<sup>37</sup> Hashi, Hisaki: *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*, Frankfurt/M 1995, S. 98.

<sup>38</sup> Wohlfart, Günter: *Zen und Haiku*, Stuttgart 2008, S. 13.

wurde tief vom Pluralismus geprägt, außerdem strebte er in der Musik ununterbrochen nach dem Ausgleich der „Gegentreibigkeit“. Diese gegenstrebigen Kräfte finden sich auch in seinen Zen-inspirierten Stücken, in denen er seine eigene europäische Tradition oft der fremden asiatischen Kultur gegenüberstellte. Er setzte die Zen-Kultur mit einer reduktiven Kultur gleich, dabei führt er in die Musik die einfache Momentform und die statische nicht-zielorientierte Zeitgestaltung ein. Jeder Komponist hatte also sein eigenes musikalisches Zen; das er mit seiner individuellen Methode in seiner vom Zen inspirierten Musik zum Ausdruck brachte.

Im Zentrum sollen folgende Fragestellungen stehen: Wie ist der Zen-Buddhismus in den Westen gelangt bzw. wie hat er sich der westlichen Musikwelt genähert? Wie zeigt sich Zen in der Musik? Auf welche Art und Weise manifestiert sich die Zen-Ästhetik im Schaffen von Cage, Takemitsu und Zender? Inwiefern spiegelt das jeweilige Schaffen die Essenz des Zen wider? Unterscheidet sich die Zen-inspirierte westliche Musik von der der östlichen Komponisten? Um diese Fragen zu klären, steht die Analyse ausgewählter Werke im Vordergrund, mit deren Hilfe überprüft werden soll, wie aus den Zen-Ideen eine neue Musikästhetik entstanden ist. Darüber hinaus wird ein Vergleich zwischen den drei Komponisten und ihren Werken durchgeführt, der deutlich machen soll, inwieweit der unterschiedliche kulturelle Hintergrund und die individuelle Musiksprache in der jeweiligen musikalischen Umsetzung eine Rolle spielen.

### Material und Aufbau

Die einzelnen Kapitel der vorliegenden Arbeit versuchen, diese Fragen zu beantworten. Das erste Kapitel ist der Geschichte des Zen gewidmet; nämlich zuerst ganz allgemein dem Buddhismus in Indien und China, sowie der Entstehung des Zen-Buddhismus in China und Japan und dessen letztendliche Ausbreitung im Westen. Der geschichtliche Abriss wird mit dem Konzept des „Zen-Weges“ ergänzt, wobei die drei Kernbegriffe *Koan*, *Zazen*, *Satori* im Einzelnen erläutert werden. Der wichtigste Aspekt in diesem Kapitel ist die Verbreitung des Zen im Westen. Hierbei stellt sich die Frage nach seiner „Authentizität“ bzw. den Problemen bei dessen Verpflanzung in

den Westen. Wie allgemein bekannt, kam es durch Suzuki in den USA zu einem Zen-Boom. Aufgrund seines Patriotismus und um Zen dem Westen zugänglich zu machen hat sich Suzuki bewusst auf nur einige Merkmale des Zen konzentriert. Cages Rezeption des Zen wurde bekanntlich vom „Suzuki-Zen“ beeinflusst, weshalb sich die Aufnahme von Zen-Elementen in seiner Musik nur auf einige Punkte beschränkte, welche Suzuki besonders hervorgehoben hatte. Dieser historische Ablauf ist meiner Meinung nach sehr wichtig, um die Rezeption des Zen, nicht zuletzt bei Cage, nachzuvollziehen.

Im zweiten Kapitel wird Cages Zen-Rezeption in seinen Texten und seiner Musik untersucht. Dabei wird sein Werdegang zum berühmten Zen-Komponisten in den unterschiedlichen Phasen seines Schaffens dargelegt: Erstens die Phase der experimentellen Musik in den 1930er Jahren; zweitens die Phase der indischen Mystik in den 1940er Jahren und drittens die Phase des Zen-Buddhismus in den 1950er Jahren. Bereits in den ersten beiden Schaffensperioden keimte seine Zen-Denkweise, besonders die Ichlosigkeit. Die Entsubjektivierung (Non-Ego) von Sri Ramakrishna und die Kunstauffassung von Ananda K. Coomaraswamy regten Cages Vorstellungen der Befreiung von der persönlichen Vorliebe an. In seinem Stillen Stück 4'33" untermauerte Cage seine philosophische Konzeption durch die Leerheit des Zen-Buddhismus, in der sich alle Dinge gegenseitig durchdringen. In dieser Arbeit wird daher auch die zentrale Bedeutung der Leerheit anhand des *Huayan-Sutras*, einem der wichtigsten buddhistischen Texte, den Cage durch Suzukis Vorlesung kennengelernt hat, näher betrachtet.

Im anschließenden dritten Kapitel wird die Zen-Rezeption anhand Takemitsus Komposition *November Steps* im Hinblick auf seine Naturauffassung erläutert. Er griff dabei auf die japanischen Instrumente *shakuhachi* und *biwa* zurück, um die traditionelle japanische Ästhetik in dieser Komposition hervorzuheben. In diesem Kapitel wird zudem die Besonderheit der *shakuhachi*-Musik in Bezug auf die Klangfarbe ihrer Tonzellen sowie die Spannungsbewegung beschrieben, um den im Spiel selbst eingebetteten Zen-Geist zu entschlüsseln. Im vierten Kapitel geht es um die Reflexion des Zen-Gedankens in Zenders „asiatischen Stücken“, die nach mehreren Konzertreisen nach Japan Anfang der 1970er Jahre entstanden sind. In diesen Stücken vermittelte er seine Eindrücke von der asiatischen Kultur und die traditionelle asiatische Musikauffassung, wobei die Stücke *Muji no kyo*, *Fruin no kyo*

und das *Haiku*-Stück (*Lo-Shu VI*) in dieser Arbeit besondere Beachtung finden, da diese direkt mit der Zen-Ästhetik in Zusammenhang stehen. Am Schluss dieser Arbeit sollen die verschiedenen kulturellen Hintergründe und die individuell unterschiedlichen Kompositionsverfahren bei Cage, Takemitsu und Zender miteinander verglichen werden.

## 1. Zen-Weg: Zen-Buddhismus auf dem Weg nach Westen

Der Zen-Buddhismus ist eine Hauptströmung innerhalb der buddhistischen Lehrtradition. Der Überlieferung nach trug der 28. Indische Patriarch Bodhidharma Anfang des sechsten Jahrhunderts seine Lehre des Buddhismus von Indien nach China, womit die Übertragungslinie des Zen in China begann. Zen ist eine Abkürzung des japanischen Wortes *Zenna*, auf Chinesisch heißt es *Chan-na* (abgek.: *Chan* 禪). Ursprünglich wurde es im Sanskrit *Dhyana* genannt, was „Sammlung des Geistes“ und „Versunkenheit“ bedeutet.<sup>39</sup>

Die Lehre des Zen-Buddhismus beinhaltet sowohl die bereits in Indien bekannte Meditationstechnik, als auch die Essenz der chinesischen Philosophien, wobei die Auseinandersetzung mit dem Daoismus einen unverkennbaren Einfluss auf die Entwicklung des Charakters des Zen ausübte. Der Zen-Buddhismus unterscheidet sich darüber hinaus von den anderen Schulen des Buddhismus in seiner Vorrangigkeit der Erleuchtungserfahrung, was man nicht durch Lernen des buddhistischen Sutras, sondern in erster Linie durch Selbstschulung erreichen kann.

Um das zwölfte Jahrhundert wurde der Zen-Buddhismus in Japan eingeführt und fand dort große Verbreitung. Die japanischen Künstler brachten die Vorstellungen der Zen-Ästhetik u. a. in der Zen-Malerei, dem Trockengarten und der *Haiku*-Dichtung zum Ausdruck. Im zwanzigsten Jahrhundert verbreitete sich der Zen-Buddhismus von Japan aus weiter in den Westen. Die Philosophie des Zen wurde von den westlichen Intellektuellen in vielfältiger Weise aufgenommen, was den interkulturellen Austausch zwischen Ost und West beschleunigte.

Im Folgenden wird der sogenannte Zen-Weg in zwei Ebenen dargelegt. Zum einen wird die Ausbreitung des Zen von Osten nach Westen vorgestellt, wobei nicht nur die Entstehung und Entwicklung des Zen in China und Japan untersucht wird, sondern auch der Frage nach der Rezeption im Westen nachgegangen wird. Zum anderen wird der Zen-Weg in der konzeptionellen Ebene erläutert, wobei die Essenz

---

<sup>39</sup> *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, Bern 1986, S. 470.

des Zen direkt durch *Koan*, *Zazen* und *Satori* erklärt, und der Zustand der Erleuchtung am Beispiel des *Koan* aufgezeigt wird.

## 1.1. Die Entwicklung des Zen in China

Der Buddhismus lässt sich in zwei Hauptströmungen gliedern. Zum einen in den Mahayana-Buddhismus, auch „das Große Fahrzeug“ genannt, welcher sich hauptsächlich in Zentralasien, China, Korea und Japan entwickelte. Zum anderen in den Theravada- oder Hinayana-Buddhismus, auch „das Kleine Fahrzeug“ genannt, welcher überwiegend in Indien, Sri Lanka und Südostasien zu finden ist. Die beiden setzten unterschiedliche Schwerpunkte in ihren Lehren; während das Hinayana die Erlösung des Einzelnen in den Vordergrund stellt, hat das Mahayana die allgemeine Erlösung im Auge.<sup>40</sup> Im ersten Jahrhundert n. Chr. kam der Buddhismus von Indien via Seidenstraße nach China. Nach anfänglichen Konflikten mit dem einheimischen chinesischen Konfuzianismus und dem Daoismus gewann der Buddhismus dort allmählich große Anerkennung. Als der Buddhismus um das siebte Jahrhundert seinen Höhepunkt in China erreichte, entstanden dort zahlreiche buddhistische Schulen, darunter auch das Zen, eine Schule des Mahayana-Buddhismus.

Die Zen-Schule hat ihre Wurzeln im ursprünglich in Indien entstandenen Buddhismus, der die Praxis der Meditation bzw. die Übung der Versenkung bereits beinhaltete. Die Zen-Schule absorbierte aber auch viele fundamentale chinesische daoistische Eigenschaften, z. B. „Nicht-Handeln“ (無為, *wu-wei*)<sup>41</sup> und die Liebe zur Natur. Der Zen-Buddhismus und der Daoismus beeinflussten sich gegenseitig und spielten gemeinsam eine bedeutende Rolle in der chinesischen Kultur.

Die Lehre des Zen wurde in China von den Zen-Patriarchen und Meistern gepflegt und weiter vervollständigt. Auch wenn unterschiedliche Methoden in den

---

<sup>40</sup> Ikeda weist darauf hin, dass der Theravada-Buddhismus im Wesentlichen als Ausdehnung des ursprünglichen indischen Buddhismus betrachtet werden kann; der Mahayana-Buddhismus stellt hingegen eine ganz neue Religion dar. Ikeda, Daisaku: *Der Chinesische Buddhismus*, Frankfurt/M 1990, S. 8.

<sup>41</sup> Dieses „Nicht-Handeln“ meint aber nicht absolutes „Nicht-Handeln“, sondern ein von jeder Begierde und von jedem Willen befreites Handeln. Im Zen wurde dieses Nicht-Handeln bzw. die Ichlosigkeit praktiziert, welche auch als Voraussetzung für die Erleuchtung (*Satori*) gilt.

Zen-Schulen praktiziert wurden, blieb die Erleuchtung als das höchste Ziel unverändert. Die Philosophie des Zen übte auch einen großen Einfluss auf die chinesische Malerei und die *Qin*-Musik aus, die vor allem durch den zurückhaltenden Charakter gekennzeichnet waren.

### **1.1.1. Buddhismus**

Der Buddhismus ist die Lehre des Buddhas, der einmal als Prinz namens Siddhārtha Gautama in Nordindien gelebt hatte, und später als der historische Buddha Sākyamuni bezeichnet wurde. Er wurde in seiner Jugend von seinem Vater von aller Ungunst abgeschirmt, heiratete mit Sechzehn und bekam später den Sohn Rāhula. Die entscheidende Wendung in seinem Leben geschah durch vier Begegnungen: Einem Greis, einem Kranken, einem Leichnam und einem Bettelmönch. Diese Entdeckung menschlichen Leidens ließ ihn zum ersten Mal sein eigenes Schicksal erkennen. Zunächst versuchte er wie ein Mönch als Asket zu leben. Nachdem er durch die Befolgung der Askese sein Ziel „die Erlösung“ nicht erreicht hatte, zog er sich zur Meditation unter einen Feigenbaum zurück und erlangte nach 49 Tagen die vollkommene Erleuchtung. Buddha zog eine große Schar von Jüngern an, die seine Lehren verbreiteten, bevor er mit achtzig (486 v. Chr.) ins endgültige Nirvāna eintrat.

Vom Nordwesten Indiens begann, nicht zuletzt durch Aśoka (reg. 268-240 v. Chr.), dem dritten König der Maurya-Dynastie, die Ausbreitung des Buddhismus nach Zentralasien und schließlich auch nach Ost- und Südostasien. Im ersten Jahrhundert n. Chr. erreichte der Buddhismus China, ein Land mit den ausgeprägten Traditionen des Konfuzianismus und des Daoismus. Der Einfluss des Buddhismus blieb die folgenden zwei Jahrhunderte nur gering, da es viele unterschiedliche sowie gegensätzliche Anschauungen zwischen dem Buddhismus und den einheimischen chinesischen Traditionen gab. Der größte Konflikt lag im ideologischen Denken: Während die Staatspflicht und das Familiensystem beim Konfuzianismus im Vordergrund stehen, praktizieren die Buddhisten die Weltabkehr und leben vom Betteln. Mit der Zeit wuchs das Interesse der Chinesen an der neuen Religion, wobei der Buddhismus aber zuerst nur als eine Art magisches Mittel zur Förderung der Gesundheit betrachtet wurde, was den daoistischen Ideen sehr ähnlich kam. Durch die Rückkehr zur Natur

sowie durch das zurückgezogene Leben der Daoisten, fanden die Buddhisten einen weiteren Zugang zur chinesischen Kultur. Viele daoistische Begriffe wurden bei der Übersetzung der buddhistischen Literatur verwendet, was den Anpassungsprozess beschleunigte. Schließlich wurde die ursprünglich fremde Religion von den Chinesen als eine der vielseitigsten und bedeutsamsten Lehren betrachtet und gewann in China große Anerkennung.

In der Folgezeit übte der Buddhismus einen großen Einfluss auf das Gedankengut und die Entwicklung der chinesischen Kultur aus. Die Übersetzungsarbeit und die Abschrift der Sutren trugen wesentlich zur Herstellung der ersten (gedruckten) buddhistischen Schriften bei. Unter der Tang-Dynastie (618-907) erlebte der Buddhismus seinen Höhepunkt, zahlreiche buddhistische Texte wurden ins Chinesische übersetzt und viele Klöster wurden gegründet, aber der anfängliche ideologische Konflikt zwischen dem Buddhismus und der chinesischen Gesellschaft verstärkte sich in der Blütezeit. Dass die Buddhisten über umfangreichen Grundbesitz und enormen Reichtum verfügten, und sich von der Steuerpflicht zu befreien versuchten, gab Anlass für mehrmalige Verfolgungsaktionen. Die ersten zwei Unterdrückungen fanden jeweils im fünften Jahrhundert (424-452, Nördliche Wei) und im sechsten Jahrhundert (557-581, Nördliche Zhou) statt; und lagen darin begründet, dass die Buddhisten als nutzloser und unproduktiver Teil der Gesellschaft angesehen wurden und durch den Klerus weniger Männer zu Kriegszeiten eingezogen werden konnten.<sup>42</sup> Aus ähnlichen wirtschaftlichen Faktoren fand im Jahr 845 die umfassendste Verfolgung der Buddhisten unter Kaiser Tang Wuzong statt. Die Klöster wurden zerstört und die Privateigentümer der Mönche sämtlich beschlagnahmt. Diese Verfolgung endete mit dem Tod von Wuzong im darauffolgenden Jahr. Der Buddhismus konnte sich jedoch von dem Rückschlag nicht ganz erholen und wurde ab dem zehnten Jahrhundert allmählich vom Konfuzianismus zurückgedrängt.

Die buddhistische Lehre handelt davon, wie Leben und Tod zustande kommen, und gibt Ratschläge, wie diejenigen, die ihr folgen wollen, leben sollen. Buddha lehrte die Menschen, dass ihr Leben in einen Kreislauf aus Geburt, Tod und Wiedergeburt eingebunden sei. Er wies einen Weg aus dem Leid. Dieser Pfad ermöglicht es, aus dem Kreislauf der Wiedergeburten auszubrechen und Erleuchtung zu erlangen. Ab

---

<sup>42</sup> Ikeda, Daisaku: *Der Chinesische Buddhismus*, Frankfurt/M 1990, S. 155-165.

dem siebten Jahrhundert breitete sich der Buddhismus über Korea nach Japan aus. Zu jener Zeit gab es in China viele verschiedene Schulen des Buddhismus, die alle dem Mahayana-Buddhismus zuzuordnen waren. Die meisten japanischen Schulen, wie *Tendai*, *Shingon* und *Jodo*, gehen auf diese chinesischen Formen zurück. Der Buddhismus fand schließlich auch große Verbreitung im Westen, und gilt heute als eine der wichtigsten Weltreligionen.

### 1.1.2. Die Entstehung der Zen-Schule

Der Überlieferung nach gilt die legendäre Figur Bodhidharma, der 28. Patriarch des Buddhismus, als der erste Patriarch der Zen-Geschichte. Er reiste zu Beginn des sechsten Jahrhunderts n. Chr. in hohem Alter von Indien nach China, um seine Lehre zu verbreiten. Nachdem er während der südchinesischen Liang-Dynastie bei Kaiser Wu (502-550) nicht auf den gewünschten Erfolg stieß, ging er nach Nordchina und ließ sich im Shaolin-Kloster auf dem Berg Songshan nieder. Dort praktizierte er neun Jahre lang die Sitzmeditation (*Zazen*) und gab danach die Linie des Zen an Hui-Ko, den zweiten Patriarchen weiter.

Als der Zen-Buddhismus sich in China ausbreitete, absorbierte er unvermeidlich auch die chinesischen traditionellen Philosophien, vor allem die Essenz des Daoismus. Zwischen Daoismus und Zen-Buddhismus gab es von Anfang an bereits viele Übereinstimmungen. Herrlee G. Creel weist darauf hin, dass einige Meister des Zen-Buddhismus mit Zhuangzi (um 369-286 v. Chr.), dem chinesischen Philosophen und Daoisten, gut befreundet waren.<sup>43</sup> Die paradoxen Zen-Sprüche könnten auf die Feststellung des *Daodejing*<sup>44</sup> – „Das Dao, das benannt werden kann, ist nicht das wahre Dao“ zurückgeführt werden.

Im siebten und achten Jahrhundert fand der Zen-Buddhismus in China große Verbreitung und gewann eine große Zahl von Anhängern. Die Nachfolgelinie der Patriarchen setzte sich bis zum sechsten Patriarchen, Hui-neng (Eno, 638-713) fort,

---

<sup>43</sup> Häusle-Paulmichl, Gunhild: *Daoismus und Zen-Buddhismus auf dem Weg in den Westen: Rezeption und struktureller Vergleich zweier östlicher Philosophien anhand ausgewählter Beispiele*, Frankfurt/M 2000, S. 17.

<sup>44</sup> *Daodejing* ist ein Band von insgesamt 81 kurzen Sprüchen, die der legendären Figur Laozi zugeschrieben werden.

dann spaltete sich das Zen in eine Südliche und Nördliche Schule auf. Während die Nördliche Schule einen schrittweisen Weg zur Erleuchtung propagierte, ging die Südliche Schule von einer plötzlichen Erleuchtung aus. Die von Hui-neng geleitete Südliche Schule spielte schließlich die bedeutendste Rolle in der Entwicklung des Zen. Mit Hui-neng begann die große Zeit des Zen in China, die bis zum zwölften Jahrhundert andauerte.

Die Linie der Südlichen Schule des Zen fächerte sich aufgrund der unterschiedlichen Schulungsmethoden in die „Fünf Häuser und Sieben Schulen“ auf.<sup>45</sup> Davon sind die *Rinzai*-Schule, die durch die *Koan*-Praxis charakterisiert ist, und die *Soto*-Schule, welche hauptsächlich die Sitzmeditation (*Zazen*) praktiziert, am wichtigsten. Die *Rinzai*-Schule ist nach Linji Yixuan (geb. 866) benannt, der sich durch seine strenge Lehrmethode auszeichnete, indem er seine Schüler anschrie und schlug, um ihre Konzentration auf den gegenwärtigen Augenblick zu schärfen. Die *Soto*-Schule ist nach Caoshan Benji (840-901) und seinem Lehrer Dongxuan Liangjie (807-869) benannt.<sup>46</sup>

Als die Buddhisten unter Tang Wuzong im neunten Jahrhundert verfolgt wurden, überstand die Zen-Schule den Verfolgungssturm, weil ihre Mitglieder aufgrund ihrer produktiven körperlichen Arbeit für die damalige Gesellschaft von großem Nutzen waren. Dumoulin ist der Meinung, dass die Verfolgung während der Tang-Dynastie und die politischen Machtkämpfe in den darauf folgenden Fünf Dynastien (907-960) die Basis für das Aufblühen der Zen-Bewegung während der Sung-Dynastie (960-1279) schuf.<sup>47</sup> Allerdings sind gewisse Erstarrungen in der Lehre zu spüren. In den folgenden Jahrhunderten nahm die Bedeutung des Zen-Buddhismus in China jedoch allmählich ab.

---

<sup>45</sup> Die Fünf Häuser sind: *Soto*-, *Ummon*-, *Hogen*-, *Igyo*-, und die *Rinzai*-Schule. Als Unterschulen des *Rinzai*-Zen sind noch die *Yogi*-Schule und *Oryo*-Schule zu nennen. Vgl. *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, Bern 1986, S. 471.

<sup>46</sup> Adler, Joseph A.: *Chinesische Religionen – Religiöse und ethische Ideale einer großen Kultur*, Freiburg 2007, S. 131-132.

<sup>47</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band I: Indien und China*, Bern 1985, S. 196.

## 1.2. Die Verbreitung des Zen in Japan

Es steht außer Frage, dass Zen noch heute Teil der japanischen Kultur ist. Die erste Zen-Halle in Japan wurde bereits im siebten Jahrhundert von Dōshō (598-670), der im Jahr 653 nach China reiste und dort die Zen-Meditation studierte, im Tempelkloster Gangoji in Nara errichtet.<sup>48</sup> In jener Zeit reisten viele japanische Mönche nach China, um die Tradition des chinesischen Zen-Buddhismus zu lernen; und gleichzeitig wurden einige chinesische Zen-Meister nach Japan eingeladen, um die Zen-Lehre zu verbreiten. Als der Zen-Buddhismus in China um das zwölfte Jahrhundert seine Leuchtkraft verlor, erlebte er in Japan hingegen eine neue Blüte. Bis schließlich im zwanzigsten Jahrhundert die Vermittlung des Zen von Japan aus in die westliche Welt begann.

Von den im neunten Jahrhundert in China entstandenen „Fünf Häusern“ gelangten zwei, nämlich die *Rinzai*- und *Soto*-Schule, um das zwölfte Jahrhundert nach Japan. Die erste japanische Zen-Schule wurde von Myōan Eisai (1141-1215) gegründet, der als Vertreter der *Rinzai*-Schule galt und der *Koan*-Praxis große Bedeutung beimaß. Die später entstandene *Soto*-Schule wurde von Dōgen Kigen (1200-1253) gegründet, der auf die Sitzmethode des *Zazen* zurückgriff. In Japan interessierte sich insbesondere die Samurai-Klasse für den Zen-Buddhismus, da die Samurai durch Zen-Übungen die Angst vor dem Tod überwinden konnten.<sup>49</sup>

Die Ästhetik des Zen wurde in der Malerei, der Gartenkunst, der Teezeremonie, der *Haiku*-Dichtung, der Kalligrafie und der *shakuhachi*-Musik zu hohem Ausdruck gebracht. Obwohl das japanische Zen vom chinesischen Zen-Buddhismus durchzogen ist, und viele japanische Zen-Künste eine chinesische Wurzel besitzen, beeinflusste das Zen die japanische Kultur stärker als die chinesische.

---

<sup>48</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern 1986, S. 5.

<sup>49</sup> Hane, Mikiso: *Japan – A short History*, Oxford 2000, S. 32.

### 1.2.1. Die Blütezeit des Zen

In der Kamakura (1185-1333) und Muromachi-Zeit (1333-1568) gelangte der Zen-Buddhismus in Japan zur vollen Blüte. Myōan Eisai, ein Reformbuddhist, der den echten Dharma in den ursprünglichen Ländern, nämlich Indien und China, suchen wollte, hielt sich zweimal in China auf, um das Zen zu studieren. Er brachte die Lehre des Zen nach Japan und gilt als der Begründer des Zen in Japan. Nach der Rückkehr von seiner zweiten Chinareise im Jahr 1191 lehrte er die Zen-Lehre auf der Insel Kyūshū, der Südinsel Japans, und gründete Klöster in Kamakura und Kyoto, außerdem verfasste er eine Schrift *Kōzen gokokuron* (Traktat über die Verbreitung des Zen zum Schutz des Landes, 1198).<sup>50</sup>

Der Zweig der *Soto*-Schule geht auf Dōgen zurück. Dōgen lernte bei Myōzen, dem Nachfolger von Eisai, im Tempelkloster Kenninji. Er war ebenfalls in China gewesen, und erfuhr seine Erleuchtung dort bei seinem Lehrer Ju-Ching, einem Vertreter der *Soto*-Schule des Zen.<sup>51</sup> Dōgen hinterließ umfangreiche Schriften, in denen er sich mit den metaphysischen Fragen des Mahayana-Buddhismus auseinandersetzte, die Einfluss auf die japanischen Philosophieschulen, wie z. B. die Schule von Kyoto, ausübten.<sup>52</sup> Während die *Rinzai*-Schule die *Koan*-Übung für das beste Mittel zur Erleuchtung hielt, steht das Praktizieren von *Zazen* (Sitzmeditation) in der *Soto*-Schule im Vordergrund.<sup>53</sup> Zwischen den beiden Richtungen existiert jedoch keine absolute Trennlinie; die Schüler können nämlich während dem *Zazen* über ihre *Koan*-Fragen nachdenken.

Aus der *Rinzai*-Schule gingen in den folgenden Jahrhunderten zahlreiche Schulen hervor. Hakuin (1685-1768), der bedeutende Künstler und Zen-Lehrer, reformierte das niedergegangene *Rinzai*-Zen und verhalf ihm zu einem neuen Aufschwung. Hakuin brachte die *Koan*-Übung in ein System, welches äußerste Konzentration zur Erleuchtung benötigte. Er benutzte die im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in China entstandenen *Koan*-Sammlungen – *Biyānlǔ* und *Wumenguan* – als Vorlage, und schuf über eintausend japanische *Koans*. Einer seiner

---

<sup>50</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern 1986, S. 11.

<sup>51</sup> Müller, Claudius (Hg.): *Zen und die Kultur Japans: Klosteralltag in Kyoto*, Berlin 1993, S. 16.

<sup>52</sup> Ebda., S. 17.

<sup>53</sup> Die *Zazen*-Übung wurde in der *Soto*-Schule von mehreren Zen-Meisten konsequent festgelegt. Bei dieser Übung spielten Körperhaltung und Atemzüge eine wichtige Rolle. Schließlich ist das *Zazen* selbst bereits sowohl Mittel als auch Zweck der Erleuchtung, da man in der Sitzmeditation seine eigene Buddha-Natur erkennen kann.

berühmtesten *Koan* ist „Klatschen mit einer Hand“. Da fast alle japanischen *Rinzai*-Meister aus seiner Linie kamen und das von ihm geprägte Hakuin-Zen praktizierten, gilt Hakuin's Zen, wie Dumoulin treffend feststellt, in der japanischen Zen-Geschichte als *Koan-Zen par excellence*.<sup>54</sup>

### 1.2.2. Zen und die japanische Kunst

Während der Zen-Buddhismus in den ostasiatischen Ländern seine Blütezeit erlangte, durchdrang die Zen-Ästhetik die asiatischen Kulturen von China, Japan und Korea, wobei die japanische Kultur am stärksten vom Zen beeinflusst wurde. Nicht alle japanischen Künste entstanden durch die Beeinflussung des Zen, jedoch spielen die Kunstwerke, die sich durch die charakteristischen Merkmale des Zen auszeichnen, in der gesamten japanischen Kultur eine zentrale Rolle. Dieser Zen-Geist zeigt sich nicht nur in der Kunst, sondern auch im alltäglichen Leben. In Japan können wir sehen, dass der Zen-Buddhismus fast alle Bereiche des Lebens durchdringt, z. B. in der Religion, des Denkens und der Sittlichkeit.

In den Künsten sind einige Wesenszüge typisch für den Geist des Zen, die nicht unbedingt der Kunstästhetik westlicher Vorstellungen entsprechen. Hisamatsu fasst sieben Punkte der Wesenszüge zusammen, die als typische Merkmale des Zen gelten: Unebenmäßigkeit (oder Asymmetrie), Schlichtheit, herbe Würde, Natürlichkeit, unergründliche Tiefe bzw. Feinsinnigkeit, entweltlichte Freiheit und Stille.<sup>55</sup> Diese Wesenszüge sind miteinander verschmolzen und ergänzen sich gegenseitig. Hisamatsu schreibt dazu: „In jedem einzelnen dieser sieben Grundzüge sind auch die anderen mit enthalten.“<sup>56</sup>

Diese Zen-Ästhetik ist dem Westen nicht unbedingt bekannt, infolgedessen sind die japanischen Zen-Künste dort nicht selten schwer nachvollziehbar. Aufgrund der Vorliebe der Japaner zur Einfachheit und Natürlichkeit werden die Kunstwerke oftmals als imperfekt oder für sehr arm gehalten. Suzuki sagte: „Schönheit hat nicht

---

<sup>54</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern 1986, S. 339.

<sup>55</sup> Hisamatsu, Shin-ichi: *Kunst und Kunstwerke im Zen-Buddhismus*, in Ohashi, Ryôsuke (Hg.): *Die Philosophie des Kyôto-Schule*, München 1990, S. 237. Die sieben Wesenszüge heißen auf Japanisch wie folgt: fukinsei (不均齊), kanso (簡素), kokô (枯高), shizen (自然), yûgen (幽玄), datsuzoku (脫俗) und seijaku (靜寂).

<sup>56</sup> Ebda., S. 240.

unbedingt mit Vollkommenheit der Form zu tun.“<sup>57</sup> In der Tat versuchten die Künstler mit der Formlosigkeit und Hässlichkeit den ursprünglichen Geist zu erkennen. Auch wenn die Kunstwerke schlicht und mühelos wirken, sagen sie eigentlich durch das Ungesagte und Unsagbare alles. Wie Hisamatsu sich einmal über die „Stille“ äußert:

„Die Stille oder, anders gesagt, die gelassene Ruhe, wirkt sich nicht nur in ruhigen Zeiten aus, sondern erst recht in den unruhigen und geräuschvollen. Ein Zen-Wort lautet: ‚Mit dem Schrei des Vogels wird der Berg noch stiller.‘ Die tiefe Stille eines Berges wird durch den Vogelruf nicht gestört, sondern wirkt gerade dadurch noch stiller und tiefer.“<sup>58</sup>

Auch im Schrei können wir die tiefe Stille spüren. Wieder erkannt wird dabei die paradoxe Art und Weise der Zen-Sprüche. Jedoch schließen sich die Aussagen nicht gegenseitig aus, sondern zeigen deutlich, dass jede Sache aus zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden kann. Das Zen lehrt uns die unnötigen logischen Gedanken loszulassen, um das wahre und ursprüngliche Selbst zu erkennen. Die Wesenszüge des Zen sind unverkennbar in vielen japanischen Künsten zu finden:

### Steingarten

Beim Bau des Steingartens wird die Selbstschulung als ein Ziel betrachtet. In *Ryōanji*, der sich in Kyoto befindet, werden die Bäume, die Wiesen und alle Dinge, denen wir normalerweise im Garten begegnen, nicht dargestellt, stattdessen ist auf einer Bodenfläche nur Sand, fünfzehn Natursteine und ein wenig Moos zu sehen. Die fünfzehn Steine sind asymmetrisch in fünf Gruppen angeordnet. Der Sand symbolisiert das Wasser, die Steine Inseln oder Berge, und das Moos Waldungen. Die Bodenfläche des Gartens ist ganz von schneeweißem Sand bedeckt.

Dumoulin sagte: „In seiner Entblößung von tierischem und fast völlig auch von pflanzlichem Leben ist der Steingarten [*Ryōanji*] ein Symbol des aller Formen baren reinen Geistes oder des Nichts oder der göttlichen Wüste.“<sup>59</sup> Der Geist des Zen,

---

<sup>57</sup> Suzuki, Daisetz T.: *Zen und die Kultur Japans – Der Geist des Zen in Dichtung und Malerei, Theater, Tee Weg, Garten- und Baukunst, Philosophie und den Kampfkünsten Japans*, Bern/München 1959/1994. S. 27.

<sup>58</sup> Hisamatsu, Shin-ichi: *Kunst und Kunstwerke im Zen-Buddhismus*, in Ohashi, Ryōsuke (Hg.): *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, München 1990, S. 240.

<sup>59</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern 1986, S. 198.

nämlich das Nichts und die Leere, die wir ursprünglich sind und haben, werden in diesem Steingarten dargestellt.

### Kalligraphie und Tuschmalerei

Zwischen der Kalligraphie und der Tuschmalerei bestehen viele Gemeinsamkeiten. In der Blütezeit des Zen lernten die japanischen Zen-Mönche die chinesische Schriftkunst und erreichten später einen hohen Grad an Vollkommenheit. Die Zen-Meister wie Dōgen und Hakuin pflegten die Kunst der Kalligraphie in ihrer Zen-Schule und hinterließen viele beachtenswerte Schriftkunstwerke. Der Zen-Geist liegt darin, dass der Schreiber, der Pinsel und das Papier zusammen eine unzertrennbare Einheit bilden, und die Pinselstriche ganz schnell, ungehindert und blitzartig aufs Papier gesetzt werden. Mit dem Pinsel wird die innere Erfahrung der Zen-Anhänger in einer unbefangenen Art ausgedrückt.

Dumoulin meinte, dass die Kunst des Zen ihren Höhepunkt in der Malerei erreicht habe.<sup>60</sup> Vor allem ist die japanische Landschaftsmalerei der Muromachi-Zeit, die die chinesischen Landschaftsbilder von Ma Yüan und Hsia Kuei der Sung-Dynastie als Vorbild nahm zu nennen.<sup>61</sup> Shūbun (gest. zwischen 1444 und 1448) war einer der wichtigsten Künstler in jener Zeit, der zahlreiche Bilder hinterließ, welche insbesondere die Liebe der Japaner zur Natur zeigen.

### Noh-Theater

Auch das *Noh*-Theater ließ sich vom Zen beeinflussen. Das *Noh* erlangte seine erste Blüte, als die Ästhetik des Zen-Buddhismus die japanische Hochkultur dominierte. Das *Noh* bedeutet ursprünglich „Können“ bzw. „Fähigkeit“, und ist durch eine hochstilisierte Ausdrucksweise charakterisiert. Leims weist darauf hin, dass es sich beim *Noh* in vielen Fällen um den Zyklus der Wiedergeburt handelt, wie z. B. die Seele einer bereits verstorbenen Person ihre endgültige Ruhe zu finden versucht, um ins

---

<sup>60</sup> Ebda., S. 202.

<sup>61</sup> Ma Yüan und Hsia Kuei waren die berühmtesten chinesischen Landschaftskünstler im dreizehnten Jahrhundert. Ma Yüan war bekannt durch den sogenannten Ein-Eck-Stil, der außer einer Ecke das weiße Blatt leer ließ. Hsia Kuei ließ in ähnlicher Art und Weise die Hälfte des Bildes ungemalt, um das Unsagbare anzudeuten. Beide befinden sich völlig im Einklang mit dem Zen-Geist. Vgl. Cahill, James: *Chinesische Malerei*, Genève 1979, S.79-87.

Nirvana eingehen zu können.<sup>62</sup> Die zentrale Figur in der *Noh*-Geschichte war Zeami (1363-1443), der das *Noh* aus *sangaku* (Musik zur Zerstreuung) und *sarugaku* (Affenmusik), nämlich aus volkstümlichen bäuerlichen Feldspielen und mythischen Tänzen zu einer dramatischen Kunst entwickelte.<sup>63</sup> Zeami wuchs in einer vom Zen-Buddhismus geprägten Atmosphäre am Hof des Ashikaga-Shoguns auf, und bediente sich der Diktion des Zen und dem zenhaften Paradox in seinen Werken des *Noh*. Seit dieser Zeit wurde das *Noh* vom Stil der unergründlichen Tiefe und der Feinsinnigkeit (yûgen, 幽玄) geprägt. Zeami bevorzugte karge Gesten, suggestive Andeutungen, Symbolik, aber auch plötzliche Überraschungen.<sup>64</sup> Die Handlung steht daher nur im Hintergrund; der Zen-Geist wird durch die Rückkehr zum eigenen Ich und die Erfahrung des Erwachens dargestellt.

### Teezeremonie

Der Geist des Zen wurde auch im sogenannten Tee-Weg aufgenommen. Die Teezeremonie entwickelte sich in Japan zu einer einzigartigen Kunstform, die sich durch die festen Regeln der Teezubereitung und des Teetrinkens sowie die ruhige Atmosphäre auszeichnete. Der Zen-Meister Dōgen nahm bereits die zen-buddhistische Teezeremonie in seine Zen-Schulung auf, um den Geist seiner Schüler durch den einfachen aber voll konzentrierten Prozess zu trainieren. Nach Dōgens Lehre kann die Erfahrung des Erwachens auch im Alltagsleben erlangt werden, sofern wir die Wichtigkeit eines jeden Augenblicks erkennen und erfahren. Das heißt, die Konzentration auf die Zubereitung und den Genuss von Tee ist nichts anderes als dieser Augenblick, in dem wir leben.

An einer erfolgreichen Teezeremonie sind viele Faktoren beteiligt. Außer der stillen Atmosphäre und dem disziplinierten Vorbereitungsprozess spielt die Ausstattung des Teezimmers auch eine wichtige Rolle. Besondere Bedeutung kommt hier dem begabten Künstler Nōami zu, von dem die Regeln zur Einrichtung des Teezimmers festgelegt wurden.<sup>65</sup> Der mit Nōami befreundete Teemeister Murata Jukō,

---

<sup>62</sup> Leims, Thomas: *Zen-Buddhismus und Nō*, in Müller, Claudius (Hg.): *Zen und die Kultur Japans: Klosteralltag in Kyoto*, Berlin 1993, S. 75.

<sup>63</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern 1986, S. 219.

<sup>64</sup> Ebda. Vgl. auch Hashi, Hisaki: *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*, Frankfurt/M 1995.

<sup>65</sup> Nōami gilt als der Erfinder des Teezimmers im zen-buddhistischen Stil. Wesentliche Bestandteile des Zimmers waren Rollbilder, ein Räuchergefäß, eine Vase mit Blumen und ein Kerzenleuchter. Vgl.

selbst ein Mönch des *Rinzai-Zen*, schuf den Teeraum in Form einer kleinen „Einsiedlerhütte“.<sup>66</sup> Dabei wurde der Geist der *wabi*-Gesinnung eines Einsiedlers berücksichtigt. Der Begriff *wabi* bedeutet ursprünglich „einen Zustand des Mangels, Verlustes [...]. Später wandelte er sich zu der Erfahrung der Schönheit des Flüchtig-Vergänglichen, Ärmlichen und Einsamen.“<sup>67</sup> Der Tee-Weg ist dann verwirklicht, wenn wir in dieser kontemplativen Stimmung unseren Geist sammeln und uns auf die Kunst des Tees konzentrieren; den unwiederholbaren Augenblick genießen und die eigene Buddha-Natur erkennen.

### **1.3. *Koan, Zazen und Satori***

Die Merkmale des Zen-Buddhismus zeigen sich in den Übungsmitteln *Koan*, *Zazen* und *Satori*, die in China und Japan von allen Zen-Schule gepflegt und praktiziert wurden. Die Zen-Übenden praktizierten Zen nicht nur durch das Erlernen von Sutren, sondern überwiegend mit der Methode des *Koan* und *Zazen*, um die eigene Buddha-Natur zu erkennen. Der Zen-Buddhismus zeichnet sich durch eine plötzliche Erleuchtung aus, die auch unerwartet im Alltag geschehen kann.

#### **1.3.1. *Koan***

*Koan* (Gong-an 公案, „Fälle“) bedeutet im Chinesischen ursprünglich „Gesetz oder Regierungserlass“. Mit der Zeit benutzte man das Wort für „paradoxes Rätsel“ und für Begebenheiten, die sich zwischen Meister und Schüler zutragen, sowie für die Aussprüche der alten Zen-Meister. Im Zen wird es als Übungsmittel immer wieder verwendet. Die Aufgabe ist mit herkömmlichen oder logischen Lösungsstrategien nicht zu bewältigen, sondern nur, indem man eine tieferliegende Schicht des Geistes erweckt und die Wirklichkeit unmittelbar erkennt. Die Zen-Meister setzen die *Koan*

---

Ehmcke, Franziska: ‘Zen-Buddhismus und Tee-Weg’, in Müller, Claudius (Hg.): *Zen und die Kultur Japans: Klosteralltag in Kyoto*, Berlin 1993, S. 67.

<sup>66</sup> Ebda., S. 69.

<sup>67</sup> Ebda., S. 71.

als Hilfsmittel ein, entsprechend dem Charakter und den Fähigkeiten der Schüler; ein *Koan* wird manchmal beim *Zazen* gelöst oder plötzlich während einer alltäglichen Arbeit.

Während der Zen-Schulung bekommt ein Schüler das *Koan*, und denkt dann darüber nach, bis seine Zweifel nicht mehr zu ertragen sind. Der unerträgliche Zweifel kann nur durchbrochen werden, wenn man sich von „Leben und Tod“ bzw. „Gut und Böse“ befreien kann, da unser Herz in diesem Zustand äußerst frei ist, und wir sodann die „wahre Leerheit“ und das „wahren Selbst“ finden können. Der Meister der *Rinzai*-Schule Linji sagte sogar: „Den Buddha töten, wenn man Buddha begegnet; und den Patriarchen töten, wenn man den Patriarchen trifft.“ Er lehrte die Schüler sich aus der Gebundenheit an Buddha und an den Patriarchen zu befreien, um das wahre Selbst zu erkennen.

Im Zen behauptet man, dass der Zen-Geist nicht von den Schriften abhängig sein, sondern sich direkt auf das Herz beziehen sollte. Trotz dieser bedeutenden Richtlinie sollen insgesamt 1700 *Koans* überliefert und zahlreiche *Koan*-Sammlungen entstanden sein. Das *Wumenguan* (Mumon-kan 無門關 „Paß ohne Tor“) z. B. wurde gegen Ende der südlichen Sung-Dynastie veröffentlicht (1228) und ist seitdem in Zen-Kreisen als vorbildliche *Koan*-Sammlung bekannt. In der Sammlung gibt es insgesamt 48 *Koans*. Der Kommentar zu jedem *Koan* von Meister Mumon Ekai (Wumen Huikai 無門慧開, 1183-1260) zusammengestellt, ist äußerst aufschlussreich.

Die *Koan*-Sammlung *Biyuanlu* (Hekigan-roku 碧巖錄 „Niederschrift von der Smaragdenen Felswand“) entstand in der nördlichen Sung-Dynastie. Sie enthält einhundert, von Setchō Jūken (Xuedou Chongxian 雪竇重顯, 980-1052) zusammengestellte *Koan*. Der Zen-Meister Engo Kokugon (Yuanwu Keqin 圓悟克勤, 1063-1135) verwendete ursprünglich diese *Koan* bei seinen Schülern, und ließ dieses Buch erstmals 1125 drucken. Es ist poetisch und geistvoll, und von hohem literarischem Wert. Die *Lin-ji yü-lu* (Rinzai-roku 臨濟語錄 „Ausprüche des Zen-Meisters Rinzai) wurde von Sanshō Enen, einem Schüler des Zen-Meisters Rinzai 1120 zusammengestellt. Außerdem ist eine weitere Sammlung *Cong-rong-lu* (Shōyō-roku 從容錄 „Buch der Gleichmut“) erhalten, die einhundert *Koan* umfasst, die der *Soto*-Linie zugerechnet werden. Sie wurde im zwölften Jahrhundert von Meister

Shōgaku Wanshi zusammengestellt und von Meister Gyōshū durch Einführungen und Kommentare ergänzt.

Um dem Schüler bei der *Koan*-Übung zu helfen, gibt ihm der Meister dazu ein „Teishō“ (Unterweisung), das ein Bestandteil der Zen-Schulung ist.<sup>68</sup> In der Zen-Schulung wurde einem Mönch vom Meister ein *Koan* aufgegeben und er musste in einer bestimmten Zeit dem Meister antworten. Dem *Koan* fällt als Mittel auf dem Erleuchtungsweg zuerst und vor allem die Aufgabe zu, den Geist für den Durchbruch durch die Schranke vorzubereiten. Als Mittel auf dem Erleuchtungsweg sind drei Voraussetzungen unabdingbar, nämlich ein großer Glaube, ein großer Zweifel und eine beharrliche Beständigkeit.<sup>69</sup> Der Glaube ist die feste Überzeugung von der Möglichkeit eines Durchbruchs. Den Zweifel erlebt man ständig in einem anstrengenden Prozess: „Wo der Zweifel groß ist, ist die Erleuchtung groß“ sagte Hakuin. Wenn man in einer begrenzten Zeit antworten muss, dann muss man sich so tief auf ein *Koan* konzentrieren, als ob man sterben würde. Diese Spannungszustände führen schließlich auf den Weg zur Erleuchtung. Wie am Rand eines tiefen Abgrundes stehend, wo kein Halt für Hände und Füße ist, versucht man in dieser absoluten Leere seinen Willen zu stärken und die bevorstehende Schwierigkeit zu bewältigen.

### 1.3.2. Zazen

*Zazen* (坐禪 „Meditationssitzen“) ist eine Grundübung des Zen. Man sitzt aufrecht gegen die Wand gerichtet, wobei man in ein absolutes Schweigen und eine innere Stille tritt, in der das Bewusstsein ausgeschaltet wird. Aber es gibt noch eine andere Möglichkeit beim *Zazen*, d. h. während der Meditation über ein *Koan* nachzudenken. Im Westen ist Zen hauptsächlich durch die Art seiner Meditation, das *Zazen*, bekannt geworden.

Der Zen-Meister Dōgen gibt eine gut verständliche Anweisung zu dieser Übung, die dem heutigen *Zazen* eine Richtlinie bietet. Bei ihm ist *Zazen* „nur *Zazen*“, nämlich die Meditation im Hocksitz mit untergeschlagenen Beinen, wobei die bewussten

---

<sup>68</sup> Ein Teishō wird im Allgemeinen nur bei einem *Sesshin* (Übungsperiode) gegeben, und aufgrund des Zustandes ununterbrochener Aufmerksamkeit kann es dabei als eine andere Art von *Zazen* gelten.

<sup>69</sup> Dumoulin, Heinrich: *Mumonkan—Die Schranke ohne Tor*, Mainz 1975, S. 30.

Seelentätigkeiten stillgelegt werden sollen. Der Übende befindet sich in einem Zustand der Sammlung, in dem er sowohl um sein Denken als auch um sein Nicht-Denken weiß, jedoch an keinem von beiden haftet. Paradoxe Weise ist das „Nicht-denken“ die Voraussetzung für den Versuch, an das „Nicht-denken“ zu denken. In diesem Zustand werden „die Dinge erkannt, so wie sie sind, nicht als Objekt in Beziehung zum Subjekt, sondern in ihrer Leere.“<sup>70</sup> Ein leeres Bewusstsein bedeutet nicht, dass nichts existiert. Im Gegenteil, in absoluter Leere und äußerster Stille sind die Elemente aller Dinge enthalten. Dies ist der ursprüngliche Zustand des Bewusstseins. Wenn man dies verstanden hat, ist die Erleuchtung schon im *Zazen*.

In der *Soto*-Schule ist die innere Haltung das wichtigste, sie ist der unmittelbare Zweck der Körperhaltung und des Atemzählens. Eines der Merkmale richtiger Meditation ist, dass der Übende lernt, sich selber zu beobachten, und seine wahre Essenz wiederzuerkennen. Im Zen heißt es aber nicht, dass man diese absolute, zugrundeliegende Natur „kennen“ muss, sondern dass man in die Natur „hineinschauen“ soll.<sup>71</sup> Denn wenn man die innere Wahrheit mit dieser Erkenntnis verstehen will, wird man wieder in rationales Denken zurückgeführt. Dies bedeutet, wenn ein Gedanke beim *Zazen* auftaucht, sollte man ihn nicht weiter verfolgen. Das *Zazen* des Herzens ist noch wichtiger als das *Zazen* des Körpers, denn nicht der Körper, sondern der Geist bekommt die Erleuchtung.

### 1.3.3. *Satori*

*Satori* ist der japanische Ausdruck für die Erleuchtung, den höchsten Zweck des Zen-Buddhismus. Wie bereits erwähnt, sind *Koan* und *Zazen* sowohl Mittel als auch Zweck zur Erlangung des *Satori*. Im Folgenden möchte ich direkt am Beispiel des *Koan* „Mu“ die Essenz des Zen erklären. Das *Koan* lautet:

„Hat ein Hund die Buddha-Natur?“

„Mu!“

---

<sup>70</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern 1986, S. 57.

<sup>71</sup> Im Zen bevorzugt man eher einen konkreten Ausdruck wie „schauen“ als die intellektuelle Formulierung „kennen“. Shibayama, Zenkei: *Zen in Gleichnis und Bild*, München 2000, S. 26.

Dieses *Koan* wurde im *Wumenguan* aufgezeichnet, und wird heutzutage Anfängern am häufigsten aufgegeben.<sup>72</sup> Es handelt sich hierbei um einen Dialog zwischen einem Zen-Schüler und Meister Chao-chou. Nach der buddhistischen Lehre besitzen alle Wesen die Buddha-Natur. Der Mönch, der diese Frage Chao-chou gestellt hat, wusste dies natürlich auch. Statt „hat“ oder „hat nicht“ wurde „Mu“ als eine Antwort gegeben und damit endet der Dialog.

„Mu“ heißt wörtlich „nein“, „nicht“, „hat nicht“ und „nichts“, aber es gibt keine passende Übersetzung. Im Chinesisch heißt „Mu“ „wu“ (無), was gleichzeitig alles aber auch nichts bedeutet, so wie man z. B. einen Kreis malt, in dem es nichts gibt, aber in dem alle Möglichkeiten enthalten sein können. Wumen schrieb im Buch *Wumenguan* folgendes Gedicht entsprechend seiner Interpretation des „Mu“:

Hund! Buddha- Wesen!

Darstellung des ganzen, unabdingbaren Gebots!

Wer zu denken beginnt, „hat“ oder „hat nicht“,

hat (den Einklang mit dem) Leben verloren.<sup>73</sup>

Um das *Koan* „Mu“ zu verstehen muss man die Gewohnheit der dualistischen Entscheidung zuerst aufgeben, dann wird klar, warum die Antworten „hat“ oder „hat nicht“ keine Bedeutung in sich tragen. „Mu“ hat mit Vorhandsein oder Nicht-Vorhandensein der Buddha-Natur nichts zu tun, sondern ist selber Buddha-Natur: Dies ist der Zustand der „Leere“. Die Leere (sanskrit.: *sūnyatā*) ist der Kernbegriff der Mahāyāna-Sutren von der vollkommenen Weisheit (sanskrit.: *prajñāparamitā*), sie bezieht sich auf die Eigenschaft von Dingen, die in der Welt der Erscheinungen zwar materiell real zu sein scheinen, aber in ihrer wahren Natur leer sind. Diese „Leere“ im Zen bedeutet keinesfalls die bloße Verneinung oder das „Nicht-Sein“, sondern deutet nur darauf hin, dass in unserem ursprünglichen Selbst Leere herrscht. In einem nächsten Schritt wird Zen als „Ewigkeit des Augenblicks“ aufgefasst, d. h. als

---

<sup>72</sup> Das *Koan* „Mu!“ belegt nun schon über tausend Jahre hinweg den ersten Platz unter allen *Koan*, weil es aller Logik und Vernunft gegenüber vollkommen unzugänglich ist. Mehr dazu siehe Kapleau, Philip: *Die drei Pfeiler des Zen*, München 1998, S. 106.

<sup>73</sup> Ebd., S. 114.

bewusste Wahrnehmung des gegenwärtigen Moments und als die Konzentration auf die alltäglichen Verrichtungen. Man verliert dadurch das Gespür für die Vergangenheit und die Zukunft, daher gibt es in dieser Zeitlosigkeit auch kein „Ich“ und keine Dualität mehr.

In der Zen-Schule werden *Koan* und *Zazen* konsequent praktiziert, um das *Satori* zu erlangen. Dieses Erleuchtungserlebnis ist unaussprechlich, es berührt den Menschen im tiefsten und wandelt ihn um. Daisetz Teitarō Suzuki<sup>74</sup> (鈴木大拙, 1870-1966) schreibt: „*Satori* ist das überraschende Aufflammen einer bislang nicht einmal erträumten neuen Wahrheit im Bewusstsein. [...] Religiös gesehen, ist es eine Wiedergeburt.“<sup>75</sup> Er definierte *Satori* als intuitive Innenschau, im Gegensatz zu intellektuellem und logischem Verstehen.<sup>76</sup> Suzuki selbst bekam auch das *Koan* „Mu“ von seinem Lehrer Soyen Shaku (釋宗演, 1859-1919). Fast vier Jahre lang konnte er keine Lösung finden. Erst kurz vor seiner Abreise in die USA fiel ihm plötzlich die Antwort ein: One! Dadurch erlangte er seine große Erleuchtung.

#### 1.4. Die Ausbreitung des Zen im Westen

In der Ausbreitung des Zen im Westen spielte Daisetz Suzuki eine entscheidende Rolle. Er publizierte zahlreiche, vor allem auf Englisch erschienene Werke für den Westen. Außerdem hielt er viele Vorlesungen und Vorträge, die den intellektuellen amerikanischen Kreisen neue Impulse gaben.

Die ersten Keime des Zen-Buddhismus in der westlichen Welt können auf das Parlament der Religionen im Jahr 1893 zurückgeführt werden, das im Rahmen der Weltausstellung vom 11. bis 18. September in Chicago stattfand und bei dem Daisetz Suzukis Lehrer Soyen Shaku als Vertreter des Zen-Buddhismus teilnahm. Durch seinen Vortrag wurde die Konzeption des Zen erstmals im Westen vorgestellt. Nach

---

<sup>74</sup> Suzuki wurde 1870 in Kanazawa, nördlich von Tokyo geboren. Er begann sein Zen-Training zuerst bei Kōsen, der damals 81 Jahre alt war. Nach Kōsens Tod im Jahre 1892 setzte Suzuki als Laien-Buddhist sein vier-jähriges Training in einem *Rinzai*-Kloster Engakuji in Kamakura mit Soyen Shaku fort.

<sup>75</sup> Zitiert nach Dumoulin, Heinrich: *Zen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1993, S. 156.

<sup>76</sup> Suzuki, Daisetz T.: *Die Grosse Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus*, Leipzig 1939, S. 123.

dem Parlament besuchte Suzuki zwischen 1897 – 1908 erstmals die USA. Er siedelte 1950 dann nach New York über und hielt dort bis 1957 Vorlesungen an der Columbia University. Durch Suzuki und einige amerikanische Intellektuelle erreichte der Zen-Buddhismus in den USA einen Höhepunkt und verbreitete sich in den frühen 1960er Jahren in Europa.

#### **1.4.1. Parlament der Religionen 1893**

Seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts dienen Weltausstellungen zur Präsentation des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts der jeweiligen Staaten und ermöglichten damals einen ersten kulturellen Austausch zwischen dem Osten und dem Westen. Das Parlament der Religionen von 1893 fand im Rahmen der World's Columbian Exposition (Weltausstellung) in Chicago statt, die ihren Namen dem Gedenken an die Entdeckung Amerikas durch Kolumbus verdankte.<sup>77</sup> Bei dieser Weltausstellung ging es nicht nur eine Demonstration des wirtschaftlichen Fortschritts, sondern auch um die Betrachtung des intellektuellen und moralischen Entwicklungsstandes der einzelnen Nationen.<sup>78</sup> Daher lud man Religionsvertreter aus aller Welt ein, um Eindrücke von den verschiedenen Religionen zu bekommen.

Die Veranstaltung des Parlaments der Religionen wurde jedoch nicht, wie ursprünglich gedacht, in einer gleichberechtigten Atmosphäre gehalten; sondern das Christentum dominierte über die anderen Religionen. Umgekehrt hatten einige japanische Vertreter ihre nationalen Motive und Erwartungen, die nicht unbedingt direkt mit der Diskussion über die Religion verbunden waren. Eines der wichtigsten Anliegen war die Abschaffung der ungleichen Handelsverträge zwischen Japan und den USA sowie anderen europäischen Nationen, da die Japaner glaubten, dass die japanische Zivilisation nicht weniger modern und wertvoll als die Europas und

---

<sup>77</sup> Schrimpf, Monika: *Zur Begegnung des japanischen Buddhismus mit dem Christentum in der Meiji-Zeit (1868-1912)*, Wiesbaden 2000, S. 84ff. Die Autorin weist darauf hin, dass die Weltausstellung mit dem Höhepunkt der überseeischen Expansion der europäischen Staaten und der USA um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert zusammenfiel. Zwischen der ersten Weltausstellung 1851 und dem Zweiten Weltkrieg gab es mehr als einhundert Weltausstellungen.

<sup>78</sup> Ebd., S. 86.

Nordamerikas sei.<sup>79</sup> Durch die Kolonialpolitik wollte Japan nicht zuletzt die Überlegenheit über die anderen asiatischen Länder unter Beweis stellen.

Die japanischen Vertreter glaubten, dass dieser Fortschritt dem Zen-Buddhismus zuzuschreiben sei: „Japanese Buddhism is the highest development of the Buddha’s teaching. [...] proof of the intellectual and spiritual superiority of the Japanese people“.<sup>80</sup> Infolgedessen versuchten sie den Buddhismus im Westen vorzustellen und zu verbreiten. Dabei stand die allgemeine Einführung in die buddhistische Lehre und die Geschichte sowie die gesellschaftliche Bedeutung des Buddhismus in Japan im Mittelpunkt. Auch wenn die dominierende Lage des Christentums im Parlament unübersehbar war, faszinierten die Vertreter der „orientalischen“ Religionen durch ihre aussagekräftigen und geistigen Reden die Anwesenden.<sup>81</sup> Zwei wichtige Persönlichkeiten waren Vivekânanda (1863-1902), der Begründer der Ramakrishna-Mission, und Dharmapâla (1864-1933), der Gründer der buddhistischen Mahabodhi-Gesellschaft.<sup>82</sup>

Der Zen-Meister Soyen Shaku, Vorsteher des Engakuji-Zweiges der *Raizai*-Schule, nahm als Vertreter des Zen-Buddhismus am Parlament der Religionen teil. Er hielt eine Rede, die von Dr. John Henry Barrows vorgetragen wurde. Der Titel seines bereits in Japan von seinem Schüler Suzuki ins Englische übersetzten Vortrags lautet: „The Law of Cause and Effect, as Taught by Buddha.“ Er stellte sich die folgenden Fragen wie z. B.: „Why is the mind subjected to constant flux? Why does everything change?“<sup>83</sup>, und beantwortete sie so: „For these, Buddhism offers only one explanation, namely the law of cause and effect. Buddhism considers the universe as having no beginning and no end.“<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> Ebda., S. 94.

<sup>80</sup> Zitiert nach Low, Sor Ching: *Religion and the Invention(s) of John Cage*, Diss. 2007, S. 63.

<sup>81</sup> Deeg, Max: „Wer eine kennt, kennt keine...“ – Zur Notwendigkeit der Unterscheidung von Orientalismen und Okzidentalismen in der asiatischen Religionsgeschichte, in Schalk, Peter (Hg.): *Religion im Spiegelkabinett – Asiatische Religionsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Orientalismus und Okzidentalismus*, Stockholm 2003, S. 37.

<sup>82</sup> Dumoulin, Heinrich: *Zen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M 1993, S. 14.

<sup>83</sup> Zitate aus dem Vortrag: „Cold and warmth come alternatively, shine and rain change from time to time without ever reaching an end,“ „Again, let us close our eyes and calmly reflect upon ourselves. From morning to evening we are agitated by the feelings of pleasure and pain, love and hate ... Thus the action of mind is like an endless spring of water. And if we ask for an explanation of these marvelous phenomena? Why is the mind subjected to constant flux? Why does everything change?“ zitiert nach Fields, Rick: *How the Swans Came to the Lake – A Narrative History of Buddhism in America*, Boston 1992, S. 126.

<sup>84</sup> Ebda.

Soyen Shaku ging in seinem Vortrag tief auf das Thema der Kausalität des Zen-Buddhismus ein. Dieses Prinzip wurde im Zen mit der Lehre der Wiedergeburt und des Karmas verbunden, nämlich was wir im letzten Leben gemacht haben, hat Auswirkungen auf das jetzige Leben; was wir im jetzigen Leben machen, übt Einfluss auf unser nächstes Leben aus. Wir sind mit der Schuld vom letzten Leben wiedergeboren, um die Schuld im Jetzt zu erkennen und zu reinigen. Wir müssen auch vermeiden, noch mehr Schuld im jetzigen Leben auf uns zu laden, bis unser Karma endgültig gereinigt ist, dann werden wir auf der nächsten Stufe – der Buddha-Welt landen. Das ist der Inhalt des Vortrags von Soyen Shaku, denn im Buddhismus ist das Ergebnis stets mit der Ursache verknüpft.

Die Kontaktfreudigkeit des Zen Meisters Soyen Shaku wirkte sich positiv auf die Verbreitung des Zen in Amerika aus. So lernte Shaku den Verleger und Gelehrten Paul Carus<sup>85</sup> (1852-1919) kennen, der sich für die Verbreitung der buddhistischen Schriften einsetzte. Durch die Rede von Soyen Shaku sah Carus seine eigene These von „Cause and Effect“ bestätigt.<sup>86</sup> Er unterstützte die Fortsetzung der Auseinandersetzung zwischen dem Buddhismus und dem Christentum und rief im Januar 1896 in Chicago die „World’s Parliament of Religions Extension“ ins Leben.<sup>87</sup> Da Carus in jener Zeit dringend Hilfe bei der Übersetzung östlicher Texte ins Englische brauchte, empfahl Soyen Shaku seinen besten Schüler Suzuki. Daraufhin brach Suzuki 1897 in die USA auf, um diese Aufgabe zu übernehmen. Sein erster Amerika Aufenthalt endete im Jahre 1908.

---

<sup>85</sup> Carus war der deutschstämmige Sohn eines reformierten Pfarrers, Erfinder der „Religion of Science“ und Herausgeber der Religionsphilosophischen Zeitschriften *The Open Court* und *The Monist*. Kleine weist darauf hin, dass sein Buch *Gospel of the Buddha* zu einem recht einseitig zusammengestellten Kompendium buddhistischer Texte gehörte, wo der Buddhismus als eine rationale und wissenschaftliche Religion dargestellt wurde. Siehe Kleine, Christoph: *Der „protestantische Blick“ auf Amida: Japanische Religionsgeschichte zwischen Orientalismus und Auto-Orientalismus*, in: Schalk, Peter (Hg.): *Religion im Spiegelkabinett – Asiatische Religionsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Orientalismus und Okzidentalismus*, Stockholm 2003, S. 159-160.

<sup>86</sup> Fields erklärte, „Carus believed that Buddhism was more fitted than Christianity to heal the breach that had opened between science and religion, since it did not depend on miracles or faith. Soyen Shaku’s talk on cause and effect supported his views on the matter.“ Zitiert nach Fields, Rick: *How the Swans Came to the Lake – A Narrative History of Buddhism in America*, Boston 1992, S. 128.

<sup>87</sup> Schrimpf, Monika: *Zur Begegnung des japanischen Buddhismus mit dem Christentum in der Meiji-Zeit (1868-1912)*, Wiesbaden 2000, S. 119.

## 1.4.2. Suzuki-Zen

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam Suzuki 1949 zum zweiten Mal in die USA und ließ sich wenig später in New York nieder. Suzuki betonte in seinen Veröffentlichungen immer wieder, dass die japanische Geistigkeit durch das Zen eine Überlegenheit gegenüber anderen asiatischen Ländern besitze.<sup>88</sup> Sor Ching Low weist darauf hin, dass Suzuki die Ambition des japanischen Nationalismus von 1893 immer noch beibehielt, als er in den 1950er Jahren in die USA kam.<sup>89</sup> Nach Suzukis Meinung stimmte der Zen-Buddhismus, insbesondere unter sittlichen und ästhetischen Gesichtspunkten, mit dem Charakter des japanischen Volkes überein.

Suzuki widmete sich der Verbreitung des Zen im Westen. Er setzte dabei einige Schwerpunkte, vor allem die Beziehung zwischen der Zen-Erfahrung und dem psychologischen Aspekt. Aus vielen seiner Schriften können wir auch sehen, dass *Satori* und *Koan* im Mittelpunkt des Suzuki-Zen stehen,<sup>90</sup> wobei er viele *Koan* aus der Geschichte zitierte, die bei der Erlangung des *Satori* hilfreich sein können. Suzuki spricht in Bezug auf *Satori* von „Einsicht in das Unbewusste“<sup>91</sup>, was jedermann, unabhängig von seiner sozialen und ethnischen Herkunft, erlangen könne.<sup>92</sup> Diese Aussage wurde von Carl Gustav Jung aufgegriffen und im Sinne seiner Psychologie ausgelegt.<sup>93</sup> Auch wenn die Unsagbarkeit der Erfahrung des *Satori* als ein Teil des Unbewussten betrachtet werden kann, wurde die Verknüpfung des Zen mit dem psychologischen Bewusstseinszustand immer noch zu einfach dargestellt. Fields erkannte diese Gefahr: „Like psychology, Zen Buddhism spoke of mind and consciousness. Suzuki himself had attempted to use Western psychological terms to

---

<sup>88</sup> Vgl. Suzuki, Daisetz T.: *Zen und die Kultur Japans*, Stuttgart 1941, S. 30.

<sup>89</sup> Low, Sor Ching: *Religion and the Invention(s) of John Cage*, Diss. 2007, S. 66.

<sup>90</sup> Suzuki erwähnte größtenteils nur die *Koan* orientierte *Rinzai*-Schule, und ließ die *Soto*-Schule, die in Japan durch den großen Zen-Meister Dōgen vertreten ist und hauptsächlich die Meditation praktiziert, außer Acht. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass Cage, Suzukis Schüler, zwar nicht selbst meditierte, aber das paradoxe Rätsel oft in Vorträgen verwendete.

<sup>91</sup> Dumoulin, Heinrich: *Zen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M 1993, S. 113.

<sup>92</sup> Suzuki war von der psychologischen Funktion des Zen sehr überzeugt. Er sagte: „As I conceive it, Zen is the ultimate fact of all philosophy. The final psychic fact that takes place when religious consciousness is heightened to extremity. Whether it comes to pass in Buddhists, in Christians, or in philosophers, it is in the last analysis incidental to Zen.“ Vgl. Fields, Rick: *How the Swans Came to the Lake – A Narrative History of Buddhism in America*, Boston 1992, S. 205.

<sup>93</sup> Carl Gustav Jung (1875-1961) schrieb ein hervorragendes Geleitwort für Suzukis *Die große Befreiung*, in dem er seine eigenen Erkenntnisse des Zen-Wegs ausführliche beschrieb und das Zen vornehmlich aus psychologischer Perspektive betrachtete. Zum *Satori* sagte er z. B.: „Es handelt sich nicht um eine mystifizierende Geheimniskrämerei, sondern um ein Erlebnis, das allen die Sprache verschlägt. *Satori* kommt als ein Unerwartetes, nicht zu Erwartendes.“ Jung: Geleitwort, in: Suzuki, Daisetz T.: *Die Grosse Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus*, Leipzig 1939.

explain Zen Buddhism, but he was critical of the limitations inherent in the analytic method of psychology.<sup>94</sup>

Suzuki unterrichtete zunächst an der Universität Hawaii und dann in Claremont. Schließlich traf er im Jahre 1950 in New York ein, und gab ab 1952 regelmäßig Kurse zum Zen-Buddhismus an der Universität Columbia. Suzuki lehrte z. B. *Huayan*-Lehre (*Kegon*) von Avatamsaka Sutra an der Universität Columbia, der die gegenseitige Abhängigkeit aller Dinge zugrunde liegt. Suzuki sagte: „*Kegon* is believed to have been the expression of the Buddha in his enlightenment.“<sup>95</sup> Nach Meinung Suzukis soll Buddha den Zustand seiner Erleuchtung erlangt haben, in dem er erkannte, dass alle Dinge voneinander abhängig sind und sich gegenseitig durchdringen. Da Suzuki den historischen Hintergrund des Zen vernachlässigte und die Psychologie in den Vordergrund stellte, wurde der Inhalt seines Unterrichts in den USA oft kritisiert. Er nannte den Grund in seiner Schrift *Die Grosse Befreiung*: „Die Gelehrten mögen vom historischen Buddhismus sprechen, meine Aufgabe aber ist es, den Buddhismus nicht nur in seiner historischen Entwicklung zu betrachten, sondern von dem Gesichtspunkt aus, dass er noch heute in seiner vollen Lebendigkeit eine belebende geistige Kraft im Fernen Osten ist.“<sup>96</sup> Für Suzuki war das Leben aus Zen wichtiger als die buddhistischen Sutren oder die Geschichte. Wie Dumoulin sagte: „Wohl finden sich in seinen [Suzuki] Werken viele wichtige Auskünfte über geschichtliche Ereignisse, die an das Wesen des Zen rühren, aber niemals bot er seinen Lesern eine geschichtliche Darstellung des Zen-Buddhismus an.“<sup>97</sup>

Suzuki spielte bei der Verbreitung des Zen im Westen eine dominierende Rolle. Ohne seinen Eifer und seine Bemühungen hätte das Zen wohl nicht die Popularität in der westlichen Welt erreicht. Aufgrund seines Patriotismus und seines Wunsches das Zen im Westen zugänglich zu machen, konzentrierte sich Suzuki bewusst nur auf einige Merkmale des Zen. Er vereinfachte die ursprüngliche im Westen schwer vorstellbare

---

<sup>94</sup> Fields, Rick: *How the Swans Came to the Lake – A Narrative History of Buddhism in America*, Boston 1992, S. 205.

<sup>95</sup> Vgl. Fields, Rick: *How the Swans Came to the Lake – A Narrative History of Buddhism in America*, Boston 1992, S. 197.

<sup>96</sup> Suzuki, Daisetz T.: *Die Grosse Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus*, Leipzig 1939, S. 42-43.

<sup>97</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band I: Indien und China*, Bern 1985, S. 4. Aber Dumoulin sagte auch: „Trotz seiner geschichtsfremden Haltung hat Suzuki dem geschichtlichen Verständnis einen unschätzbaren Dienst erwiesen, indem er in seinen Schriften nachdrücklich auf die Bedeutung des Einflusses der Mahâyâna-Sutren auf das Zen hingewiesen hat.“ Dumoulin, Heinrich: *Zen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M 1993, S. 91-92.

Zen-Lehre und passte sie den populären Tendenzen, wie der Psychologie und der Psychotherapie der amerikanischen Intellektuellen an. Die Teilnehmer seiner Kurse waren Therapeuten, Psychoanalytiker, Komponisten und Schriftsteller, darunter auch der Komponist John Cage, der sich unverzüglich für die Verbreitung des Suzuki-Zen einsetzte. Außerdem waren es in erster Linie bildende Künstler, wie beispielsweise Mark Tobey, Morris Graves, Ad Reinhard, Jackson Pollock und William de Kooning, die sich vom Eurozentrismus zu befreien versuchten und durch Zen eine Erneuerung der Kultur erhofften.<sup>98</sup>

Umberto Eco äußerte sich einmal: „Man findet im Zen eine fundamental antiintellektualistische Haltung, ein elementares, entschiedenes Akzeptieren des Lebens in seiner Unmittelbarkeit, ohne den Versuch, ihm Erklärungen zu überlagern, die es starr machen und abtöten [...].“<sup>99</sup> Die Unmittelbarkeit ist tatsächlich eines der höchsten Ziele der Zen-Übung. Zwischen dem Üben und dem höchsten Ziel der Erleuchtung gibt es kein Bewertungskriterium. Wenn man auf den Verstand verzichten kann, gestaltet sich das Leben intuitiv und wurde unvorhersehbar. Diese Haltung der Intentionlosigkeit wurde von Cage in seinen Kompositionen übernommen. Er forderte die Rezipienten auf, sich direkt mit dem Stück auseinanderzusetzen, ohne dabei seine Rolle als Komponist zu betonen. Es ist auch nicht verwunderlich, dass Umberto Eco die amerikanischen Avantgardemusiker, besonders Cage, als paradoxeste Figuren unter dem Einfluss des Zen bezeichnete. Er sagte: „Cage ist der Prophet der musikalischen Desorganisation, der Hohepriester des Zufalls: die Auflösung der traditionellen Strukturen, die die neue Musik mit einer fast wissenschaftlichen Entschiedenheit verfolgt, vollzieht Cage ohne die geringsten Hemmungen.“<sup>100</sup> Offensichtlich bezieht sich Eco hier auf Cages Zufallsoperation, die zunächst im Kompositionsverfahren und später in der Ausführungsweise angewendet wurde, und die Stücke, die Cage nach 1950 geschrieben hat.

Wie bereits erwähnt, propagierte Cage in den 1950er Jahren das Suzuki-Zen, und setzte es in seiner Musik u. a. mit der Konzeption der Unbestimmtheit und Unmittelbarkeit um. Sein vom Zen inspiriertes Gedankengut manifestierte sich vor

---

<sup>98</sup> Schäffler, Philipp: *Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage*, Mainz 2009, S. 57.

<sup>99</sup> Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M 1977, S. 214.

<sup>100</sup> Ebd., S. 221.

allem in der Auseinandersetzung mit der Stille und den Geräuschen und er kam zu der Schlussfolgerung, dass die Stille Absichtslosigkeit bedeutete. Wenn wir aber Cages Kompositionsverfahren genau anschauen, werden wir feststellen, dass Cages Kompositionen zwar antiintellektuell zu sein scheinen, seine Gedanken aber völlig konzeptorientiert sind.

Die Haltung des Antiintellektuellen ist daher nicht ein Ziel, sondern ein Mittel, um den wirklichen Sinn des Lebens zu finden. Es ist auch eine Aktion gegen den Materialismus und den Formalismus, und veranlasst infolgedessen den Künstler noch kritischer nachzudenken. In den ausgewählten Werken von Toru Takemitsu und Hans Zender werden wir diese Haltung noch deutlicher feststellen. Der japanische Komponist Toru Takemitsu verlieh durch die geräuschhafte Eigenschaft der *shakuhachi* seiner Musik einen von der Zen-Ästhetik geprägten *wabi*-Charakter. Um den Charakter zu verdeutlichen, betonte er die feinsten Nuancen jedes gespielten Tones. Der deutsche Komponist Hans Zender griff direkt auf die Zen-Künste zurück, vor allem das *Noh*-Theater und das japanische Gedicht *Haiku*; deren philosophische Bedeutung reflektierte er aus seinen eigenen kompositorischen Prinzipien. Er setzte die Verfremdung und Distanzierung in seiner Musik ein, um so der Tradition einen moderneren Charakter zu verleihen.

## 2. John Cage: Zen-Rezeption in seinen Texten und seiner Musik

John Cage (1912-1992) zählt zu den einflussreichsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts. Aufgewachsen im Kreis des amerikanischen zeitgenössischen Experiments, setzte er sich intensiv mit der europäischen Neuen Musik und den asiatischen Philosophien auseinander. Er vermittelte seine zentralen Gedanken nicht nur durch seine musikalischen Werke, sondern auch durch zahlreiche Vorträge, Schriften und Interviews, welche sich gegenseitig ergänzten. Zu seinem aufschlussreichsten Beitrag zählt die Auflösung des tradierten abendländischen Musikbegriffs. Damit eröffnet Cage eine Welt unendlicher Erfindungen und Entdeckungen.

Cage wurde am 5. September 1912 in Los Angeles geboren. Sein Vater, John Milton Cage, war ein berühmter Erfinder und Elektroingenieur. Dass die Erfindungskraft seines Vaters auf das Schaffen von Cage einen bedeutenden Einfluss ausübte, äußerte Cage gerne in Interviews:

„Als Schönberg einmal gefragt wurde, ob er je einen interessanten amerikanischen Schüler gehabt hätte, war seine erste Antwort, es habe keinen interessanten Schüler gegeben. Dann lächelte er jedoch und sagte: ‚Ja, da gab es einen‘, und nannte meinen Namen. Und er fügte hinzu: Natürlich ist er kein Komponist, aber er ist ein *Erfinder* – der Genialität.“<sup>101</sup>

Mit achtzehn brach Cage sein zweijähriges Studium der Literatur am Pomona College in Claremont ab, um die nächsten eineinhalb Jahre in Europa andere Erfahrungen zu sammeln. Zunächst interessierte er sich für Architektur und Malerei, jedoch nach zwei Klavierstunden von Lazare Lévy, die ihm den Zugang zu Bach eröffneten, und nach einem Konzert von John Kirkpatrick, das ihm die moderne Musik näher brachte, wandte er sich der Musik zu.<sup>102</sup> In Paris lernte Cage die Musik von Erik Satie und Virgil Thomson kennen, die seinen weiteren künstlerischen Werdegang wesentlich

---

<sup>101</sup> Interview mit Jeff Goldberg (1976). Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 14-15.

<sup>102</sup> Charles, Daniel: *John Cage oder die Musik ist los*, Berlin 1979, S. 75.

beeinflussten. Während seines Aufenthalts in Europa begann Cage zu komponieren, aber keine seiner Kompositionen vor 1933 hatte Bestand.<sup>103</sup>

Im Herbst 1931 kehrte Cage nach Kalifornien zurück und nahm Kompositionsunterricht bei Richard Buhlig. Bereits zu Beginn zeigte Cage eine Vorliebe für die Organisation der Töne, wobei er eine neue strenge Methode unter Anwendung von zwei 25-Ton-Reihen entwickelte.<sup>104</sup> Auf Buhlig's Empfehlung ging Cage zu Henry Cowell, welcher lebenslanger Mentor Cages blieb. Auf den Rat von Cowell studierte Cage im Frühjahr 1933 Harmonielehre und Komposition bei Adolph Weiss in New York, um sich auf den späteren Unterricht bei Schönberg vorzubereiten. Im Herbst 1934 nahm Cage am privaten Kontrapunktunterricht bei Schönberg sowie an dessen Analyse-Kursen an der University of Southern California teil. Cage verehrte Schönberg als größten lebenden Komponisten, obgleich er mit dessen kompositorischem Konzept nicht immer übereinstimmte.

Zwischen 1937 und 1940 war die erste entscheidende Phase seines Lebens, in der Cage die experimentellen Kompositionen mit Perkussion bzw. elektronischen Klängen verwirklichte. Die Cornish School for Modern Dance in Seattle spielte dabei die wichtigste Rolle. Ab den 1940er Jahren begann Cage sich mit der asiatischen Philosophie und Ästhetik zu beschäftigen. Er setzte sich zuerst mit den indischen Kunsttheorien auseinander, ab den 1950er Jahren widmete er sich dann der traditionellen ostasiatischen Philosophie. Er fokussierte sein Interesse u. a. auf die Lehre des Zen-Buddhismus, und war sehr bestrebt, die Essenz des Zen in der Musik umzusetzen.

Unter dem Einfluss des Zen entwickelte Cage die Methode der Zufallsoperation, die vor allem in der *Music of Changes* (1951) mit einem umfangreichen kompositorischen Verfahren durchgeführt wurde,<sup>105</sup> und komponierte ein Jahr später

---

<sup>103</sup> Cage war sehr unzufrieden mit seinen ersten Kompositionen, denn „the music I wrote was composed in some mathematical way I no longer recall. [...] I left it behind to lighten the weight of my baggage“. Siehe Cage: *An Autobiographical Statement* (1989), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage: Writer*, N. Y. 1993, S. 238.

<sup>104</sup> Dies ist eine serielle Methode von 2 mal 25 Halbtönen, wobei kein Ton wiederholt werden darf, bevor nicht alle Töne der gleichen Gruppe gespielt worden sind, z. B. *Solo With Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon and Six Short Inventions* (1933).

<sup>105</sup> Ab den 1990er Jahren beschäftigten sich einige Musikwissenschaftler auch mit der Analyse der Zufallsoperation, um die im Werk verborgenen Prozesse zu entschlüsseln. Dabei leisteten James Pritchett und Stefan Schädler einen wichtigen Beitrag; die Zufallsmusik konnte erstmals anhand von Musiknoten analysiert werden. Vgl. Pritchett, James: *The development of chance techniques in the music of John Cage, 1950-1956*, New York, Diss. 1988, und ders.: *Zufallsmusik verstehen – Eine*

das berühmte Stille Stück 4'33" (1952), um die Bedeutung der Intentionlosigkeit in den musikalischen Ereignissen hervorzuheben. In den darauf folgenden Jahren widmete sich Cage in erster Linie der Unbestimmtheit, die sich nicht nur auf den Schreibprozess bezog, sondern auch auf die Aufführungen.

In der vorliegenden Arbeit wird der Schwerpunkt auf Cages Zen-Phase gelegt. Obwohl Cage sich selbst überwiegend über den Einfluss der Zen-Gedanken auf seine Musik äußerte, sollte das Gedankengut anderer Denker auch nicht unerwähnt bleiben. Diese verschiedenen Einflüsse gehen in Cages Leben und Schaffen ineinander über und können nicht klar voneinander getrennt werden. In der Studie zu Cages Werdegang sagte Philipp Schäffler zutreffend: „Untersucht man die Quellen, aus denen sich Cages Spiritualismus speist, so entdeckt man darin nicht nur „Fernöstliches“. Vielmehr drängt sich der Begriff des Eklektizismus deshalb auf, weil Cage auf verschiedene Religionen und religiöse Denker zurückgriff.“<sup>106</sup> Damit bezog sich Schäffler u. a. auf die Gedanken des mittelalterlichen Mystikers Meister Eckhart und des indischen Meisters Ananda Coomaraswamy. Unter den verschiedenen Einflüssen spielte insbesondere die indische Kunstästhetik eine unübersehbare Rolle in Cages Zen-Rezeption.

Cages Zen-Rezeption wurde von Christian Utz in seiner interkulturellen Studie direkt unter den Aspekten der buddhistischen Lehre deutlich erklärt. Utz liefert einen Überblick über die Philosophie des Buddhismus und weist auf die wichtigsten buddhistischen Texte hin, die Cage maßgeblich beeinflussten: „Wie wir schon sehen konnten, machte Suzuki auch viele Anleihen bei anderen buddhistischen Traditionen, insbesondere der für Cage so bedeutungsvollen *Huayan*-Philosophie. Ein weiterer zentraler Text, der für Cage Bedeutung erlangte, ist außerdem die ‚Doktrin des universellen Geistes‘ des Zen-Meisters Huang Po [...].“<sup>107</sup> Unter den Aspekten der *interpenetration* und *non-obstruction* der buddhistischen Lehre erklärte Utz den entscheidenden Durchbruch in Cages Auffassung von Klang und Stille: „Was zuvor ein Dualismus zwischen Klingendem und Nicht-Klingendem gewesen war, wurde zu einem Kontinuum von beabsichtigten und unbeabsichtigten Klängen, deren

---

*analytische Annäherung*, in: *Musiktexte* 40/41, S. 69-74. Schädler, Stefan: *Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages Music of Changes*, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband John Cage II, 1990, S. 185-236.

<sup>106</sup> Schäffler, Philipp: *Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage*, Mainz 2009, S. 90.

<sup>107</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 80.

gemeinsamen Hintergrund und zugleich untrennbaren Bestandteil die Stille darstellte.“<sup>108</sup>

Anders als die üblichen Studien, die den Einfluss des Zen auf Cages Gedanken zur Musik beleuchteten, bezweifelte Sor Ching Low die Authentizität des Zen-Buddhismus in Cages Rezeption. In ihrer Dissertation *Religion and the Invention(s) of John Cage* (2007) vertritt sie die Meinung, dass das Cagesche Zen keine ursprüngliche Essenz beinhalte, und bloß eine Kombination der indischen Philosophie und des Suzuki-Zen sei. In Bezug auf die totale Abwesenheit von Musik in *4'33''* ist Sor Ching Low der Meinung, dass Cage die tatsächliche dem Zen-Geist entsprechende Stille bzw. das Nichts nicht wirklich verstanden habe: „we can begin to reveal the disjunction in Cage's reading of the Heart Sutra. Cage, in emptying or stripping music of its conventional form, reveals that he had not understood what Emptiness really is about. [...] Cage in being attached to the concept of Emptiness attaches himself to the 'no' form, and, unwittingly, reduced Emptiness to mere emptiness.“<sup>109</sup>

Im Folgenden wird Cages Zen-Rezeption in erster Linie mit Hilfe der genaueren Betrachtung der fernöstlichen Philosophie und der Zen-Lehre näher untersucht. Zunächst werden Cages kompositorischen Verfahren und Vorträge der 1930er und 1940er Jahre erörtert, um den Entwicklungsprozess seiner musikalischen Gedanken verfolgen zu können. (2.1. & 2.2.) Danach wird seine Verwendung der Zufallsoperation im Diskurs des asiatischen Einflusses erläutert, dabei liegt der Schwerpunkt auf seiner Aufnahme des *I Ging* und seiner Zen-Rezeption der Absichtslosigkeit. (2.3.) Anschließend wird die Leerheit der Zen-Ästhetik anhand seines „Stillen Stücks“ genauer untersucht, um zu erklären, inwiefern Cage diese wichtigste Vorstellung des Zen auffasste und wahrnahm und wie er seine Prinzipien auf der Suche nach dem eigenen Zen-Weg beharrlich durchsetzte. (2.4.)

---

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Low, Sor Ching: *Religion and the Invention(s) of John Cage*, Diss. 2007, S. 178.

## 2.1. Rhythmische Struktur

If this word „music“ is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.<sup>110</sup>

In den 1930er Jahren interessierte sich Cage in erster Linie für Geräusche. Durch den Unterricht bei Schönberg erkannte er, dass jede Musik ihre Struktur benötigt, um sie in einzelne Partien zu unterteilen. Für Schönberg war die Harmonik die richtige strukturelle Basis, da sie seiner Ansicht nach das Fortschreiten eines Stückes unterstützte. Cage hatte hingegen kein Gefühl für Harmonik. Auf Schönbergs Einwand, sein fehlendes Gefühl für Harmonik werde ihm als Komponist im Weg stehen, erwiderte Cage, dass er dann wohl sein Leben damit verbringen werde, mit seinem Kopf gegen diese Mauer zu rennen.<sup>111</sup> Um den Geräuschen die strukturelle Einteilung geben zu können, entwickelte Cage eine auf Zeitdauern basierende rhythmische Struktur:

„Seit Arnold Schönberg mir die strukturbildende Funktion der Tonalität eingeschärft hatte, empfand ich das Bedürfnis, die einem Komponieren für Schlagzeug angemessenen strukturellen Mittel zu finden. Dies führte mich schließlich zu einer grundlegenden Überprüfung der physikalischen Natur des Klangs. Klänge einschließlich der Geräusche besaßen, wie mir schien, vier Charakteristiken (Höhe, Lautstärke, Klangfarbe und Dauer), während die Stille nur eine besaß (Dauer). Ich entwarf daher eine auf der Dauer basierende rhythmische Struktur, nicht eine aus Tönen, sondern eine aus Zeitstrecken.“<sup>112</sup>

Mit der rhythmischen Struktur werden die Klänge, einschließlich Geräusche und Stille systematisch und gleichwertig organisiert und somit von der harmonischen strukturierten Formbildung befreit. Für seine Perkussionsmusik der 1930er Jahre wurde für Cage die ausgearbeitete rhythmische Struktur als Gerüst für die Formbildung unverzichtbar. Diese rhythmische Struktur verwendete Cage bis 1956,

---

<sup>110</sup> Cage: *The Future of Music: Credo*, in: *Silence*, S. 3.

<sup>111</sup> Interview mit Calvin Tomkins (1965). Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 14.

<sup>112</sup> Cage: *Über frühere Stücke* (1958), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 178.

nicht nur in fast jedem seiner musikalischen Werke, sondern auch in seinen Texten, wie *Lecture on Nothing* und *Lecture on Something*.

### 2.1.1. Die mikro-makro-kosmische Struktur

Nachdem Cage sich seiner Tonreihen-Technik entledigt hatte, wurde ihm die rhythmische Struktur zum unentbehrlichen Mittel des Komponierens. Aufgrund ihres auf Zeit basierenden Charakters war sie für Cage die richtige Alternative zu Schönbergs harmonischer Struktur. Cage entwickelte seine rhythmische Struktur schließlich in Form der „mikro-makro-kosmische Struktur“, wobei die kleinen Teile zueinander im selben Verhältnis stehen wie die großen: „Das Ganze hat so viele Teile, wie jede Einheit kleinere Teile besitzt, und diese, große wie kleine, stehen im selben Verhältnis zueinander.“<sup>113</sup> Außerdem stellte Cage fest, dass die rhythmische Struktur Ähnlichkeiten mit dem Tala-Prinzip der Indischen Musik hat. Beide Formen bestehen aus vordefinierten Modellen von Zeitlängen, jedoch sind die beiden nicht gleich. Cage erklärte: „Der Unterschied zwischen diesem System und dem der indischen Tala beruht darauf, dass die letztere einen periodischen Rhythmus innerhalb einer nicht geschlossenen Struktur aufweist [...], die hier, [...] die einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende hat.“<sup>114</sup>

Diese rhythmische Struktur hat Cage erstmals in der *First Construction (in Metal)* für Schlagzeugsextett (1939) eingesetzt.<sup>115</sup> Die Tabelle unten zeigt den gesamten Aufbau der Mikro-Makro-Struktur in einer Übersicht auf:

Teile	Exposition				Durchführung												Koda
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	
Mikro-Struktur	43234 (=16 Takte)	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	≠	234
Makro-Struktur	4				3			2		3			4				

Abb. 2-1: *First Construction (in Metal)*, die rhythmische Struktur

<sup>113</sup> Ebda.

<sup>114</sup> Cage: *A Composer's Confessions*, in *Musiktext* 40/41, S. 61.

<sup>115</sup> Cage hat während seines Aufenthalts in Seattle insgesamt drei *Constructions* geschrieben (1939-1941). Die *First Construction (in Metal)* für Gamelan, Blechplatten und Teilen von Autobremsten gehört zu einer der wichtigsten Kompositionen seiner frühen Zeit. Mehr dazu siehe Cage: *A Composer's Confessions*, in *Musiktext* 40/41, S. 61.

Aus der Tabelle wird deutlich, dass die Mikro-Makro-Struktur aus einer symmetrischen Zahlenreihe 4, 3, 2, 3, 4 besteht, und makrokosmisch betrachtet, aus sechzehn Teilen, von denen jeder sechzehn Takte umfasst. Die sechzehn Takte sind in fünf kleine Gruppen aus jeweils, mikrokosmisch gesehen, 4 Takten, 3 Takten, 2 Takten, 3 Takten und 4 Takten untergliedert. Ebenso sind die sechzehn Teile als Ganzes in fünf große Abschnitte von gleichen Proportionen unterteilt: 4, 3, 2, 3, 4. Die ersten vier Teile gelten als Exposition, gefolgt von Durchführung und Koda. Warum Cage am Schluss neun Takte dazu geschrieben hat, bleibt unklar.

Pritchett weist darauf hin, dass „the term ‘Construction’ is a reminder of Cage’s definition of music as the ‘organization of sound’“<sup>116</sup>, was Cage im Vortrag *The Future of Music: Credo* (1937) noch genauer darlegte. Die sechs Spieler verfügen im Prinzip jeweils über sechzehn verschiedene Klangquellen, die reichhaltige musikalische Texturen erzeugen können. Die Übergänge zu jedem neuen makrokosmischen Abschnitt sind durch Tempowechsel leicht erkennbar, während die Übergänge der mikrokosmischen Abschnitte durch Änderungen der Klangfarbe und Dynamik deutlich gemacht werden.

Die Entdeckung der rhythmischen Struktur – einer leeren Zeitstruktur–, löste nicht nur das Problem der Strukturierung der Geräusche in einer Komposition, sondern hob auch die Schwierigkeit der Zusammenwirkung zweier Kunstformen wie Tanz und Musik auf.<sup>117</sup> Wenn Cage mit Tänzern zusammenarbeitete, schrieb er die Musik normalerweise nachdem die Choreografie vollendet war. Die Musik wurde somit von den Zeiteinheiten des Tanzes beschränkt. Cage war sehr unzufrieden mit der unordentlichen Struktur des Tanzes und setzte infolgedessen seine rhythmische Struktur konsequent im Tanz ein.<sup>118</sup> Außerdem bezog Cage seine Vorstellung von Stille im Tanz mit ein: “This rhythmic structure could be expressed with any sounds, including noises, or it could be expressed not as sound and silence but as stillness and

---

<sup>116</sup> Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 16-17.

<sup>117</sup> Interview mit David Shapiro (1985). Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 143.

<sup>118</sup> Cage äußerte einmal seine Unzufriedenheit: „I wrote music to the counts given me by the dancer. These counts were nearly always, from a musical point of view, totally lacking in organization: 3 measures of  $\frac{3}{4}$  followed by one measure of 5, 22 beats in a new tempo, a pause, and 2 measures of  $\frac{7}{8}$ . I believe this disorder led me to the inception of structural rhythm.“ Cage: *A Composer’s Confessions*, in *Musiktexte* 40/41, S. 60.

movement in dance.”<sup>119</sup> Cunningham propagierte einen autonomen Tanz, welcher, wie Cages Beitrag zur Musik, sich von der Logik der Bewegung zu lösen versuchte. Nach der rhythmischen Struktur wurde die statische Pose des Tänzers als ebenso wichtig betrachtet wie dessen Bewegung. Die rhythmische Struktur erlaubte die Befreiung aus der Tradition, sowohl in der Musik, als auch im Tanz.

### 2.1.2. Vortrag: *The Future of Music: Credo* (1937)

Für Cages Interesse an Geräuschen und die Notwendigkeit, eine zeitbasierende Struktur für das Schlagzeug zu geben, können wir auch in seinem Vortrag *The Future of Music: Credo* einen entsprechenden Anhaltspunkt finden. Der Vortrag wurde 1937 in Seattle vor einer Kunstgemeinschaft gehalten und erst im Jahre 1958 veröffentlicht. Cages Vortrag *The Future of Music* wurde gleichzeitig mit *Credo* überschrieben. Daraus erklärt sich Cages ernsthafte Verantwortung für die Zukunft der Musik, die auch aus seinem Versprechen gegenüber Schönberg hervorging, er werde dessen Unterricht damit bezahlen, dass er sein Leben der Musik widme.

In *The Future of Music* wird deutlich, dass sich Cage auch mit den musikästhetischen Konzepten des italienischen Futurismus auseinandersetzte.<sup>120</sup> Als Mitglied des „Center for Advanced Studies“ an der Wesleyan University in Middletown wurde er 1960/1961 aufgefordert, eine Liste von zehn Büchern zusammenzustellen, die den größten Einfluss auf sein Denken hätten. An dritter Stelle – neben Werken von Gertrude Stein, Alfredo Casella, Sri Ramakrishna, Ananda Coomaraswamy, Huang-Po, Kuang-Tse, Meister Eckhart, Buckminster Fuller, C. H. Kauffman – nannte er *The Art of Noise (L'arte dei Rumori)*, 1913 von Luigi Russolo (1885-1947).<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Cage: *An Autobiographical Statement* (1989), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage: Writer*, N. Y. 1993, S. 239-240.

<sup>120</sup> Der Begriff „Futurismus“ wurde von Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) geprägt. Er hatte den Bruch mit der damaligen künstlerischen Tradition in seinem ersten Manifest *Le futurisme* (1909) bestätigt.

<sup>121</sup> Außerdem übten *New Musical Resources* von Henry Cowell und *Toward a New Music* von Chavez (1899-1978) einen großen Einfluss auf Cages Vorstellung der zukünftigen Musik aus. Mehr dazu siehe Nicholls, David: *American experimental music, 1890-1940*, N.Y. 1990, S. 190-191.

In diesem Vortrag *The Future of Music* bezog Cage sich ausdrücklich auf Luigi Russolo.<sup>122</sup> Sein Text erinnert von der Typographie her stark an die Futuristen, die sich durch die verschiedenen Druckarten auszeichnen.<sup>123</sup> Im Hinblick auf Cages *The Future of Music* sind die zwei verschiedenen Druckarten gleich zu erkennen, wobei eine ganz in Großbuchstaben geschrieben ist, die andere hingegen in normaler Schreibweise. Es handelt sich eigentlich um zwei Texte; sie treten abwechselnd auf, und bilden jeweils einen sowohl selbstständigen, als auch sich gegenseitig ergänzenden Text.

Im Folgenden werden die ersten Abschnitte als Beispiele angeführt:<sup>124</sup>

(in Großbuchstaben)

I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE

(in normaler Schreibweise)

Whenever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments.....

TO MAKE MUSIC

If this word „music“ is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.<sup>125</sup>

WILL CONTINUE AND INCREASE UNTIL WE REACH A MUSIC PRODUCED THROUGH THE AID OF ELECTRICAL INSTRUMENTS

Most inventors of electrical musical instruments have attempted to imitate eighteenth- and nineteenth-century instruments, just as early automobile designers copied the carriage. ...

The special function of electrical instruments will be to provide complete control of the overtone structure of tones (as opposed to noises) and to make these tones available in any frequency, amplitude, and duration.

[...]

---

<sup>122</sup> Zwischen Russolo und Cage kommt jedoch auch der Unterschied deutlich zutage, denn Cage forderte nicht nur die Einführung des Geräusches in die Musik, sondern auch die Gewährleistung der tatsächlichen Gleichberechtigung von Ton und Geräusch.

<sup>123</sup> Nicholls weist darauf hin, dass solche Typographie ein Charakteristikum der Futuristen sei. Russolo gestaltete seine Texte nach dem gleichen Muster, wobei die wichtigsten Inhalte in Großbuchstaben gedruckt werden. Nicholls, David: *American experimental music, 1890-1940*, N. Y. 1990, S. 190.

<sup>124</sup> Cage: *The Future of Music: Credo*, in: *Silence*, S. 3-7.

<sup>125</sup> Nicholls erklärte, dass die Bezeichnung von „organization of sound“ für Musik und „organizer of sound“ für Komponisten ursprünglich von Edgar Varèse stammte. Cage greift in seinen Texten oft auf diese Begriffe zurück. Nicholls, David: *American experimental music, 1890-1940*, N. Y. 1990, S. 191.

Außer der formalen Ähnlichkeit knüpfte Cage in diesem Text auch inhaltlich an Russolos *The Art of Noise* an. Nicholls weist auf drei sich inhaltlich entsprechenden Stellen bei Cage und Russolo hin:<sup>126</sup>

Cage	Russolo
Wherever we are, what we hear is mostly noise	Every manifestation of our life is accompanied by noise.
We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments.	WE WANT TO ATTUNE AND REGULATE THIS TREMENDOUS VARIETY OF NOISES HARMONICALLY AND RHYTHMICALLY
The special function of electrical instruments will be to provide complete control of the overtone structure of tones (as opposed to noises) and to make these tones available in any frequency, amplitude, and duration.	The new orchestra will achieve the most complex and novel aural emotions. . . by manipulating juxtapositions of these varied tone and rhythms. Therefore an instrument will have to offer the possibility of tone changes and varying degrees of amplification.

Cage fasste in diesem Vortrag einige wichtige Punkte zusammen, welche er in seinen frühen Kompositionen bereits angewandt hatte und welche er auch in seinen zukünftigen Kompositionen berücksichtigen wollte:

### Geräusche

Zu Beginn des Textes erkennt man die Wichtigkeit der Geräusche für Cage: „Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments.”<sup>127</sup> Cages Geräusche beschränken sich nicht auf absichtlich erzeugte Klänge, sondern existieren überall in der Umgebung, z. B. der Lärm des Verkehrs oder des Regens. Sie werden uns stören, wenn wir sie außer Acht lassen. Sie sind aber sehr faszinierend, wenn wir für eine Weile zuhören. Noch wichtiger ist, dass Geräusche für Cage nicht nur Lärmcharakter, sondern auch die Eigenschaft der unendlichen Möglichkeiten besitzen. Aus diesem Grund präparierte Cage das Klavier und verwendete die unterschiedlichsten Schlaginstrumente, die es ihm erlaubten, möglichst vielfältige Klänge zu erzeugen.

<sup>126</sup> Ebda.

<sup>127</sup> Cage: *The Future of Music: Credo*, in: *Silence*, S. 3.

Die Begriffe, wie „Musik“, „Komposition“ oder „Komponist“ sind für ihn unwichtig geworden. Er definierte Musik als „Organisation von Klang“: „If this word, music, is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.“<sup>128</sup> Unter dieser Bedingung, dass das Geräusch gegenüber dem Ton nicht mehr ästhetisch minderwertig ist, und zwischen den beiden nicht mehr getrennt wird, wird der Begriff „Musik“ schließlich von der traditionellen Definition befreit. Cage bemerkte außerdem, dass bei der Auseinandersetzung in der zukünftigen Musik nicht mehr um Dissonanzen und Konsonanzen, sondern um Geräusche und das, was man als sogenannte Klänge versteht, gehe: „IN THE PAST, THE POINT OF DISAGREEMENT HAS BEEN BETWEEN DISSONANCE AND CONSONANCE, IT WILL BE, IN THE IMMEDIATE FUTURE, BETWEEN NOISE AND SO-CALLED MUSICAL SOUNDS.“<sup>129</sup>

### **Perkussion**

In Bezug auf die Möglichkeit der Organisation von Klängen erklärte Cage das Schlagzeuginstrument als das geeignetste Mittel des Musikausdrucks. Da nur Schlagzeuge alle Klänge unbegrenzt erzeugen könnten und damit eine Kunst der Organisation von Klängen geschaffen werden könne: „Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden “non-musical” field of sound insofar as is manually possible.“<sup>130</sup> Cages Auseinandersetzung mit der Perkussion fand ihren Höhepunkt gegen 1940 in der Konstruktion des präparierten Klaviers, welches Cage über 15 Jahre lang in vielen Stücken für Tanz, Film sowie selbstständige Kompositionen als Schlaginstrument verwendete.

---

<sup>128</sup> Ebda.

<sup>129</sup> Ebda., S. 4.

<sup>130</sup> Ebda., S. 5.

## **Rhythmische Struktur**

Die traditionelle auf Harmonik basierende Musik schien nicht mehr geeignet für den Komponisten, der alle möglichen Klänge organisieren wollte. Cage erklärte, dass die Zwölftontechnik von Schönberg eine gute Lösung sei, aber „Schoenberg’s method assigns to each material, in a group of equal materials, its function with respect to the group. [...] Schoenberg’s method is analagous to modern society, in which the emphasis is on the group and the integration of the individual in the group.“<sup>131</sup> Dazu benötigen wir, „ANY OTHER METHODS WHICH ARE FREE FROM THE CONCEPT OF A FUNDAMENTAL TONE.“<sup>132</sup> Cage sah die Lösung in der Methode der rhythmischen Struktur, der leeren Zeitstruktur: „Methods of writing percussion music have as their goal the rhythmic structure of a composition.“<sup>133</sup> Mit der rhythmischen Struktur können all die Klänge, einschließlich Geräusche und Stille, frei nach ihrer Zeitdauer organisiert werden, so wie sich Cage die Zukunft der Musik vorstellte.

## **Elektronische Musik**

In Seattle hatte Cage die Gelegenheit, seine erste elektronische Musik *Imaginary Landscape No. 1* (1939) zu verwirklichen. Noch vor dieser Komposition wurde die Bedeutung der elektronischen Musik in seinem Vortrag *The Future of Music* schriftlich dargelegt. Wenn wir die anfänglichen nur in Großbuchstaben gedruckten Texte zusammenstellen, dann bekommen wir einen Text über die Zukunft der elektronischen Musik: „I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE TO MAKE MUSIC WILL CONTINUE AND INCREASE UNTIL WE REACH A MUSIC PRODUCED THROUGH THE AID OF ELECTRICAL INSTRUMENTS WHICH WILL MAKE AVAILABLE FOR MUSICAL PURPOSES ANY AND ALL SOUNDS THAT CAN BE HEARD. [...]“<sup>134</sup> Durch die elektronischen Möglichkeiten können noch mehr neue Klängen erschlossen werden. Dank dem Aufnahmestudio der Cornish School und der dortigen Sammlung von Perkussionsinstrumenten schuf Cage seine ersten Kompositionen für Schlaginstrumente und elektronische Klänge in der Reihe

---

<sup>131</sup> Ebda.

<sup>132</sup> Ebda.

<sup>133</sup> Ebda.

<sup>134</sup> Ebda., S. 3-4.

*Imaginary Landscapes*, die in den darauffolgenden Jahren mit Radio bzw. Tonband erweitert wurden.<sup>135</sup>

### 2.1.3. Die Befreiung der Seele aller Gegenstände

Mitte der 1930er Jahre lernte Cage Oskar Fischinger (1900-1967) kennen. Fischinger war Filmmacher und ein Vertreter des abstrakten Films. Er machte viele experimentelle Animationsfilme mit abstrakten Motiven, die er mit Musik unterlegte. Vor seiner Emigration von Deutschland in die USA war er schon mit dem Konzept des Bauhauses sehr vertraut, dessen Anliegen die Suche nach einer Verbindung der Künste, sowie einer synästhetischen Verknüpfung von Farbe und Klang war. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Fischinger sich für die Zusammenwirkung von Ton und Bild im Film interessierte. Durch die Vermittlung von Galka Scheyer wurde Cage 1935 beauftragt, eine Musik für einen neuen abstrakten Film von Fischinger zu komponieren.

Neben der ersten Erfahrung mit der synästhetischen Kooperation mit Fischinger lernte Cage als Assistent bei ihm noch eine bedeutende Idee der Musikalisierung kennen. Cage sagte einmal im Interview:

„I was introduced by Galka Scheyer to Oskar Fischinger, the filmmaker, [...] He, in fact, made a remark to me which dropped me into the world of noise. He said: ‘Everything in the world has a spirit, and this spirit becomes audible by its being set into vibration.’ He started me on a path of exploration of the world around me which has never stopped – of hitting and scratching and scraping and rubbing everything.“<sup>136</sup>

Aus dem Zitat wird deutlich, dass Fischinger Cage einen beinahe mystischen Respekt vor allen Klängen lehrte und Cages Begeisterung zu Berührung aller Gegenständen und der Erforschung ihrer Seele weckte. Er glaubte, Komponisten sollten „jene

---

<sup>135</sup> Mehr dazu Miller, Leta E.: *Experimentierfreudiges Umfeld – John Cage in Seattle (1938 bis 1940)*, in: *Musiktext* 106, S. 31-45.

<sup>136</sup> Duckworth, William: *Talking Music: Conversations with John Cage*, N. Y. 1995, S. 10.

Gebiete von Klängen absuchen, die bisher noch nicht als musiktauglich betrachtet worden sind.“<sup>137</sup>

Wichtig blieb für Cage die Frage der Musikalisierung des wahren Klangs. Er begann, sich mit Schlaginstrumenten zu beschäftigen und erforschte das Klangpotential aller vorhandenen Gegenstände im Alltag. In seinen Schlagzeug-Kompositionen der 1930er Jahre wurden viele außergewöhnliche Gegenstände verwendet, die normalerweise nicht für Musik vorgesehen waren. Damit wollte er beweisen, dass jedes Klangmaterial, instrumental oder extra-instrumental, letztendlich zur Klangquelle werden kann. Man muss nur das Klangpotential, welches in jedem Instrument oder Objekt latent vorhanden ist, ausschöpfen.

Cage kannte die Methode des präparierten Klaviers von seinem Lehrer Cowell. Sein erstes Stück für Präpariertes Klavier *Bacchanale* (1938), die Begleitmusik für ein Ballett von Syvilla Fort, war eigentlich aus einer Verlegenheit heraus entstanden, aus räumlichen und finanziellen Gründen konnte kein Perkussion-Ensemble für das afrikanische Stück der Tänzerin eingesetzt werden. Er präparierte die Klaviersaiten mit Schrauben und Gummipfropfen, um den Klang zu simulieren, den er brauchte. Die meisten Töne wurden abgedämpft und bekamen dadurch einen Perkussionscharakter. Cage erklärte, dass die Präparation schon lange in der Jazzmusik bzw. der östlichen Musik bekannt sei, genauso wie die mit einhergehenden Mikrotönen.<sup>138</sup>

Durch die Verwendung der rhythmischen Struktur können die zeitbasierenden Klänge, einschließlich Geräusche und Stille systematisch in die Partitur projiziert werden. In dieser Zeit faszinierte ihn auch die Stille. Cage lenkte seine Aufmerksamkeit stets auf die Klänge, die erst nach dem Schweigen des Instruments zu hören sind. Offensichtlich interessierte er sich schon am Anfang seines Komposition-Studiums nicht nur für die Musik selbst, sondern auch für das Moment der Stille:

---

<sup>137</sup> Revill, David: *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S. 71-72.

<sup>138</sup> Cage schrieb: „The actual muting of an instrument is, as anybody knows, not a new idea at all. We are familiar with the mutes of the brass instruments, and with that of the violin. The altering of the sound of a piano had been effected by hot jazz musicians in New Orleans by placing paper between the strings. Henry Cowell, who had used his fists and arms to play the keyboard of the piano, had muted the strings themselves with the fingertips and palms of his hands.“ Vgl. Cage: *A Composer's Confessions*, in *Musiktext* 40/41, S. 62.

„Ich zeigte Adolph Weiss meine ersten Kompositionen. Es handelte sich um eine sehr individuelle Spielart der Zwölftonmusik, für die ich die Tonreihe in Fragmente oder Motive einteilte [...] Außerdem setzte ich die Abwesenheit jedes dieser Motive mit dessen Anwesenheit in Beziehung. Dadurch konnte ich ein Fragment einer Tonreihe durch seine Dauer zum Ausdruck bringen. [...] Wenn ich Weiss eine Komposition dieser Art zusandte, pflegte er zu sagen: ‚Warum unterbrichst du dein Stück, kurz nachdem du es begonnen hast?‘<sup>139</sup>

Die Geräusche und die Stille müssen im gesamten Musikverlauf stets berücksichtigt werden, sie sind dem Klang ebenbürtig. Die Gleichheit aller Dinge ist ebenfalls eine wichtige Lehre des Zen-Buddhismus, wobei alle Lebewesen die Buddha-Natur besitzen, sowohl Menschen als auch Tiere. Von diesem Standpunkt aus gesehen sind alle Lebewesen gleichwertig, keines ist minderwertiger als das andere. Obwohl Cage sich in jener Zeit noch nicht mit Zen-Buddhismus beschäftigt hatte, vertrat er diesen dem Zen-Buddhismus entsprechenden Gedanken. Darüber hinaus sagte De Visscher einmal über Cages auf Zeitdauer basierende leere Struktur: „Struktur wird so zu einem leeren – stillen – Gefäß, dass jede Art von Klang hervortreten lässt. [...] Dieses Hervortreten wird durch die Anwesenheit der Stille bedingt: Klang kommt aus der Stille und geht wieder dorthin zurück.“<sup>140</sup> Die Leerheit ist die unentbehrliche Voraussetzung für die Wahrnehmung aller Dinge, eine bedeutende These des Zen-Buddhismus. Cages Aufnahme der Stille sowie der Leerheit ist nach seinem Zen-Studium in den 1950er Jahren noch radikaler geworden.

## 2.2. Statische Harmonie

Musik ohne Zusammenhang, Musik als Zustand, Musik als Klingen ohne Ausdrucksbezug, das stellt ihn [Satie] in die Nähe zu Cages Zufallsmusik, zu Messiaens Vorstellung, dass Musik wie ein bunter Teppich oder wie Vogelgezwitscher sein sollte, schließlich zu allen Formen nichteuropäischer Musik, die Musik als

---

<sup>139</sup> Interview mit Cole Gagne und Tracy Caras (1975). Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 57-58.

<sup>140</sup> De Visscher, Eric: *So etwas wie Stille gibt es nicht – John Cages Poetik der Stille*, in *Musiktexte* 40/41, S. 48-54.

klingenden Zustand – in dem Augenblick auf Augenblick folgt – praktizieren.<sup>141</sup>

Mitte der 1940er Jahre litt Cage sowohl unter privater als auch beruflicher Frustration. Im Jahre 1945 trennte er sich von seiner Frau Xenia Andreyevna Kashevaroff, mit der er seit 1935 verheiratet war. Cage befand sich in seiner krisenreichsten Zeit, da er sich mit dem Problem der Scheidung, seines Bekenntnisses zur Homosexualität und seiner schwierigen finanziellen Lage auseinandersetzen musste. Musikalisch verarbeitete Cage diese Probleme in Werken wie *Four Walls* (1944) und *The Perilous Night* (1943-1944), aber sowohl das Publikum wie auch die Kritiker waren nicht fähig, den emotionalen Gehalt in seiner Musik zu erkennen.<sup>142</sup> Der Zweifel am kompositorischen Zweck und die einhergehende Stagnation zwangen ihn erneut, über die Bedeutung des Komponierens nachzudenken. In diesem kritischen Moment wurde Cage auf das traditionelle Gedankengut aus Indien aufmerksam, welches in seiner weiteren musikalischen Entwicklung eine bedeutende Rolle spielen sollte.

Zum einen lernte Cage von der indischen Musikerin Gita Sarabhai<sup>143</sup> die traditionelle indische Musikästhetik, zum anderen erregten die Schriften des Kunsttheoretikers Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947) sein Interesse. Dabei lernte Cage die neun Emotionen in der indischen Kunst kennen, von denen die zentrische Emotion als „Ruhe“ bezeichnet wird. Außerdem brachte die Abschrift des *The Gospel of Sri Ramakrishna* (1942)<sup>144</sup> Cage der indischen Mystik näher. Cage fand sich mit der „Ichlosigkeit“, die aus den Worten des Meisters Sri Ramakrishna (1836-1886) erkennbar war, im Einklang. Ab Mitte der 1940er Jahre setzte er diese indischen Philosophien in seiner Musik um.

---

<sup>141</sup> Wehmeyer, Grete: *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 18.

<sup>142</sup> In *The Perilous Night* für präpariertes Klavier steht ein zentraler Gedanke im Vordergrund, nämlich „the loneliness and terror that comes to one when love becomes unhappy.“ Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 27. Nach der Aufführung war Cage allerdings enttäuscht. Er sagte: „I could not accept the academic idea that the purpose of music was communication, because I noticed that when I conscientiously wrote something sad, people and critics were often apt to laugh. I determined to give up composition unless I could find a better reason for doing it than communication.“ Zitiert nach Cage: *An Autobiographical Statement* (1989), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage: Writer*, N. Y. 1993, S. 239.

<sup>143</sup> Sarabhai studierte in den USA die westliche Musik und zusätzlich die Kontrapunkt sowie die zeitgenössische Musik bei Cage. Umgekehrt lernte Cage bei ihr die indische Musik und Ästhetik. Dies geschah genau zu dem Zeitpunkt, als Cage in große Frustration verfiel und den musikalischen Sinn suchte.

<sup>144</sup> Das Buch war im Original in Bengali von Mahendranath Gupta verfasst worden, der die Gespräche Sri Ramakrishnas und dessen spirituelle Lebensweise minutiös niederschrieb. Vgl. Gupta, Mahendranatha: *Sri Ramakrishnas Ewige Botschaft*, Zürich 1955.

Cages Begeisterung für Indien dauerte bis Ende der 1940er Jahre, ließ aber dann mit dem Interesse für Zen in den 1950er Jahren nach. Es ist bemerkenswert, dass die Konvergenzen zwischen den indischen und ostasiatischen Einflüssen Cage so stark beeinflussten, denn seine Zen-Rezeption kann nicht ganz von der vorangehenden indischen Erfahrung getrennt werden. Das Prinzip der Ichlosigkeit der indischen Mystik hat sich in der Zen-Phase weiter zur Absichtslosigkeit sowie Leerheit entwickelt. Die indische Philosophie spielte stets eine bedeutende Rolle in Cages späteren Schaffensphasen.

### 2.2.1. Die „ewige Botschaft“ Indiens<sup>145</sup>

Durch die Bekanntschaft mit Sarabhai wurde Cages Frage über den Sinn des Komponierens beantwortet. Der indischen Tradition zufolge wies Sarabhai darauf hin, dass der kompositorische Zweck nicht in der Kommunikation liege, sondern darin, „das Denken zu läutern und zur Ruhe zu bringen, damit es für göttliche Einflüsse empfänglich wird“.<sup>146</sup> Cage erklärte einmal in einem Interview was dieses Konzept bedeutet: „Die genannten göttlichen Einflüsse sind tatsächlich nichts anderes als die Umwelt, in der wir leben. Ein geläuterter Geist bedeutet, dass der Fluss der Dinge, die unsere Sinne aufnehmen und die bis in unsere Träume vordringen, nicht von unserem Ego gestört wird.“<sup>147</sup> Im Hinblick auf die Ruhe sagte Cage, dass: „die Ruhe des Geistes darin besteht, dass er frei von Neigungen und Abneigungen ist.“<sup>148</sup> Zweifelslos war die Botschaft Indiens für Cage um diese Zeit von tiefer und weitreichender Bedeutung.

---

<sup>145</sup> Der Titel wurde von Gupta, Mahendranatha: *Sri Ramakrischnas Ewige Botschaft*, Zürich 1955, übernommen. In der Schrift wurden die Worte Ramakrischnas in bengalischer Sprache überliefert.

<sup>146</sup> Vgl. Cages Erzählung: „I found this answer from Gita Sarabhai, an Indian singer and table player: The purpose of music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences. Cage: *An Autobiographical Statement* (1989), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage: Writer*, N. Y. 1993, S. 239.

<sup>147</sup> Interview mit Stanley Kauffmann (1966). Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 48.

<sup>148</sup> Interview mit Ev Grimes (1984). Ebda., S. 157.

## Sri Ramakrishna (1836-1886)

Bevor Sarabhai in ihre Heimat Indien zurückkehrte, hatte sie Cage die Abschrift des Guptas *The Gospel of Sri Ramakrishna* geschenkt. Das Buch nahm den Platz eines Psychoanalytikers ein, als Cage sich in seiner Lebenskrise befand.<sup>149</sup> Sri Ramakrishna entstammte einer armen bengalischen Brahmanen-Familie. Mit sieben erlebte er bereits seine wichtigste trancehafte Erfahrung.<sup>150</sup> Er entwickelte daher ein starkes Interesse an Göttermythen, und wollte jene Weisheit erlangen, die sein Herz erleuchtet.<sup>151</sup> Als er Priester der Göttin Kali, der Mutter des Universums, war, erwartete er ungeduldig die lebendige Gegenwart der kosmischen Mutter. Er fragte verzweifelt einmal: „Bist du wirklich, Mutter, oder ist das alles eine Schimäre – bloße Poesie ohne irgendeine Realität? Wenn du existierst, warum sehe ich dich dann nicht? Ist die Religion eine bloße Fantasie und du nur ein Produkt der Vorstellungskraft des Menschen?“<sup>152</sup> Als seine Sehnsucht so stark war, dass er sogar keine Angst mehr hatte, sein kostbares Leben zu verlieren, erschien ihm plötzlich eine Vision der Verwirklichung Kalis.

Ramakrishna konnte dann endlich die Göttin wahrnehmen, nachdem er seine Begierde vollständig abgelegt hatte, und nicht mehr an sein eigenes „Ego“ dachte. Diese Erkenntnis und Verwirklichung Gottes nehmen den zentralen Punkt in seiner Lehre ein. Um diese Verwirklichung zu erfahren, betonte Ramakrishna mehrmals, dass man seinen Egoismus ganz aufgeben müsse, denn das „Ich“ sei das größte Hindernis auf dem Wege und wegen dieses Egoismus könne man Gott nicht sehen, obwohl Gott dem Menschen viel näher als alle anderen Dinge sei.<sup>153</sup> Als Sri Ramakrishna einmal gefragt wurde, wann das „Ich“ befreit sein werde, antwortete er: „Wenn das „Ich“ aufhören wird zu existieren.“<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 192-193.

<sup>150</sup> „Eines Tages streifte er durch die grünen Reisfelder nahe des Dorfes [Kamarpukur]. Er blickte zum Himmel auf und sah eine große, dunkle Gewitterwolke über sich getürmt. Gegen diese Wolke flog eine Schar schneeweißer Kraniche mit weit ausgebreiteten Schwingen. In diesem Bild der Harmonie, der grenzenlosen Weite und Freiheit, verlor sich sein Geist, bis er das Körperbewusstsein und die Welt um ihn hinter sich ließ und Gadadhar [früher Name von Ramakrishna] bewusstlos zu Boden stürzte.“ Zitiert nach Dam, Jyotishman: *Grosse Meister Indiens*, Darmstadt 2006, S. 54-55.

<sup>151</sup> Ebda., S. 56.

<sup>152</sup> Ebda., S. 58.

<sup>153</sup> Tapasyananda, Swami: *Sri Ramakrishna's Thoughts on Man, World and God*, Chennai 2005, S. 56-57.

<sup>154</sup> Zitiert nach Dam, Jyotishman: *Grosse Meister Indiens*, Darmstadt 2006, S. 93.

Sri Ramakrishna legte größten Wert auf die „Ichlosigkeit“, die für ihn eine unentbehrliche Voraussetzung für das Erkennen Gottes war. Wie später noch gezeigt werden wird, ist die „Ichlosigkeit“ ebenfalls ein Prinzip des Zen-Buddhismus. Allerdings müssen wir das ähnliche Phänomen im Rahmen von unterschiedlichen Hintergründen differenzieren: Im Zen-Buddhismus spricht man nicht von Gott, daher bezieht sich die „Ichlosigkeit“ hauptsächlich auf die Wahrnehmung des wahren Ichs. Durch die „Nach-Innen-Schau“ können sowohl das physikalisch anfassbare „Ich“ als auch das von der Ideologie gebildete „Ich“ ausgeblendet werden. Schließlich ist dann das ursprüngliche Antlitz bzw. die Buddha-Natur wieder zu erkennen. In der indischen Mystik hingegen wird man durch die „Ichlosigkeit“ mit Gott eins. Cages Beschäftigung mit der indischen Philosophie fand vor seinem Studium des Zen-Buddhismus statt, was den Schluss nahe legt, dass Cages erster Gedanke zur Entsubjektivierung bereits in der indischen Phase keimte.

#### **Ananda Coomaraswamy (1877-1947)**

Ananda Coomaraswamy lebte in England und war einer der frühen Interpreten der indischen Kultur im Westen. 1917 wurde er der erste Kurator der indischen Kunst im Museum der schönen Künste in Boston. Er beschäftigte sich insbesondere mit der orientalischen Kunstästhetik. Cage zeigte sich von dessen zwei Schriften: *The Transformation of Nature in Art* (erschienen 1934) und *The dance of Shiva* (erschienen 1924) tief beeindruckt.<sup>155</sup> Die beiden Bücher beleuchten hauptsächlich die indische Kunstästhetik im hinduistischen Kontext. *The Transformation of Nature in Art* machte Cage das Wesen der indischen Kunstästhetik deutlich: „Die Verantwortung des Künstlers liegt darin, die Natur in ihrer Wirkungsweise nachzuahmen“<sup>156</sup> (*imitate Nature in her manner of operation*). Cage interpretierte dies als eine mystische Erfahrung, als eine Methode zur Identifikation von Kunst und Religion: „Art is religion, religion art, not related, but the same.“<sup>157</sup> In der Essaysammlung *The Dance of Shiva* wurden verschiedene Themen behandelt, die Cages Sichtweise von Kunst wesentlich erweiterten.

---

<sup>155</sup> Durch Joseph Campbell war Cage auf die Schriften des Kunsthistorikers Ananda Coomaraswamy aufmerksam geworden. Campbell war ein Mythologe und arbeitete in dieser Zeit mit dem deutschen Indologen Heinrich Zimmer an der Columbia University.

<sup>156</sup> Revill, David: *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S. 155.

<sup>157</sup> Coomaraswamy Ananda K.: *The Transformation of Nature in Art*. Zitiert nach Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 37.

Eine der wichtigsten Kunstauffassungen Coomaraswamys ist die Vorstellung von neun Emotionen. Coomaraswamy zufolge muss ein gutes Kunstwerk eine bestimmte ästhetische Empfindung (indisch: *rasa*) hervorrufen, wobei die neun permanenten Emotionen unentbehrlich sind, nämlich das Heroische, Erotische, Wunderbare und Heitere (die vier „weißen“); die Sorge, der Schrecken, der Zorn, die Abscheu (die vier „schwarzen“) und die ihnen gemeinsame Tendenz hin zur Ruhe.<sup>158</sup> Über die Idee der vier „weißen“ und vier „schwarzen“ permanenten Emotionen mit der zentralen Ruhe äußerte sich Cage wie folgt: „die zentrale Emotion, die Ruhe, ist ›farblos‹ und liegt zwischen den vier ›weißen‹ und den vier ›schwarzen‹ Formen. Ruhe bedeutet Freiheit von Neigungen und Abneigungen.“<sup>159</sup> Unter dem Einfluss der indischen Vorstellung wurde die Hinwendung zu Ruhe und Stille in Cages Kompositionen immer dominanter. Cage verknüpfte Coomaraswamys zentrale Emotion, die Ruhe, welche keinen persönlichen Geschmack beinhaltet, mit Saties musikalischer Darstellung. Er setzte sich für Saties Musik ein und verteidigte diese gegen die traditionelle klassische Musik.

### **2.2.2. Vortrag: *Defense of Satie* (1948)**

Cage lernte Saties Musik während seines Aufenthalts in Paris kennen. Saties Musik wurde von seinen Zeitgenossen für zu exzentrisch gehalten und zu seinen Lebzeiten nicht richtig bewertet. Geboren 1866 in Honfleur, wuchs Satie in einer Zeit auf, als die Auseinandersetzung mit der Kunst Richard Wagners und dem Impressionismus die Musikentwicklung in Frankreich bestimmte. Satie lehnte diese Hauptströmung ab und griff im Besonderen auf das Mittelalter sowie den Stil der Gregorianik zurück. Daraus entwickelte er durch die Reihung und das Zusammensetzen einer Komposition aus wenigen Elementen die „Baukastentechnik“,<sup>160</sup> die zum Merkmal für seine statische, entwicklungslose Musik wurde. Außerdem bevorzugte Satie modale Tonarten, weil er auf den zielorientierten Ablauf und auf die durch Harmonik hervorgerufene Spannung verzichten wollte. Der

---

<sup>158</sup> Cage: *Über frühere Stücke* (1958), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 180-181. Siehe auch: Coomaraswamy Ananda K.: *The Transformation of Nature in Art*, New Delhi 2004, S. 52.

<sup>159</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 64.

<sup>160</sup> Wehmeyer, Grete: *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 18.

Charakter der Musik Saties gefiel Cage und wurde von ihm sehr geschätzt. Im Jahre 1946 bekräftigte Cage bereits die Richtigkeit der Musik Saties im Artikel *The East in the West*, und verknüpfte Saties statische Harmonie mit der Ruhe der indischen permanenten Emotionen:

„In Western music at the present time, certain practices are similar to or characteristic of Oriental classical music, specifically, that of Hindustan. [...] In general, then, there may be pointed out certain large musical conditions which are characteristically Oriental: non-thematic, non-harmonic, non-motival, integral step-wise use of scale, structural rhythm, integral use of percussive sound, pitch distances less than semi-tone. One other characteristic, not technical, must be added to the above. It is the quality of being static in sentiment rather than progressive. In Hindu esthetic, the emotion of serenity or tranquility is considered a necessary adjunct to the proper expression of any of the ‘permanent’ emotions, e.g. the erotic, the heroic. In Western music, this point of view is ably expressed in the work of Erik Satie. His *Socrate* presents a vocal line which is continuous invention, which is like an arabesque, and never seems to move towards or away from a climax. Its accompaniment is in the form of musical situations (rather than themes) which recur unaltered. They apparently take place in relation to a predetermined planning of time-lengths.“<sup>161</sup>

Bei Saties um 1918 für Singstimme und Orchester komponiertes *Socrate* handelt es sich um das Leben Sokrates, der Text wurde Dialogen von Platon entnommen. Das Interesse am antiken Stoff war in jener Zeit bereits in anderen Kunstbereichen vorhanden, vor allem bei den Kubisten und Choreografen des Tanzes.<sup>162</sup> In der Singstimme wurde die melodische Führung meistens durch die Auf- und Abwärtsbewegung und die Wiederholung eines gleichen Tons dargestellt. In der Orchesterpartie wurden die Klänge nach der Baukastentechnik konstruiert, und es wurde dadurch den Eindruck einer statischen und einförmigen Bewegung vermittelt.

Um Satie wieder aus der Versenkung zu holen, organisierte Cage im Sommer 1948 am Black Mountain College in North Carolina ein Satie-Festival. Im Frühling 1948 besuchte Cage zum ersten Mal mit Cunningham zusammen das Black Mountain College. Sein Werk für präpariertes Klavier *Sonatas and Interludes* (1946-1948) wurde aufgeführt und Cunningham tanzte ein Soloprogramm. Im Sommer desselben Jahres kam Cage an das College zurück und bemerkte dort den Trend zur deutschen

---

<sup>161</sup> Cage: *The East in the West* (1946), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage: Writer*, N. Y. 1993, S. 21-25.

<sup>162</sup> Wehmeyer, Grete: *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 230-231.

Musik, was mit seinem Plan des Satie-Festivals kollidierte. Der Gastgeber Josef Albers fragte Cage: „Won't you also give a series of lectures, because we see no reason for listening to French music. And you will have to explain to us why we should listen to something so trivial, and so un-Germanic, you see, as the music of Satie.“<sup>163</sup> Um für mehr Verständnis zu werben, hielt Cage den Vortrag *Defense of Satie (Plädoyer für Satie)*, welcher als Einführung in ein Konzert, in dem die *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* für Violine und Klavier von Satie und die *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier* op. 11 von Webern gespielt wurden, diente. Cages Absicht war klar: „Das Publikum bestand größtenteils aus deutschen Emigranten, die überzeugende Gründe brauchten, um sich dem Besuch von 25 Konzerten mit Saties Musik zu unterziehen.“<sup>164</sup>

Im Vortrag *Defense of Satie* beginnt Cage mit den folgenden Fragen: „Hinsichtlich welcher Dinge in der Kunst (Musik im besonderen) lässt sich Übereinstimmung erreichen? Hinsichtlich welcher Dinge lässt sie sich nicht erreichen?“<sup>165</sup> Um die Fragen zu beantworten entwickelte Cage seine eigene Kompositionstheorie. Dabei fasste er die vier wichtigsten Aspekte des Komponierens in die Begriffe: Material, Struktur, Methode und Form, von denen sich die Struktur als der wichtigste herausstellte. Cage erklärte zuerst die vier Begriffe, bevor er seine Bewertung dazu gab:

„Musik ist Kontinuität des Klangs. Damit sie vom Nichtseienden unterscheidbar sei, muss sie eine Struktur haben; das heißt, sie muss klar voneinander getrennte Teile besitzen, die jedoch so aufeinander einwirken, dass sie ein Ganzes bilden. Damit dieses Ganze die Qualität eines Lebendigen habe, muss ihm Form gegeben werden. In der Musik ist Form der morphologische Verlauf der Klangkontinuität. [...] Neben Struktur und Form muss ein Musikstück auch Methode haben, das heißt ein Kontinuität schaffendes Mittel. In der Dichtung ist das die Syntax. [...] Ein Musikstück hat nicht nur Struktur, Form und Methode, sondern auch Material, nämlich seine eigenen Töne.“<sup>166</sup>

Durch Gleichnisse machte Cage die vier Begriffe verständlicher:

---

<sup>163</sup> Interview mit Mary Emma Harris (1974). Zitiert nach Schoon, Andi: *Die Ordnung der Klänge: das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld, 2006, S. 140.

<sup>164</sup> Cage, John: *Plädoyer für Satie*, in: Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 108-114. Außer in diesem Vortrag nahm Cage in den darauffolgenden Jahren noch in mehreren Schriften zu Saties Musik Stellung, z. B. *Kontroverse um Satie* (1950), *Noch mehr über Satie* (1950) und *Erik Satie* (1958).

<sup>165</sup> Ebda., S. 109.

<sup>166</sup> Ebda.

„Was wir alle gemeinsam haben, ist unsere Struktur als menschliche Wesen, aber die Art, in der wir leben, das heißt die Form unseres Lebens, ist individuell. [...] Im Leben ist es (Methode) das Einhalten eines geregelten Lebens, das uns bis zu einem gewissen Grad verlässlich macht. [...] Material, nämlich seine eigenen Töne [...] Im Leben haben wir mannigfache körperliche Unterschiede und wir tragen verschiedene Kleider.“<sup>167</sup>

Bezüglich der Struktur zeigte Cage anschließend den Unterschied zwischen Beethoven und Satie. Er bezeichnete Beethovens Musik als falsch, weil „bei Beethoven die Teile einer Komposition durch die Harmonik bestimmt wurden.“<sup>168</sup> Einen Schritt weiter proklamierte Cage, dass Beethoven sich im Irrtum befand, und „sein Einfluss, der ebenso ausgedehnt wie beklagenswert ist, war für die Kunst der Musik tödlich.“<sup>169</sup> Satie dagegen habe recht, weil er seine Stücke nur nach Zeitlängen strukturierte. Cage erklärte dies damit:

„Wenn Sie in Betracht ziehen, dass ein Ton durch seine Höhe, seine Lautstärke, seine Farbe und seine Dauer charakterisiert wird, und dass Stille, [...] nur durch ihre Dauer charakterisiert wird, dann kommt man zum Schluss, dass die Dauer, das heißt die Zeitlänge, die fundamentalste der vier Charakteristiken des musikalischen Materials ist. Stille kann nicht als Tonhöhe oder Harmonik gehört werden; sie wird als Zeitlänge gehört.“<sup>170</sup>

Diese Sichtweise kann auf Cages Schriften sowie Kompositionen der 1930er Jahre zurückgeführt werden, die häufig mit der auf Zeit basierenden rhythmischen Struktur im Zusammenhang standen: Die Stille dient nicht nur zur Unterbrechung, wie im traditionellen Sinn, sondern ist ein den Klängen gleichberechtigtes kompositorisches Element, wie auch die Geräusche. Schließlich kam Cage zu dem Schluss: „Über die Struktur kann und soll Übereinstimmung erreicht werden, und die der Musik zugrundeliegende und für sie notwendige Struktur ist die Rhythmik.“<sup>171</sup>

Cage verwendete sich für Saties Musik, aufgrund ihrer zeitbasierenden Struktur und ihres statischen Charakters. Darüber hinaus fand Cage, wie er im Artikel *The East in the West* behauptete, in Saties Musik den Charakter der indischen Ästhetik wieder. Die nach Ruhe tendierende permanente Emotion der indischen Kunstdarstellung kam

---

<sup>167</sup> Ebda.

<sup>168</sup> Ebda., S. 111.

<sup>169</sup> Ebda.

<sup>170</sup> Ebda.

<sup>171</sup> Ebda., S. 113.

in Saties Musik, durch deren statische Harmonie und deren Aufhebung des kompositorischen Ausdruckswillens, besonders gut zum Ausdruck. Wie Kösterke sagte: „Das Neuartige in der Musik Saties liegt im Verzicht auf Ausdruck und Vermittlung. Saite schafft mit seiner Musik eine Art weißer Fläche, die dem Hörer Raum zur Entwicklung spontaner eigener Gefühle gibt“<sup>172</sup>. Ursprünglich war der Vortrag als die Einführungsrede zu dem Konzert gedacht, jedoch aufgrund der Attacke auf Beethoven wurde er zu einem Eklat. Mary Emma Harris beschrieb diese umstrittene Situation als „a declaration of war on the assumed supremacy of the Germanic tradition that dominated American musical life, including the music program at Black Mountain.“<sup>173</sup>

### **2.2.3. Sonatas and Interludes und The Seasons**

Cages von indischen Philosophien geprägten Gedanken lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Ichlosigkeit von Ramakrishna, die permanente Emotionen der indischen Kunst von Coomaraswamy und die Erkenntnis des musikalischen Zwecks durch Gita Sarabhai. Nach Cages Interpretation besitzen all diese Aspekte jedoch einen gemeinsamen Charakter, nämlich den der Ruhe, welcher Befreiung von Neigungen und Abneigungen bedeutet. Diese neu erworbenen Aspekte setzte Cage im Zeitraum von 1946 bis ca. 1950 in seiner Musik um: Zum einen stehen die neun permanenten Emotionen in *Sonatas and Interludes* (1946-1948) und *Sixteen Dances* (1950-1951) im Vordergrund; zum anderen nimmt die traditionelle indische Sicht der Jahreszeiten in *The Seasons* (1947) und *String Quartet in Four Parts* (1949-1950) einen zentralen Platz ein.

Um die „Ruhe“ des kompositorischen Willens in der Musik zu vermitteln, entwickelte Cage aus seiner Erfahrung mit der Perkussion und dem präparierten Klavier die Gamut-Technik. Ein Gamut besteht nicht nur aus einzelnen Tönen, sondern auch aus Intervallen und komplexeren Klängen, die Cage als Aggregate bezeichnete. Gamut dient als die vom Komponisten vordefinierte Klänge-Sammlung,

---

<sup>172</sup> Kösterke, Doris: *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell: Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage*, Regensburg 1996, S. 63.

<sup>173</sup> Zitiert nach Nicholls, David (Hg.): *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge 2002, S. 26.

die für das Komponieren zur Verfügung steht. Die Gamut-Technik wurde zum ersten Mal in *The Seasons* gezeigt und später im *String Quartet in Four Parts* konsequent verwendet. Sie wurde schließlich in den *Sixteen Dances* von einem Diagramm abgelöst, welches in den darauffolgenden Jahren immer wichtiger wurde. Im Folgenden wird die Umsetzung der indischen Ästhetik am Beispiel von *Sonatas and Interludes* und *The Seasons* erläutert.

### **Sonatas and Interludes (1946-1948)**

Die *Sonatas and Interludes* sind Cages anspruchsvollstes Werk für präpariertes Klavier und zugleich eines seiner erfolgreichsten Stücke.<sup>174</sup> Sie sind der Pianistin Maro Ajemian gewidmet, die die ersten vier Sätze erstmals im April 1946 in New York uraufführte. Im Jahr 1948 wurde das ganze Stück im Black Mountain College von Cage selbst vorgestellt.

Wie bereits erwähnt, entstanden die *Sonatas and Interludes* in einer Zeit, in der sich Cage intensiv mit der indischen Philosophie beschäftigte. Es war infolgedessen Cages erster Versuch, die indische Kunstauffassung in der Musik umzusetzen. Als Auslöser wies Cage auf die permanenten Emotionen der indischen Kunsttheorie von Coomaraswamy hin:

„Die der Pianistin Maro Ajemian gewidmeten *Sonatas and Interludes* schrieb ich, als ich in East River zu leben begann und mich erstmals ernsthaft mit der östlichen Philosophie befasste. Nachdem ich das Werk von Ananda K. Coomaraswamy gelesen hatte, beschloß ich, den Versuch zu machen, die ‚Grundemotionen‘ der indischen Tradition musikalisch auszudrücken: das Heroische, Erotische, Wunderbare, Heitere; Sorge, Schrecken, Zorn, Abscheu und die ihnen gemeinsame Tendenz hin zu Ruhe.“<sup>175</sup>

Cage versuchte die Grundemotionen der indischen Tradition musikalisch auszudrücken, nicht zuletzt um deren Tendenz zur Ruhe deutlich zu machen. Das Klangbild der *Sonatas and Interludes* ist infolgedessen trotz der umfangreichen

---

<sup>174</sup> Ab den 1940er Jahren komponierte Cage aus finanziellen Gründen meist mit dem präparierten Klavier. Zunächst wurden die Stücke, die in Zusammenarbeit mit Merce Cunningham entstanden, vorwiegend als Begleitung zum Tanz komponiert, später entstanden auch einige selbständige Stücke, wie z. B. *Amores* (1943), *The Perilous Night* (1943-44) und die *Sonatas and Interludes*.

<sup>175</sup> Cage: *Über frühere Stücke* (1958), in: Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 180-181.

Präparation im Vergleich mit seinen frühen Stücken insgesamt verhaltener und ruhiger.

### Aufbau

Der mehrsätzig Aufbau dieses Werkes war charakteristisch für Cages Kompositionen in den 1940er Jahren.<sup>176</sup> Dadurch, dass es keine harmonische Fortschreitung in seinen Stücken gab, musste er dies tun, um die angemessene Zeitlänge zu erreichen. Die Gliederung des Werkes ist durch die klassische Symmetrie gekennzeichnet: Das Werk besteht aus sechzehn Sonatas und vier Interludes. Die sechzehn Sonatas (S) sind in vier Gruppen gegliedert, und werden von vier Interludes (I), spiegelbildlich aufgestellt, nämlich: SSSS – I – SSSS – I – I – SSSS – I – SSSS. Das zweite und dritte *Interlude* stehen direkt hintereinander und markieren die Mitte des Zyklus. Jeder Satz hat eine eigene rhythmische Struktur. In den meisten Fällen wurde die rhythmische Struktur durch Brüche dargestellt,<sup>177</sup> wie z. B. in *Sonata I*, wo die rhythmische Struktur nach Cages Angabe  $1\frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $1\frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $1\frac{1}{2}$ ,  $1\frac{1}{2}$  (= 7) ist, sie ist zwar durch Analyse zu ermitteln, kann jedoch in der klanglichen Wiedergabe schwer verfolgt werden. Mit der rhythmischen Struktur kombinierte Cage in den Sonatas die einfachste vorklassische musikalische Form, die meistens aus zwei zu wiederholenden Teilen besteht (AABB).<sup>178</sup> Die neunte, zehnte und elfte Sonata bestehen dagegen aus je drei Abschnitten (ABBCC, AABBC, AABCC). In den Interludes sind zwei Formen zu erkennen: Während die ersten zwei Interludes ohne Wiederholung durchkomponiert wurden, bestehen die letzten zwei Interludes jeweils aus der vierteiligen Form: AABCCDD. Weil die Teile nicht kontrastierend angelegt sind, weist Fürst-Heidtmann darauf hin, dass Cage mit der Bezeichnung „Sonate“ nicht an die klassische Form dachte, sondern sich auf das „Klangstück“, die ursprüngliche Bedeutung des älteren italienischen Gebrauchs des Begriffs, bezog.<sup>179</sup> Die meisten Sätze sind selbständige Stücke; nur die *Sonata XIV* und *XV* sind mit „GEMINI—After the work by Richard Lippold“ betitelt und wurden hintereinander

---

<sup>176</sup> Cage bekam diese Idee von Edwin Denby. Dessen Äußerung, dass kurze Stücke genauso viel enthalten können wie lange Stücke, brachte Cage dazu, zwanzig kurze „Sonatas and Interludes“ zu schreiben. Siehe Cage: *A Composer's Confessions*, in *Musiktexte* 40/41, S. 60.

<sup>177</sup> Mehr dazu Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 32-33.

<sup>178</sup> Außer der neunten – elften Sonata sind die anderen nach dem A-B Schema gegliedert.

<sup>179</sup> Fürst-Heidtmann, Monika: *Das präparierte Klavier des John Cage*, Regensburg 1979, S. 177.

gespielt, wobei ihre Zusammengehörigkeit durch den identischen B-Teil hervorgehoben wird.

Statt der dominierenden Rolle der Struktur in seinen frühen Kompositionen berücksichtigte Cage nun auch die Form, die Methode und das Material. Er äußerte sich einmal in seinem Vortrag *Forerunners of Modern Music* (1949):

„Structure in music is its divisibility into successive parts from phrases to long sections. Form is content, the continuity. Method is the means of controlling the continuity from note to note. The material of music is sound and silence. Integrating these is composing.“<sup>180</sup>

In *Sonatas and Interludes* scheint die vorklassische musikalische Form (s. o.) der Struktur übergeordnet. Durch die Taktstriche kann eine gewisse strukturelle Unterteilung abgelesen werden, aber erst durch die Form erreicht das Stück eine ganzheitliche Kontinuität.<sup>181</sup> Die *Sonata IV* besitzt z. B. die rhythmische Struktur von 3, 3, 2, und 2. Das insgesamt einhundert Takte zählende Stück weist im A-Teil dreißig und im B-Teil zwanzig Takte auf, die in je zehn Takte untergliedert sind. Die rhythmische Struktur [3, 3, 2, 2] ist mit den zwei zu wiederholenden Teilen [A-A-B-B] kombiniert, wobei sie mit der wiederholten Zahl dargestellt wurde, um mit der musikalischen Form in Einklang zu stehen (Abb. 2-2).

### Klangbild

Über die Kompositionsmethode der *Sonatas and Interludes* wurde in „Composition as Process“ (1958) ausführlich berichtet.<sup>182</sup> Für dieses Werk legte Cage normale Gegenstände auf die Klaviersaiten, wie Schrauben, Bolzen, Gummi usw. Die Auswahl der Gegenstände und ihre Positionen wurden von Cage auf experimentellem Weg gefunden. Er schrieb: „Playing the piano, listening to differences, making a choice, roughly writing it in pencil.“<sup>183</sup> Der Präparationstabelle (Abb. 2-3) können wir entnehmen, dass insgesamt 45 Töne zu präparieren sind, wobei viele Saiten im

---

<sup>180</sup> Cage, John: *Silence*, Middletown 1961, S. 62.

<sup>181</sup> Mehr dazu siehe Jenkins, Chadwick: *Structure vs. Form in The Sonatas and Interludes*, in: Patterson, David (Hg.): *John Cage*, New York 2002, S. 239-261.

<sup>182</sup> Cage: *Silence*, S. 19-20.

<sup>183</sup> Cage: *Silence*, S. 34. Obwohl Cage in der Musik nach der Befreiung von seinen Vorlieben strebte, traf er bei der Präparation seine persönliche Auswahl.

mittleren bzw. unteren Register zweifach oder sogar dreifach präpariert werden sollten.

The image displays seven systems of handwritten musical notation for a piano piece. Each system consists of a piano (treble clef) and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ppp*. Some systems feature slurs and ties, and there are instances of double bar lines with repeat signs. The piece is marked with a tempo of  $\text{♩} = 104$  at the beginning.

Abb. 2-2: *Sonatas and Interludes, Sonata IV* (© 1960 by Henmar Press Inc. New York)

16va	8va	4va	2va	1va	16va	8va	4va	2va	1va	16va	8va	4va	2va	1va
16va	8va	4va	2va	1va	16va	8va	4va	2va	1va	16va	8va	4va	2va	1va
TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	TONE	
				SCREW	2-3	1 1/8"							A	
				MED. BOLT	2-3	1 3/8"							G	
				SCREW	2-3	1 5/8"							F	
				SCREW	2-3	1 7/8"							E	
				SCREW	2-3	1 9/8"							E	
				SM. BOLT	2-3	2"							D	
				SCREW	2-3	2 1/8"							C	
				FURNITURE BOLT	2-3	2 3/8"							C	
				SCREW	2-3	2 5/8"							B	
				SCREW	2-3	2 7/8"							B	
				MED. BOLT	2-3	3"							A	
				SCREW	2-3	3 1/8"							A	
				SCREW	2-3	3 3/8"							G	
				SCREW	2-3	3 5/8"							F	
	SCREW	1-2	3 3/4"	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	3 7/8"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 3/4"				F	
				SCREW	2-3	4"							E	
				FURNITURE BOLT	2-3	4 1/8"							E	
				SCREW	2-3	4 3/8"							C	
				SCREW	2-3	4 5/8"							C	
				MED. BOLT	2-3	4 7/8"							B	
	ROBBER	1-2-3	4 7/8"	FURNITURE BOLT	2-3	5"							A	
				SCREW	2-3	5 1/8"							A	
				SCREW	2-3	5 3/8"							G	
	ROBBER	1-2-3	5 3/4"	SCREW	2-3	5 5/8"							F	
	ROBBER	1-2-3	6 1/2"	FURN. BOLT + NUT	2-3	6"							E	
				FURNITURE BOLT	2-3	6 1/8"							E	
	ROBBER	1-2-3	6 1/2"	SCREW	2-3	6 3/8"							D	
				SCREW	2-3	6 5/8"							D	
				BOLT	2-3	7"							C	
				BOLT	2-3	7 1/8"							C	
	SCREW	1-2	10"	SCREW	2-3	7 3/8"	ROBBER	1-2-3	8 1/4"				B	
	(PLASTIC (over G))	1-2-3	2 9/16"				ROBBER	1-2-3	4 1/2"				B	
	PLASTIC (over G)	1-2-3	2 7/8"				ROBBER	1-2-3	4 3/4"				G	
	PLASTIC (over D)	1-2-3	4"				ROBBER	1-2-3	10 3/8"				G	
	PLASTIC (over D)	1-2-3	4 1/8"				ROBBER	1-2-3	5 7/8"				D	
	PLASTIC (over 1-2-3)	1-2-3	4 3/8"				ROBBER	1-2-3	9 3/4"				D	
	BOLT	1-2	15 1/2"	BOLT	2-3	7 7/8"	ROBBER	1-2-3	14 1/8"				D	
	BOLT	1-2	14 3/4"	BOLT	2-3	8"	ROBBER	1-2-3	6 1/2"				C	
	BOLT	1-2	14 1/4"	BOLT	2-3	8 1/8"	ROBBER	1-2-3	7 1/4"				C	
	ROBBER	1-2-3	9 1/2"	MED. BOLT	2-3	10 3/8"	ROBBER	1-2-3	7 1/4"				B	
	SCREW	1-2	5 7/8"	LG. BOLT	2-3	5 3/8"	SCREW + NUTS	1-2	1"				B	
	BOLT	1-2	7 3/8"	MED. BOLT	2-3	2 1/4"	ROBBER	1-2-3	4 1/8"				A	
	LONG BOLT	1-2	8 3/4"	LG. BOLT	2-3	3 1/4"							A	
				BOLT	2-3	4 1/8"							G	
	SCREW + ROBBER	1-2	4 7/8"										D	
	ERASER (over D)	1	6 3/4"										D	

NUMBER TO BRIDGE = 1/4", ADJUST ACCORDING

\* MEASURE FROM BRIDGE.

Abb. 2-3: *Sonatas and Interludes*, Präparationstabelle (© 1960 by Henmar Press Inc. New York)

Die Präparation eines Klaviers blieb in diesem Stück während der Aufführung unverändert.<sup>184</sup> Durch die Präparation veränderten sich die für Tonleitern und Tonarten charakteristischen Tonhöhenverhältnisse. Sie reichen von teilweise bestimmbar bis zu nur annähernd zu definierenden Klängen bis zu

<sup>184</sup> In späteren Werken verändern die Ausführenden die Präparation während des Spiels, indem einige Objekte entfernt, und andere neu dazu gebracht werden, z. B. 34 '46.776'' for Two. Vgl. Cage: *Sonatas and Interludes*, in: Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 107.

unbestimmten Aggregaten und Geräuschen. Durch den Einsatz von Pedal und *una corda* ist die Zusammenwirkung der Klänge noch vielfältiger.

Dadurch, dass Cage in der oberen und mittleren Lage meistens Bolzen oder Schrauben einsetzte, in der unteren Lage vorherrschend Präparationen von Metall, Gummi oder Plastik durchführte, weist der Musikklang mindestens zwei verschiedene Klangfarben auf. Damit wollte Cage auf die unterschiedliche Einstellung zwischen Westen und Osten hinweisen. Coomaraswamys Ansicht zufolge sind die permanenten Emotionen sowohl im Okzident als auch im Orient zu finden. Durch die unterschiedlichen Klangbilder versuchte Cage diese permanenten Emotionen des Okzidents und Orients hervorzuheben: „In diesem Stück gibt es einige Stellen mit glockenähnlichen Klängen, die auf Europa anspielen, und andere Stellen mit trommelartigen Resonanzen, die auf den Osten hindeuten. Der letzte Teil ist eindeutig europäisch.“<sup>185</sup>

Der glockenähnliche Klang wurde in der mittleren und hohen Lage durch die Präparation von Bolzen und Schrauben hörbar gemacht. Fürst-Heidtmann weist darauf hin, dass mit Hilfe des rechten Pedals die ineinander verschwimmenden Schichtungen dieser Klänge als impressionistisches „Läuten“ empfunden werden können. Demgegenüber gibt es in der unteren Lage trommelartige Töne, die durch die Präparation vor allem von Plastik und Gummi trüber und unbestimmter erklingen.<sup>186</sup> Die *Sonata V* zeigt anschaulich die Verteilung der Klangfarben (Abb. 2-4). In diesem Stück wird die zweiteilige Form von der rhythmischen Struktur von 2, 2, 2½, 2½ durchzogen, wobei der A-Teil 18 und der B-Teil 22½ Takte besitzt. Im Bass durchziehen die Achtel Ostinato, die die „Trommeltöne“ widerspiegeln, fast das ganze Stück. Über der Bassbegleitung sind die unterschiedlichen Melodiegestaltungen zu sehen, wobei die strukturellen Einheiten im B-Teil durch die angehaltenen Töne deutlich aufgezeigt werden. Durch die orgelpunktartigen ganzen Noten wird das glockenähnliche Timbre vermittelt, welches am Schluss durch das Einsetzen des rechten Pedals noch deutlicher dargestellt wird.

---

<sup>185</sup> Interview mit Joan Peyser (1976). Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 60.

<sup>186</sup> Fürst-Heidtmann, Monika: *Das präparierte Klavier des John Cage*, Regensburg 1979, S. 185.



Abb. 2-4: *Sonatas and Interludes, Sonata V* (© 1960 by Henmar Press Inc. New York)

### Inhalt

Wie erwähnt versuchte Cage in *Sonatas and Interludes* die neun Grundemotionen der indischen Kunstästhetik in der Musik umzusetzen. Er hielt aber nicht fest, welche dieser neun Emotionen zu welcher *Sonata* bzw. zu welchem *Interlude* gehört. Vermutlich befürchtete Cage aufgrund seiner negativen Erfahrungen, dass das Publikum nicht in der Lage sei, seinen expressiven Gedanken richtig wahrzunehmen. Darum blieb er bei der Umsetzung des Gefühls lieber zurückhaltend. Aber es ist

offensichtlich, dass die letzten vier Sonaten sich auf die Ruhe beziehen.<sup>187</sup> Den Hinweis auf die Ruhe kann man deutlich an den Noten feststellen: Nach der vierten *Interlude* erscheint die Musik in *Sonata XIII* durch die sie dominierenden langen Noten und Pausen viel leiser und zurückhaltender. In der *Sonata XIV* und *XV* wird die Ruhe durch die unveränderten wiederkehrenden Ostinato und die nicht zielorientierte Bewegung angedeutet (Abb. 2-5). Auch wenn wir die vier „schwarzen“ und die vier „weißen“ den einzelnen Stücken des Werkes nicht zuordnen können, bekommen wir trotzdem den Eindruck, dass all diese Emotionen schließlich zur Ruhe tendieren.

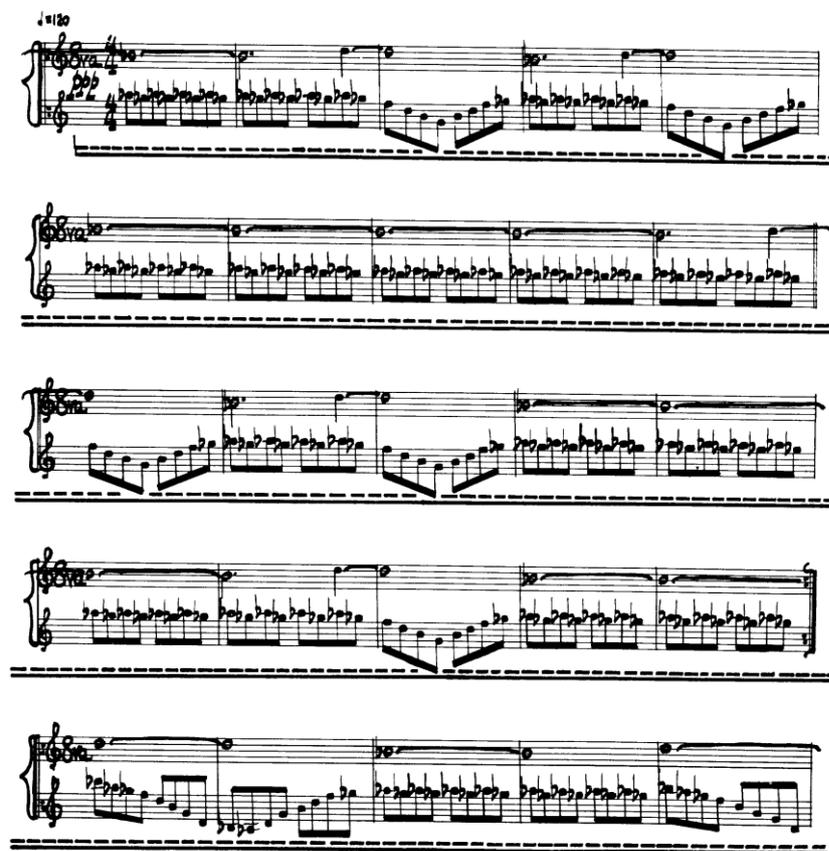


Abb. 2-5: *Sonatas and Interludes*, Anfang der *Sonata XIV* und *XV*

(© 1960 by Henmar Press Inc. New York)

<sup>187</sup> Cage selbst gab den Hinweis für die Tendenz der Ruhe im gesamten Zyklus: „the emphasis on ten-bar units in the last four pieces represented tranquility.“ Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 30.

Cage verknüpfte darüber hinaus dieses Werk mit Saties kompositorischem Stil. Seiner Ansicht nach ist Saties Musik durch die statische Harmonie und die zeitbasierende Struktur gekennzeichnet, was das Zeitgemäße seiner Musik ausmacht und die Richtigkeit gewährleistet. Für die *Sonata IV* ist z. B. die „Baukastenform“ mit den geringfügigen Veränderungen der musikalischen Elemente besonders charakteristisch. (siehe Abb. 2-2) Die Auf- und Abwärtsbewegungen erinnern uns an Saties *Socrate*. Diese musikalischen Besonderheiten weisen auch die *Sonata VIII* und die letzten vier Sonaten auf. Cages Rezeption der indischen Philosophie scheint zwar in diesem ersten Versuch noch sehr spekulativ,<sup>188</sup> aber die Affinität mit Saties Musik kommt klar zum Ausdruck.

### *The Seasons (1947)*

In *The Seasons* steht das indische Verständnis der Jahreszeiten im Mittelpunkt. Dabei wurde der Schwerpunkt wiederum auf die Ruhe gelegt, die ebenfalls für die Grundemotionen unentbehrlich ist. Im Auftrag von Lincoln Kirstein schuf Cage im Jahre 1947 für die Ballet Society, N. Y., mit Cunningham gemeinsam das Ballet *The Seasons* in einem Akt,<sup>189</sup> welches Cages erste Komposition für traditionelles Orchester war. In *The Seasons* finden wir die erste Umsetzung des zyklischen Weltbildes der indischen Philosophie, in dem der Winter der Ruhe (quiescence), der Frühling dem Schöpferischen (creation), der Sommer dem Bewahren (preservation) und der Herbst der Zerstörung (destruction) entspricht.<sup>190</sup>

Das Stück besteht aus neun Abschnitten, in einer rhythmischen Struktur mit 2, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 1 (=19). Jeder Jahreszeit geht ein *Prelude* voran. Die untere Tabelle zeigt die Reihenfolge und ihre entsprechende rhythmische Struktur:

---

<sup>188</sup> Später griff Cage in der Ballettmusik *Sixteen Dances* (1951) auf dieselbe indische Vorstellung zurück. Durch Cunninghams Choreographie kamen die neun Grundemotionen hier jedoch viel klarer zum Ausdruck.

<sup>189</sup> Es gibt zwei Fassungen: Die erste Fassung für Klavier und die zweite für Orchester.

<sup>190</sup> Die Charakteristika der einzelnen Jahreszeiten im Tanz bezeichnete Cunningham als „a man alone“ für Winter, „Children playing“ für Frühling, „lovers“ für Sommer und das Fragezeichen „?“ für Herbst. Siehe Silke Hilger: *Cage und Cunningham – von „rhythmic structures“ zu Zufallsoperationen*, in: Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband, John Cage II*, 1990. S. 50.

	Abschnitte	Rhythmische Struktur	Charakteristika
1	<i>Prelude I</i>	2	
2	<b>Winter</b>	2	Ruhe
3	<i>Prelude II</i>	1	
4	<b>Frühling</b>	3	Schöpfung
5	<i>Prelude III</i>	2	
6	<b>Sommer</b>	4	Bewahren
7	<i>Prelude IV</i>	1	
8	<b>Herbst</b>	3	Zerstörung
9	Finale ( <i>Prelude I</i> )	1	

Abb. 2-6: *The Seasons*: Die rhythmische Struktur und Charakteristika

Hier wurde die rhythmische Struktur ebenfalls durch die mikro-makro-kosmische Struktur gestaltet. Das *Prelude I* besitzt zwei Einheiten, d. h. der Zyklus von 2-2-1-3-2-4-1-3-1 wird zweimal durchlaufen; im Abschnitt *Frühling* wird z. B. der Zyklus von 2-2-1-3-2-4-1-3-1 dreimal durchlaufen. Die gesamten Einheiten ergeben  $19 \times 19 = 361$  Einheiten. Im Finale wird das *Prelude I* wiederholt, um die zyklische Natur der vier Jahreszeiten zu betonen. Silke Hilger weist darauf hin, dass Cunningham auf die Idee kam eine dem zyklischen Weltbild entsprechende Komposition zu verwirklichen, er gab Cage auch das Thema und die Details vor.<sup>191</sup>

In *The Seasons* benutzte Cage erstmals die Gamut-Technik. Wie bereits erwähnt, besteht ein Gamut aus einzelnen Tönen, Intervallen bzw. komplexeren Klängen und dient als Sammlung von Klangmaterial. Jedes Klangereignis besitzt seinen eigenen Charakter und wird vor Beginn des Komponierens zuerst festgelegt. Die Gamut-Technik entspricht Cages kompositorischem Prinzip, da durch ihre selbständigen und isolierten Klänge die harmonische Fortschreitung vermieden werden kann. Diese Idee hängt mit Saties Einfluss zusammen, denn Satie erlangte durch den einzelnen separaten Klang die statische Harmonie, die Cage zufolge die indische Vorstellung der Ruhe widerspiegelte. In *The Seasons* beschränkt Cage sich folglich auf ein bestimmtes Set von separaten Klängen, jedoch geht er mit diesen komplexeren Klängen nicht sehr streng um, sondern erlaubt sich frei komponierte Passagen. Prichett zeigt diese Passagen am Beispiel des Abschnitts *Sommer*, indem die zwei ursprünglichen Aggregate (*Aggregate A*: d-a-b-f-a-e; *Aggregate B*: f-d-g-as-d-g) stets

<sup>191</sup> Cunningham schrieb: „I was more interested in the Joycean & Indian idea of life as being cyclical. Thus perhaps *The Seasons* as subject.“ (Cunningham, *Changes*, Notes on choreography 1968) Ebda., S. 49.

fragmentiert und arpeggiert und damit unvermeidlich gewisse harmonisch wirkende Gefühle erzeugt werden<sup>192</sup> (Abb. 2-7).

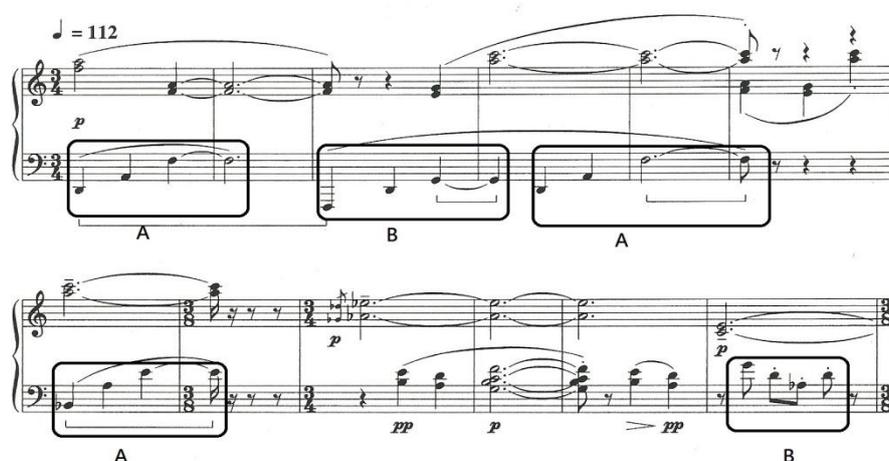


Abb. 2-7: *The Seasons: Sommer* (© 2004 by Henmar Press Inc. New York)

*The Seasons* zeigt darüber hinaus den Charakter einer Programmmusik mit unterschiedlichen Darstellungen der Jahreszeiten, etwa die Ruhe im *Prelude I* und *Winter*; die deutlichen Vogelstimmen-Imitationen im *Frühling*. Im *Herbst* wird durch das Crescendo bis dreifaches Forte ein musikalischer Höhepunkt erreicht. Dann wird mit dem anschließenden Diminuendo der Übergang in die Ruhe angedeutet.<sup>193</sup>

Zusammenfassend gesagt stehen das Konzept der Übertragung indischer Ästhetik und der statischen Harmonie in den beiden Kompositionen *Sonatas and Interludes* und *The Seasons* im Mittelpunkt, wobei in den *Sonatas and Interludes* die neun Emotionen letztendlich zur Ruhe kommen und in *The Seasons* die Gamut-Technik verwendet wurde, um die Befreiung von Zuneigung und Abneigung zu erreichen. Paradoxerweise versuchte Cage noch zu kommunizieren, obwohl er hauptsächlich die Ruhe, nämlich Befreiung vom persönlichen Ausdruckswillen hervorheben wollte. Darüber hinaus wurden die vier wichtigsten musikalischen

<sup>192</sup> Vgl. Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, S. 42. Diese Unzufriedenheit mit den harmonischen Passagen wurde in Cages nächstem Stück *String Quartet in Four Parts* (1949-1950) verbessert. In diesem Stück versuchte Cage noch einmal die traditionelle Idee des zyklischen Weltbildes in der Musik umzusetzen, wobei die Gamut-Technik strenger eingesetzt wurde. Cage hielt an den Aggregaten in der originalen Form fest und verzichtete auf jede freie Zusammenstellung der Klänge. Das Gefühl der statischen Harmonie und der Ruhe werden daher makellos vermittelt.

<sup>193</sup> Mehr dazu siehe Silke Hilger: *Cage und Cunningham – von „rhythmic structures“ zu Zufallsoperationen*, in: Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband, John Cage II*, 1990. S. 32-71.

Begriffe, die Cage im Vortrag *Defense of Satie* besprochen hatte, in der indischen Phase durchgearbeitet. Die Koordination der Struktur und der Form wurden in *Sonatas and Interludes* erstmals berücksichtigt. Die Idee der Objektivierung des Materials wurde in den weiteren Stücken durch die Gamut-Technik umgesetzt. Mit der Tabelle konnte in den *Sixteen Dances* schließlich eine kontinuierliche Methode bereit gestellt werden, welche den Kompositionsprozess verwaltete.

Cages Vorstellung der Ruhe und der Ichlosigkeit lag in der indischen Mystik und Ästhetik begründet. Dieser Gedanke wurde später in seiner Zen-Phase stabilisiert und systematisiert. Gegenüber den indischen und zen-buddhistischen Einflüssen nahm Cage einen eklektischen Weg. Im Jahr 1990 sagte Cage selbst dann auch:

„Ich glaube immer noch, dass der Zweck der Musik ist, das Denken zu läutern und zur Ruhe zu bringen, damit es für göttliche Einflüsse empfänglich wird. Dieser Gedanke wird in Indien überliefert. Ich habe ihn von Gita Sarabhai, einem indischen Musiker, übernommen. Göttliche Einflüsse empfangen wir durch unsere Sinneswahrnehmungen. Ich nahm den Weg des Zen, aber nicht seine Sitzweise an.“<sup>194</sup>

Daraus wird auch deutlich, dass Cage die indische Tradition und die Zen-Ästhetik in seinen späten Lebensjahren verinnerlicht hatte. Er sah den Zweck der Musik in der indischen Tradition begründet, erreichte diesen aber anhand von Zen, ohne allerdings die Sitzweise anzunehmen, sondern beschäftigte sich stattdessen mit der Zufallsoperation.

### 2.3. Zufallsoperation

Nichthandeln und nichts bleibt ungetan. (*Daodejing* 48)

Im *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950/51) benutzte Cage zum ersten Mal Diagramme. Mit diesen wurden die einzelne Töne, Intervalle und Aggregate nun systematischer gestaltet. Diese Komposition dient als wichtiges

---

<sup>194</sup> Cage: *Nichtdualistisches Denken*, in *Musiktext* 40/41, S. 22.

Kettenglied zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, da Cage in diesem Stück seine Erfahrung der 1940er Jahre zusammengefasst und gleichzeitig seine wesentliche Methode der 1950er Jahre vorweggenommen hat. Das *Concerto* besteht aus drei Sätzen: Im ersten Satz wurden Klänge der Orchesterpartie nur aus den Diagrammen ausgewählt, während das Klaviersolo noch keine Diagramme zur Verfügung hatte. Der Klavierpart war daher durch den Ausdruckswillen des Komponisten rhythmisch reichhaltiger gestaltet, was im Kontrast zu dem eher statisch klingenden Orchester stand. Der persönliche Geschmack verwischte sich allmählich im zweiten Satz, in dem der Klavierpart auch Diagramme benutzte. Im dritten Satz ging der Geschmack des Komponisten letztendlich durch die Methode des Münzwurfs verloren und Cage eröffnete damit eine neue Schaffensphase, die durch die sogenannte Zufallsoperation geprägt wurde.

Die Zufallsoperation wurde von 1951 bis 1962 durchgehend als Richtlinie für Cages Schaffen angesehen.<sup>195</sup> Nachdem Cage das chinesische Buch *I Ging*, das *Buch der Wandlungen* von seinem Schüler Christian Wolff bekommen hatte, versuchte er sogleich die Methode, mit der man durch Münzwürfe Hexagramme erhielt, in seiner Musik umzusetzen. Ihn interessierte aber weniger die Philosophie des *I Ging* als vielmehr die Verwendung des Münzwurfs und der Tabelle. Cage selbst sagte oftmals, dass er das Buch *I Ging* nur als ein kompositorisches Mittel benutze, um den Einfluss der persönlichen Zuneigung und Abneigung zu vermindern. Im dritten Satz des *Concertos for Prepared Piano and Chamber Orchestra* hatten die Tabellen noch die Maße 14 x 16, erst in *Sixteen Dances*, der letzten von der indischen Philosophie beeinflussten Komposition, nahm Cage die tabellarischen Maße des *I Ging* (8 x 8) zum ersten Mal identisch auf. Die Zufallsoperation erreichte ihren Höhepunkt in der *Music of Changes* (1951). Zum einen wurde das Prinzip der Wandlungen, ein wesentlicher Charakter des *I Ging*, in den Ablauf der Musik mit einbezogen. Zum anderen wurden Tabellen aller musikalischen Parameter erstellt, wie etwa die Tabelle des Klangs, der Dynamik, der Dauern, der Tempi und der Überlagerung.

Mit der Zufallsoperation versuchte Cage auf den Einfluss des persönlichen Geschmacks zu verzichten und seine Rolle als Komponist im Kompositionsverfahren zu verringern. Dieses Prinzip der „Ichlosigkeit“ kannte Cage bereits durch Sri

---

<sup>195</sup> In den 1960er Jahren wurde die Zufallsoperation nicht nur im Kompositionsvorgang, sondern auch weitestgehend in den Partituren und Aufführungen verwendet.

Ramakrishnas Mystik der 1940er Jahre, wobei das „Ich“ abgelegt werden sollte, um die Verwirklichung Gottes zu erlangen. Durch Coomaraswamy lernte Cage die indische Vorstellung der neun Grundemotionen kennen, dazu zählt auch die farblose Ruhe, die zwischen vier „weißen“ und vier „schwarzen“ Emotionen steht, als Befreiung von persönlichen Vorlieben. Die Entsubjektivierung wurde nun in den 1950er Jahren durch seine Beschäftigung mit der ostasiatischen Philosophie, einerseits durch seine Rezeption des *I Ging*, andererseits durch seine Wahrnehmung der Zen-Ästhetik, intensiviert. Die indische Schaffensphase der 1940er Jahre, in der Cage bereits die kompositorische Ichlosigkeit darzustellen versuchte, dient als fundamentale Basis für die Kompositionen der 1950er Jahre.

Im Folgenden werden zunächst die Entstehungsgeschichte und Wesenszüge des *I Ging* im Einzelnen dargelegt, um Cages Rezeptionskonzept nachvollziehen zu können. Anschließend wird Cages Rezeption des *I Ging* am Beispiel der *Music of Changes* erklärt, dabei wird der Schwerpunkt auf den Kompositionsprozess gelegt. In welchem Maß das *I Ging* auf den Aufbau dieses Stückes zutrifft, wird dann aufgezeigt. Schließlich werde ich auf die Zen-Lehre eingehen, nicht zuletzt auf die Aspekte der Absichtslosigkeit bzw. des „Nicht-Handelns“ im Kontext des Zen-Buddhismus, um Cages Rezeption des Zen anhand seiner Zufallsoperation in der *Music of Changes* zu untersuchen.

### 2.3.1. Das Buch der Wandlungen *I Ging*

Das Buch der Wandlungen *I Ging* (易經),<sup>196</sup> welches zu den Fünf Klassikern des chinesischen Altertums gehört,<sup>197</sup> wird auch die über 3000 Jahre alte Orakelsammlung genannt. Das *Ging* (經) bedeutet die wichtigsten Bücher der traditionellen chinesischen Philosophien, darunter übten die Werke von Konfuzius den größten

---

<sup>196</sup> Diese Schreibweise der chinesischen Namen stammt von Richard Wilhelm, dem großen Sinologen und Übersetzer des *I Ging*. Es gibt außerdem eine Anzahl von Umschriftsystemen; darunter ist WADE-GILES ein hauptsächlich im englischsprachigen Raum benutztes System, wobei der Name des Buches als *I Ching* geschrieben wurde; PINYIN ist das in China entwickelte System und die Schreibweise des Buches ist *Yijing*.

<sup>197</sup> Neben dem *I Ging* (易經, *Buch der Wandlungen*) sind die anderen vier Klassiker *Shi Ging* (詩經, *Buch der Lieder*), *Shu Ging* (書經, *Buch der Urkunden*), *Li Ging* (禮經, *Buch der Riten*) und *Chunqiu Ging* (春秋經, *Frühlings- und Herbstannalen*).

Einfluss aus. Der Name *I* (易) enthält mindestens drei Bedeutungen, nämlich die Einfachheit, die Wandlung und die Ewigkeit: Erstens besteht der Charakter der Einfachheit darin, dass dem umfangreichen Inhalt des *I Ging* bloß die 64 Hexagramme zugrunde liegen; zweitens ist der Grundgedanke des Buches die Wandlung, da die Beziehung zwischen Himmel, Erde und Mensch als eine in wiederkehrender Veränderung befindliche Einheit erkannt wird; drittens bezeichnet die Ewigkeit das unwandelbare Gesetz, nämlich die oben genannte wiederkehrende Veränderung, die ununterbrochen im Kosmos stattfindet.

Die Abfassung des *I Ging* wurde zunächst der mythischen Figur Fu Xi (伏羲, 3 Jt. v. Chr.) zugeschrieben, der auf einem Schildkrötenpanzer die Anordnung der acht Trigramme entdeckt haben soll. Im Laufe der Urzeit wurde das *I Ging* vor allem als Ratgeber für Landwirtschaft, Fischerei und Jagd verwendet. Erst durch König Wen (周文王), den Begründer der Zhou Dynastie (ca. 1150-249 v. Chr.), und seine Erläuterungen zu den 64 Hexagrammen, wurde das *I Ging* inhaltlich stark erweitert, indem die Grundkraft der Natur mit der Welt der Politik, des Handels und des menschlichen Lebens in Verbindung gebracht wurde. Der Text zu den einzelnen Strichen des Hexagramms stammt von seinem Sohn, dem Herzog von Zhou (周武王), der damit das Werk seines Vaters vollendete. Dieses Buch wird folglich auch *Zhou I* (周易) – *Die Wandlungen von Zhou* genannt, um sich von dem früheren *I Ging* des Fu Xi zu unterscheiden. Das *I Ging* enthält die vor drei bis vier Jahrtausenden gesammelte Weisheit und so ist es auch kein Wunder, dass die beiden zentralen chinesischen Philosophien, der Konfuzianismus und der Daoismus, ihre Wurzeln darin haben. Konfuzius (551-479 v. Chr.) und seine Schüler hatten eine Reihe von Kommentaren zu den Hexagrammen und einzelnen Linien geschrieben, die wohl zu den wichtigsten Beiträgen in der Geschichte zählen.

Der entscheidende Grundgedanke des Buches ist der der Wandlung. Das Gedankengut der alten Chinesen war in der Frühzeit schon davon geprägt, dass es nichts Beständiges im Universum gibt, wie der Wechsel von Sonne und Mond sowie Ebbe und Flut beweisen. Die meisten Menschen im Westen kennen wohl das unten dargestellte Symbol des *Taiji* (太極, Firstbalken, bedeutet das Allerhöchste). Es zeigt den gesamten Kosmos, indem es durch das dunkle *Yin* (陰) und das helle *Yang* (陽) polarisch geteilt wird (Abb. 2-8). Jedoch enthält der dunkle halbe Kreis einen kleinen

hellen Punkt und umgekehrt. Die kleinen runden Punkte sind nämlich die Keime der Veränderung, durch die die ständige Veränderung der beiden polaren kosmischen Kräfte stattfindet.

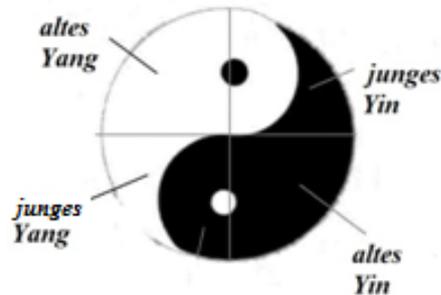


Abb. 2-8: *Taiji*

Die Wandlung in der Abbildung des *Taiji* kann man durch die Unterteilung des *Yin-Yang*-Kreises in vier Teile ablesen. Fangen wir mit der Himmelsrichtung Nordost an und zwar im Uhrzeigersinn: Die Station des Nordosten wird hier *junges Yin* (少陰) genannt, da der Keim des *Yin* in der hellen Fläche vorhanden ist. Während der Wandlung entwickelt sich das *junge Yin* zum *alten Yin* (太陰) zur Himmelsrichtung Südost hin, gleichsam dem menschlichen Lebensprozess von der Jugend bis zum Alter; sobald das *Yin* an seinem Höhenpunkt angelangt ist, entsteht der Keim des *Yang* und wandelt sich ins *junge Yang* (少陽). Ebenso wird sich das *junge Yang* zum *alten Yang* (太陽) wandeln, was durch die helle Fläche angezeigt wird. Am Höhepunkt des *alten Yang* tritt das *junge Yin* mit dem kleinen dunklen Punkt wieder ein. In ebendieser Weise setzt sich die Wandlung von *Yin* und *Yang* fort.

Durch diese ständige Veränderung der Naturkräfte *Yin* und *Yang* entsteht das Leben. In der kosmischen Vorstellung hat man zuerst den *Wuji* (無極, Uranfang) als Kreis gezeichnet. Aus dem *Wuji* ergibt sich dann *Taiji*, wie oben gezeigt, dessen Kreis durch *Yin* und *Yang* geteilt ist (兩儀, *Liang Yi*), wobei das *Yin* und das *Yang* jeweils mit einem durchbrochenen Strich und einem durchgehenden Strich angedeutet werden können (Abb. 2-9). Aus den gegensätzlichen Kräften sind die vier Verbindungsmöglichkeiten zwischen Himmel und Erde, die die vier Jahreszeiten bestimmen (四象, *Si Xiang*), entstanden, welche durch Verdoppelung des Striches

dargestellt werden. Wenn wir noch eine dritte Linie hinzufügen, die den Menschen als Bindeglied zwischen Himmel und Erde symbolisiert, dann entstehen die sogenannten acht Trigramme (八卦, *Ba Gua*). Daraus ergeben sich schließlich die zehntausend Dinge (萬物, *Wan Wu*, alles Seiende).

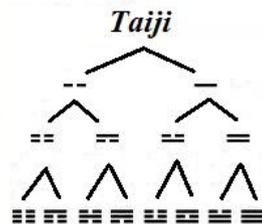


Abb. 2-9: Die Entstehung der acht Trigramme

In diesen acht Trigrammen sind folglich alle Naturelemente und physikalischen Elemente der Erde enthalten. Den acht Trigrammen werden im *I Ging* nach Richard Wilhelm die folgenden Bedeutungen und Eigenschaften zugeschrieben<sup>198</sup> (Abb. 2-10):

<i>ba gua</i>	Name	Bedeutung	Naturelement	Eigenschaft
☰	Qian	Das Schöpferische	Himmel	stark
☷	Kun	Das Empfangende	Erde	hingebend
☳	Zhen	Das Erregende	Donner	bewegend
☵	Kan	Das Abgründige	Wasser	gefährlich
☶	Gen	Das Stillehalten	Berg	ruhend
☴	Sun	Das Sanfte	Wind	eindringend
☲	Li	Das Haftende	Feuer	leuchtend
☱	Dui	Das Heitere	See	fröhlich

Abb. 2-10: Acht Trigramme

Außerdem wies Richard Wilhelm zutreffend auf den Wandlungscharakter der Trigramme hin: „Die acht Zeichen sind Zeichen wechselnder Übergangszustände, Bilder, die sich dauernd verwandeln. Worauf das Augenmerk gerichtet war, waren

<sup>198</sup> Wilhelm, Richard: *I Ging – Das Buch der Wandlungen*, Düsseldorf 1956, S. 12.

nicht die Dinge in ihrem Sein [...], sondern die Bewegungen der Dinge in ihrem Wechsel. So sind die acht Zeichen nicht Abbildungen der Dinge, sondern Abbildungen ihrer Bewegungstendenzen.<sup>199</sup>

Die acht Trigramme wurden im Lauf der Jahrhunderte als Orakel gebraucht und immer tiefer gedeutet, so dass eine höher entwickelte Methode zum Verstehen des Universums benötigt wurde. Die Trigramme wurden dann miteinander kombiniert und erweitert, wodurch auch eine komplizierte Situation erfragt und erklärt werden kann. Die Kombinationen der acht mal acht Trigramme führten schließlich zu 64 Hexagrammen (Abb. 2-11).

	天 ☰	澤 ☱	火 ☲	雷 ☳	風 ☴	水 ☵	山 ☶	地 ☷
天 ☰	☰	☱	☲	☳	☴	☵	☶	☷
澤 ☱	☱	☰	☲	☳	☴	☵	☶	☷
火 ☲	☲	☱	☰	☳	☴	☵	☶	☷
雷 ☳	☳	☱	☲	☰	☴	☵	☶	☷
風 ☴	☴	☱	☲	☳	☰	☵	☶	☷
水 ☵	☵	☱	☲	☳	☴	☰	☶	☷
山 ☶	☶	☱	☲	☳	☴	☵	☰	☷
地 ☷	☷	☱	☲	☳	☴	☵	☶	☰

Abb. 2-11: 64 Hexagramme (<http://yaintech.com>)

Jedes Hexagramm beginnt mit der unteren Linie, die der Ausgangspunkt einer Situation ist und sich durch verschiedene Stadien der Veränderung nach oben entwickelt.<sup>200</sup> Um die sechs Striche zu bekommen, werden 50 Schafgarbenstengel oder drei Münzen benutzt. Die Durchführung des Auszählens der Schafgarbenstengel bzw. des Münzwurfs muss sechsmal wiederholt werden, um die sechs Striche des Hexagramms ermitteln zu können. In der *Music of Changes* wird der Vorgang mit drei Münzen durchgeführt, wobei Kopf mit *Yin* (Zahlenwert 2), Zahl mit *Yang* (Zahlenwert 3) gleichgesetzt werden. Addiert man die Werte der drei Münzen, so

<sup>199</sup> Ebda., S. 11.

<sup>200</sup> Wing gab in seinem Arbeitsbuch ausführliche Erläuterungen und Verwendungsbeispiele des *I Ging*. Mehr dazu siehe Wing, R. L.: *Das Arbeitsbuch zum I Ging*, München: Diederichs, 1990, S. 11-27.

ergibt sich eine Summe zwischen 6 und 9. Wenn dreimal Kopf erscheint, ergibt dies die Zahl 6 (*altes Yin*); bei zweimal Kopf und einmal Zahl die 7 (*junges Yang*); bei zweimal Zahl und einmal Kopf eine 8 (*junges Yin*); bei dreimal Zahl eine 9 (*altes Yang*). Dabei werden die beweglichen Striche durch die Zahlen 9 und 6, die ruhenden durch 7 und 8 dargestellt. Die folgende Tabelle zeigt die Zahlen, ihre Bezeichnungen und ihre unterschiedlichen Eigenschaften (Abb. 2-12):

3 Münzen	Zahl	Bezeichnung	Eigenschaft
3 x Kopf	6	— x —	weiblich, wandelbar in männlich
2 x Kopf 1 x Zahl	7	——	männlich, unwandelbar
2 x Zahl 1 x Kopf	8	-- --	weiblich, unwandelbar
3 x Zahl	9	—O—	männlich, wandelbar in weiblich

Abb. 2-12: Wandlung von *Yin* und *Yang*

Die Wandelbarkeit der Linien ist ein wichtiges Prinzip der Hexagramme, welches die Wechselwirkung des kosmischen Wandels zum Ausdruck bringt. Sind eine oder mehrere wandelbare Linien in einem Hexagramm vorhanden, dann entsteht durch die Veränderung dieser Linien (das *Yang* ins *Yin* wandeln und umgekehrt) ein zweites Hexagramm. Wie im unten angeführten Beispiel wird die zweite wandelbare durchgehende Linie im ersten Hexagramm als feste Linie gelesen, die sich dann im zweiten Hexagramm zu einer durchbrochenen Linie verändert. Das originale, mit der Nummer 11 versehene Hexagramm heißt das Gedeihen (泰), während das zweite, neue Hexagramm mit der Nummer 36 die Verfinsterung des Lichtes / die Zensur (明夷) bedeutet. Bei der Deutung muss man die beiden Hexagramme gleichzeitig berücksichtigen, vor allem den Kommentar zur zweiten Linie des neuen Hexagramms (Abb. 2-13).



11. Das Gedeihen



36. Die Zensur

Abb. 2-13: Die Wandelbarkeit des Hexagramms

Cage griff diesen Gedanken der Mobilität mit seiner beweglichen bzw. unbeweglichen Tabelle in der Musik auf, wobei die Materialien in der beweglichen Tabelle verändert werden können. Obwohl das *I Ging* Cage zufolge als Werkzeug benutzt werden soll, zog er dennoch den Gedanken der Veränderungstendenz im Kompositionsvorgang in Betracht.

Das *I Ging* ist weit mehr als eine Orakelpraxis, es fasst die Lehre von Himmel-Erde-Mensch zusammen, deren Prinzip nicht nur als eine wichtige Grundlage der daoistischen und der konfuzianischen Lehren dient, sondern auch auf das Leben und Denken der Chinesen seit Jahrtausenden einen großen Einfluss ausübt. Auch die asiatischen Komponisten wurden von dieser Tradition geprägt. Zur musikalischen Rezeption des *I Ging* leisteten sie einen wichtigen Beitrag, z. B. *Pien* von Chou Wen-Chung (geb. 1923) und *Taiji* von Zhao Xiaosheng (geb. 1945).<sup>201</sup>

### **2.3.2. Music of Changes (1951)**

Bereits in den 1930er Jahren zeigte Harrison Cage das *I Ging* in San Francisco, das aber damals noch keinen großen Eindruck auf Cage machte. Erst in den 1950er Jahren befasste sich Cage mit der ostasiatischen Philosophie, insbesondere dem Taoismus, Buddhismus und Zen. Sein damaliger Schüler Christian Wolff schenkte ihm als Dank für den Unterricht eine englische Ausgabe des *I Ging*,<sup>202</sup> wodurch Cage zum ersten Mal auf das Buch aufmerksam wurde. Jedoch interessierte ihn zunächst nicht der umfangreiche Inhalt, sondern die 8 x 8 *I Ging*-Tabelle. Nach Erhalt des Buches begann Cage gleich sich damit auseinanderzusetzen:

„Es war Christian, der mir eine Kopie des *I Ging* in den frühen fünfziger Jahren gab, und das hat meine Musik verändert. Bis dahin hatte ich das Magische Quadrat gebraucht. Ich hatte einen Weg gesucht, um Musik zu machen, die die Klänge befreit von meinen Neigungen und

---

<sup>201</sup> Mehr dazu siehe Mitter, Barbara: *Dangerous Tunes – The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden 1997, S. 362ff.

<sup>202</sup> Christian Wolff (geb. 1934) ist Sohn des bekannten deutschen Verlegerehepaars Helen und Kurt Wolff, welches 1941 in die Vereinigten Staaten emigrierte. Kurt Wolff hatte die englische Ausgabe des *I Ging* publiziert. Diese enthielt eine Einführung von C.G. Jung, dessen Denken auf Cage in der Zeit um 1950 einen entscheidenden Einfluss ausübte.

Abneigungen, von meiner Erinnerung und meinem Geschmack. Erst half mir das Magische Quadrat, und als ich dann die Tabelle des *I Ging* sah, begann ich sofort damit zu arbeiten.“<sup>203</sup>

Wie schon erwähnt, verwendete Cage bereits in *Sixteen Dances* die Tabelle des *I Ging*. Allerdings ist die erste Komposition, die vollständig auf der Zufallsoperation des *I Ging* beruht, zweifellos die *Music of Changes*. Dieses Stück wurde von Februar bis Dezember 1951 komponiert und von David Tudor am 1. 1. 1952 im Cherry Lane Theatre in New York uraufgeführt.<sup>204</sup> Es ist ein vierteiliges Stück für herkömmliches Klavier, dessen Titel *Music of Changes* sich direkt auf das chinesische Buch *I Ging*, das *Buch der Wandlungen* (*Book of Changes*), bezieht.

Für seine *Music of Changes* hatte Cage aber nicht den substantiellen Inhalt des Buches, sondern nur die Idee der 64 Hexagramme übernommen.<sup>205</sup> Sein Verfahren, welches auch als Zufallsoperation bekannt ist, hat Cage selber bei unterschiedlichen Anlässen ausführlich dargelegt. In seiner ersten und bekanntesten Sammlung *Silence* ist beispielweise der Artikel *To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No.4* zu finden.<sup>206</sup> Außerdem hielt Cage, von Wolfgang Steinecke darum gebeten, seine *Music of Changes* zu erörtern, 1958 eine Vorlesung *Komposition als Prozess* im Internationalen Ferienkurs für Neue Musik in Darmstadt.<sup>207</sup> Den wohl frühesten Ausdruck von Cages Denken zeigt die Korrespondenz mit Pierre Boulez während der Entstehungsjahre 1951/1952.<sup>208</sup> In diesem Briefwechsel finden wir einen Text von Cage, welcher ausführlich über die Zufallsoperation berichtet.<sup>209</sup>

Um diese Zeit hatte Cage sich noch nicht der rhythmischen Struktur entledigt, die als Gerüst für die gesamte musikalische Gestaltbildung diente, sowohl für den

---

<sup>203</sup> Klüppelholz: *Schlüsselwerk der experimentellen Musik*, in *MusikTexte* 15, S. 34.

<sup>204</sup> Der erste Teil des Stückes wurde vorher auch schon durch David Tudor am 19. August 1951 im Black Mountain College, North Carolina uraufgeführt. Ebda., S. 39.

<sup>205</sup> In einem Interview (Cole Gagne und Tracy Caras, 1980) sagte Cage einmal, dass er sich nicht vollständig von der ursprünglichen Funktion des *I Ging* trennte: „... beim Schreiben von Musik oder Texten berücksichtige ich diese Aspekte nicht. Ich benutze es einfach als eine Art Computer, als Werkzeug. Wenn ich etwas wissen will, das eine kluge Antwort erfordert, befrage ich es natürlich entsprechend. Das kommt gelegentlich vor. Wenn ich aber wissen will, welchen von 100 Tönen ich nehmen soll, benutze ich es einfach als Computer.“ Vgl. Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 170.

<sup>206</sup> Cage: *Silence*, Middletown, 1961, 1973, S. 57ff.

<sup>207</sup> Cage: *Komposition als Prozess*, in Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband – Darmstadt-Dokumente I*, München 1999, S. 137-174.

<sup>208</sup> Brief an Boulez 22. Mai 1951. Vgl. Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): *Dear Pierre – Cher John: Pierre Boulez und John Cage; Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 102-108.

<sup>209</sup> Ebda., S. 117-120.

Taktaufbau als auch für die Zusammenstellung der Sektion. Die rhythmische Struktur der *Music of Changes* ist asymmetrisch:  $3 : 5 : 6 \frac{3}{4} : 6 \frac{3}{4} : 5 : 3 \frac{1}{8} = 29 \frac{5}{8}$  (29.625 Sektionen / Einheiten). Die vier Teile des Stücks bestehen aus insgesamt  $29 \frac{5}{8}$  Sektionen. Der Gesamtumfang des Werkes beträgt insgesamt  $29 \frac{5}{8} \times 29 \frac{5}{8} = 877,64$  Takte. Die Aufteilung der sechs Taktgruppen auf die vier Teile zeigt folgende Tabelle (Abb. 2-14):

	Teil I	Teil II		Teil III	Teil IV	
	<b><math>29 \frac{5}{8}</math> Sektionen</b>					
Sektion (makro)	<b><math>3 \times 29 \frac{5}{8}</math></b>	<b><math>5 \times 29 \frac{5}{8}</math></b>	<b><math>6 \frac{3}{4} \times 29 \frac{5}{8}</math></b>	<b><math>6 \frac{3}{4} \times 29 \frac{5}{8}</math></b>	<b><math>5 \times 29 \frac{5}{8}</math></b>	<b><math>3 \frac{1}{8} \times 29 \frac{5}{8}</math></b>
Einheit (mikro)	<i>3 - 5 - 6 <math>\frac{3}{4}</math> - 6 <math>\frac{3}{4}</math> - 5 - 3 <math>\frac{1}{8}</math></i>	<i>3 - 5 --etc</i>	<i>3 - 5 --etc</i>	<i>3 - 5 --etc</i>	<i>3 - 5 --etc</i>	<i>3 - 5 --etc</i>

Abb. 2-14: *Music of Changes* – Gesamtstruktur (mikro-makro-kosmische Struktur)

Die mikro-makro-kosmische Struktur ist bereits seit den 1930er Jahre in Cages Kompositionen zu finden. Sie ist eine leere zeitbasierende Struktur, auf die alle möglichen Klänge, Geräusche sowie Stillen projiziert werden können. In der *Music of Changes* hängen aber nicht nur die Klangmaterialien mit der rhythmischen Struktur zusammen, sondern auch die anderen Musikparameter, wie etwa die Dynamik, die Tempi und die Schichtung. In der kleinsten strukturellen Ebene z. B. finden der Tempo- und Schichtungswechsel statt (im 1., 4., 9., usw.).

Nach Cages Angabe wurden für die *Music of Changes* zuerst Tabellen angelegt und dann per Münzwurf bestimmte Parameter für die Zusammenstellung des Stücks ausgesucht.<sup>210</sup> Durch das sechsmalige Werfen dreier Münzen wird ein Hexagramm ermittelt und dessen Zahl zwischen 1 und 64 bestimmt. Diese Zahl wird zuerst im Schema zum Auffinden der *I Ging*- Hexagramme ausgesucht (Abb. 2-15/ b) und das entsprechende Feld wird dann in der jeweiligen Materialtabelle (Abb. 2-15/ a) beim Komponieren angewandt.

<sup>210</sup> Cage verwendete zunächst die klassische Münzmethode für seine Zufallsoperation, ab 1967 setzte er, aufgrund der aufwendigen Arbeitszeit, in Zusammenarbeit mit Lejaren Hiller den Computer als Hilfsmittel ein.

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64

Abb. 2-15/ a. Ordnungszahlen von Cages Tabellen  
(Utz 2002, S. 91)

1	34	5	26	11	9	14	43
25	51	3	27	24	42	21	17
6	40	29	4	7	59	64	47
33	62	39	52	15	53	56	31
12	16	8	23	2	20	35	45
44	32	48	18	46	57	50	28
13	55	63	22	36	37	30	49
10	54	60	41	19	61	38	58

Abb. 2-15/ b. Diagramm zum Auffinden der  
*I Ging* Hexagramme

Cages Kompositionsvorgang beruhte auf insgesamt 26 Materialtabellen: jeweils acht Klang-, Tondauer- und Dynamiktabellen, sowie je eine Tempo- und Überlagerungstabelle; jede Tabelle hat eine 8-mal-8-Einteilung. Die Abmessungen dieser Tabelle sind genau die gleichen wie die für die tabellarische Darstellung des *I Ging*.

### Tempo-Tabelle

Cage erstellte für das Tempo nur eine Tabelle, die aus 32 Metronomangaben und 32 leeren Feldern bestand (Abb. 2-16). „Die Tabelle für die Tempi hat 32 Elemente, wobei die Leerstellen das vorherige Tempo beibehalten (unbeweglich).“<sup>211</sup> Durch das oben ausgeführte *I Ging*-Verfahren wird ein Feld letztlich als kompositorischer Bestandteil bestimmt. Zu einem Tempowechsel kommt es nur bei ungeraden Zahlen (ungeradzahlige Zellen); bei geraden Zahlen (geradzahlige Zellen) wird das Tempo des vorherigen Abschnitts beibehalten.

<sup>211</sup> Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): *Dear Pierre – Cher John: Pierre Boulez und John Cage; Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 118f.

176		58		192		108	
88		96		60		132	
66		112		144		56	
52		92		138		152	
63		168		104		48	
160		72		100		69	
116		126		50		84	
80		184		120		76	

Abb. 2-16: Tempo-Tabelle (Utz 2002, S. 90)

Die Tempo-Tabelle bleibt das gesamte Stück über unverändert. Der Tempowechsel wird am Anfang jeder Taktgruppe eingesetzt und kann somit die Struktur des ganzen Stücks verdeutlichen. Man beginnt nämlich mit einer bestimmten Tempoangabe, z. B. einer Viertelnote = 69, beschleunigt dann innerhalb von drei Takten auf ein Viertel = 176, verlangsamt innerhalb von fünf Takten auf ein Viertel = 100 und so weiter. Genauer gesagt lautet die Tempofolge in der ersten Sektion: 69 accel. – 176 ritard. – 100 – 100 – 100 ritard. – 58. Durch die Angaben von Accelerando oder Ritardando kann eine Tempoänderung im Voraus angekündigt werden. Daraus lässt sich folgern, dass Cage durch Münzwürfe folgende Zahlenfolge ermittelte: 47 – 1– 45 – gerade Zahl – gerade Zahl – 3.<sup>212</sup>

### Überlagerung-Tabelle

Wie beim Tempo wurde auch für die Überlagerung nur eine Tabelle erstellt (Abb. 2-17). Am Beginn einer jeden Taktgruppe (also im 1., 4., 9. Takt usw.) wird der Dichtegrad, d. h. im gleichen Abschnitt wie beim Tempo, neu bestimmt. „Jedes einzelne Ereignis (1 bis 8) wird von Anfang bis Ende der Komposition bearbeitet. Zum Beispiel, das Achte ist von Anfang bis Ende präsent, klingt aber vielleicht nur innerhalb eines Strukturabschnitts, der von einem Münzwurf von 57 bis 64 bestimmt wurde. [...] Es wird tatsächlich hörbar, wenn ein Klang (anstatt eines Stillelements)

<sup>212</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 91.

geworfen wurde und die durch Münzwurf ermittelte Dauer von einer Länge ist, [...].<sup>213</sup>

In der Tabelle entspricht jede Zahl der Anzahl der Ü berlagerungen. Aus Cages Erklärung geht hervor, dass die acht Schichtungen vom Anfang bis zum Ende gleichsam berücksichtigt werden, aber die tatsächlich mitwirkende Anzahl der Schichtung zum Beginn jeder Taktgruppe nach dem Ergebnis des *I Ging*-Verfahrens neu bestimmt werden muss. Wenn das wiederholte Werfen der Münze eine Zahl zwischen 1 und 8 ergibt, dann kann nur eine Schicht hörbar sein; bei einer Zahl zwischen 9 und 16 dann zwei Schichten etc. Die Schichtung entspricht jedoch nicht dem endgültigen Hörerlebnis, da die anderen musikalischen Parameter wie Klang- und Dauermaterialien auch zusammenhängend eine wichtige Rolle spielen.

1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8

Abb. 2-17: Ü berlagerung-Tabelle (Utz 2002, S. 91)

Da die Tempi und die Zahl der Schichten von der gleichen Zahl bestimmt werden, kann man daraus schließen, dass die Schichtenfolge in dieser Sektion 6 – 1 – 6 – ? – ? – 1 ist, wobei die Fragezeichen jeweils für eine ungewisse gerade Zahl stehen.

## Mobilität

Aufgrund der Möglichkeit von bis zu acht Schichten erstellte Cage daraufhin je acht Tabellen für Klang, Dauer und Dynamik. Wie bereits erwähnt, hatte Cage die Wandelbarkeit des Hexagramms beim Komponieren im Betracht gezogen und sie mit

<sup>213</sup> Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): *Dear Pierre – Cher John: Pierre Boulez und John Cage; Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 119-120.

der Idee der beweglichen sowie unbeweglichen Tabelle umgesetzt. Als Konsequenz daraus ist die Hälfte der jeweils acht Tabellen von Klang, Dauer und Dynamik beweglich und die andere Hälfte unbeweglich. „Dort, wo 8 Tabellen verwendet werden, sind 4 davon in jedem Moment beweglich und die 4 anderen unbeweglich (beweglich bedeutet, dass ein Element, sobald es verwendet wurde, in die Geschichte eingeht, das heißt, dass ein neues Element an seine Stelle tritt; unbeweglich bedeutet, dass ein Element, obwohl es verwendet wird, an seinem Platz bleibt und wiederverwendet werden kann). Welche Tabellen beweglich, welche unbeweglich sind, wird mit dem ersten Wurf an dem Punkt der Struktur, an dem ein großer Abschnitt anfängt, bestimmt, wobei eine ungerade Zahl eine Bewegung bzw. Veränderung herbeiführt, eine gerade Zahl den vorherigen Zustand bewahrt.“<sup>214</sup>

Die Tabellen von Klang, Dauer und Dynamik werden in zwei Gruppen, nämlich in die Tabellen 1-3-5-7 und 2-4-6-8, geteilt. Die Klangtabellen werden zu Beginn eines großen Abschnitts (alle  $29 \frac{5}{8}$  Takte) neu bestimmt, um zu erkennen, welche der beiden Gruppen beweglich bzw. unbeweglich ist. Die Dauer- und Dynamiktabellen sind hingegen festgelegt. Während die Dauertabellen 1-3-5-7 beweglich und 2-4-6-8 unbeweglich sind, wurden die Dynamiktabellen 1-3-5-7 umgekehrt als unbeweglich und 2-4-6-8 als beweglich definiert. Als Cage noch an *Sixteen Dances* arbeitete, dachte er schon an die Möglichkeit der Mobilität. Er schrieb einmal: „meine Hauptsorge: Wie könnte ich in meinen Gedanken beweglicher werden, anstatt immer unbeweglicher. [...] dass gar keine Unvereinbarkeit zwischen Beweglichkeit und Unbeweglichkeit besteht und dass das Leben beides enthält. Dieses Prinzip ist eigentlich die Grundlage für das *I Ging* als Orakel.“<sup>215</sup> Tatsächlich ist die Wandelbarkeit nicht nur für Orakel wichtig, sondern liegt als Prinzip der Wandlung auch dem ganzen Universum zugrunde. Nach dem *I Ging*-Verfahren entsteht durch die Veränderung der Linien ein zweites Hexagramm. Dementsprechend schuf Cage die zweite Dimension der Materialien in den beweglichen Tabellen, um die Idee der Wandlung darzustellen.

---

<sup>214</sup> Ebda., S. 118.

<sup>215</sup> Ebda., S. 105.

## Klang-Tabelle

Cages frühes Interesse für Stille zeigt sich hier offensichtlich. „In den Tabellen für Klänge sind 32 Elemente (die geraden Zahlen) Stillmomente. Die Klänge selbst sind einzelne Töne, Aggregate (z. B. ein Akkord, wie man ihn manchmal erhält, wenn man beim präparierten Klavier nur eine Taste anschlägt) oder komplexe Situationen (Konstellationen) in der Zeit (wie z. B. ein chinesisches Schriftzeichen, das mit mehreren Pinselstrichen ausgeführt wird.<sup>216</sup>) [...]. Jede Tabelle für Klänge (es gibt 32 Klänge) besteht aus zwei Quadraten (4 mal 4), eines oberhalb des anderen. Horizontal oder vertikal durchgegangen, liest man alle 12 Töne.“<sup>217</sup> Aus seiner Erläuterung geht hervor, dass jede Klangtabelle aus 32 Klängen und 32 Feldern für Stille besteht, wobei die Klänge in die ungeradzahligen und die Stille in die geradzahligen Zellen gestellt werden (Abb. 2-18). Die Klänge bzw. Tonkombinationen hatte Cage nach dem Vorbild von Schönbergs 12-Ton-Technik am Klavier improvisiert. Dann ordnete er die 32 Klänge in zwei übereinanderstehenden Quadraten an, jeweils vier mal vier. Im Fall der beweglichen Tabellen vom Klang müssen ebenfalls jeweils 12 Töne neu erzeugt werden. Die Möglichkeit des Auftretts der Stille ist gleich der des Klangs. Es ist daher möglich, dass ein schnelles Tempo in eine Passage reiner Stille fällt.

1	←	3	→	5	→	7	→
9	↑	11		13		15	
17		19		21		23	
25	↓	27		29		31	
33	←	35	→	37	→	39	→
41	↑	43		45		47	
49		51		53		55	
57	↓	59		61		63	

Abb. 2-18: Klang-Tabelle (Vgl. Prichett 1988, S. 118 )

<sup>216</sup> Ein chinesisches Zeichen z. B. aus 8 Pinselstrichen stellt aber nicht 8 verschiedene Zeichen, sondern natürlich nur ein einziges dar.

<sup>217</sup> Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): *Dear Pierre – Cher John: Pierre Boulez und John Cage; Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 118.

## Dynamik-Tabelle

„In den Tabellen für die Lautstärken machen nur 16 Zahlen eine Veränderung durch (1, 5, 9 usw.), die anderen behalten den vorherigen Zustand bei. [...] Im Klavierstück zeigt eine Kombination dynamischer Grade (z. B. *fff* > *p*) Akzente an; im Fall eines Klangkomplexes in der Zeit kann sie hier zu einem *diminuendo* oder zu einem *crescendo* oder einem abgeleiteten Komplex werden.“<sup>218</sup> Hieraus ergibt sich, dass die Dynamik sich in jeder vierten Zelle ändert. Die übrigen 48 Zellen ändern sich hingegen nicht. Durch die Extreme der Dynamik, zum Teil folgen *pppp* und *ffff* im Abstand einer Achtelnote, wird ein besonderes Klangerlebnis geschaffen (Abb. 2-19).

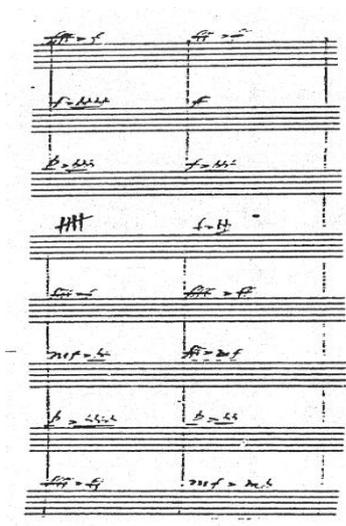


Abb. 2-19: Dynamik-Tabelle (Prichett 1988, S. 124)

## Dauer-Tabelle

„In den Tabellen für die Dauern gibt es 64 Elemente (da auch die Pausen eine Dauer haben). Durch die Verwendung von Teilzahlen (z. B.  $\frac{1}{3}$ ;  $\frac{1}{3} + \frac{3}{5} + \frac{1}{2}$ ), die nach einer Standardskala gemessen werden (z. B.  $2\frac{1}{2}$  cm = eine Viertelnote), ergeben sich für die musikalische Komposition praktisch unendlich viele Tondauern.“<sup>219</sup> Anhand von Cages Aussage lässt sich feststellen, dass in der Dauern-Tabelle der *Music of Changes* alle 64 Elemente stehen, da sie gleichermaßen auf Klang und Stille anwendbar sind (Abb. 2-20). Der Dauerwert ist zum Teil segmentiert (z. B. eine Hälfte plus ein Drittel eines Achtels plus sechs Siebtel eines Viertels). Die Notation ist zwar nicht graphisch,

<sup>218</sup> Ebda.

<sup>219</sup> Ebda., S. 119.

wird aber räumlich gemessen, wobei eine Viertelnote zweieinhalb Zentimetern entspricht. Dies ermöglichte die Notation eines Bruchteils, z. B. eines Drittels eines Achtels, ohne dass es notwendig gewesen wäre, den Rest des Bruchs, d. h. die übrigen zwei Drittel, zu notieren, um bei diesem Beispiel zu bleiben. Diese Möglichkeit ist strikt analog dem Messen und Schneiden mit Magnettonband.<sup>220</sup>



Abb. 2-20: Dauer-Tabelle (Prichett 1988, S. 120)

Cages Zufallsoperation wurde in der Forschung lange Zeit vernachlässigt. Dass Cages Zufallsmusik nicht nur mit Hilfe von ästhetischen, sondern auch mit Hilfe von technischen Aspekten analysiert werden muss, macht James Prichett deutlich:

„Sucht dieser Student aber nach Informationen über John Cages Musik, so erwartet ihn eine Enttäuschung. Der musikwissenschaftlichen Literatur zu Cage fehlt die angemessene Ausgewogenheit, denn sie befasst sich fast ausschließlich mit musikhistorischen Fragestellungen. Wir lesen dort – vielleicht zu oft – über Cages Ästhetik, seine Theorien über ‚experimentelle‘ Kunst, ‚konzeptionelle‘ Kunst und ‚Kunst als Folgerung‘ [...] Unterdessen

<sup>220</sup> Vgl. Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband – Darmstadt-Dokumente I*, München: 1999, S. 147-148.

bleibt uns Musikwissenschaftlern Cages Musik – das Thema, das im Zentrum unseres Interesses an Cage stehen sollte – ein Geheimnis [...].“<sup>221</sup>

In Prichetts Untersuchung wurde in erster Linie der Entwurf des Systems der Zufallsoperation analysiert, welche er noch einmal in drei verschiedene Bereiche unterteilte: „[...] eine Anzahl von von vornherein festgelegter Elemente oder ‚Gegebenheiten‘, eine Anzahl von Regeln, um mit diesen Elementen und innerhalb dieser Elemente zu arbeiten, und die konkrete Ausführung der Regeln, um die fertige Partitur herzustellen.“<sup>222</sup> Nicht das durch Zufallsoperation gewonnene Ergebnis, sondern der kompositorische Prozess ist Prichetts Meinung nach für die Musikwissenschaft von Interesse.

Stefan Schädler beschäftigte sich auch in seiner Studie *Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages Music of Changes* mit dem Kompositionsverfahren der Zufallsoperation.<sup>223</sup> Er sagte:

„Während zahlreiche der technischen Innovationen Cages [...] in den allgemeinen Gebrauch übergangen, blieben der Kontext dieser Verfahrensweisen und ihre spezifische Funktion eher dunkel. Eine umfangreiche Metaphorik hat sich daher dieser Verfahren bemächtigt und die phänomenologisch leicht greifbaren Aspekte der Cageschen Musik mit einer didaktisch-lebensphilosophischen Rhetorik aufgeladen und so ihres ästhetisch-immanenten Stellenwertes entfremdet. [...] Nicht anders als die Musik selbst muss jedoch die Reflexion von Cages Werk ihren Ausgang von den Verfahrensweisen nehmen und die Metaphorik mag allenfalls zu deren Entschlüsselung dienen, nicht aber zur Explikation von deren Intentionen.“<sup>224</sup>

Anhand des im Besitz von David Tudor befindlichen umfangreichen Skizzenmaterials, das mit zahlreichen Tabellen und Skizzen versehen ist, legt Schädler die Verfahrensweise der *Music of Changes* detailliert dar.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Pritchett, James: *Zufallsmusik verstehen – Eine analytische Annäherung*, in: *Musiktexte* 40/41, S. 69.

<sup>222</sup> Ebda., S. 71.

<sup>223</sup> Schädler, Stefan: *Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages Music of Changes*, in: *Musik-Konzepte, Sonderband John Cage II*, 1990, S. 185-236.

<sup>224</sup> Ebda., S. 187.

<sup>225</sup> Seine Meinung, die er zur Überlagerung von Stimmen äußert, wobei er die Superposition nicht als die traditionelle Idee von Polyphonie betrachtet, sondern vielmehr als ein Modell, welches „im Verhältnis von Klang zu Dauer zutage trat“, gilt als einen der wichtigsten Forschungsergebnisse. Schädler sagte: „Wie die Dauer den Klang prismatisch in den Segmenten zerlegt und dadurch zum Erscheinen bringt, so definiert die gewählte Zahl klingender Stimmen den Augenblick des Übergangs einer außerhalb der Zeit existierenden Potentialität in den projektiven Raum des Hörbaren.“ Ebda., S. 198.

Christian Utz erläuterte in seiner Forschung zur Cages Musik den Inhalt und die philosophische Bedeutung des *Buches der Wandlungen I Ging*, um Cages Rezeption der *I Ging* in Werken wie *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, *Sixteen Dances* und *Music of Changes* zu verdeutlichen.<sup>226</sup> Die *Music of Changes* stellt nach Utz keinen Bruch mit dem Vergangenen dar, sondern zeigt sich vielmehr als eine Verstärkung des kompositorischen Verfahrens, welches Cage bereits in den 1930er Jahren verwendete. Dies geschah nicht zuletzt durch seine Auseinandersetzung mit dem asiatischen Denken, insbesondere dem Daoismus und dem Zen-Buddhismus. Unter dem Motto „Intention zur Nicht-Intention“ setzte Cage den Zufall als eine Kompositionstechnik ein, mit der er zuvor die Bestimmung des Klangmaterials festlegte. Allerdings schaffte Cage durch die Gleichwertigkeit von Klang und Stille die Voraussetzung für „Löcher in der Zeit, die den gewohnten musikalischen Fluss brechen.“<sup>227</sup>

Im Gegensatz dazu weist Gregor Herzfeld auf den Einfluss der amerikanischen Tradition bei Cages Kompositionsverfahren hin. Cages Rezeption des *I Ging* wurde in seiner Untersuchung im Verhältnis von Klang und Zeit als Akt des Komponierens selbst verstanden, und stellt somit eine „Rekonstruktion von Handlung“<sup>228</sup> dar. In der Handlung werden die Struktur und Form zur Projektionsfläche, in denen Klänge in jedem unvorhersehbaren Augenblickmoment erscheinen, was Herzfeld eine Klangepiphanie nennt. Diese Beschreibung nähert sich der künstlichen Auffassung der *New York School* an; wobei Robert Rauschenberg mit seiner weißen Leinwand zweifellos Cages Stilles Stück beeinflusste. Der Einfluss der amerikanischen Tradition lässt sich auch durch Cages Beschäftigung mit dem Transzendentalismus beweisen.

Cage verwendete das *I Ging*-Verfahren auch in vielen anderen Werken, wie z. B. in *Seven Haiku* (1951/1952), *Imaginary Landscape no. 4* für 12 Radios (1951), *Imaginary Landscape no. 5* (1952) und *For MC and DT* für Klavier (1952). Die *Music of Changes* erwies sich jedoch als eine der bedeutendsten Kompositionen in den 1950er Jahren überhaupt. Sie stellte auch die Zusammenfassung von Cages wichtigsten Kompositionsprinzipien seit den 1930er Jahren dar: Die rhythmische

---

<sup>226</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 71-116.

<sup>227</sup> Ebda., S. 96.

<sup>228</sup> Herzfeld, Gregor: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik: Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007, S. 219.

Struktur wurde hier nicht aufgegeben und die Gamut-Technik wurde mit dem Diagramm und der *I Ging*-gemäßen Tabelle weiter entwickelt. Mehr und mehr verzichtete Cage auf seine Rolle als Komponist und darauf, seinen persönlichen Geschmack auszudrücken. In der *Music of Changes* hatte Cage erstmals bewusst und systematisch die Intentionlosigkeit in der Komposition hervorgehoben. Jedoch lässt sich feststellen, dass es Cage nicht gelang, seinen individuellen Geschmack in der Komposition ganz zu eliminieren. Es gibt in diesem Stück einige Aspekte, wie etwa die Vorbestimmung der rhythmischen Struktur und des Materials, die nicht durch Zufall erzeugt wurden. Sogar Cage selbst sagte, dass die *Music of Changes* „more inhuman than human, since chance operations brought it into being. The fact that these things that constitute it, though only sounds, have come together to control a human being, the performer, gives the work the alarming aspect of a Frankenstein monster.“<sup>229</sup> sei. Dieses Problem wurde aber in seinem Kompositionsverfahren der Indeterminiertheit verbessert.

### 2.3.3. „Nicht-Handeln“ – Cages Rezeption des Zen durch die Zufallsoperation

Das Konzept von nicht *self-expression* erklärte Cage bereits seit den 1930er Jahren mit der *organization of materials* in Bezug auf seiner rhythmischen Struktur. Seit Mitte der 1940er Jahre versuchte er darüber hinaus durch die beschränkte Materialauswahl der Gamut-Technik seinen Ausdruckswillen zu eliminieren. In seinem Vortrag *A Composer's Confessions* aus dem Jahr 1948 äußerte er sich dazu wie folgt:

„I recognized that expression of two kinds, that arising from the personality of the composer and that arising from the nature and context of the materials was inevitable, but I felt its emanation was stronger and more sensible when not consciously striven for, but simply allowed to arise naturally.“<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Cage: *Composition as Process*, in: *Silence*, S. 36.

<sup>230</sup> Cage: *A Composer's Confessions*, in: *Musiktexte* 40/41, S. 60.

Ab den 1950er Jahren setzte Cage auf der Grundlage des Zen-Buddhismus die Objektivierung des Schaffensprozesses noch konsequenter durch. Mit dem quasi mechanischen Kompositionsvorgang der Zufallsoperation war Cage mit den Münzwürfen jederzeit bereit, das Gegebene zu akzeptieren: „Eine musikalische Komposition zu schaffen, deren Fortgang frei ist von individuellem Geschmack und Gedächtnis (Psychologie), ebenso wie von der Literatur und den Traditionen der Kunst.“<sup>231</sup> Ungeachtet möglicher Folgen blieb Cage selbst intentionslos. In der *Music of Changes* legte er die rhythmische Struktur und die Tabellen zuerst fest und ließ den Rest durch das Münzwurfverfahren entscheiden. Er griff daher nicht in den natürlichen Lauf der Dinge ein, sondern überließ alles dem Zufall.

Durch die Absichtslosigkeit im Vorgang des Komponierens zeigte Cage seine musikalische Rezeption des Zen. Noch in der Cornish School Seattle hörte Cage bereits Vorträge von Nancy Wilson Ross über Zen-Buddhismus und Dada.<sup>232</sup> Außerdem las er um diese Zeit *Zen in English Literature and Oriental Classics* von Reginald Horace Blyth und *The Spirits of Zen* von Alan Watts. Seine Bekanntschaft mit dem Zen wurde jedoch erst durch Suzukis Vorlesungen an der Columbia University zwischen 1950-1952<sup>233</sup> intensiviert und das Zen drang tief in sein Leben und seine Musik ein. Suzukis Unterweisung war an die westliche Tendenz angepasst und fand großen Beifall bei den amerikanischen Intellektuellen. Sowohl aus gesellschaftlichen wie auch aus ästhetischen Gründen bemühte sich Cage um die Ausbreitung des Zen. Dabei legte er den Schwerpunkt auf die Aspekte der Absichtslosigkeit und der Leere. Die Absichtslosigkeit wurde ebenfalls von Suzuki in der Kunst vorgezeichnet: „In solcher Weise frei zu sein von allen bedingenden Regeln oder Vorstellungen, ist das Wesen des religiösen Lebens. [...] Freiheit bedeutete Absichtslosigkeit, [...] Soheit in der Kunst besteht in ihrer Kunstlosigkeit, das heißt

---

<sup>231</sup> Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): *Dear Pierre – Cher John: Pierre Boulez und John Cage; Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 120. Vgl. auch Cage: *To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No.4*, in: *Silence*, S. 59.

<sup>232</sup> Revill, David: *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S. 139ff.

<sup>233</sup> Wann Cage Suzukis Vorlesung genau besuchte, ist immer noch unklar, da verschiedene Angaben von Cage selbst hinterlassen wurden. Es wird vermutlich zwischen Ende 1950 / Anfang 1951 bis 1952 gewesen sein. Vgl. Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 79. Hier weist Utz auf Peppers Erklärung hin: „Pepper klärt auf, dass Suzuki eine erste Vorlesungsreihe mit dem Titel „Oriental Culture and Thought“ erst im Herbst 1950 an der Columbia University hielt. Im Frühjahr 1951 las Suzuki über Huayan-Buddhismus.“ (Pepper 1999, S. 11).

Absichtslosigkeit.“<sup>234</sup> Cage selbst war zwar kein Zen-Praktizierender, aber zweifelsohne ein aussagestarker Zen-Interpret. Er setzte sein Wissen über Zen in der Musik und Schriften um. Einmal sagte er in einem Interview:

„Im Zen spricht man von ‚Nicht-Bewußt-sein‘. Die Idee vom Nirwana ist nicht etwas Negatives, sondern meint das ‚Auslöschen‘ der Dinge, die die Erleuchtung verhindern. Das Ego wird als eine Beschränkung für die Erfahrung betrachtet. Unsere innere oder äußere Erfahrung muss zum ‚Fließen‘ gebracht werden. Irrationalität oder ‚Nicht-Bewußtsein‘ werden als positives Ziel betrachtet, das mit der Umwelt ‚harmoniert‘.“<sup>235</sup>

Das Konzept vom „Nicht-Bewusst-sein“ ist ein wichtiger Schlüssel zu Cages Zen-Ästhetik. Vor allem verstand er dieses „Nichts“ nicht als Verneinung, sondern als „Auslöschen“ unseres Egos, um die Erleuchtung zu erlangen. In der *Music of Changes* versuchte Cage sein empirisches Ich zu überwinden und dieses Stück mit dem Rhythmus der Natur in Einklang zu bringen. Diese Ansicht der Entsubjektivierung entstammte ursprünglich der Philosophie des Daoismus. Daher sollte man an dieser Stelle zuerst einen Blick auf den Daoismus werfen, da er die Aspekte des Zen-Buddhismus maßgeblich geprägt hat.<sup>236</sup>

Die zwei wichtigsten Schriften des Daoismus sind das *Laozi* (老子) bzw. *Daodejing* (道德經)<sup>237</sup> und das *Zhuangzi* (莊子). Das *Daodejing*, das in alter Transkription „*Tao te king*“ geschrieben wird, ist ein schmaler Band mit 81 kurzen und gereimten Sprüchen, dessen Titel wörtlich *Buch des Weges und der Tugend* heißt. Die Autorschaft wurde nach traditioneller Auffassung der legendenumwobenen Gestalt namens Lao Dan (老聃) oder Laozi zugeschrieben. Es wurde jedoch nachgewiesen, dass der Text von mehr als einem Verfasser wohl aus dem fünften Jahrhundert vor Christus stammt. Laozi schätzte das *Dao* (道, wörtlich „Weg“, der richtige Weg des Handelns) und das *De* (德, wörtlich „Tugend“, die persönlichen

---

<sup>234</sup> Zitiert nach Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002. S. 81-82.

<sup>235</sup> Interview mit C. H. Waddington (1972). Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 22.

<sup>236</sup> Die Zen-Schule empfing bei ihrer Verwurzelung in China diverse Aspekte von einheimischen chinesischen Philosophien, vor allem den daoistischen Lehren; daher übte der Daoismus einen unübersehbaren Einfluss auf die Ästhetik des Zen aus.

<sup>237</sup> Das Buch trug ursprünglich den Titel *Laozi*. Den Titel *Daodejing* erhielt es erst von einem Kaiser der Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.). Durch die Bezeichnung *jing* (Klassiker) wurde es auf eine Stufe mit den konfuzianischen Klassikern gestellt. Fischer-Schreiber: *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, Bern 1986, S. 384-385.

Kraft, welche aus der Übereinstimmung mit dem *Tao* herrührt); nach seiner Lehre muss man versuchen, namenlos im Verborgenen zu leben. Eine seiner wichtigsten Vorstellungen, die für den Daoismus kennzeichnend ist, ist das *Wu-wei*, wörtlich „Nicht Tun“, das Prinzip des absichtslosen Handelns. *Wu-wei* bezeichnet „die Haltung des Nicht-Eingreifens in den natürlichen Lauf der Dinge, ein spontanes Handeln, das sich völlig unvorbedacht und frei von Absichten der jeweiligen Situation anpasst.“<sup>238</sup> Laozi beschrieb das *Wu-wei* im Kapitel 48 des *Daodejing* mit folgenden Worten:<sup>239</sup>

Ist Gelehrsamkeit dein Ziel, so mehre sie täglich.	為學日益
Ist das Tao dein Ziel, so mindere es täglich.	為道日損
Mindere Schritt für Schritt,	損之又損
Bis du anlangst beim Nichthandeln.	以至於無為
Durch Nichthandeln bleibt nichts ungetan.	無為而無不為

Mühelos nur hält man die Welt.	取天下常以無事
Sobald Mühe hinzukommt,	及其有事
Entgleitet unhaltbar die Welt.	不足以取天下

Diese „Nicht-Handeln und nichts bleibt ungetan“ (無為而無不為, *wu wei er wu bu wei*) ist der Schlüsselbegriff des Kapitels. Auf den ersten Blick scheinen das „Nicht-Tun“ und „Nichts bleibt ungetan“ zwei gegensätzliche Haltungen zu sein, denn wenn man überhaupt nichts tut, wird oft auch nichts erreicht. Tatsächlich meinte Laozi nichts anders als „handeln durch nicht-handeln“. Er bezog sich ursprünglich auf die damalige politische Situation, die durch ständige Kriege zwischen den Staaten gekennzeichnet war. Die Völker wollten wieder ein ruhiges, stilles Leben haben. Daraufhin warnte Laozi vor einer übermäßigen politischen Einmischung und empfahl eine naturgemäßere Regierungskunst. Im 57. Kapitel des *Daodejing* erklärte er diese Haltung noch ausführlicher:<sup>240</sup>

<sup>238</sup> Ebda., S. 448-449.

<sup>239</sup> Vgl. Wing, R. L.: *Der Weg und die Kraft – Laotse's Tao-te-king als Orakel und Weisheitsbuch*, München 1987.

<sup>240</sup> Schleichert, Hubert und Roetz, Heiner: *Klassische chinesische Philosophie*, Frankfurt/M 2009, S. 123.

Daher sagt der weise Mensch:	故聖人云
Ich bleibe beim Nicht-Tun,	我無為
und das Volk entfaltet sich von selbst.	而民自化
Ich liebe die Stille,	我好靜
und das Volk ist von selbst in Ordnung.	而民自正
Ich bleibe ohne Geschäftigkeit,	我無事
und das Volk wird von selbst wohlhabend.	而民自富
Ich bleibe begierdelos,	我無欲
und das Volk wird von selbst schlicht.	而民自樸

*Wu-wei* meint also nicht absolutes „Nicht-Handeln“, sondern ein von jeder Begierde und von jedem Willen befreites Handeln. Dem *Daodejing* zufolge sollte der Herrscher ein Nicht-Handelnder bleiben und im Einklang mit der Natur stehen. Dann würden die Völker sich angemessen benehmen und die Gesellschaft könne in Frieden zusammenleben. Nach daoistischer Auffassung ist die Rückwendung (反, *fan*) die Bewegung des *Dao*; dies bedeutet, dass „die ganze Natur von einem Prinzip des Ausgleichs der Gegensätze und der Rückkehr aller Dinge zu ihrem Ursprung beherrscht werde.“<sup>241</sup> Für *Wu-wei* ist die Rückbesinnung auf die Natur sehr wichtig.

Die Zen-Schule absorbierte viel von der fundamentalen daoistischen Lehre. Sie übernahm sogar die daoistische Terminologie, um ihre Begriffe im Chinesischen wiedergeben zu können. Im Zen spricht man z. B. von *Dao* auf die folgende Weise: „Im Wasserschleppen und im Holzhacken, darin besteht das wundervolle Tao.“<sup>242</sup> Die Schüler wurden oft vom Zen-Meister darauf hingewiesen, dass der große Zen-Weg (*Dao*) mitten im alltäglichen Leben liegt. Darüber hinaus spielt das Ideal des „Nicht-Handelns“ im Zen-Buddhismus ebenfalls eine bedeutende Rolle. In der Zen-buddhistischen Überlieferung gilt die Absichtslosigkeit als die Voraussetzung für die Erleuchtung. Cage äußerte einmal seine von Zen geprägte Sicht: „The highest purpose is to have no purpose at all. This puts one in accord with nature in her manner of operation.“<sup>243</sup> In der Zen-Praxis muss man jederzeit das „Nicht-Handeln“ im Herz

<sup>241</sup> Ebda., S. 114.

<sup>242</sup> Fischer-Schreiber: *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, Bern 1986, S. 378-379.

<sup>243</sup> Cage: *45' for a Speaker*, in: *Silence*, S. 155.

behalten, sowohl mittendrin in der Übung des *Koan* als auch im *Zazen*. Dabei sollte man alle dialektischen Gedanken loslassen und direkt in das eigene Herz schauen.

Cage lernte die daoistischen Meister Laozi und Zhuangzi erstmals durch Aldous Huxleys *The Perennial Philosophy* (1945) kennen. Später wurde er erneut durch Suzukis Vorlesungen auf diese aufmerksam. Außerdem zitierte Cage öfter noch eine andere Zen-Quelle für seinen Gedanken der Absichtslosigkeit, nämlich die „Doktrin des universellen Geistes“ des Zen-Meisters Huang Po (黃檗, jan. Obaku, gest. 850) und seine Lehre des „Nicht-Wollens“. Durch die Lehre Huang Pos verlieh Cage seinen Gedanken eine theoretische Stütze:

„Denken Sie nur an jenen Zen-Text, der für mich so wichtig war – Huang Po’s Lehre vom universellen Geist – und betrachten Sie diesen herrlichen Spruch: ‚Mach es wie der Sand des Ganges, den Wohlgeruch nicht erfreut und Unrat nicht abstößt.‘ Das ist schon beinahe die Grundlage östlicher Philosophie, [...]. Wir müssen über unser Bedürfnis nach Neigungen und Abneigungen hinauskommen.“<sup>244</sup>

Huang Po war einer der größten chinesischen Zen-Meister und Lehrer von Linji (臨濟, jap. Rinzai), dem Begründer der für *Koan*-Methode bekannten *Rinzai*-Schule. Seine zentrale Lehre wurde von seinem Schüler Pei Xiu (裴休, 797–870) aufgeschrieben und im Text *Doktrin des universellen Geistes / The Transmission of Mind* (傳心法要, *zhuanxin fayao*) überliefert. Sie bestand aus Unterweisungen des Meisters und Anekdoten. In der Sammlung vermittelte Huang Po die Wichtigkeit, den universellen Geist zu erkennen: „All the Buddhas and all sentient beings are only One mind. There is nothing outside it. This mind, from time immemorial, is unborn and imperishable. [...] This mind is like the void: it is limitless and cannot be measured. This One mind alone is the Buddha. There is no difference between the Buddha and sentient beings.“<sup>245</sup> Nach seiner Auffassung sind alle Buddhas und alle Lebewesen nichts anderes als der „Eine Geist“. Um den „Einen Geist“ zu erkennen, muss man alles begriffliche Denken abwerfen, da die Denkgewohnheiten unser ursprüngliches wahres Sein überdecken. Wenn man sich vom dialektischen Denken, welches von Zuneigung und Abneigung bestimmt ist, befreit, dann gelangt man auch zur Verwirklichung der

---

<sup>244</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 61.

<sup>245</sup> Ha Poong Kim: *To see God, to see the Buddha – An exploration of Seeing Spirituality with Meister Eckhart, Nāgārjuna, and Huang Bo*, Brighton 2010, S. 82.

Absichtslosigkeit. Die Absichtslosigkeit ist unentbehrlich, um unsere eigene Buddha-Natur wieder zu erkennen.

Das „Nicht-Wollen“ spielt in der Zen-Meditation auch eine wichtige Rolle, wobei man die Gedanken einfach nur anschaut, ohne sie nachzuverfolgen und einzugreifen. Cages Methode der Zufallsoperation kann daher als die zen-buddhistische Entsprechung in Bezug auf die Befreiung des unterscheidenden Denkens gelten. Außerdem beschrieb Cage den zeitraubenden und sich mehrmals wiederholenden Arbeitsprozess als ebenso anstrengend wie eine Zen-Übung. Cages Zen-Rezeption wurde in seinem nächsten „Stillen Stück“ 4'33" (1952) viel radikaler dargestellt. Dabei steht das Konzept der „Leerheit“ im Vordergrund.

## 2.4. Silence

Sekkyo (Shih-Kung) fragte einen seiner voll ausgebildeten Schüler: „Kannst du leeren Raum festhalten?“ „Ja, Herr“, antwortete er. „Zeige mir, wie du das machst.“ Der Mönch streckte seinen Arm aus und griff in den leeren Raum. Sekkyo sagte: „Ist das der Weg? Aber du hast doch trotzdem nichts in der Hand.“ Der Mönch fragte: „Wie ist denn Euer Weg?“ Der Meister ergriff geradewegs die Nase des Mönchs und zog sie so heftig, dass letzterer schrie: „Oh, oh wie heftig zieht Ihr an meiner Nase! Ihr tut mir schrecklich weh.“ „Das ist der Weg, ein Stück leeren Raums gut in der Hand zu halten“, sagte der Meister.<sup>246</sup>

Es gibt wohl keine signifikanteren Worte als „Silence“ für Cage in seinem Leben und seiner Kunst. Nicht nur der stille Moment, welchen er besonders faszinierend fand, sondern auch die vorhandenen Klänge in der Stille, die Cage sehr interessierten und womit er sich sein ganzes Leben lang beschäftigte. Wie die Leere in der oben beschriebenen Zen-Anekdote ist die Bedeutung von Cages Silence genauso schwierig zu begreifen. Wir werden sehen, dass Silence für Cage viel mehr bedeutet als nur die Stille oder das Schweigen des Klangs. Aus seiner Lebenserfahrung könnte Silence sogar sehr laut sein, sofern wir zum Zuhören bereit sind. Daraus ergibt sich die

---

<sup>246</sup> Suzuki, Daisetz T.: *Die Grosse Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus*, Leipzig 1939, S. 117.

Neubestimmung der Musik, die zu Cages revolutionärstem Beitrag in der Musikgeschichte zählt. Diese ist gekennzeichnet durch seinen Verzicht auf alle herkömmlichen Kompositionselemente. Musik kann nämlich aus Silence gemacht werden.

Silence wurde von Cage so hoch geschätzt, dass er seiner ersten Sammlung den Titel „Silence“ verlieh.<sup>247</sup> Was ihm aber die „Silence“ bedeutet, ändert sich bzw. ergänzt sich mit seiner Lebenserfahrung und der Beschäftigung verschiedener Zeitphasen. Längst bedeutet ihm die Stille nicht nur einfach die „Pause“: In seinen Werken der 1930er Jahren sind bereits viele stille Momente vorhanden, die sich als gleichwertiges Objekt gegenüber den Klängen zeigen. Ab den späten 1940er Jahren wurde die Stille zum ersten Mal mit dem innerlichen Zustand verbunden. Die Stille bezog sich auf die innere Ruhe, was Cage von den indischen Philosophien lernte. Diese innere Ruhe konnte durch die Befreiung seiner persönlichen Zuneigung und Abneigung erreicht werden. Aufgrund seines Zen-Studiums in den 1950er Jahren spielte das Phänomen der Stille in seinem gesamten Schaffen eine immer wichtigere Rolle. Die Entstehung seines wohl berühmtesten Stillen Stücks *4'33''* von 1952 ist ohne die Zen-Philosophie nicht denkbar. Viele seiner bekannten Vorträge um 1950 sind ebenfalls stark von der Zen-Ästhetik beeinflusst.

Unter den vielseitigen Aspekten des Zen rezipierte Cage in seinen Kompositionen nicht zuletzt die Absichtslosigkeit, die Leerheit und die Achtsamkeit. Die Absichtslosigkeit stellt eine Art des offenen Verhaltens und Gedankens dar. Die persönliche Zuneigung und Abneigung sowie alles dualistische Denken, welche wir normalerweise für jede Entscheidung brauchen, spielen dabei keine Rolle mehr. Man erreicht einen Zustand, in dem alles möglich und zugänglich ist. Unter der Bedingung der Zugänglichkeit bestehen keine Blockaden und Behinderungen zwischen den Dingen mehr, damit gelangt man in die buddhistische Leerheit aller Dinge. Die Leerheit heißt aber nicht „Nichts“, auch nicht im Sinne des Nihilismus. Im buddhistischen Kontext geht es mehr um die Erkenntnis, dass man in der Leerheit nichts wirklich fassen kann. Die Vergangenheit und die Zukunft sind ebenso gegenüber dem momentanen Augenblick unwichtig, da sie nicht mehr oder noch nicht

---

<sup>247</sup> Diese Sammlung wurde von Cage durch die Methode der Zufallsoperation zusammengestellt und besteht aus den Texten, die Cage vor 1961 geschrieben hatte. In der deutschen Ausgabe von Ernst Jandl (1987) wurde der Text nur ausschnittsweise zusammengestellt: *Vortrag über nichts, Vortrag über etwas, 45' für einen Sprecher* sowie ein *Nachwort*.

existieren. Daraufhin lehrt der Zen-Meister die Schüler auf die alltäglichen Verrichtungen zu achten und stetig im Hier und Jetzt zu bleiben.

Als ein genialer Erfinder und Komponist konnte Cage in der buddhistischen Lehre immer die Elemente finden, die ihm nützlich schienen, um seine Musik mit der Zen-Ästhetik zu verknüpfen. Um sein musikalisches Zen zu erläutern, sollte man im Folgenden zuerst auf die Essenz der Leerheit im Rahmen der buddhistischen Lehre eingehen, darunter ist die Lehre der *Huayan*-Schule, einer der wichtigsten buddhistischen Schulen, von großer Bedeutung. Cage wurde durch Suzukis Vorlesungen darauf aufmerksam und griff die zentrale Idee des *Huayan*-Sutras in seinen Vorträgen u. a. *Lecture of Nothing* und *Lecture of Something* sowie im Stillen Stück *4'33''* auf. Seine vielseitige Zen-Rezeption wurde darüber hinaus in den weiteren Versionen des Stillen Stücks, nämlich *0'00''* (1962) und *One*<sup>3</sup> (1989) dargestellt, in denen die Achtsamkeit im Alltag im Vordergrund steht. Cage verwirklichte den Zen-Geist nicht nur in seinen Kompositionen, sondern auch in seinem Leben. Mehrmals sagte er, wenn man ein offenes Ohr habe, könne man das Stille Stück jederzeit ununterbrochen hören.<sup>248</sup>

#### 2.4.1. Die Philosophie der Leerheit

Als der Buddhismus um das 7./8. Jahrhundert seinen Höhepunkt in China erreichte, entstanden dort zahlreiche buddhistische Schulen.<sup>249</sup> Die *Huayan*-Schule, die von Fazang (法藏, 643-712) gegründet wurde, gehörte zu einer der wichtigsten Schulen. In dieser Schule wurde hauptsächlich das *Huayan*-Sutra<sup>250</sup> (華嚴經) gelehrt. Es handelt sich hierbei um einen längeren Text, der von unterschiedlichen Verfassern geschrieben wurde.<sup>251</sup> Im Jahre 740 wurde die *Huayan*-Schule nach Japan gebracht,

---

<sup>248</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 164-165.

<sup>249</sup> Die verschiedenen Schulen basieren auf unterschiedlichen Schriften, die meist ursprünglich auf Sanskrit geschrieben sind. Einige wurden später auf Chinesisch verfasst, darunter waren z. B. das *Lotos-Sutra* (妙法蓮華經), die *Prajnaparamita-Sutras* (Vollkommenheit der Weisheit, 般若波羅蜜多心經), welche aus dem *Herz-Sutra* (心經) und dem *Diamant-Sutra* (金剛經) bestehen, sowie die *Reines-Land-Sutras* (淨土經) sehr beliebt.

<sup>250</sup> Der chinesische Name *Huayan* bedeutet wörtlich „Blumengirlande“, was *Avatamsaka* auf Sanskrit heißt. Das *Huayan*-Sutra ist daher auch bekannt als *Avatamsaka*-Sutra.

<sup>251</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band I: Indien und China*, Bern 1985, S. 50-54.

wo sie unter dem Namen *Kegon* bekannt ist (*Kegon*-Schule). Nach Suzukis Ansicht stand das *Huayan*-Sutra dem Zen, durch die religiös-metaphysische Bedeutung, besonders nahe. Es kann daher nicht verwundern, dass Suzuki in seinen Vorlesungen auf die Philosophie des *Huayan*-Sutras einging, und dessen enge Beziehung zum Zen-Buddhismus hervorhob. Für ihn „ist das Zen die praktische Vollendung des buddhistischen Gedankens und die *Avatamsaka*-Philosophie ihr theoretischer Höhepunkt.“<sup>252</sup>

Im Allgemeinen hebt die *Huayan*-Lehre zwei Punkte hervor: Zunächst ist es „die Einheit in der Vielheit: Alles in Einem, Eines in Allem. Das All ist zu einem einzigen Ganzen verschmolzen.“<sup>253</sup> Nach diesem Prinzip gibt es keine Abtrennungen und Dualität zwischen den Dingen. Die dualistische Auffassung von Menschen und Universum sowie von Körper und Geist soll aufgehoben werden. Der menschliche Geist ist nämlich das Universum selbst und identisch mit dem Buddha.<sup>254</sup> Im Interview erklärte Cage seine Erkenntnisse der Wertigkeit aller Lebenswesen aus dem Zen-Studium bei Suzuki:

„In der von Suzuki gelehrt *Kegon*-Philosophie ist jedoch jedes Sein Buddha, ob fühlend wie die Menschen oder nichtfühlend wie die Klänge und Steine. Das hat nicht das Geringste mit Spiritismus zu tun. Es bedeutet ganz einfach, dass sich das Sein im Zentrum des Universums befindet. Demzufolge spricht die *Kegon*-Philosophie von einer Vielzahl von Zentren, die alle von derselben Wertigkeit sind.“<sup>255</sup>

Ein anderes wichtiges Thema des *Huayan*-Sutras, welches für Cages musikalischen Gedanken von großer Bedeutung ist, ist die gegenseitige ungehinderte Durchdringung aller Dinge.<sup>256</sup> Das Universum entsteht ebenfalls durch die sich gegenseitig durchdringenden *shi* (事, Phänomene) und *li* (理, Absolutes) und erlangt schließlich eine nicht-dualistische Einheit.<sup>257</sup> Dumoulin führte in seiner ausführlichen Erklärung über die *Huayan*-Lehre zwei Beispiele an, um die Beziehung und gegenseitige

---

<sup>252</sup> Ebda., S. 51.

<sup>253</sup> Ebda.

<sup>254</sup> *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, Bern 1986, S. 55.

<sup>255</sup> Interview mit Richard Kostelanetz (1977). Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 52.

<sup>256</sup> Vgl. Klein, Hans Michail: *Gegenseitig Durchdringung und Nicht-Behinderung*, in: Schädler, Stefan & Zimmermann Walter (Hg.): *John Cage, Anarchic Harmony*, Mainz 1992, S. 97-101.

<sup>257</sup> *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, Bern 1986, S. 151-152.

Durchdringung aller Dinge zu veranschaulichen: Das erste Beispiel erzählt von einem Kaiserpalast, wo Fazang alle Seiten, auch Decke und Boden, mit Spiegeln ausstatten ließ. In der Mitte der Halle wurde neben einer brennenden Fackel ein Buddha-Bild gestellt. Die Kaiserin Wu (武則天) schaute das Buddha-Bild nicht nur in allen Spiegeln ringsum an, sondern auch „die Spiegelungen der zahllosen Spiegel und wiederum die Spiegelungen der Spiegelungen.“<sup>258</sup> Beim zweiten Beispiel handelt es sich um das Perlen-Netz, das über Indra's Palast hängt. Da sich in jeder Perle die anderen spiegeln, könnte man alle gleich greifen, obwohl man nur eine Perle greift.<sup>259</sup>

Suzuki erklärte einmal dieses Prinzip der gegenseitigen Durchdringung durch die Wahrnehmung der Zeit. Er weist darauf hin, dass „*Satori* erlangt wird, wenn die Ewigkeit in die Zeit eindringt. [...] Man könnte auch sagen, wenn die Zeit in die Ewigkeit übergeht.“<sup>260</sup> Dabei bedeutet die Zeit den begrenzten Zeitraum, in dem wir zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterscheiden. Die Ewigkeit ist jenseits dieser Unterscheidung. Im Zustand der Erleuchtung wird die Zeit als etwas Permanentes wahrgenommen. Um die vollkommene Durchdringung zwischen Ewigkeit und Zeit noch genauer zu erklären, sagte Suzuki: „Jeder Augenblick, den wir leben, ist Ewigkeit selbst. Ewigkeit ist nichts anderes als dieser Augenblick. Sie sind ineinander versunken und identisch.“<sup>261</sup> Cage griff diese Beziehung mit dem Begriff der *non-obstruction* und *interpenetration* auf:

„In this situation each thing is at the center. Therefore, there is a plurality of centers, a multiplicity of centers. And they are all interpenetrating and, as Zen would add, non-obstructing. Living for a thing is to be at the center. That entails interpenetration and non-obstruction.“<sup>262</sup>

Einerseits befindet sich jeder Klang und jede Stille im Zentrum des Universums, andererseits sind alle Dinge, einschließlich Klänge und Stillen, voneinander abhängig; sie gehen ineinander über und durchdringen sich wechselseitig. Aus dem Standpunkt geht der Klang in die Stille hinein und die Stille bietet die Möglichkeit alle Klänge in sich aufzunehmen. Da alle Dinge gleich wichtig sind, wird daher keines das andere

---

<sup>258</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band I: Indien und China*, Bern 1985, S. 52.

<sup>259</sup> Ebda.

<sup>260</sup> Suzuki, Daisetz T.: *Leben aus Zen – Eine Einführung in den Zen-Buddhismus*, München 1993, S. 62.

<sup>261</sup> Ebda., S. 103.

<sup>262</sup> Cage: *For the Birds*, Boston und London 1981, S. 91. Zitiert nach Köhler, Thomas: *James Joyce und John Cage: Welt – Klang – Text*, Hannover 2000, S. 36.

hindern können und somit findet die gegenseitige Durchdringung zwischen Klang und Stille ungehindert statt.

Der Gedanke der gegenseitigen Durchdringung aller Dinge basiert auf der Bedingung von Leerheit. Der Begriff der Leere zählt zu einer der wichtigsten buddhistischen Vorstellungen. Die Leere ist eigentlich eine Erweiterung von Non-Ego und Non-Intention, wobei die Entleerung nicht nur auf Menschen bezogen wird, sondern auf alle Dinge. Die Leere ist aber nicht einfach „Nichts“, sondern stellt in vielfacher Hinsicht den Zustand der Aufgeschlossenheit dar, da die Grenzen zwischen einem selbst und anderen aufgelöst wurden und somit der unendliche Austauschprozess ermöglicht wird. Daher bedeutet die Leere „keine einfache Negation des Seienden, keine Formel des Nihilismus oder des Skeptizismus. Sie stellt vielmehr eine äußerste Bejahung des Seins dar.“<sup>263</sup>

Im Zen ist die Essenz der Leere in dem einsilbigen Wort *mu* (無, wu) enthalten. Im Fall des berühmten *Koan* – Hat ein Hund Buddha-Natur? – wurde das Wort *mu*, statt „ja“ oder „nein“, als die einzige richtige Antwort gehalten. Das japanische Wort *mu* bedeutet „Nichts“ oder „Leer“, welches das Loslassen des dualistischen Gedanken von z. B. Bejahung und Verneinung sowie von „Individuum“ und „Buddha“ darstellt. Die Zen-Schule legt großen Wert auf die Philosophie der Leerheit und praktiziert sie in alltäglichen Verrichtungen. Daher sagte Suzuki, dass die Lehre des *Kegon* ihre Früchte im Zen-Leben trägt.<sup>264</sup> Im Zen gilt die Leerheit sogar als der einzige Weg, um ein *Koan* aufzulösen, *Zazen* durchzusetzen und *Satori* (Erleuchtung) zu erlangen.

Bezüglich der zen-buddhistischen Leerheit wird im Folgenden ein *Koan* als Beispiel angeführt. Das *Koan* heißt *Klatschen mit einer Hand* und wurde von dem Zen-Meister Hakuin Ekaku (白隠慧鶴, 1685-1768) erfunden.<sup>265</sup> Es handelt von den verzweifelten Anstrengungen eines jungen Schülers, der von seinem Meister die folgende, scheinbar unlösbare Aufgabe gestellt bekommen hat:

---

<sup>263</sup> Han, Byung-Chul: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Stuttgart 2002, S. 51.

<sup>264</sup> Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band I: Indien und China*, Bern 1985, S. 51.

<sup>265</sup> Hakuin lebte in der Edo-Zeit (1600-1867) und wurde mit 15 Jahren Mönch der *Rinzai*-Schule. Das Hakuin-Zen zeichnete sich durch die strengen *Kōan*-Übungen aus. Fast alle japanischen *Rinzai*-Schulen folgten seiner Richtung und praktizierten das von ihm geprägte Hakuin-Zen. Mehr dazu siehe Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern 1986, S. 339.

„Du kannst den Ton zweier Hände hören, wenn sie zusammen klatschen.“ sagte der Meister.

„Aber jetzt zeig mir den Ton einer Hand.“

Wenn man nicht auf die gewöhnliche bzw. logische Denkweise verzichtet, dann gelangt man zuerst zur Schlussfolgerung, dass man mit einer Hand keinen Ton erzeugen kann. Oder wie in der Zen-Geschichte gezeigt wird, dass man während der Meditation das Geräusch des tropfenden Wassers, das Rauschen des Windes, den Gesang der Heuschrecken oder den Schrei der Eule hört und denkt, das sei die Lösung.<sup>266</sup> Eigentlich liegt die Lösung des *Koan* nicht in der äußerlichen Welt, es geht mehr um die innerliche Vorstellung. Das wichtigste Ziel der Zen-Schulung ist nichts anderes als diese Erfahrung, wobei man mit seiner Suche nach etwas aufhören und die Dinge selbst direkt von Herzen wahrnehmen soll. Daher ist es gleichgültig, ob man mit einer Hand oder zwei Händen klatscht. Es gibt nämlich über dem Klatschen etwas Ewiges, welches sich nicht auf Raum und Zeit beschränkt. Es ist die Leere. Mit „dem Klatschen mit einer Hand“ fand man in der Stille den tonlosen Ton.

#### **2.4.2. Vortrag: *Lecture on Nothing* (1950) und *Lecture on Something* (1951)**

Cage hielt zwischen 1950-1951 zwei Vorträge *Lecture on Nothing* und *Lecture on Something* nacheinander im „Artist Club“ in New York, wo sich Künstler, Musiker und Tänzer in interdisziplinärer Atmosphäre trafen. In den Vorträgen legte Cage seine von Zen-Buddhismus geprägte Sicht dar, und versuchte nicht zuletzt die Lehre des Zen-Buddhismus in intellektuellen amerikanischen Kreisen zu verbreiten.

##### **Lecture on Nothing**

Die *Lecture on Nothing* (Vortrag über Nichts) entstand um 1950. Es handelt sich um einen Vortrag über „Nichts“ im Sinn der buddhistischen Einsicht. Wie der Titel des Vortrags andeutet, liegt Cages Anliegen in der Auseinandersetzung mit der Lehre des

---

<sup>266</sup> Li, Zhi-Chang: *Setz dich hin und tue nichts*, München 2002, S. 108.

Zen-Buddhismus, besonders mit dessen Philosophie der Leere. Cage begann seinen Vortrag mit dem ungewöhnlichen Satz:

„I am here and there is nothing to say. [...] What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking. [...] I have nothing to say, and I am saying it and that is poetry as I need it. This space of time is organized. We need not fear these silence.“<sup>267</sup>

Die Stille und das Weiterreden schließen sich nicht aus, sondern ergänzen sich wechselseitig. Um den Vortrag beginnen zu können, brauchen wir die Stille. Um der Stille eine Bedeutung zu geben, brauchen wir das Weiterreden. Wenn wir aber den ganzen Tag nur reden ohne Unterbrechung, dann ist es so, als ob wir den ganzen Tag nichts gesagt haben. Daher brauchen wir die Stille. Das zenhafte Paradox ist mit logischem Denken nicht einfach nachvollziehbar.

In diesem Vortrag wurde die mikro-makro-rhythmische Struktur anschaulich als Gerüst benutzt. Diese rhythmische Struktur ist so deutlich dargestellt, dass man sie auf den ersten Blick schon erkennen kann. Nach Cages Angabe ist der Vortrag kompositorisch angelegt, die er auch bei seinen Kompositionen jener Zeit verwendete: „The *Lecture on Nothing* was written in the same rhythmic structure I employed at the time in my musical compositions (*Sonatas and Interludes*, *Three Dances*, etc.).“<sup>268</sup> Er gestaltete diesen Vortrag in Form einer musikalischen Komposition: „This is a composed talk, for I am making it just as I make a piece of music.“<sup>269</sup> Dabei wurden die Worte als Noten und die leeren Abschnitte als Pausen angesehen. Die Einheiten dieses Vortrags wurden genauso strukturiert wie der Aufbau eines musikalischen Stücks:

„There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided.“<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> Cage: *Silence*, S. 109.

<sup>268</sup> Cage: Foreword, in: *Silence*, S. ix.

<sup>269</sup> Ebda., S. 110.

<sup>270</sup> Ebda., S. 109.

Nach Cages Angabe bestehen die kleinsten Einheiten aus jeweils 7, 6, 14, 14 und 7 (= 48) Takten; jede mittlere Einheit besteht aus 48 Takten, wobei sich die vier Kolumnen aus vier Takten und zwölf Zeilen zusammensetzen. Die großen Einheiten, welche jeweils 7x48, 6x48, 14x48, 14x48 und 7x48 Takte besitzen, gliedern sich wiederum im Verhältnis 7, 6, 14, 14 und 7. Diese fünf großen Einheiten entsprechen den fünf Teilen des Vortrags, in denen jeweils ein thematischer Schwerpunkt behandelt wird. Cage griff dabei auf die vier wichtigsten Aspekte des Komponierens zurück: Material, Struktur, Methode und Form, was er 1948 zum ersten Mal im Vortrag *Defense of Satie* erwähnte. Als „Material“ dienten zwei Teile, jeweils über Klang und Stille, die die gleiche Dauer besaßen. Sie sind außerdem viel länger als die anderen drei Teile, was sich als das wichtigste Thema dieses Vortrags erwies:

	I	II	III	IV	V
Teile	Form	Struktur	Material (Klang)	Material (Stille)	Methode
kl. Einheiten	7-6-14-14-7	7-6-14- etc.	7-6-14- etc.	7-6-14- etc.	7-6-14- etc.
mi. Einheiten	48	48	48	48	48
gr. Einheiten	<b>7 x 48 = 336</b>	<b>6 x 48 = 288</b>	<b>14 x 48 = 672</b>	<b>14 x 48 = 672</b>	<b>7 x 48 = 336</b>
	2304 Takte (48 x 48)				

Cage veranschlagte die Dauer des Vortrags auf etwa vierzig Minuten,<sup>271</sup> d. h. jeder Takt dauerte ungefähr eine Minute. Die Rede wurde nach den Zeitdauern gehalten, wobei die Worte und die Pausen in einer starken wechselseitigen Beziehung nacheinander auftraten, die Pausen dienten nicht als normale Pause zwischen der Rede, sondern spielten dabei eine eigenständige Rolle. Die Stille ermöglicht somit die Wahrnehmung des Klangs, denn „it is like an empty glass into which at any moment anything may be poured.“<sup>272</sup> Cage nahm die Idee der Leerheit des Zen-Buddhismus in seinem Vortrag auf. Zum einen haben die Stille und der Klang jeweils ihr eigenes Zentrum, werden dennoch gegenseitig gebraucht und sind abhängig voneinander. Zum anderen bedeutet die Stille nicht die substanzielle Leere; im Gegenteil, mit der Leere hat sie die Möglichkeit, alle Klänge aufzunehmen. Die Stille drückt im fünften Teil ihre eigenständige Bedeutung am deutlichsten aus, wobei die ersten zwei

<sup>271</sup> Ebda., S. 112.

<sup>272</sup> Ebda., S. 110.

mittleren Einheiten des fünften Teiles aus bloßer leerer Seite bestehen.<sup>273</sup> Solange der leere Takt läuft, dominierte nur das Schweigen während des Vortrags.

Außer der Philosophie der Leere berücksichtigte Cage im Vortrag noch einen anderen Aspekt des Zen, nämlich die Schulung der Aufmerksamkeit. In der Zen-Praxis ist es sehr wichtig im „Hier und Jetzt“ zu leben. Man sollte z. B. weder an der Vergangenheit anhaften noch an die Zukunft denken, sondern immer im „Jetzt“ bleiben. Darum wiederholte Cage absichtlich den gleichen Satz oder die gleichen Zeilen, um unsere Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung eines jeden Augenblicks zu lenken. Er zitierte z. B. gerne diesen Satz: „wenn jemand schläfrig ist, soll er schlafen“, um einerseits die Eigenschaft der Natur im Zen zu betonen<sup>274</sup> und andererseits die Konzentration auf den Moment der Rede zu lenken. Die inhaltliche Bedeutung des Vortrags scheint oft gleichgültig zu sein. Dazu ist das Argument von Schäffler erwähnenswert:

„Meiner Meinung nach geht es in Bezug auf die *Lecture on Nothing* nicht darum, den Inhalt des Textes zu erfassen. Vielmehr soll der Hörer seinen Wunsch aufgeben, alles verstehen zu wollen. Ziel ist es, sich von der gewohnten Orientierung an Rationalität zu lösen, um die Worte nicht primär als Bedeutungsträger für etwas, sondern unmittelbar als Klänge, als Musik zu erleben.“<sup>275</sup>

Cage praktizierte außerdem am Schluss dieses Vortrags seine *Koan*-Übung, wobei er mit seinen vorgeschriebenen Antworten die ersten sechs Fragen beantwortete. Die Fragen und die Antworten korrespondierten daher nicht miteinander. Die vorgegebenen Antworten sind z. B. „This is a very good question. I should not want to spoil it with an answer.“, „My head wants to ache.“ oder „Please repeat the question... And again... And again...“.<sup>276</sup> Solch paradoxer Dialog ergibt sich in der Zen-Praxis häufig, wobei der Schüler immer solche Antworten von Zen-Meistern bekam, die er mit seinem logischen Denken nicht verstehen konnte. Direkt zu erleben

---

<sup>273</sup> Ebda., S. 124.

<sup>274</sup> In der Zen-Geschichte wurde einmal ein Zen-Meister gefragt, wie er sich in der Wahrheit übt. Darauf erwiderte der Zen-Meister: „Wenn ich hungrig bin, esse ich, wenn ich müde bin, schlafe ich.“ Suzuki, Daisetz T.: *Die Grosse Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus*, Leipzig 1939, S. 120.

<sup>275</sup> Schäffler, Philipp: *Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage*, Mainz 2009, S. 12.

<sup>276</sup> Cage: *Silence*, S. 126. Beim ersten Vortrag hatte Cage für die ersten sechs Fragen des Publikums sechs Antworten vorbereitet. Als der Vortrag 1960 ein zweites Mal gehalten wurde, gab das Publikum jedoch nach zwei Fragen auf, Cage weitere Fragen zu stellen.

wie die Dinge sind, ist daher ein Ziel der Zen-Schulung. Es ist aber sehr schwer, gegenüber einer Frage eigene früher erworbene Erkenntnisse zu ignorieren. Der große Zen-Weg führt die Schüler dennoch zum Ziel, um alle Dinge mit dem Herz unmittelbar zu erfahren, nicht mit Gedanken zu beurteilen. Cage hatte seinen von Zen geprägten Gedanken buchstäblich in diesem Vortrag praktisch umgesetzt.

### **Lecture on Something**

Einige Monate nach der *Lecture on Nothing* hielt Cage den Vortrag *Lecture on Something* (Vortrag über Etwas). Cage begann die *Lecture on something* mit dem Satz:

„This is a talk about something and naturally also a talk about nothing, about how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going.“<sup>277</sup>

Die Idee der gegenseitigen Durchdringung aller Dinge wurde in diesem Vortrag noch einmal betont. Statt der Wechselbeziehung zwischen der Stille und dem Weiterreden in seinem letzten Vortrag, wurden hier die beiden Begriffe von *Etwas* und *Nichts* als eine Einheit aufgefasst. Dabei bezog sich Cage inhaltlich auf Morton Feldmans<sup>278</sup> Musik und verdeutlichte damit die Beziehung zwischen *Nothing* und *Something*:

„I remember now that Feldman spoke of shadow. He said that the sounds were not sounds but shadows. They are obviously sounds; that’s why they are shadows. Every something is an echo of nothing. Life goes on very much like a piece by Morty Feldman.“<sup>279</sup>

Die beiden von Feldmann angeführten Begriffe *Something* und *Nothing* sind nicht zwei gegensätzliche Dinge, sondern, wie ein Schatten untrennbar mit seinem Objekt verbunden, durchdringen sich gegenseitig und formen eine Einheit. Nach Feldmans Ansicht ist der Klang ein Echo von Stille und jedes Etwas ist auch ein Echo von Nichts. Er ging nämlich davon aus, dass alle Erscheinungen die Stille bzw. das Nichts voraussetzen müssen, damit sie sich widerspiegeln können. Diese Vorstellung stimmt

---

<sup>277</sup> Ebda., S. 129.

<sup>278</sup> Morton Feldman (1926-1987) war bekannt für seine graphische Notation. Seit der Begegnung mit Cage in den 1950er Jahren fand ein reger Gedankenaustausch zwischen den beiden statt.

<sup>279</sup> Cage: *Silence*, S. 131.

mit der *Huayan*-Lehre überein, dass alle Dinge nur im Zustand der absoluten Leere nicht gegenseitig ausgeschlossen werden und somit die wechselseitige Durchdringung erreichen können. In dieser Hinsicht treten Klang und Stille ständig zugleich auf, da Klang das Echo der Stille ist und Stille im Klang nachhallt.

Bei *Lecture on Something* machte Cage keine genauen Angaben zu der rhythmischen Struktur. Jedoch zeichnet sich die gesamte Struktur durch eine noch radikalere Darstellung der Stille aus. Die Stille unterbricht den Vortrag nicht, sondern durch ihre dominierende Länge erweist sie sich dem übrigen Textteil ebenbürtig. Diese leeren Räume, nämlich die stillen Momente, wurden im Vortrag nicht gleichmäßig eingehalten, sondern auf zwei längere Blöcke verteilt.<sup>280</sup>

Cage verarbeitete seine Entdeckung der Ästhetik des Zen-Buddhismus in den beiden ungewöhnlichen Vorträgen. Nicht nur der Inhalt, sondern auch die gesamte Gestaltung bezieht sich deutlich auf Cages Rezeption des Zen-Buddhismus. Später verwendete Cage diese zen-buddhistische Idee nicht nur als Thema in seinen Werken, sondern, wie wir bereits in der *Music of Changes* gesehen haben, als kompositorischen Verfahrensprozess. Die beiden Rezeptionsmethoden – Zen als Thema im Vortrag und als Kompositionsmittel in der *Music of Changes* – wurden von Cage in seinen folgenden Kompositionen aufgegeben. Er verzichtete auf die Rede sowie das komplizierte Verfahren, um seine Vorstellung der Zen-Philosophie darzustellen. Er erfand eine andere neue Ausdrucksweise, indem er schwieg.

### **2.4.3. *Silent Prayer* und 4'33" (1952)**

Den Wunsch, ein Stilles Stück zu schreiben, hegte Cage bereits im Jahr 1948. Im Rahmen der Nationalen Interdisziplinären Kunstkonferenz am 28. Februar 1948 am Vassar College in New York hielt Cage den Vortrag *A Composer's Confessions* (*Vassar Lecture*), in dem er erstmals das Stück *Silent Prayer* erwähnte, ein Stück aus ununterbrochener Stille von 3 oder 4 ½ Minuten:

„I have, for instance, several new desires (two may seem absurd but I am serious about them): first, to compose a piece of uninterrupted silence and sell it to the Muzak Co. It will be 4½

---

<sup>280</sup> Ebda., S. 137-138 und S. 141-142.

minutes long – these being the standard lengths of “canned” music, and its title will be ‚Silent Prayer‘.<sup>281</sup>

Um diese Zeit befasste sich Cage intensiv mit der indischen Philosophie, vor allem der Kunsttheorie von Ananda Coomaraswamy und dem mystischen Glauben von Sri Ramakrishna. Außerdem lernte Cage durch die Musikerin Sarabhai den Zweck indischer Kompositionen kennen, wonach das Denken zur Ruhe gebracht werden soll, um göttliche Einflüsse zu empfangen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass das mit „Silent Prayer“ betitelte Stück gewissermaßen von der indischen Botschaft beeinflusst wurde: Einerseits vermittelt der Titel „Silent Prayer“ ein starkes religiöses Gefühl, welches sich durch den indischen Einfluss erklären lässt; andererseits versuchte Cage durch die ununterbrochene Stille die Ichlosigkeit darzustellen, um die göttliche Verwirklichung zu erzielen.

Nach Cages Ansicht sollte das *Silent Prayer* unbemerkt anfangen und schließen: „It will open with a single idea, [...]. The ending will approach imperceptibility.“<sup>282</sup> Cage griff dabei auch die Vorstellung von „Handeln durch nicht Handeln“ der daoistischen Lehre auf. Trotz seiner sorgfältigen Vorbereitung zur Verwirklichung dieses Stücks, wurde es schließlich doch nicht wie geplant realisiert. Aus Angst vor Missverständnissen zögerte Cage damit, das Stück *Silent Prayer* aufzuführen: „I knew that it would be taken as a joke and a renunciation of work.“<sup>283</sup> Cage waren die Probleme der Kommunikation mit dem Publikum aus früheren Erfahrungen bekannt, daher verzichtete er lieber auf die Realisierung des Stücks, da diese Kunst ihm „the highest form of work“ bedeutet.<sup>284</sup>

Sein Wunsch nach dem Stillen Stück ging schließlich im Jahr 1952 in Erfüllung. Es ist daher interessant zu wissen, wie sich Cages Idee zur Verwirklichung seines Plans zwischen 1948 und 1952 veränderte und er dann das Stille Stück ohne große Sorge zur Aufführung brachte. Wie bereits erwähnt, interessierte Cage sich in den 1950er Jahren für die ostasiatische Kultur. Unter dem Einfluss der ostasiatischen Philosophie, nicht zuletzt des Buches der Wandlungen *I Ging*, des Daoismus und des Zen-Buddhismus, bekam Cage viele neue Einsichten, die in Werken wie z. B.

---

<sup>281</sup> Cage: *A Composer's Confessions*, in *Musiktext* 40/41, S. 67.

<sup>282</sup> Ebda.

<sup>283</sup> Duckworth, William: *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five Generations of American Experimental Composers*, N.Y.1995, S. 13.

<sup>284</sup> Ebda.

*Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950/1951) und *Music of Changes* (1951) zum Ausdruck kamen. Außerdem lernte Cage einige wichtige zeitgenössische Künstler kennen, die ihm neue Impulse gaben.<sup>285</sup> Viele verschiedene Anlässe trugen dazu bei, dass Cage schließlich seine Vorstellung von *Silence* und somit seine Konzeption vom Stillen Stück veränderte.

Der entscheidende Wendepunkt dieser Veränderung liegt in seinem Erlebnis vom Besuch eines schalltoten Raums. An der Harvard University entdeckte Cage eine echofreie Kammer, die so schalltot und hallfrei war, wie technisch überhaupt möglich.<sup>286</sup> Cage bat darum, in diesem schalltoten Raum sitzen zu dürfen. Bevor er in diesen Raum, „mit der Absicht, zu hören, wie es eigentlich war, nichts zu hören“<sup>287</sup>, eintrat, erwartete er absolute Stille zu erfahren. Er war jedoch sehr überrascht, als er sich in der echofreien Kammer befand. Er berichtete:

„From Rhode Island I went on to Cambridge and in the anechoic chamber at Harvard University heard that silence was not the absence of sound but was the unintended operation of my nervous system and the circulation of my blood.“<sup>288</sup>

Cage hörte zwei Töne im absolut stillen Raum, nämlich einen hohen Ton, verursacht durch sein Nervensystem, und einen tieferen, verursacht durch seine Blutzirkulation. Daraus zog er seinen bisher erstaunlichsten Schluss, dass es niemals Stille gibt, auch wenn wir uns in der Stille befinden. Früher versuchte Cage das Äußerste an Stille zu erzeugen, wie z. B. in der *Music of Changes*, wo er versuchte den Unterschied zwischen Klang und Stille hervorzuheben, wobei der Klang und die Stille die gleiche Anzahl an tabellarischen Feldern besitzen und somit die Möglichkeit des stillen Moments genauso gegeben ist, wie die des Klangs. Im Vortrag *Lecture on Nothing* wurde die Stille noch für ein unentbehrliches Element gehalten, um das Weiterreden zu ermöglichen. Nun erklärte Cage, „es gelingt uns doch nicht. Es gibt keine Stille,

---

<sup>285</sup> Vor allem übten die Künstler der New Yorker Schule einen großen Einfluss auf Cages Schaffen. Cage sagte einmal: „Die beiden anderen Personen, die mir sehr viel bedeutet haben, sind nicht Musiker, sondern Maler – Robert Rauschenberg und Jasper Johns.“ Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 151.

<sup>286</sup> Revill, David: *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S.217ff.

<sup>287</sup> Ebda., S. 217.

<sup>288</sup> Cage: *An Autobiographical Statement*, in: Richard Kostelanetz (Hg.): *John Cage: Writer – selected texts*, N. Y. 1993, S. 243.

die nicht klangträchtig ist.“<sup>289</sup> Erneut dachte er über die Beziehung zwischen Klang und Stille nach. Er erkannte schließlich die untrennbare Einheit von Klang und Stille.

Seine vom Zen-Buddhismus geprägte Sicht bestätigt diese neue Erkenntnis des untrennbaren Ganzen. Durch Suzuki lernte er den buddhistischen „Nicht-Dualismus“ kennen, welcher in der *Huayan*-Lehre seine theoretische Stütze findet. Cage fasste die Beziehung zwischen Klang und Stille ebenfalls als eine ständige wechselseitige Durchdringung auf. Der Klang und die Stille stehen niemals für sich alleine, sie sind miteinander verwoben. Der Klang hallt in der Stille nach und die Stille enthält stetig den Klang. Aus diesem Grund konnte er seinen ursprünglichen Plan von 1948, die absolute ununterbrochene Stille darzustellen, nicht mehr durchsetzen, da die absolute Stille niemals existiert.

Um seine neu erworbene Erkenntnis in der Musik umzusetzen, griff Cage auf die Realisierungsmöglichkeit eines neuen Stillen Stücks zurück. Zur Verwirklichung dieses Stillen Stücks bekam Cage jedoch erst den Mut durch die weiße Leinwand von Robert Rauschenberg, aus den Jahren 1951/1952.<sup>290</sup> Auf diesem Bild wurde nichts gezeigt, aber für Cage war diese weiße Leinwand niemals ganz leer, da „The white Paintings were airports for the lights, shadows, and particles.“<sup>291</sup> Auf der Leinwand werden nämlich die Schatten des Betrachters, der Staub oder das Licht der Umgebung widergespiegelt. Rauschenberg hatte nichts gemalt, trotzdem sind viele wandelbare Objekte auf seinem Bild zu sehen. Die Darstellungsweise des weißen Bildes gab Cage die Idee zur Realisierung seines Stillen Stücks.<sup>292</sup>

Wie Rauschenbergs weiße Leinwand besteht Cages Stilles Stück aus keinem einzigen von ihm geschriebenen Ton. Aber Cage versuchte hiermit nicht, wie vier Jahre zuvor, die ununterbrochene Stille hervorzuheben; ganz im Gegenteil wollte er

---

<sup>289</sup> Revill, David: *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S. 219.

<sup>290</sup> Es handelt sich dabei um zumeist mehrteilige, großformatige Leinwände, die mit einer dünnen weißen Schicht aus Ölfarbe bemalt wurden, die immer wieder neu aufgetragen werden musste. Gemeinsam mit den *Black Paintings* (mit Zeitungspapier beklebte und mit schwarzer Farbe übermalte Leinwände) markieren sie eine kurze Phase in Rauschenbergs Œuvre. Zitiert nach Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 183.

<sup>291</sup> Cage, *Silence*, S. 102.

<sup>292</sup> Später erklärte Cage den Unterschied zwischen seinem *4'33''* und Rauschenbergs weiße Leinwand. Er sagte: „...“, dass ich ein Stück mit dem Titel *4'33''* geschrieben habe, das keine von mir selbst erzeugten Töne enthält, und dass Robert Rauschenberg Bilder gemacht hat, die nichts zeigen – einfach Leinwände, weiße Leinwände ohne Farbe. [...] Nun ist es aber so, dass bei der Musik die Umweltgeräusche sozusagen da verbleiben, wo sie sind, während bei einem Rauschenberg-Bild Staub und Schatten und Veränderungen des Lichtes nicht in der Umgebung verbleiben, sondern zum Bild kommen.“ Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 137.

die Tatsache, die er zwischen 1948 und 1952 erkannt hatte – es gibt eigentlich keine Stille mehr –, mit diesem stummen Stück beweisen. Statt „Silent Prayer“ gab Cage dem neuen Stillen Stück einen neuen, an der Zeitdauer orientierten Titel – 4'33". Das Stück wurde, wie alle anderen Werke dieser Zeit, ebenfalls mit der Methode der Zufallsoperation komponiert. Allerdings bezieht sich diese *I Ging*-Methode nur auf die Zeitspannen der Stille, die dann durch Akkumulation das ganze Stück ergeben.

Eric de Visscher erläutert die Entwicklung von Cages Denken über Stille in drei Schritten: Zuerst kann Cages Stille strukturell aufgefasst werden, wobei „das Verhältnis zwischen Klang und Stille zunächst horizontal (Klang und Stille folgen einander und schließen einander aus) und anschließend vertikal (als parallele, einander stets gegenwärtige Bewegung) gesehen“<sup>293</sup> wird. Dann wird das Verhältnis zwischen Klang und Stille nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich ausgedehnt: „Stille entsteht aus all den Umweltklängen, die zusammen einen musikalischen Raum bilden.“<sup>294</sup> De Visscher weist dabei auf Cages Äußerung in der *Juilliard Lecture* hin: „Stille umgibt viele der Klänge, so dass sie im Raum unbehindert voneinander existieren und sich doch gegenseitig durchdringen [...]“<sup>295</sup> Letztlich geht De Visscher auf den Aspekt der absichtslosen Auffassung von Stille ein.

Es wurde angenommen, dass Saties *Vexations* (1893) Cage inspiriert habe, das 4'33" zu verwirklichen. Saties *Vexations* liegt ein 18-töniges Thema zugrunde, das im musikalischen Ablauf mehrmals wiederholt wird. Die angenommene Verbindung zwischen den beiden Werken liegt darin, dass Satie die Aufmerksamkeit des Zuhörers durch die Repetitionen der 18 Töne auf die Geräusche in ihrer Umgebung gelenkt habe, und Cage durch die Stille. So sagte Robert Orledge über diese Beziehung:

„...*Vexations*, which lay in its concept of ‘anti-art’ and in the way that the deliberate boredom induced by its multiple repetitions made listeners increasingly aware of the sounds of their surrounding environment. This helps to explain why Satie was not ‘indispensable’ to the development of Cage’s own ideas, for 4'33" would not have been possible without his rediscovery of *Vexations* [...]“<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> De Visscher, Eric: „So etwas wie Stille gibt es nicht ...“ – *John Cages Poetik der Stille*, in *Musiktexte* 40/41, 1991, S. 53.

<sup>294</sup> Ebda.

<sup>295</sup> *Juilliard Lecture*, in: *Cage: A Year from Monday*, Middletown 1967. Zitiert nach De Visscher, Eric: „So etwas wie Stille gibt es nicht ...“ – *John Cages Poetik der Stille*, in *Musiktexte* 40/41, 1991, S. 51.

<sup>296</sup> Zitiert nach Arndt, Jürgen: *Der musikalische Stillstand der Zeit – Erik Saties Vexations und John Cages 4'33"*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 23. 2008, H. 2, S. 160.

Satie's *Vexations* wurde posthum im Jahr 1949 veröffentlicht, Cage wurde während seines Paris Aufenthaltes darauf aufmerksam.<sup>297</sup> Trotz vieler konzeptioneller Ähnlichkeiten zwischen Satie und Cage widerspricht Jürgen Arndt diese Verwandtschaft zwischen den beiden Kompositionen: Im Unterschied zu Satie's *Vexations*, besitzt Cages Stilles Stück einen zeitlichen Rahmen. In dieser Zeitspanne beabsichtigte Cage die Aufmerksamkeit des Publikums auf hörbare, intentionslos erzeugte Klänge und Geräusche zu lenken. In den *Vexations* hingegen wurde zwar die Aufmerksamkeit des Zuhörers allmählich von der komponierten Musik abgelenkt, aber nicht unbedingt um andere Klänge wahrzunehmen, denn diese wurden von der gerade aufgeführten Musik überdeckt. Man verliert sich Jürgen Arndt zufolge viel eher in Gedanken oder schaut im Raum umher oder verbindet gar beides miteinander.<sup>298</sup> Satie's *Vexations* wurden von Jürgen Arndt mit der in den 1960er Jahren entstandenen Minimal Musik verglichen und können daher auch als deren Vorform angesehen werden.

Cages *4'33"* für Klavier wurde am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall in Woodstock (New York) von David Tudor uraufgeführt. Es besteht aus drei Sätzen, die jeweils 30", 2'23" und 1'40", insgesamt 4'33", dauern.<sup>299</sup> Während der Uraufführung senkte Tudor den Klavierdeckel zu Beginn eines Satzes und hob ihn wieder, wenn ein Satz zu Ende war. Er folgte minutiös dem Ablauf der Zeit und blätterte die Noten in der entsprechenden Zeit um. Während der vier Minuten dreiunddreißig Sekunden wurde kein einziger Ton gespielt. Im Interview berichtete Cage sein Erleben der Aufführung:

---

<sup>297</sup> Durch Cage und elf andere Musiker fand 1963 die bekannte 18 Stunden und 40 Minuten dauernde Aufführung der *Vexations* in New York statt.

<sup>298</sup> Ebda., S. 165.

<sup>299</sup> Das Stück *4'33"* ist in vielen verschiedenen Fassungen überliefert. Sie unterscheiden sich in der Art der Darstellung wie auch in der Zeitdauer des jeweiligen Satzes voneinander. Im Allgemeinen gibt es die originale Woodstock-Fassung (1952), die von Tudor nach der Uraufführungspartitur reproduziert wurde; die Kremen-Fassung (1953, 1993), die Cage als Geburtstagsgeschenk für seinen Freund Irwin Kremen geschrieben hatte; und die wohl berühmte Tacet-Fassung (1960, 1986), welche mit der dreimaligen Anweisung „tacet“ versehen ist. Mehr dazu siehe Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 189-228.

„Während des ersten Satzes bei der Premiere konnte man draußen den Wind heulen hören. Im zweiten Satz prasselte der Regen aufs Dach, und während des dritten machte das Publikum allerhand interessante Geräusche, indem sie sich unterhielten oder hinausgingen.“<sup>300</sup>

Außer der ungewöhnlichen Idee des Schweigens war die Art und Weise der Aufführung ebenfalls sehr bemerkenswert. Da im normalen Fall der Klavierdeckel zu Beginn geöffnet und am Ende geschlossen wird. In 4'33" ist das Verfahren umgekehrt. Der Klavierdeckel wird nämlich geschlossen, wenn ein Satz beginnt. Damit wird Cages Intention verdeutlicht, dass er bzw. Tudor, mit dem Schließen des Deckels, nicht allein für die Interpretation dieses Stücks zuständig sind. Vielmehr sind alle Anwesenden gezwungen, Komponisten und gleichzeitig Interpreten zu werden, um sich an der Gestaltung der Musik innerhalb der vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden zu beteiligen. Dadurch, dass kein einziger Ton in dieser Zeit gespielt wurde, bot Cage dem Publikum die Gelegenheit, intensiv auf seine Umgebung aufmerksam zu werden. Damit wollte er seine Erlebnisse im schalltoten Raum dem Publikum vermitteln, nämlich die Klänge in der Stille, bzw. die Klänge um sich zu hören. Die damit einhergehenden, unvorhersehbaren Klänge sind für Cage noch interessanter als die Musik, die man im Konzertsaal hört.<sup>301</sup>

Auch wenn Cage das Stille Stück erst nach langer Überlegung auf die Bühne brachte, war seine Intention des Stücks 4'33" im Jahr 1952 immer noch nicht einfach zu verstehen. Helen Wolff, eine langjährige Freundin von Cage, berichtete einmal von ihrer Sorge:

„Wenn Sie ganz aufrichtig zu sich selbst sind, müssen Sie zugeben, dass Sie nur versuchen, die Menschen zu schockieren und zu irritieren – und das wirkt wie ein Jux, der Ihre Arbeit wirklich gefährdet.“<sup>302</sup>

Um die Missverständnisse zu beseitigen, erwiderte Cage mit folgenden Worten:

„Das Stück ist nicht wirklich still; sie [die Musik] ist voll von Klang, doch von Klängen, an die ich vorher nicht gedacht habe, sondern die ich in dem Moment zum ersten Mal höre, in dem

---

<sup>300</sup> Interview mit John Kobler (1968). Zitiert nach Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 63.

<sup>301</sup> Interview mit Jeff Goldberg (1974). Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 62-63.

<sup>302</sup> *Es wird niemals Stille geben ... – ein bisher unveröffentlichter Briefwechsel zwischen Helen Wolff und John Cage*, in *Musiktext* 106, August 2005, S. 47.

andere sie auch hören. Was wir hören, wird von unserer eigenen Leere bestimmt, unserer Empfänglichkeit; wir nehmen in dem Maße auf, in dem wir dafür bereit sind.<sup>303</sup>

Es gibt keine treffenderen Worte, um seine Intention zu beschreiben. Einerseits rechtfertigte sich Cage für dieses ernsthafte Stille Stück, welches voll von Klang ist. Da die Stille und der Klang nicht voneinander getrennt werden können, gibt es keinen wirklich stillen Moment. Andererseits wies Cage darauf hin, wie man so ein Stilles Stück interpretieren kann. Damit drückte Cage wohl seinen wichtigsten vom Zen geprägten Gedanken aus: *Silence* bedeutet nicht nur die Abwesenheit von jeglichem erzeugten Klang; im tiefsten Sinn bedeutet es die innere Leere. Was geleert werden muss, sind nicht die Klänge oder die Geräusche in der Umgebung, sondern unser Wille und unsere Vorurteile. Für Cage war die Leere die Voraussetzung für die Empfänglichkeit. Je größer die Aufgeschlossenheit, desto mehr Klänge kann man aufnehmen. Wie der Tee in einer bereits überlaufenden Tasse aus der Zen-Geschichte, kann man das Wissen von Zen nicht mehr aufnehmen, wenn man seine eigenen Gedanken vorher nicht entleert.

Kostelanetz bezeichnet Cages Ausdrucksweise als Folgerungs-Kunst, die eine Strömung in der zeitgenössischen Kunst darstellt, wo die Ästhetik über dem Handwerk steht:

„...ein Stück Konzertmusik ohne jeglichen Klang, eine Fläche bemalter Leinwand bar aller Unterscheidungsmerkmale, ein Tanz ohne jegliche Bewegung und so fort. Doch gerade dieser entwaffnende Anschein von Schwachsinn ist eine Maske für tiefergehende spekulative Absichten, die nicht direkt oder auch nur vermittelt evident sein müssen. [...] In der, wie ich sie nennen werde, Folgerungs-Kunst sind die ästhetischen, gewöhnlich durch Nachdenken entwickelten Implikationen des Werkes um vieles bedeutsamer als dessen ontologische Bedeutung oder ein vollendetes handwerkliches Können. Nur wenn wir diese Implikationen beachten, offenbart uns der Schwachsinn eine ungewöhnliche und mitunter tiefe Intelligenz.“<sup>304</sup>

Tatsächlich kann man das Stille Stück nur unter dieser Bedingung verstehen. Ohne die ästhetische Bedeutung als Stütze würde es wohl wahrscheinlich für einen Jux gehalten werden. Mit dem Stück *4'33''* vermittelte Cage uns viele bedeutende Thesen seiner Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus. Er benötigte keine

---

<sup>303</sup> Ebda.

<sup>304</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S.156 ff.

überflüssigen Worte, sondern versuchte die Bedeutung in direkter Weise oder, um die Worte des Zen-Buddhismus zu gebrauchen, „von Herz zu Herz“ zu übertragen. Dabei bot Cage dem Publikum die Erfahrung des *Zazen* im Konzertsaal. Wie in der Zen-Praxis sollte man während des *Zazen* alle Gewohnheiten ablegen und versuchen, die empfangenen Dinge nicht mit Gedanken zu beurteilen, sondern sie direkt mit dem inneren Herzen wahrzunehmen. In diesem Stück ist die Zeitspanne für *Zazen* auf vier Minuten dreiunddreißig Sekunden beschränkt, aber im alltäglichen Leben gibt es keine Zeit- und Ortsbeschränkung. Für ein solches Stilles Stück brauchte Cage schließlich keine Partitur mehr, denn was er von den vier Minuten dreiunddreißig Sekunden erwartete, konnte er überall bekommen.

Cages Begriff von Stille veränderte sich nach der Verwirklichung seines Stillen Stücks ein letztes Mal. Er bezeichnete nun die Stille als das Aufgeben jeglicher Intentionen:

„Wir haben immer Töne um uns und wir haben überhaupt keine Stille auf der Welt. Wir leben in einer Welt der Töne. Von Stille reden wir dann, wenn wir keine unmittelbare Verbindung mit den Absichten finden, von welchen die Töne produziert werden. [...] Doch zwischen einer stillen Stille und einer Stille voll von Geräuschen gibt es keinen wirklichen Unterschied. Was Stille und Lärm gemeinsam haben, das ist der Zustand der Absichtslosigkeit, und dieser Zustand ist es, der mich interessiert.“<sup>305</sup>

Nach Cages Meinung ist die Stille nie wirklich still und wird ebenfalls von Klängen erfüllt. Man nennt solch einen Klang „Stille, weil er nicht zu einer musikalischen Intention gehört.“<sup>306</sup> Stille ist die Abwesenheit von Vorsatz und Absicht. Sie ist nicht Akustik, sondern „ein Wandel des Geistes.“<sup>307</sup> Im weiteren Sinn schließt die Stille auch das Geräusch mit ein, da Geräusche ebenfalls intentionslos erzeugt werden. Schließlich können die Musik und das Leben für Cage nicht voneinander getrennt werden, denn die Stille in der Musik ist gleich dem Lärm auf der Straße. Cage konnte zu jeder Zeit und an jedem Ort komponieren: „Ich mag es z. B., mit einem Stück anzufangen, ohne dass es das Publikum bemerkt. Das lässt sich auf verschiedene Arten machen. Ich beende auch gerne ein Stück, ohne dass die Leute es bemerken.“

---

<sup>305</sup> Charles, Daniel: *John Cage oder Die Musik ist los*, Berlin: Merve Verlag, 1979, S. 24-25.

<sup>306</sup> Jill Johnston: *Nun gibt es keine Stille mehr*, in: Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 202-203.

<sup>307</sup> Revill, David: *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S. 219.

Das gefällt mir sehr.“<sup>308</sup> Das Kontinuum von beabsichtigten und unbeabsichtigten Klängen im Leben wird in Cages *0'00''* (*4'33''*, Nr. 2) noch deutlicher zu sehen sein.

Neben den fernöstlichen Einflüssen sieht Eric de Visscher eine europäische Wurzel in Cages Stillen Stück. In seinem Artikel *Fragmente einer Geschichte der Stille – Wenig bekannte Konzepte zwischen Marinetti und Cage* weist er auf die vielen wichtigen Konzeptionen der Stille in der europäischen Geschichte hin, wie z. B. auf die Werke des Futuristen Marinetti (fünf Arbeiten für das Radio: *Radiophone Synthesen* 1933, wovon zwei Stücke sich auf die Stille bezogen: *I silenzi parlano tra loro* / ‚Stille spricht zu jedem anders‘ und *La costruzione di un silenzio* / ‚Das Bauen einer Stille‘)<sup>309</sup>, die schon vor Cages Verwirklichung von *4'33''* entstanden waren. Darüber hinaus stellt De Visscher fest, dass der Futuristen Luigi Russolo schon lange vor Cage eine ähnliche Konzeption der Stille in *L'arte die Rumori* zeigte: „Stille [ist] erfüllt von der Grenzenlosigkeit der Geräusche und dass jedes dieser Geräusche seine Klangqualitäten, seinen Rhythmus und eine äußerst empfindliche harmonische Tonskala hat.“<sup>310</sup>

Nach De Visscher zählt der *Trauermarsch* (*Marche Funèbre* 1897) von Alphonse Allais (1854-1905) zu den allerersten bekannten stillen Stücken. Allais war französischer Schriftsteller und Humorist. Während der großen *Incohérents*-Ausstellung von 1883 stellte er eine Serie von monochromen Bildern mit Titeln wie ‚bei Nacht kämpfende Neger in einer Höhle‘ (ein schwarzes Bild), die fast siebenzig Jahre vor Rauschenbergs Bilder entstanden. Anlässlich dieser Ausstellung präsentierte Allais das Werk *Trauermarsch für das Begräbnis eines großen, tauben Mannes*, welches mit dem Tempo ‚Lento rigolando‘ und 24 leeren Takten versehen war.<sup>311</sup> Allais veröffentlichte seine Monochrome zusammen mit dem *Trauermarsch* einige Jahre später unter dem Titel *Album zum 1. April*. Seine Absicht war primär satirisch und gehörte zu einer Reaktion auf die Strömungen der Avantgarde seiner Zeit.<sup>312</sup> Man

---

<sup>308</sup> Interview mit David Sylvester und Roger Smalley (1967). Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 62-68.

<sup>309</sup> De Visscher, Eric: *Fragmente einer Geschichte der Stille – Wenig bekannte Konzepte zwischen Marinetti und Cage*, in: *Positionen*, 10/1992, S. 8-12.

<sup>310</sup> Zitiert nach De Visscher, Eric: *Fragmente einer Geschichte der Stille – Wenig bekannte Konzepte zwischen Marinetti und Cage*, in: *Positionen*, 10/1992, S. 8-12.

<sup>311</sup> De Visscher, Eric: *Die Künstlergruppe ‚Les Incohérents‘ und die Vorgeschichte zu 4'33''*, in: Schädler, Stefan & Zimmermann Walter (Hg.): *John Cage, Anarchic Harmony*, Mainz 1992, S. 71-76.

<sup>312</sup> Ebd. S. 73.

könnte seinen *Trauermarsch* als Vorläufer von Cages *4'33''* bezeichnen, wobei Allais mit den leeren Takten die absolute Abwesenheit von Klängen ausdrücken wollte, demgegenüber bezieht sich Cages Leere auf die unabsichtlich erzeugten Geräusche.

#### 2.4.4. *0'00''* (1962) und *One*<sup>3</sup> (1989)

##### *0'00''* (1962)

Neben dem *4'33''* hat Cage seine Vorstellung von ununterbrochenen Klängen in zwei weiteren Stücken zum Ausdruck gebracht; zum einen in dem im Jahr 1962 erschienenen *0'00''*, zum anderen in dem *One*<sup>3</sup> von 1989. In den beiden Stücken wurde weiterhin seine vom Zen-Buddhismus geprägte Sicht aufgezeigt, wobei die Achtsamkeit bzw. die Aufmerksamkeit eine wichtige Rolle spielen.

Cage schrieb das Stück *0'00''* während seiner sechswöchigen Konzertreise 1962 mit Tudor in Japan. Es war Toshi Ichianagi und Yoko Ono gewidmet und wurde in Tokyo am 24.10 desselben Jahres uraufgeführt. Die Partitur besteht aus einem einzelnen Papierbogen, der mit Versalien von Cages Hand geschrieben ist.<sup>313</sup> Es handelt sich hierbei, wie bei den „Tacet“ Fassungen von *4'33''*, um eine „musikalische“ Partitur in verbaler Form. Insgesamt wurde diese verbale Partitur in vier Teile gegliedert: Der erste Teil besteht aus dem Titel *0'00''*, der Besetzungsangabe „SOLO TO BE PERFORMED IN ANY WAY BY ANYONE“, der Widmung „FOR YOKO ONO AND TOSHI ICHIYANAGI“, der Datierung „TOKYO, OCT. 24, 1962“ und Cages Signatur. Der zweite Teil, der in der Mitte der Partitur steht, weist auf die Aufführungspraxis auf: „IN A SITUATION PROVIDED WITH MAXIMUM AMPLIFICATION (NO FEEDBACK), PERFORM A DISCIPLINED ACTION.“ Direkt darunter sind einige Kommentare zu lesen, die noch genauer auf die Art und Weise der Aufführung hinweisen. Der dritte Teil ist mit Cages Zusatzangaben „THIS IS *4'33''* (Nr. 2) AND ALSO PT.3 OF A WORK OF WHICH ATLAS ECLIPTICALIS IS PT.1“ versehen. Am Schluss ist die Copyrightangabe.

---

<sup>313</sup> Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 138 und S. 228ff.

Cage bezeichnete das *0'00''* als *4'33''* (Nr. 2). Aus unserer Erkenntnis von *4'33''* bezieht sich der zeitorientierte Titel auf die Aufführungsdauer. Es ist daher sehr spekulativ, wie ein Stück mit *0'00''*, also ohne Zeitdauer, dargestellt werden kann. Nach Cages Anweisung soll das Stück von einer Person in einer Situation mit maximalem Verstärker eine disziplinierte Aktion ausgeführt werden. Die Aktion kann aber jeder Zeit unterbrochen werden; sie muss, ganz oder teilweise, eine Verpflichtung gegenüber anderen erfüllen. Darüber hinaus ist eine Aufführung einer „musikalischen“ Komposition ausgeschlossen.<sup>314</sup> Cages erste Aufführung war „eine erweiterte Abschrift des Manuskripts, [...] die am nächsten Tag hinzugefügt wurde.“<sup>315</sup> Da die Partitur verlangt, dass nicht zwei Aufführungen aus ein und derselben Aktion bestehen dürfen, sollte sie Cage in den nächsten Aufführungen auf ganz verschiedene Arten darstellen, z. B. befestigte er in der Aufführung ein Mikrofon an seinem Kehlkopf, um sein Gurgeln und Schlucken während der Zeit zu demonstrieren, oder er beantwortete einfach die Post.<sup>316</sup>

Bormann zitierte einen Aufführungsbericht vom Komponisten Alvin Lucier, in dem über die Aufführung, die im Rose Art Museum der Brandeis University am 5. Mai 1965 stattfand, detailliert berichtet wurde:

„Cage began performing *0'00''* before the audience came in. He sat in his amplified squeaky chair with a World War II aircraft pilot's microphone strapped around his throat, writing letters on an amplified typewriter, and occasionally taking drinks of water. [...] Every move he made, every squeak of his chair, tap of his typewriter and gulp of water was greatly amplified and broadcast through speakers around the museum.“<sup>317</sup>

Wie ein Theaterstück interpretierte Cage nach seiner verbalen Anweisung das Stück *0'00''*. Es handelte sich hierbei um irgendeine alltägliche Verrichtung aus dem Leben. Durch den akustischen Verstärker werden die mit der Handlung einhergehenden Geräusche in den Vordergrund gestellt. Beim *0'00''* ist die Aufführungsdauer unbestimmt, da es jedes Mal um verschiedene Handlungen geht, und die Aktion jederzeit unterbrochen werden kann. Von daher wird der Unterschied zwischen dem

---

<sup>314</sup> Vgl. Cages Kommentare zur Spielanweisung in der Partitur.

<sup>315</sup> In der Partitur steht: „The first performance was the writing of this manuscript (first margination only)“. Siehe auch Revill, David: *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie*, München 1995, S. 273.

<sup>316</sup> Ebda., S. 274.

<sup>317</sup> Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 234-235.

0'00" und dem 4'33" deutlich gezeigt: Im 4'33" wird die Zeitdauer auf vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden beschränkt, wobei es die musikalische Struktur von drei Sätzen besitzt und keine von Cage erzeugten Klänge enthält. In der Stille können jedoch alle Möglichkeiten empfunden werden, je nachdem wie offen unsere Herzen dafür sind. Demgegenüber besitzt das Stück 0'00" keine festgelegte Zeitdauer. Während der Aufführung muss eine Aktion verwirklicht werden. Mit maximalem Verstärker machte Cage uns darauf aufmerksam, den in der Aktion erzeugten Klängen zuzuhören. Es gibt keine musikalische Struktur, das Stück wird in einer freien Art und Weise dargestellt.

Die Achtsamkeit spielt dabei die zentrale Rolle. Im Zustand der höchsten Konzentration denkt man nur an die Verrichtung, also an das, was man gerade tut. Dies ist der Schlüsselpunkt im 0'00", und wurde von Cage als „zero time“ bezeichnet.<sup>318</sup> Gegenüber Daniel Charles äußerte Cage einmal seine Vorstellung der „zero time“: „Zero time exists, when we don't notice the passage of time, when we don't measure it. [...] I mean when I work on the piece [...], or *in* that piece, I am indeed *in* zero time“<sup>319</sup> Cage verlor das Zeitgefühl, wenn er sich mit der Arbeit vereinigte. Die Zeit verging, aber er konzentrierte sich auf jeden Moment in dieser Zeit. Mit dem Titel 0'00" bezieht sich das Stück direkt auf die „zero time“, wobei sich unsere Aufmerksamkeit nach der vertikalen Ebene orientieren soll, nicht nach der horizontalen zielbestrebten Bewegung.

Durch Cages Interpretation erkennen wir einen weiteren Aspekt des Zen. Im Zen wird die Achtsamkeit sehr hoch geschätzt, so soll man sich nämlich auf die alltäglichen Verrichtungen konzentrieren und jeden Augenblick tiefgründig wahrnehmen. Ständig im „Hier und Jetzt“ zu bleiben, ist eine der wichtigsten Schulungen des Zen. Cage brachte dieses zen-buddhistische Prinzip zum Ausdruck, indem er völlig mittendrin in der Arbeit war, ohne sich von etwas anderem ablenken zu lassen. Außerdem legte er dabei einen Schwerpunkt auf die Geräusche, die unbewusst während der Arbeit erzeugt wurden. Mit maximalem Verstärker wurden

---

<sup>318</sup> Cage griff die Idee der „zero time“ Christian Wolffs auf. Mit „zero time“ wies Wolff darauf hin, dass die Musik vertikal statt horizontal geschrieben werden soll, um einer zielorientierten Bewegung mit Anfang und Ende zu entgehen. Vgl. Richard Kostelanetz (Hg.): John Cage: *Writer – selected texts*, N. Y. 1993, S. 72-73.

<sup>319</sup> Cage: *For the Birds*, Boston und London 1981, S. 209. Zitiert nach Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 138 und S. 229.

die Geräusche dann zu wahrnehmbarer Musik. Nach Cages Ansicht existiert die Musik überall:

„Just briefly, 0'00" [...] is nothing but the continuation of one's daily work. [...] What the piece tries to say is that everything we do is music, or can become music through the use of microphones; so that everything I'm doing, apart from what I'm saying, produces sound.“<sup>320</sup>

Solche Musik lässt sich überall im Alltag finden und sie wird dennoch oft nicht wahrgenommen. Cage versuchte in seinem zweiten Stillen Stück noch einmal die Klänge in der Stille hervorzuheben, nicht nur die in der Umgebung existierenden Klänge, sondern auch die im Alltag unbewusst erzeugten Klänge.

Im 0'00" wurde ferner die Idee des *Haiku*<sup>321</sup> rezipiert, wobei das 0'00" als die dritte Zeile dieses japanischen Gedichtes angesehen wurde. Nach seinen Zusatzangaben – THIS IS 4'33" (Nr. 2) AND ALSO PT.3 OF A WORK OF WHICH ATLAS ECLIPTICALIS IS PT.1<sup>322</sup> – gehört das 0'00" zu dem dritten Teil eines Werkes, welches aus drei Stücken besteht. Diese Idee stammte ursprünglich von dem japanischen Musikologen Hidekazu Yoshida, der die drei Zeilen des *Haiku* wie folgt interpretierte: „Die erste Zeile bezieht sich auf das *Nirwana* (bedeutet „Verlöschen“, Ausstieg aus dem Kreislauf), die zweite auf das *Samsara* (bedeutet „Zyklus“, ewiger Kreislauf von Geburt und Tod) und die dritte auf ein spezifisches Ereignis.“<sup>323</sup> Das Stück 0'00" wurde samt *Atlas Eclipticalis* und *Variations IV* von Cage als Trilogie angelegt, die dem Format des japanischen Kurzgedichtes *Haiku* entspricht:

„The allusion to the haiku comes from one of my Japanese friends, Hidekazu Yoshida, who suggested that I consider the first line of each haiku as referring to nirvana, the second to samsara, the third to a specific individual action – which, however, is completed through non-action. So I planned *Atlas Eclipticalis* as the first line of a haiku that included *Variations IV* as its second line, and 0'00" as its third line.“<sup>324</sup>

---

<sup>320</sup> Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage* (second edition), New York 2003, S. 74. Zitiert nach Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 231.

<sup>321</sup> Das japanische Gedicht *Haiku* besteht in der Regel aus 17 Silben, die in drei Zeilen von 5, 7 und 5 Silben aufgeteilt sind. Mehr dazu siehe 4.3.1. der vorliegenden Arbeit.

<sup>322</sup> Siehe Cages Angabe in der Partitur.

<sup>323</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln 1973, S. 199.

<sup>324</sup> Cage: *For the Birds*, 1981, S. 211. Zitiert nach Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 240.

Als erste Zeile des *Haiku* gilt das Stück *Atlas Eclipticalis* (1961/1962), wobei es sich um eine Komposition für 86 Musiker handelt, die Cage mit Hilfe von Sternkarten angefertigt hat.<sup>325</sup> Die Welt des *Nirwana* wurde durch die Sterne angedeutet. Dann wurde das *0'00''* durch die intentionslose Aktion als die dritte Zeile bezeichnet. Ein Jahr später wurde die Trilogie mit dem *Variations IV*<sup>326</sup> als die zweite Zeile des *Haiku* vervollständigt.

### *One*<sup>3</sup>(1989)

Im Jahr 1989 ergänzte Cage seine Stillen Stücke weiter mit dem *One*<sup>3</sup>, dessen vollständiger Titel lautet: *One*<sup>3</sup> = 4'33'' (0'00'') + [Violinschlüssel].<sup>327</sup> Cage schrieb für *One*<sup>3</sup> nur ein Soundsystem vor, mit dem die Umweltgeräusche maximal verstärkt werden sollen:

“So what I did was to come on the stage in front of the audience, and then the feedback level of the auditorium space was brought up to feedback level through the sound-system. There was no actual feedback, but you knew that you were on the edge of feedback – which is what I think our environmental situation is now. So, after that was reached, I went into the auditorium and sat with the audience and listened to this situation, to the silence which was on the edge of feedback, and without a watch, without measuring the time as I had in 4'33'' – so that was my inner clock.”<sup>328</sup>

Im *One*<sup>3</sup> griff Cage auf die Idee der beiden Stillen Stücke, nämlich des 4'33'' und des 0'00'', zurück: Wie im 4'33'' besitzt das *One*<sup>3</sup> ebenfalls keine von Cage erzeugten Klänge; stattdessen machte Cage die Musik aus „Silence“, die sich stetig in der Umgebung befindet. Wenn wir uns darauf besinnen, dann können wir diese ununterbrochen hören. Aber anders als beim 4'33'', ist die Zeitdauer im *One*<sup>3</sup> unbestimmt und jeder kann für sich das Stück zu jeder Zeit beenden. Der Zusammenhang zwischen dem 0'00'' und dem *One*<sup>3</sup> ist durch den Gebrauch der maximalen Verstärkung deutlich sichtbar. Dennoch war Cage im *One*<sup>3</sup> kein Interpret

---

<sup>325</sup> Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 239.

<sup>326</sup> In der Partitur steht die folgende Angabe: „Second of a group of three works of which *Atlas Eclipticalis* is the first and 0'00'' is the third.“

<sup>327</sup> Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 248.

<sup>328</sup> Fetterman, William: *John Cage's Theater Pieces. Notation and Performances*, 1996, S. 94. Zitiert nach Schäffler, Philipp: *Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage*, Mainz 2009, S. 162.

mehr, er bestimmte nur den Anfang der Komposition und spielte dann seine Rolle als Rezipient. Das Stück *One*<sup>3</sup> ist sozusagen ein kombiniertes Ergebnis von 4'33'' und 0'00'': Die Schulung der Aufmerksamkeit auf die Geräusche in der Umgebung wurde durch den elektrischen Verstärker noch deutlicher wahrnehmbar gemacht.

Trotz der unterschiedlichen Darstellungsweise versuchte Cage in allen Stillen Stücken immerhin die wichtigste Erfahrung seines Lebens zu vermitteln, die wir als „Silence“ erfassen können. Um die Zen-Ästhetik auszudrücken, folgte Cage beharrlich dem Weg bis zur höchsten Absichtslosigkeit. Er verzichtete bei dem Stück auf eine erkennbare musikalische Struktur und auf Material sowie den komplizierten Kompositionsvorgang, mit denen er sich in den früheren Jahren noch intensiv beschäftigt hatte. Er entleerte in seinen Stillen Stücken alle substantiellen Erscheinungen, da sein Begriff der Stille die Leere des Zen assoziiert. Wie das *Koan* „Klatschen mit einer Hand“ andeutet, auch wenn kein einziger Ton dadurch erzeugt werden kann, sind in der damit einhergehenden „Leere“ viele Dinge enthalten. In der „Silence“ ist es nicht wirklich still, sondern sie ist voll von Musik. Inwieweit wir die Musik hören können, bestimmen wir selbst. Die wahre Stille existiert niemals in der Außenwelt, sie befindet sich nur in der Tiefe unseres Herzens. Je stiller unser Geist, desto lauter die Musik, die wir hören können.

### 3. Tōru Takemitsu: Zen-Rezeption in seiner Naturauffassung

Tōru Takemitsu (1930-1996) gilt als einer der einflussreichsten japanischen Komponisten, der schon zu seinen Lebzeiten nicht nur in Japan, sondern auch in vielen anderen Ländern bekannt war. Er hinterließ neben Musik für den Konzertsaal auch eine Reihe von Filmmusiken, die durch ihren kraftvollen und stilistischen Ausdruck gekennzeichnet sind. In seinen Kompositionen rezipierte er vornehmlich die Tendenzen der europäischen Musik, seine Auseinandersetzung mit der japanischen Tradition ab den 1960er Jahren spielte jedoch auch eine unverkennbare Rolle.

Als Sohn des japanischen Beamten Takeo Takemitsu und dessen Frau Reiko Takemitsu wurde Takemitsu am 8. Oktober 1930 in Tokyo geboren.<sup>329</sup> Einen Monat nach seiner Geburt zog seine Familie ins nordostchinesische Taireng (Dalian, 大連)<sup>330</sup>, wo sein Vater beruflich tätig war. Mit sieben Jahren kam Takemitsu nach Japan zurück, um an einer japanischen Schule erzogen zu werden; in dieser Zeit wohnte er bei seiner Tante, einer Koto-Lehrerin, in Tokyo. Obwohl das Koto, eine 13-saitige Wölbbrettzither, zu den wichtigsten japanischen Instrumenten der höfischen Zeit zählte, zeigte Takemitsu in seiner Jugend kaum Interesse an der traditionellen japanischen Musik. Stattdessen wurde sein Musikgeschmack von der westlichen Pop-Musik und dem Jazz geprägt, von denen er während seines Chinaaufenthalts durch seinen Vater einen ersten Eindruck bekam.<sup>331</sup>

Zwischen 1937-1943 besuchte Takemitsu die Fujimae Elementarschule und danach die Keika Mittelschule, welche er aufgrund des zweiten Weltkriegs aber nicht abschließen konnte. Gegen Ende des zweiten Weltkriegs wurde der 14-jährige

---

<sup>329</sup> Die biographischen Angaben entstammen hauptsächlich Siddons, James: *Tōru Takemitsu a bio-bibliography*, Burt, Peter: *The Music of Tōru Takemitsu* und Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*.

<sup>330</sup> Die chinesische Stadt Taireng befand sich in dem ehemaligen Marionettenstaat Mandschurei, der von 1931 bis 1945 von Japan besetzt wurde.

<sup>331</sup> In den 1930er Jahren erlebte Japan die erste umfangreichste Verwestlichung seit der Meiji-Zeit (1868-1912). In diesem Modernisierungsprozess wurde alles Westliche von den japanischen Intellektuellen gierig aufgesogen, so wurde auch westliche Musik importiert, um die westliche Kultur besser zu verstehen.

Takemitsu wie viele andere Jungen seiner Generation zum Militärdienst einberufen. Als Jugendlicher verstand er die Motivation des Krieges nicht und empfand diese Zeit als eine sehr schmerzhaft Erfahrung.<sup>332</sup> Aus politischen Gründen wurde die gesamte westliche Musik während der Kriegszeit als „feindliche Musik“ betrachtet und verboten, was seine Sehnsucht nach der freien westlichen Welt noch verstärkte. Trotz des Verbots kam Takemitsu in seinem Militärdienst mit der westlichen Musik in Berührung, die ihn sofort in ihren Bann zog:

„One day, one of the military officers took a number of us to the very back of the barracks where he had a record player and a number of records. [...] One of the first records that he put on was the French chanson, *Parlez-moi de l'amour*. For me, hearing that music came as an enormous shock. I was stunned, and for the first time I suddenly realized the splendid quality of Western music.“<sup>333</sup>

Aus welchen Gründen Takemitsu die Erfahrung mit dem Chanson *Parlez-moi de l'amour* als ein „enormous shock“ bezeichnete, lässt sich nicht weiter erklären, jedoch war seine Vorliebe für die französische Musik offensichtlich. Während seiner Tätigkeit bei einem amerikanischen Vertrieb in der Nachkriegszeit hörte Takemitsu zum ersten Mal reine Instrumentalmusik *Präludium, Choral und Fuge*, ein Klavierstück von César Franck, welches ihn gleichermaßen tief beeindruckte. Durch den Radiosender „U.S. Army Forces Network“ und die „Library of the civil Information and Education Branch of the U.S. Occupation Government“ lernte Takemitsu die Musik weiterer europäischer und amerikanischer Komponisten wie Debussy, Ravel, Alban Berg, Anton Webern, Roy Harris und Aaron Copland kennen, und entwickelte dabei seinen westlich orientierten Musikgeschmack. Im Gegensatz zur japanischen Musik, die die bitteren Erlebnisse des Krieges in ihm weckte, brachte ihm diese westliche Musik die Hoffnung, die Takemitsu in der Nachkriegszeit benötigte.

Takemitsu betrieb ab 1946 gemeinsam mit Suzuki Hiroyoshi autodidaktische Studien westlicher Musik. Dadurch lernte er u. a. die Orchestration von Rimsky-Korsakov und die Musiksprache der französischen Komponisten kennen. Zwischen 1948-1950 nahm Takemitsu Unterricht bei Kiyose Yasuji (1900-1981) sowie bei

---

<sup>332</sup> Takemitsu, Tōru: *Contemporary Music in Japan*, in: *Perspectives of New Music*, 27:2 (1989: Summer), S. 199.

<sup>333</sup> Ebda.

Hayasaka Fumio (1914-1955),<sup>334</sup> wobei diese Unterrichtsstunden eher zum Meinungsaustausch und zur Diskussionen dienten. 1949 lernte Takemitsu durch Ichiyanagi Toshi die Musik Messiaens kennen, dessen modales Tonsystem und Zeitauffassung ihn besonders faszinierten.<sup>335</sup> Im Klavierstück *Lento in due movimenti* (1950) zeigte er erstmals durch die charakteristische Melodie, Rhythmen und Timbre bereits seine Vertrautheit mit Messiaens Musik.

Im November 1951 gründete Takemitsu zusammen mit anderen Künstlern eine der wichtigsten Gruppen in den 1950er Jahren, nämlich die Jikken-Kōbō (experimentelle Werkstatt), mit deren Hilfe nicht nur die Werke der Mitglieder aufgeführt werden konnten, sondern die es ihm auch ermöglichte, westliche Kompositionen in Japan vorzustellen. Zwischen 1955-1960 konzentrierte sich Takemitsu auf die Idee der *musique concrète* und interessierte sich für elektronische Musik.

Seine westlich orientierte Musik wurde ab den 1960er Jahren durch die traditionelle japanische Ästhetik bereichert. Sein Interesse an der japanischen Tradition wurde zunächst durch eine Aufführung vom japanischen Puppentheater (sog. *bunraku*) um 1958 geweckt. Erstmals wurde er auf die Klangfarbe und Darstellungsweise der traditionellen japanischen Instrumente aufmerksam. Ein paar Jahre später wurde seine Neigung zur eigenen Tradition durch die Begegnung mit Cage noch vertieft; Cages Beschäftigung mit der fernöstlichen Philosophie gab ihm den entscheidenden Impuls, sich mit der japanischen Kultur auseinanderzusetzen. Dabei interessierten ihn in erster Linie die Unterschiede zwischen Ost und West und er versuchte die westlichen Musikelemente mit der japanischen Tradition zu verbinden. Die Suche nach den eigenen Wurzeln prägte von da an sein Leben und Musikschaffen.

Ab 1974 ließ sein Interesse an der japanischen Tradition sowie der Verknüpfung von Osten und Westen allmählich nach. Da beide Welten Takemitsu zufolge verschiedenen Kulturen angehören, schien es ihm sinnlos, die östliche und westliche

---

<sup>334</sup> Kiyose und Hayasaka gehörten der „Gruppe der Neuen Komponisten“ (Shin Sakkyokuha Kyōkai) an. Die Gruppe wurde 1946 von Kiyose gegründet; ihr Ziel war es, die moderne westliche Musik mit der japanischen Musiktradition zu verbinden.

<sup>335</sup> Auch wenn Messiaens Musik auf einer anderen kulturellen und religiösen Grundlage basierte, konnte Takemitsu den Berührungspunkt zwischen den beiden verschiedenen Philosophien herausfinden und in seiner Musik umsetzen. Mehr dazu siehe Koozin Timothy: *Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Tōru Takemitsu*, in: *Contemporary Music Review*, Vol. 7 (2), 1993, S. 185-202.

Musik zu verbinden. Er sagte: „Bei einem Versuch, eine solche Musik auf eine andere Kultur zu übertragen, ginge ihre Bedeutung verloren.“<sup>336</sup> In den folgenden Jahren ließ Takemitsu mehr und mehr Motive und Elemente aus Literatur, Kunst und Natur in seine Werke einfließen, wie z. B. das Orchesterstück *A Flock Descends Into The Pentagonal Garden* (1977) und der sechsteilige Zyklus *In an Autumn Garden* (1973-1979) für die Besetzung des traditionellen japanischen *Gagaku*-Ensembles. Takemitsu verglich das Orchester oft mit einem japanischen Garten und sich selbst mit dessen Gärtner. Der Ablauf und die Veränderung der Klänge sind vergleichbar mit jeder unterschiedlichen Begegnung und jedem einzelnen Spaziergang im Garten, wobei die der Natur nachgebildeten Klänge nur verständlich werden, wenn man den Garten selbst betritt.

In diesem Kapitel wird insbesondere auf Takemitsus Kunstauffassung in der „Zwischenphase“ eingegangen, wobei Takemitsu in diesem Zeitraum von 1958 bis ca. 1974 bewusst als japanischer Komponist komponierte und versuchte die Schönheit der traditionellen japanischen Musik zum Ausdruck zu bringen. Als die westliche Welt sich mit der asiatischen Philosophie auseinandersetzte, befasste er sich ebenfalls intensiv mit der eigenen Kultur. Er entdeckte dabei die traditionelle japanische Ästhetik und die Naturauffassung, die in der japanischen Musiktradition schon lange eine wichtige Rolle spielten. Als Musikbeispiel wird die Komposition *November Steps* angeführt, für welche Takemitsu zwei traditionelle japanische Instrumente – *shakuhachi* und *biwa* – auswählte, um die Realisierung seiner idealen Klangästhetik zu verwirklichen, und so versuchte, die damit einhergehende ästhetische Bedeutung zu vermitteln.

Zu Takemitsus *November Steps* leistete Charles Douglas Haarhues mit seiner Dissertation *An original composition symphony No. 1 and the Realization of Western and Japanese Influences in Takemitsu's November Steps* einen wichtigen Beitrag. Schritt für Schritt beschrieb und analysierte Haarhues die *November Steps* und gab eine detaillierte Erklärung zu der speziellen Spieltechnik der *biwa* und *shakuhachi*. Außerdem wies er darauf hin, dass westliche Komponisten wie Debussy, Messiaen und Cage, die einen großen Einfluss auf Takemitsu ausübten, sich bereits mit der

---

<sup>336</sup> Diese neue Erkenntnis entstammte der Erfahrung mit der Gamelan-Musik, in der Takemitsu erkannte, dass es transportierbare und nicht transportierbare Musik auf der Erde gebe. Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 55.

östlichen Kultur beschäftigt hatten. Dadurch nahm Takemitsu wohl unbewusst seine eigene Tradition wahr, als er noch unter dem westlichen Einfluss komponierte. Edward Samldone und Hwee Been Koh gingen in ihrer Forschung auf die Tonhöhenorganisation ein.<sup>337</sup> Samldone sah die traditionelle japanische *in-sempo* Tonleiter in der Tonhöhenorganisation der *November Steps*, wobei zwei Kerntöne eine bedeutende Rolle spielten. Obwohl Samldones Analyse sich nur auf die ersten 24 Takte beschränkte, stellte diese Einsicht eine außergewöhnliche Takemitsu-Rezeption dar. Koh wies in ihrer Untersuchung auf die Kerntöne *d*, (*e*) und *a* hin, die aus den Tönen der fünfsaitigen *biwa* hervorgegangen sind. Neben den zwei deutschsprachigen Dissertationen von Sawabe Yukiko (*Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, 1992) und Miyamoto Kenjiro (*Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, 1996) leistete Yoko Nakatani auch einen wichtigen Beitrag (*November Steps and Autumn: A Comparative Analysis of Two Orchestral Works by Toru Takemitsu*, 2005) zu Takemitsus Musik. Peter Revers ging in seiner Abhandlung über *November Steps* auf einige Aspekte des *shakuhachi*-Spiels ein, nicht zuletzt auf die für den Zen-Buddhismus wichtigen Atemübungen, um das ästhetische und philosophische Denken bei Takemitsu zu erläutern.<sup>338</sup> Unter interkulturellem Aspekt gab Christian Utz einen aufschlussreichen Überblick über Takemitsus Leben und Schaffen, wobei er die Meinung vertritt, dass Takemitsu in der *November Steps* eher ein vermittelndes Kontinuum schaffte, als die Differenz von japanischer und westlicher Klangwelt darzustellen.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Samldone, Edward: *Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn* (1989). Koh, Hwee Been: *East and West: The Aesthetics and Musical Time of Tōru Takemitsu* (Diss. 1998).

<sup>338</sup> Revers, Peter: *Zur Ästhetik und Klanggestaltung im Schaffen Tōru Takemitsus*, in: Krakauer, Peter Maria & Khittl, Christoph & Mittendorfer, Monika (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik*, Anif/Salzburg 1999.

<sup>339</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 299.

### 3.1. Die Konzeption des Tonflusses

In the dim lights of the subway I was conscious only of the rhythm of the train and its physical effect on me. I was thinking about music, or I should say more precisely I was thinking about sounds themselves quite apart from any obscure meaning or function in music.<sup>340</sup>

Takemitsus Musikgeschmack wurde vornehmlich von westlichen Strömungen geprägt; jedoch griff er oft auf einige Vorstellungen zurück, die nicht innerhalb der europäischen Tradition standen. Seine Konzeption des Tonflusses, die bei ihm im Jahr 1948 entstand, zeigt diese Tendenz deutlich. Takemitsu zufolge strömt der Tonfluss, der keine klare Form und weder Anfang noch Ende besitzt, die ganze Zeit um ihn herum.<sup>341</sup> Dieses Konzept ging aus seiner Wahrnehmung der umgebenden Natur hervor, was auf den Charakter der japanischen Naturauffassung zurückgeführt werden kann.

Für Takemitsu heißt das Komponieren „taking a segment of this stream and giving meaning to it.“<sup>342</sup> Utz weist darauf hin, dass Takemitsu mit dieser Idee „sich einerseits gegen die mechanistische Anwendung von Kompositionstechniken wendet (und sich so vom ‚strengen‘ Serialismus einiger Zeitgenossen absetzt), andererseits den von jeder Funktion befreiten Ton oder Klang gegenüber dem funktional determinierten ‚musikalischen Ton‘ vorzieht.“<sup>343</sup> Hierbei findet sich eine erste Affinität zu Cages Gedanken zur Musik. Mit der Idee des Tonflusses strebte Takemitsu nämlich ebenfalls nach der Befreiung des Klanges.

Während Cage aber diese indeterminierten Klänge als einen Teil der Natur betrachtete, verstand Takemitsu diese Klänge vielmehr als ein Stück Natur selbst. Wie Peter Revers über Takemitsus Klanggestaltung treffend sagte: „Musik selbst wird als Naturvorgang betrachtet, als ein Herauswachsen aus der ewigen Leere, als universales

---

<sup>340</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, California 1995, S. 80.

<sup>341</sup> Vgl. Nakatani, Yoko: *November Steps and Autumn: A Comparative Analysis of Two Orchestral Works by Tōru Takemitsu*, Diss. 2005, S. 8.

<sup>342</sup> Ebda.

<sup>343</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 287.

Prinzip allen Daseins.“<sup>344</sup> Diese Vorstellung stellt zweifellos einen Wesenskern ostasiatischer Kunstauffassung dar, wie wir in der Tuschkmalerei auch feststellen können, wo die Erscheinungen aus dem leeren Hintergrund hervortreten und wieder eintauchen. Takemitsu versuchte den Fluss der Klänge mit musikalischen Instrumenten darzustellen und entwickelte dabei die Musikästhetik von *sawari* und *ma*, die für sein weiteres Schaffen von großer Bedeutung waren.

### 3.1.1. *Musique concrète* und der „Tonfluss“

In den 1950er Jahren verfolgten viele japanischen Avantgardisten die neueste westliche Kompositionstechnik, dabei fanden die Zwölftontechnik, die elektronische Musik und die *musique concrète* die größte Beachtung in ihren Kompositionen. Die Idee der *musique concrète* wurde erstmals von Toshirō Mayuzumi, der zwischen 1951-1952 am Conservatoire in Paris studierte, in Japan mit dem Werk *XYZ pour musique concrète* bekannt gemacht. Takemitsu zeigte großes Interesse daran und schrieb sieben Stücke, wie z. B. *Static Relief* (1955), *Vocalism A.I.* (1956) und *Water Music* (1960). Takemitsu äußerte sich einmal zur Konzeption der *musique concrète* von Pierre Schaeffer:

„On one occasion the composer Pierre Schaeffer drew a suggestive diagram that clearly showed the idea behind *musique concrète*, the type of music he originated: Abstract → Concrete / Concrete → Abstract. Conventional music expressed concrete images by means of abstract musical sounds. Conversely, *musique concrète* tried to express an abstract image by means of everyday concrete sounds.“<sup>345</sup>

Aus dem Zitat wird deutlich, dass die konventionelle Musik einen konkreten Ausdruck durch abstrakte musikalische Töne darzustellen versucht, während die *musique concrète* aus den konkreten alltäglichen Klängen ihre abstrakte Musikszene zusammenstellt. Mit der Idee der *musique concrète* können Geräusche in die Musik mit einbezogen werden; diese Geräusche sollten gleichwertig wie die Musik

---

<sup>344</sup> Revers, Peter: *Zur Ästhetik und Klanggestaltung im Schaffen Tōru Takemitsus*, in: Krakauer, Peter Maria & Khittl, Christoph & Mittendorfer, Monika (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik*, Anif/Salzburg 1999, S. 100.

<sup>345</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, California 1995, S. 27.

betrachtet werden. Bei Schaeffer stand die Erweiterung der Klangmöglichkeiten im Vordergrund, was einen Wendepunkt für die Zukunft der Musik darstellte. Diese Vorstellung war nach Takemitsus Meinung immer noch durch die klassische ästhetische Kategorie beschränkt, denn „what Schaeffer did was elevate noise to the same level as musical sounds. [...] Music did not really revive. True, music survives, but simply enlarging the medium will not prevent the same old historical repetition.“<sup>346</sup>

Dabei unterscheidet sich Takemitsus Idee der *musique concrète* von Schaeffers Vorstellung. Takemitsu wollte mit der Idee der *musique concrète* die Einbeziehung von Geräuschen in die Musik verwirklichen und sie so nicht nur als reine Geräusche, sondern als Musikklang deutlich machen. Er versuchte dabei den Geräuschen eine musikalische Bedeutung zu verleihen und somit die Grenze zwischen Geräusch und Musikklang aufzuheben. Dieser Gedanke entstand aus seiner Sehnsucht nach einem Gefühl der Verbundenheit mit den Menschen, als er sich einmal in einer U-Bahn befand. Er erinnert sich in seinem Essay *Meine Methode* (1960) daran:

„Eines Tages, im Jahre 1948, fiel mir in einem engen, vollen Zug der U-Bahn ein, in die gestimmten Klänge der Instrumente Geräusche beizumischen. Noch genauer gesagt, habe ich verstanden, Komponieren bedeutet, dem ‚Tonfluss‘, der unsere Welt durchfließt, eine Bedeutung zu geben. [...] Die Musik, an die ich damals dachte, hatte nichts mit anderen Menschen zu tun; die Menschen waren isoliert voneinander. [...] Warum ist die Musik heute so isoliert? [...] Unter dem dunklen Licht der U-Bahn war nur die Vibration, die ein Körper fühlte, etwas, was sicher war. Ich machte mir Gedanken um die Musik, nein, ich dachte an einen Ton selbst, der von der unklaren Bedeutung und von der Funktion der Musik befreit existiert. [...] Aber die Arbeit eines Komponisten soll nicht mit einer solchen Sache wie der Funktion eines Tons anfangen, sondern damit, den fundamentalen Ton selbst zu erkennen und zu erleben. [...] Ich wollte ein sicheres Gefühl haben, dass ich mit diesen Leuten verbunden war. In die gestimmten Klänge der Instrumente Geräusche beizumischen, diese Methode deutete mir in diesem Moment etwas an.“<sup>347</sup>

Takemitsu versuchte, seine Beziehung zwischen ihm selbst und der ihn umgebenden Welt zu intensivieren, wobei er als Komponist die ihn umgebenden Geräusche bewusst wahrnahm und sie in eine musikalische Form kleidete. Dadurch war es

---

<sup>346</sup> Ebda., S. 28.

<sup>347</sup> Zitiert nach Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 85.

möglich, die Grenze zwischen Geräuschen und Musik aufzuheben. Für Takemitsu sind die Geräusche ein Teil der Natur und des Lebens, die zwar keine gestimmten Töne besitzen, aber einen musikalischen Sinn verdienen.

Das Konzept des Tonflusses erschien im Jahr 1948 noch vage zu sein, wurde aber in den darauffolgenden Jahren weiter entwickelt. Als die erste Komposition im Sinne des Tonflusses kann man das um 1957 entstandene *Requiem* bezeichnen. Um die Klänge des Tonflusses darzustellen, erforschte Takemitsu die Klangmöglichkeiten und die neuen musikalischen Formen, wobei nicht die Erweiterung des musikalischen Materials im Vordergrund stand, sondern die Tatsache, die essentielle Existenz von Musik herauszufinden, welche den durchfließenden Klängen der Umgebung entsprach.

### 3.1.2. *Requiem* (1957)

Das *Requiem für Streicher*, welches Takemitsu berühmt machte, wurde vom Tokyo Symphony Orchestra in Auftrag gegeben und im Juni 1957 uraufgeführt. Takemitsu schrieb das Stück, als er an einer schweren Lungenkrankheit litt und auf dem Krankenbett lag. Aufgrund seines ernsten Gesundheitszustandes konnte er manchmal nur einen oder zwei Takte am Tag niederschreiben. Er erinnerte sich im Jahr 1988 an diese kritische Zeit:

„Vor fünfundzwanzig Jahren schrieb ich schon ein Requiem. Das ist meine erste Musik als Komponist. Es wäre eine Lüge zu behaupten, dass ich mit diesem Titel nicht an den Tod gedacht hätte. [...] Damals musste ich gelegentlich im Bett liegend von Löffeln essen, die mir meine Frau an den Mund hielt. Sicher war ich vom Tode bedroht, doch gab es keinen Raum zwischen mir und der Musik, durch den der Tod mich hätte von der Musik trennen können.“<sup>348</sup>

Takemitsu betrachtete dieses Stück als seine erste wirkliche Komposition. Obwohl Takemitsu zuvor bereits viele Werke geschrieben hatte, war es ihm erst in seinem *Requiem* möglich, eine eigenständige Methode zu entfalten und sich somit von den früheren Einflüssen des Impressionismus zu befreien. Tatsächlich beinhaltet das *Requiem* bereits die typische Charakteristik Takemitsus, derer er sich in seinem

---

<sup>348</sup> Ebda., S. 89.

weiteren Schaffen oft bedient: Die langsamen Tempi, die nicht zielorientierte und relative freie Bewegung sowie die sorgfältige Verarbeitung der Textur, des Timbres und des Registers.

Im *Requiem* entwickelte Takemitsu seine Konzeption des Tonflusses. Er griff dabei auf die traditionellen europäischen Streichinstrumente zurück (10 VI I., 9 VI II., 8 Vla., 7 Vlc., 7 Kb.), um die ununterbrochene und lineare Strömung des Flusses der Klänge auszudrücken. Dieses Stück, das ursprünglich mit dem Titel „Meditation“ versehen war, widmete er seinem Mentor Fumio Hayasaka (1914-1955) nach dessen Tod und benannte es in „Requiem“ um. Über das musikalische Konzept des *Requiem*s schrieb Takemitsu eine ausführliche Erklärung im Werkkommentar nieder:

„This work is essentially structured in free ternary form on the basis of a single theme. The tempos of the three sections are Lent, Modéré und Lent.

But the borders between these tempos are highly elusive; the theme lodges within a vaguely defined vibrational amplitude which expands like ripples. As in a convulsion, the Modéré section appears all of a sudden like an air bubble, and attempts to converge with the constantly slack vibrational amplitude. The specified tempos are thus mere expedients for performance and notation purposes; the work might be more accurately described as a set of variations with a tempo from start to finish of ♩ = 60.

The concept of ‘metre’ in this work is totally different from that generally employed in western music. The work is structured on the foundation of what one might describe as “one by one” rhythm. There is no clear beginning or end. I have merely extracted at random a part of the continuum of sound which flows like an undercurrent beneath mankind and his universe. Such is how I would express the essential character of the work.

‘Meditation’ would have been an equally apt title for the ‘Requiem’. Meditation implies an exclusivistic concentration on God, and, similarly, this choice of title was prompted by a desire to concentrate the mind on a single object.<sup>349</sup>

Durch diesen von Takemitsu selbst geschriebenen Kommentar wird das ca. neunundeinhalb Minuten dauernde Stück *Requiem* erklärt. Der Aufbau des Stücks ist

---

<sup>349</sup> Takemitsu: Werkkommentar, in: CD-Booklet: Brilliant Classics 8188. Der Kommentar wurde von Robin Thompson ins Englische übersetzt.

dreiteilig – A B A<sup>1</sup>, und mit den Tempoangaben *Lent*, *Modéré* und *Lent* versehen. Diese dreiteilige Struktur spiegelt sich auch in jedem der drei Teile wider: Sowohl Teil A als auch Teil B sind mit den Themengruppen a b a versehen. Takemitsu verfolgte zwar das Format der westlichen Tradition, griff aber auch auf seine Konzeption des Tonflusses zurück, indem er die beiden scheinbar gegensätzlichen Elemente, nämlich die Symmetrie des Formats und die Konzept des freien, formlosen Flusses, in Einklang zu bringen versuchte.

Der langsame Teil A fängt mit einem fast unhörbaren Akkord an, welcher von VI I., VI II., Vlc. und Kb zusammen in *pp* vorgetragen wird (Abb. 3-1). Dieser aus der Stille hervortretende Klang symbolisiert die sich in der Natur befindende Wasserströmung, welche die Ewigkeit und die Zeitlosigkeit darstellt. Der Anfangsakkord wird mit einem Dominantseptnonenakkord auf *es*<sup>1</sup>, verbunden mit *fis*<sup>1</sup> als vorbereitetem Vorhalt, dargestellt. Sawabe weist darauf hin, dass sich der erste Akkord aus jedem zweiten Tons der lydischen Tonskala auf *es* zusammensetzt.<sup>350</sup>

Abb. 3-1: Toru Takemitsu: *Requiem* – Erster Akkord und Kopfmotiv

(© 1962 by Éditions SALABERT. Paris, France)

<sup>350</sup> Sawabe, Yukiko: *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, Regensburg 1992, S. 160.

Während der Akkord als Symbol der Wasserströmung weiterklingt, taucht das Hauptthema auf. Dieses Hauptthema, gespielt von den Bratschen und Violine Solo, tritt eineinviertel-Takte später als der anfängliche Akkord mit  $f^2$  auf einem unbetonten Schlag auf. Das Kopfmotiv besteht aus vier Tönen, die sich in enger Tonlage innerhalb einer Quinte bewegen, wobei es sich abgesehen von einem Abwärtssprung von einer verminderten Quinte meistens um die Sekunde und die Terz handelt (Siehe Abb. 3-1). Die vier Töne können als Durdreiklang auf  $h^1$  mit  $f^2$  als „Spannungsklang“ betrachtet werden. Im Lauf des Stücks wird die spannungsvolle Klangbeziehung zwischen  $f$  und  $fi$ s immer wieder angedeutet.

Das Hauptthema wird mehrmals variiert, was wir in Takt 6-7 und Takt 10 feststellen können (Abb. 3-2). Es kann als „Thema und Variation“ angesehen werden, da die Melodien dem einzigen gleichen Kopfmotiv entspringen. Jedoch handelt es sich hier nicht um das „Wachsen“ oder die „Entfaltung“ eines Themas, sondern mehr um „Schwankungen“ oder „Metamorphosen“ einer Melodie.<sup>351</sup> Die Wellenringe, die sich auf dem extrem ruhigen Wasser in einer langsamen Schwingung ausbreiten, werden durch die Varianten dieses Hauptthemas kenntlich gemacht. Zum letzten Mal ist das variierte Thema am Ende des Stücks in der ersten Violine zu hören, bevor es endgültig vom Schlussakkord abgelöst wird (Abb. 3-3).

---

<sup>351</sup> Ebda., S. 162.

The image shows two systems of a musical score for Variation 10 of Toru Takemitsu's Requiem. The first system includes parts for Vens I, Vens II, Altos, V. C., and C. B. (Tous). The second system includes parts for Vens I, Vens II, Altos, V. C., and C. B. with dynamic markings like 'poco f' and 'pizz.'.

Abb. 3-2: Toru Takemitsu: *Requiem* – Variation

(© 1962 by Éditions SALABERT. Paris, France)

Insofern lässt sich Takemitsus Kompositionsmethode deutlich erkennen: Um die in der Natur fließenden Klänge in Musik umzusetzen, griff Takemitsu auf den seiner Naturauffassung entsprechenden Musikklang, nämlich die lydische modale Tonart, zurück. Die „lydische Tonart“ als Symbol für „Natur“ kann man allerdings bereits in Beethovens Schaffen feststellen. Beethovens *Pastoral*-Sinfonie (op. 68, 1807/1808) liefert ein naturhaftes Bild und eine pastorale Stimmung, die sich

undramatisch, ruhend über fünf Sätze entfaltet. Um diese Natur in Musik auszudrücken, steht diese Sinfonie in F-Dur, eine Tonart, die seit Jahrhunderten in Form des lydischen F-Modus die Natur symbolisiert. In Beethovens Spätschaffen wurde diese Assoziation zu der lydischen Tonart noch deutlicher: Der dritte Satz seines Streichquartetts op. 132 (1825) wurde mit dem Zusatz *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* versehen, und fängt mit choralartigen Sequenzen an. Zum Schluss des Satzes findet sich den Hinweis „mit innigster Empfindung“. Dieses Spätstreichquartett entstand in einer Zeit, in der Beethoven zunehmend an Krankheit und Einsamkeit litt. Das Sehnen nach der Genesung und der Freiheit der Natur zeichnet sich in seinem musikalischen Schaffen deutlich ab.

Die lydische Tonart enthält Takemitsu zufolge den „natürlichen *sound*“, denn „die sieben Tonhöhen der lydischen Tonart mit *c* als Grundton ergeben sich aus der Aufschichtung von reinen Quinten von *c* aus (*c, g, d, a, e, h, fis*), die aufgrund des einfachen Schwingungszahlenverhältnisses (3:2) eine aufgeschlossene Toneigenschaft aufweisen.“<sup>352</sup> Die lydische Tonart mit *c* als Grundton unterscheidet sich von der C-Dur-Tonart gerade in dem entscheidenden Ton *fis*. Zu Beginn des Stücks kündigt sich bereits die Spannung zwischen *f* und *fis* an, die am Ende nochmal hervorgehoben wird (Siehe Abb. 3-3). Takemitsu benutzte die ununterbrochene Fortbewegung der dissonanzreichen Musikklänge, um so seine Vorstellung des Flusses der Geräusche zu realisieren.

---

<sup>352</sup> Ebda., S. 160-161.

The image shows a page of a musical score for the end of Toru Takemitsu's Requiem. It features five staves: Violins I and II, Alto, Violoncello (V. C.), and Contrabasso (C. B.). The music is written in a 2/2 time signature. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *ppp*, along with performance instructions like *retenu*, *rubato*, *espr.*, *sostenu*, and *Flag.*. There are also markings for *3* and *3:2* ratios. The piece concludes with a *ppp* dynamic marking.

Abb. 3-3: Toru Takemitsu: *Requiem* – Schluss

(© 1962 by Éditions SALABERT. Paris, France)

Der Mittelteil B besteht aus zwei identischen Abschnitten (T. 37-47 / T. 48-58), die zwar mit *Modéré* ( $\text{♩} = 85\sim 90$ ) beginnen, aber nach sechs Takten wieder in das langsame Tempo übergehen (Abb. 3-4). Der kontinuierliche Charakter des ganzen Stücks wird mit Staccato und durch intensivierete Dynamik gekennzeichnete abgesetzte Klänge unterbrochen. Diese Episode beschreibt Takemitsu im Kommentar folgendermaßen: „Der Teil wie in einer Zuckung, nämlich der *Modéré*-Teil, taucht urplötzlich auf, wie eine Luftblase, und versucht sich in die gleichbleibend träge Schwingung einzupassen.“<sup>353</sup> Naturgetreu berücksichtigte Takemitsu die möglichen Zwischenfälle im Fluss der Umgebung, welche ebenfalls einen Platz in der Musik finden. Die Tempi gelten daher als bloße Hilfsmittel für die Aufführung, in der Tat gibt es keine eindeutigen Grenzen zwischen diesen Tempi. Durch die stetigen Taktwechsel vermittelt das *Requiem* den Eindruck der freien Fortbewegung des Flusses.

<sup>353</sup> Zitiert nach Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 90.

rall. molto - - - Modéré ♩ = 85-90

The image shows a page of a musical score for Toru Takemitsu's *Requiem*, specifically the *Modéré* section. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Violins I and II, Alto, Violin Solo, Viola, and Cello/Double Bass. A central section of the score, spanning measures 5 and 4 of the boxed area, is highlighted with a black box. This section contains complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pizz.* (pizzicato), *pont.* (ponticello), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *più f* (più forte). Above the staves, the tempo is indicated as *rall. molto* followed by a long dash and then *Modéré* with a quarter note equal to 85-90 beats per minute. The Violin I part starts with *ppp* and *2 Soli loco*. The Cello/Double Bass part includes the instruction *Tous 3/4 pizz.* and *arco*.

Abb. 3-4: Toru Takemitsu: *Requiem* – Der *Modéré*-Teil  
 (© 1962 by Éditions SALABERT. Paris, France)

Takemitsu brachte seine Vorstellung vom „Tonfluss, der unsere Welt durchfließt“ durch das Streichorchester zum Ausdruck. Die Klänge der Umgebung, die für ihn erstmals im Jahr 1948 von großer Bedeutung waren, wurden den gestimmten Klängen der Instrumente beigemischt sowie mit Musiknoten dargestellt. Er verzichtete dabei auf die Dur-Moll-Tonart, griff aber auf das modale Tonsystem zurück, mit dem er sich durch Messiaens Musik vertraut gemacht hatte. Die durchdringenden Dissonanzen zeigen sich als Teil der Natur, in der es keine klangliche Harmonie gibt. Durch das unmerkliche Auf- und Zurücktretten deutet Takemitsu eine Form der Stille an, die keinen klaren Anfang und kein klares Ende hat. Der kontinuierliche Fluss seines *Requiem*s liegt in der Mitte des Universums, wo sich die Stille mit den Geräuschen auseinandersetzt.

Erst zwei Jahre nach der Uraufführung fand das *Requiem* internationale Anerkennung, die es nicht zuletzt Strawinskys Äußerung, dass es unfassbar sei, dass

„eine solch *intensive* Musik aus einem so kleinen Mann kommt“<sup>354</sup>, verdankte. Zu diesem Erlebnis äußerte sich Takemitsu in einem Interview:

„He [Strawinsky] heard it by accident because, when he was in Tokyo, he asked to listen to new Japanese music. The radio stations arranged it. My music was not supposed to be played, but by chance someone played some and Strawinsky said, ‘Please, keep going.’ He listened to my music along with many other pieces. After that he had a press conference and he mentioned only my name. Then he invited me to lunch. I was nervous because he is such a great master. Even at that time I didn’t like his music so much, though of course I had great respect for it – and he is such a great orchestrator. Anyway, I met him. First impression: we shook hand ... his hand ... so big, and very soft, like marshmallow. For me, it is unforgettable.“<sup>355</sup>

Strawinsky war vom *Requiem* tief beeindruckt. Nach der japanischen Musikwissenschaftlerin Hiromi Saito liegt der Grund für Strawinskys Bewunderung vermutlich darin, dass „hier vollkommen natürliche Melodielinien in einem rhythmischen Kontext stehen, der unter kein metrisches Konzept der westlichen Musik fällt.“<sup>356</sup> Wohl war die ungewöhnliche motivische und metrische Behandlung, die Takemitsu nach dem Vorbild der Natur imitierte, für Strawinsky so faszinierend, dass er das *Requiem* als Meisterwerk bezeichnete.

---

<sup>354</sup> Nach einem Gespräch mit Takemitsu äußerte Strawinsky diesen Kommentar. Ebda., S. 121.

<sup>355</sup> Interview mit Tania Cronin und Hilary Tann. Takemitsu, Tōru: Afterword, in: *Perspectives of New Music*, 27:2, 1989, S. 206f.

<sup>356</sup> Zitiert nach Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 121.

## 3.2. *Sawari, ma* und die Naturauffassung

While words like *ma* or *sawari* have actual technical meanings, at the same time they convey a metaphysical aesthetic. I think that as a people who developed the concept of “attaining Buddhahood in a single sound” (Ichion Jōbutsu), the Japanese found more meaning in listening to the innate quality of sound rather than in using sound as a means of expression.<sup>357</sup>

Takemitsus westlich orientierte Musik wurde durch seine Beschäftigung mit dem traditionellen japanischen Musikkonzept bereichert. Die Zuwendung zur japanischen Tradition wurde zum einen durch Cages ungewöhnliche Musikdarstellung angeregt, in der die asiatische Philosophie oft rezipiert wurde; zum anderen wurde Takemitsu direkt vom Klang der japanischen Musik inspiriert, zu der er zuvor noch keinen großen Bezug hatte. Er begann sich in den 1960er Jahren mit der japanischen Musik und der traditionellen Philosophie zu beschäftigen und gewann schließlich eine neue Musikauffassung, die eng mit der japanischen Naturliebe verbunden war. Dabei griff er in seinen Kompositionen auf die herkömmlichen japanischen Instrumente zurück, um die Besonderheiten der traditionellen Klangfarbe hervorzuheben. Seine Suche nach den eigenen Wurzeln verlief parallel zu seinem Erlernen der neuesten westlichen Tendenzen; infolgedessen war es für ihn von großer Bedeutung, den Berührungspunkt zwischen der „eigenen“ und der „fremden“ Kultur herauszufinden und zu vergleichen.

### 3.2.1. „Cage-Schock“

Schon kurz nach Kriegsende war Takemitsu durch Shūzō Takiguchi und Kuniharu Akiyama mit Cages Musik in Berührung gekommen,<sup>358</sup> den ersten tieferen Eindruck hinterließ das 1961 durch Ichianagi Toshi aufgeführte *Concert for Piano and Orchestra* von Cage in Osaka. Ichianagi war Cages Schüler und stellte nach seiner Rückkehr aus den USA die von Cage erlernte Methode der Zufallsoperation und

---

<sup>357</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 56-57.

<sup>358</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 137.

Unbestimmtheit in seinen eigenen Kompositionen vor.<sup>359</sup> Dadurch gelangte Cages Musikdenken nach Japan und inspirierte die japanischen Avantgardisten.

Der Einfluss von Cage intensivierte sich im Jahr 1962, als Cage auf Einladung des SAC (Sôgetsu-Art-Center)<sup>360</sup> erstmals mit dem Pianisten David Tudor Japan besuchte. Einige von Cages Konzerten verwirrten das japanische Publikum jedoch so sehr, dass der Musikkritiker Hidekazu Yoshida diese erste direkte Begegnung sogar als „Cage-Schock“ bezeichnete.<sup>361</sup> Offensichtlich war die Meinung über Cages Musik in der ersten Zeit noch ziemlich geteilt, auch wenn viele von Cages Gedanken auf den asiatischen Philosophien basierten. Infolgedessen wurde Cages Musik zunächst skeptisch aufgenommen und fand nur begrenzt Anhänger. Zu den geteilten Ansichten über Cages Musik äußerte sich Sawabe folgendermaßen:

„Diejenigen Komponisten, die fest an die Absolutheit der europäischen Musiktradition geglaubt hatten, sahen in seiner Musik eine Zerstörung der herkömmlichen Musik. Sie waren beleidigt oder verletzt und sprachen von einem Verfall. Das große Publikum, das irgendeinen Anhaltspunkt für ein Verständnis der Musik suchte, war ratlos und enttäuscht, diejenigen, die wegen der asiatischen Einflüsse auf Cages Denken eine intime Vertrautheit voraussetzten, fühlten sich verraten.“<sup>362</sup>

Nichtsdestoweniger waren Cages Neuerungen für einzelne Komponisten, die sich für die irrationalen Elemente der neuen Stilrichtung interessierten, von großer Bedeutung. Takemitsu war ebenfalls von Cages Musik beeindruckt und verfolgte die neuesten Tendenzen von Cages Musik in seinen eigenen Kompositionen weiter. Er benutzte das aleatorische Kompositionsverfahren in den Werken wie *Ring* (1961), *Corona for*

---

<sup>359</sup> Ichianagi machte seine Musikausbildung zwischen 1952-1961 in den USA und wurde dort wesentlich durch Cages Musikdenken beeinflusst. Seit 1959 Schüler von Cage komponierte Ichianagi selbst mehrere Stücke mit der Methode der Unbestimmtheit, wie z. B. *Music for Piano No. 1-7* (1959-1961), in denen die grafische Notation mit längeren Spielanweisungen versehen wurde. In *Untitled No. 1 for La Monte Young* (1960) ist die Notation bloß mit einer sparsamen kalligraphischen Zeichnung versehen, wobei man sie sogar ohne eine Bewegung interpretieren kann. Ferner setzte er in der Musik neben Klängen auch Gesten und Aktionen ein, was dem experimentellen Theater bzw. den Events von Cage ähnelte. Mehr dazu siehe Sawabe, Yukiko: *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, Regensburg 1992, S. 112-115.

<sup>360</sup> Das Sôgetsu-Art-Center wurde im Juni 1958 als Zentrum der avantgardistischen Musik-Aktivitäten in Tokyo gegründet. Es förderte u. a. regelmäßige Veranstaltungen zeitgenössischer Musik, Jazz-Musik und Filmvorführungen. 1960 fand dort z. B. ein Konzert mit Takemitsus Kompositionen, 1961 ein Vortragkonzert mit Xenakis sowie ein Aktion-Stück der Unbestimmtheit von Ichianagi statt. Auf Einladung von SAC kamen Cage und Tudor 1962 erstmals nach Japan und zwei Jahre später kamen sie erneut in Begleitung von Cunningham. Vgl. Ebda. S. 109-110.

<sup>361</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 137.

<sup>362</sup> Sawabe, Yukiko: *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, Regensburg 1992, S. 107.

*pianist(s)* (1962) und *Corona II for string(s)* (1962), in denen die Aufführenden die Werke durch die grafisch dargestellte Notation frei gestalten konnten. Mit der entwickelten graphischen Notation verknüpfte Takemitsu sein eigenes Konzept des Tonflusses, wobei der kontinuierliche Fluss der Klänge aus der Umgebung durch kreisförmige Notation angedeutet wurde.

Die technische Ebene von Cages Kompositionsverfahren spielte zwar eine besondere Rolle in Takemitsus Schaffen der 1960er Jahre, prägte sein weiteres Schaffen aber nur in geringem Maße; die philosophische Ebene, die zum Teil aus Cages Auseinandersetzung mit den asiatischen Philosophien hervorging, stand im Vordergrund. Durch die Beschäftigung mit dem Daoismus und dem Zen-Buddhismus erreichte Cage die höchste Ausdrucksform der Ichlosigkeit und der Absichtslosigkeit, wobei er besonderen Wert auf die „Seele“ des Klangs legte, so schrieb Takemitsu in seinen mit „John Cage“ betitelten Essay:

„John Cage speaks of the ‘insides of sounds.’ This may seem like mysterious talk, but he is only suggesting that we include all kinds of vibrations in what we accept as a musical sound. We tend to grasp music within the confines of the smothering superficial conventions of composed music. In the midst of all this the naïve and basic act of the human being, listening, has been forgotten. Music is something to be listened to, not explained. [...] *Listening* to his sounds is what John Cage’s music really is. That is what any music is.“<sup>363</sup>

Musik sollte also nicht auf die traditionell komponierten Werke beschränkt werden, sondern den Komponisten die Möglichkeit geben, sich mit allen Klängen auseinanderzusetzen. Ab den 1930er Jahren interessierte sich Cage bereits für die Geräusche, womit er sich bis zu seinem Lebensende beschäftigte. Wie Cage befasste sich Takemitsu auch mit der Bedeutung des ungestimmten Klangs, des Klangs der Natur und der Umgebung. Seine Konzeption des Tonflusses zeigte eine erstaunliche Affinität mit Cages Gedanken, da der Fluss der Klänge ebenfalls den Charakter der Geräusche besitzt und ununterbrochen um die Menschen herum fließt. Takemitsu fühlte sich mit den ihn umgebenden Geräuschen verbunden und betrachtete sie als musikalische Klänge.

Die Konzeption des Tonflusses konnte weiterentwickelt werden, als Takemitsu dessen Wurzeln in der japanischen Tradition, in denen die Wichtigkeit der Geräusche

---

<sup>363</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 27.

bereits wahrgenommen wurde, entdeckte. Diese Wiederentdeckung der japanischen Tradition markierte einen wichtigen Wendepunkt in seinem Musikschaffen, da es ihm nun möglich wurde, die traditionelle japanische Musik aus einer neuen Sicht zu bewerten und zu interpretieren:

„However, I must express my deep and sincere gratitude to John Cage. The reason for this is that in my own life, in my own development, for a long period I struggled to avoid being ‘Japanese’, to avoid ‘Japanese’ qualities. It was largely through my contact with John Cage that I came to recognize the value of my own tradition. In his own way, John Cage was influenced by Zen through his encounters with the Zen master Diasetsu Suzuki.“<sup>364</sup>

Aus diesem Zitat wird deutlich, welche wichtige Rolle Cage bei der Rückbesinnung Takemitsus auf seine eigene traditionelle Musikkultur spielte. Erst durch die Begegnung mit Cage erkannte Takemitsu die Qualität und die Schönheit seiner eigenen Kultur. In diesem Zitat erwähnte Takemitsu auch den für Cage so bedeutsamen Zen-Buddhismus, welcher die Ästhetik der japanischen Tradition prägte und die japanischen Künste wesentlich beeinflusste. In Cages radikalster Vorstellung von *Silence*, die durch seine Rezeption des Zen hervorgerufen wurde, fand Takemitsu die Essenz des Zen, nämlich die ursprüngliche Substanz der Stille, die tief in der japanischen Naturauffassung wurzelte. Suzuki schrieb: „Zen anerkennt, dass unsere Natur eins ist mit der gegenständlichen Natur, [...] in dem Sinn, dass die Natur in uns und wir in der Natur leben.“<sup>365</sup> Takemitsu beschäftigte sich mit dieser These in seiner Musik und erkannte die Tatsache, dass die Stille in der Musik mit der Stille in der Natur gleichzusetzen ist, da die sich in der Musik befindende Stille bzw. die Geräusche auch ein Teil der Natur sind, was schon mehrere Jahrhunderte in der traditionellen japanischen Musik berücksichtigt worden war.

---

<sup>364</sup> Takemitsu: *Contemporary Music in Japan*, in: *Perspectives of New Music*, 27:2, 1989, S. 199.

<sup>365</sup> Zitiert nach Sawabe, Yukiko: *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, Regensburg 1992, S. 155.

### 3.2.2. Die Naturauffassung in der traditionellen japanischen Musik

Neben Cages Anregungen erhielt Takemitsu weitere Inspirationen durch einen Besuch des traditionellen Puppentheaters (sog. *Bunraku*, 文楽) um 1958, seine dabei gewonnenen Eindrücke schilderte er folgendermaßen:

„Zunächst existierte Japan in mir nur im negativen Sinne. Als ich die europäische Moderne kennen lernte und mich entschloss damit zu leben, war Japan etwas, das ich negieren musste. Der Anlass zur Veränderung kommt immer plötzlich, aber er ruht nicht einfach in der Zeit, sondern er reift und wartet auf die Chance, geweckt zu werden. [...] Es war etwa zehn Jahre später, nachdem ich zu komponieren begann, als ich einen großen Schock beim Besuch im *bunraku* bekam. Ich habe Japan erstmals bewusst erkannt. [...] Es war für mich eine ganz fremde Welt der Musik und ich wusste nicht, wie ich sie fassen soll. [...] Dass Japan plötzlich in mir auftauchte, wurde jedenfalls erst dadurch möglich, dass ich europäische Musik gelernt hatte, sonst hätte ich gar nicht die Sache ‘Japan’ erkennen können.“<sup>366</sup>

Takemitsus Bekenntnis zufolge wurde er erst aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit der europäischen Musik auf die japanische Tradition aufmerksam, wobei der Charakter der japanischen Musik im Vergleich zur westlichen Musik so unterschiedlich war, dass er anfänglich den Sinn der eigenen Tradition nicht begreifen konnte. Trotzdem war er von der ästhetischen Darstellung des Puppentheaters tief beeindruckt. Die traditionelle japanische Ästhetik, welche Takemitsu während dieser Aufführung tief berührte, offenbarte sich ihm vor allem in der Tonqualität und dem Timbre des japanischen Lauteninstrumentes *shamisen*:

„It was in the tone quality, the timbre, of the *futazao shamisen*, the wide-necked *shamisen* used in *bunraku*, that I first recognized the splendor of traditional Japanese music. I was very moved by it and I wondered why my attention had never been captured before by this Japanese music.“<sup>367</sup>

Das dreisaitige Zupfinstrument *shamisen* (三味線) gelangte in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts aus China (dort *san-xien* genannt) über die Ryūkyū-Inseln

---

<sup>366</sup> Takemitsu: *Der Spiegel des Baumes und der Spiegel des Feldes*, S. 29f. Zitiert nach Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 125.

<sup>367</sup> Takemitsu: *Contemporary Music in Japan*, in: *Perspectives of New Music*, 27:2, 1989, S. 201.

(Okinawa) nach Japan und entwickelte sich bald zum beliebtesten Saiteninstrument der bürgerlichen Edo-Zeit (1603-1868). Ab dem frühen siebzehnten Jahrhundert ist das *shamisen* das zentrale Begleitinstrument im Puppentheater *bunraku*, einer der anspruchsvollsten darstellenden Künste Japans, indem der *shamisen*-Spieler zusammen mit dem Rezitator (*tayū*, 太夫) das Rezitationsgespann bildet, um die Handlung in einem ausdrucksvollen Stil vorzutragen.<sup>368</sup> In der Regel sitzen der *shamisen*-Spieler und der Rezitator rechts auf einer schräg gestellten kleinen Bühne, während die Aufführung der Puppen direkt vor den Zuschauern stattfindet.

Der Rezitator spricht die Texte aller Darsteller und rezitiert somit mit unterschiedlichen Stimmen und Emotionen, um den Charakter der verschiedenen Figuren darzustellen. Die Musik bewegt sich zwischen Deklamation und melodischer Erzählung, die nahtlos miteinander verbunden werden. Die Stimme des Rezitators muss nicht schön sein; wichtig ist, dass er die Tiefe zwischenmenschlicher Gefühle ausdrücken kann, wie Guignard beschreibt:

„Es wird gelacht, geweint, geschrien, geflüstert; bald werden Worte fast endlos gedehnt mit Klangfarbenwechseln und reizvollen minimalen Tonhöhen-Schwankungen, bald sprudeln Sätze in Zungenbrecher-Geschwindigkeit hervor, um dann wieder in ariose Melodien zu münden.“<sup>369</sup>

Als Instrument dient hauptsächlich das sogenannte *futazao shamisen*, welches im Bau viel größer und schwerer als die anderen *shamisen* ist. Nicht nur das Griffbrett, der Resonanzkörper und der Steg, sondern auch das Plektrum sind verhältnismäßig dick und gewichtig. Daraus resultiert ein kräftiger Ton, der ausdrucksvolle Darstellungen erlaubt und der monumentalen Stimme des Rezitators ebenbürtig ist. Der *shamisen*-Spieler unterstützt nicht nur die Handlung, sondern spielt auch eine zentrale Rolle in vielen Zwischenspielen, in denen die Charaktere der Darsteller nachgezeichnet werden.<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> Im Prinzip sind ein Rezitator und ein *shamisen*-Spieler für die Musik im Puppentheater verantwortlich. Ein weiterer Musiker kann nach Bedarf der Darstellung eingesetzt werden, um eine komplizierte Handlung zu unterstützen.

<sup>369</sup> Guignard, Silvain (Hg.): *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, München 1996, S. 28.

<sup>370</sup> Guignard beschreibt die Ausdruckskraft des *shamisen* folgendermaßen: „Das Repertoire dieser *shamisen*-Spieler besteht aus vielen Zwischenspielen und Begleitstücken, die einen Ausdruck mit musikalischen Mitteln typisieren. Da gibt es z. B. instrumentale Illustrationen von verschiedenen Arten des Weinens.“ Ebda.

Das geräuschhafte Timbre des *shamisen* ist, wie das vieler anderer japanischer Instrumente, auf die Art und Weise der Intonation des traditionellen japanischen Gesangs zurückzuführen, was Taguchi Ryūzaburō folgendermaßen beschreibt:

„Die Tatsache, dass bei Japanern, wenn sie ein Lied singen, die Stimme eine Trübung (*nigori*) aufweist, hat mich schon immer beeindruckt. [...] Es heißt, dass die Lieder der japanischen Musik ein Gefühl von *sabi* ausdrücken, und eine klare Stimme schätzt man keinesfalls. Eine klare Stimme lehnt man als laienhafte Stimme ab.“<sup>371</sup>

Während die traditionelle westliche Musik die Geräusche in extremer Weise vermeidet, wird in der japanischen Musik versucht, Geräusche hervorzuheben, um das Gefühl von *sabi* auszudrücken. Die Stimmästhetik *sabi* bedeutet hierbei die beinahe primitive unbehauene Schlichtheit und Unvollkommenheit, die aber nicht Schwäche einer unentwickelten Stufe der japanischen Musik impliziert, sondern das Prinzip der Naturauffassung, das für die japanischen Künstler von großer Bedeutung ist. Die geräuschartige Intonation wurde als die idealste Ästhetik auch in den Instrumenten umgesetzt. Kikkawa weist darauf hin, dass „die geräuschartige Intonationsweise zuerst da war, die Wandlung des *shamisen* zum Geräusch (-instrument) aber später kam.“<sup>372</sup>

Der geräuschartige Effekt wird auf Japanisch *sawari* (觸) genannt, welches wörtlich „Berührung“ bedeutet. Dies ist der Oberbegriff sowohl der Spieltechnik aller traditionellen japanischen Instrumente, mit denen äußerst geräuschhafte Klänge erzeugt werden, als auch eine ästhetische Bezeichnung für das Klangideal der japanischen Musik schlechthin. Takemitsu sieht in der Hinzufügung des Geräusch-Effektes in den Instrumenten eine Erfindung der Japaner, wodurch sich die japanische Musik von der übrigen asiatischen Musik unterscheidet:

„Japanische Musik wurde von China, Korea und Persien eingeführt. Es gab vielfältige Arten von Musik, aber sie wurden alle sehr japanisiert. [...] Wenn man das Merkmal der Japanisierung kurz zusammenfassen will, dann kann man wohl sagen, dass japanische Musik *sawari* besitzt.

---

<sup>371</sup> Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik*, Studien zur traditionellen Musik Japans, Band 2, Kassel 1984, S. 183.

<sup>372</sup> Ebda., S. 185.

[...] Die Instrumente wie *shamisen* oder *biwa* haben einen Mechanismus, mit dem *sawari* erzeugt wird.<sup>373</sup>

Viele importierte Instrumente wurden *japanisiert*; sie wurden nämlich durch eine Veränderung der Bauweise, der Spieltechnik und des Klanges der japanischen Musikauffassung angepasst. Kikkawa erklärt die durch die Spieltechnik hervorgebrachte Anpassung am Beispiel der *shamisen*:

„Die Klangfarbe, die *shamisen* hervorbringt, unterscheidet sich sehr von der Klangfarbe anderer Zupfinstrumente wie Gitarre oder Mandoline. Als Ursache dafür kann man Phänomene wie das Hinzukommen des *bachi*-Tones (*bachi'oto*) und das *sawari* ansehen. *Bachi'oto* heißt der Ton, der entsteht, wenn das Plektron (*bachi*) die über den Instrumentenkörper gespannte Haut berührt. [...] So entsteht notwendigerweise ein Geräusch, das von dem Leder des Instrumentenkörpers und dem Plektron hervorgebracht wird. Eine solche Spielweise, bei der der Lederbezug vom Plektron angeschlagen wird, gibt es weder in China noch in Ryūkyū, der Heimat des *shamisen*. Sie ist eine Erfindung der Japaner.“<sup>374</sup>

Das traditionelle japanische Instrument *biwa*, einst aus der chinesischen *pipa* hervorgegangen, wurde auch entsprechend dem japanischen ästhetischen Empfinden gezielt in Form sowie Klangfarbe verändert. Vergleicht man die chinesische *pipa* und die japanische *biwa*, so besitzt die chinesische *pipa* mehr Bündel und fest gespannte Saiten, um so präzise Töne und schnellere Passagen auszudrücken. Die japanische *biwa* hat deutlich weniger Bündel, meistens vier oder fünf, die relativ hoch sind. Die Saiten auf den Bündeln sind locker gespannt und werden mit einem Plektron angeschlagen. Durch die hoch gestellten und locker gespannten Saiten bekommt man einen schwankenden und vibrierenden Ton. Dieser unpräzise und geräuschartige einzelne Ton gilt als Schönheitsideal in der japanischen Musik.

In der japanischen Musik wurde dieser *sawari*-Effekt angestrebt. Der Grund dafür hängt mit der japanischen Naturauffassung zusammen; d. h. die Einstellung der Japaner gegenüber der Natur übte einen unübersehbaren Einfluss auf ihre Musikauffassung aus. Die Naturliebe der Japaner wurde von Suzuki auf die Präsenz

---

<sup>373</sup> Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 131.

<sup>374</sup> Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik*, Studien zur traditionellen Musik Japans, Band 2, Kassel 1984, S. 180.

des Fuji-Bergs im mittleren Teil der Hauptinsel zurückgeführt und spielt somit eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der japanischen Kultur.<sup>375</sup> Takemitsu deutet einmal am Beispiel der japanischen Bambusflöte *shakuhachi* die Beziehung zwischen den Menschen und der Natur so: „Do you know that the ultimate achievement the *shakuhachi* master strives for in his performance is the re-creation of the sound of wind blowing through an old bamboo grove?“<sup>376</sup> Der *shakuhachi*-Spieler versucht den idealen Klang zu erreichen, welcher dem Klang der Natur entspricht; die im Spiel entstandenen Geräusche sind nämlich ein Teil der Natur und können nicht von den Geräuschen der Natur getrennt werden.

Durch die Aufführung des Puppentheaters wurde Takemitsu darüber hinaus auf die Zeitvorstellung der japanischen Musik aufmerksam, da die musikalische Zeit der *bunraku* sich frei, ohne festgelegte rhythmische Struktur, gestaltet. Takemitsu spricht von einer „waving time“, in denen der Rezitator und der *Shamisen*-Spieler jeweils den eigenen Rhythmus verfolgen:

„...the two differing ‘time’ of the *tayū* [narrator] and *shamisen* player respectively have, while fighting against each other, come together to produce an extraordinary waving ‘time’ in which they are neither together nor apart. [...] The *shamisen* player adjusts his playing to the movements of the puppets, and naturally the *tayū* follows suit, and in this way a relationship of irregular time, as expressed by words such as *iki* (literally, breath) and *ma* is produced.“<sup>377</sup>

Der Begriff *ma* erscheint in Takemitsus Essay oft in Verbindung mit *sawari*. *Ma* bedeutet wörtlich „Raum“ bzw. „Zwischenraum“ (間) und zwar sowohl den zeitlichen als auch den räumlichen. Räumlich betrachtet ist *ma* die Zeit, die man abwartet, bevor der nächste Ton einsetzt. Diese Zeit ist ähnlich einer musikalischen Pause, wird aber von unzähligen Tönen erfüllt. In der japanischen Musikdarstellung ist es sehr wichtig, dieses *ma* zu beleben (*ma o ikasu*), d.h. nicht die gespielten Tönen an sich spielen eine Rolle, sondern vielmehr der Raum, der durch die gespielten Töne geschaffen wird.

---

<sup>375</sup> Suzuki, Daisetz T.: *Zen und die Kultur Japans – Der Geist des Zen in Dichtung und Malerei, Theater, Tee.Weg, Garten- und Baukunst, Philosophie und den Kampfkünsten Japans*, München 1959/1994, S. 158ff.

<sup>376</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 88.

<sup>377</sup> Takemitsu: *My perception of time in traditional Japanese music*, in: *Contemporary Music Review*, 1(2), 1987, S. 9-13.

*Ma* kann auch den Zwischenraum in der „waving time“ implizieren, wie es Takemitsu in der *bunraku* oder im *Noh*-Theater feststellte. Dabei bezieht sich *ma* auf die verschiedenen *Tempi* und Zeiten, die von den Spielern in freien Rhythmen dargestellt werden. Durch den zeitlichen Zwischenraum zwischen den Tönen der anderen und den eigenen wird ein *ma*-Moment geschaffen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die beiden japanischen Konzepte *sawari* und *ma* in fast jedem Stück unentbehrlich sind, da sie die Naturauffassung der Japaner ausdrücken: *Sawari* heißt „Geräusch“ als Teil der Natur. Es wird durch die traditionellen japanischen Instrumente gezielt erzeugt. *Ma* bezeichnet hier also „nicht nur sachlich den Zwischenraum zwischen zwei Klangereignissen, sondern vielmehr die sich in diesen Zwischenräumen kontinuierlich befindliche akustische Substanz.“<sup>378</sup> *Ma* bildet zu *sawari* ein komplementäres Element. Ohne das *ma* wird der Effekt des *sawari* nicht vollkommen ausgedrückt, weil das Kontinuum der Stille, die Spannung darstellt, also letztlich die Töne erscheinen lässt.

Wie Cage lag Takemitsu die Auseinandersetzung mit dem Klang der ihn umgebenden Welt am Herzen; er versuchte aber, anders als Cage, die Töne der Umgebung durch die Instrumente musikalisch hörbar zu machen. Das Konzept des Tonflusses wurde durch seine Auseinandersetzung mit der traditionellen japanischen Musikästhetik weiter entwickelt, wobei die Klänge der japanischen Musik ständig als ein Teil des Flusses aufgezeigt werden können. Um die Essenz der japanischen Musikästhetik darzustellen, griff er unmittelbar auf die herkömmlichen japanischen Instrumente zurück und konzentrierte sich auf deren charakteristische Spieltechnik und Klangfarben, um damit die grundlegende japanische Musikauffassung, die eng mit der Eigenschaft der Naturliebe verbunden ist, zu erklären.

---

<sup>378</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 291.

### 3.3. *November Steps* (1967) für Orchester mit *shakuhachi* und (*satsuma*-)biwa

Sound in Western music progresses horizontally.  
But the sound of the *shakuhachi* rises vertically,  
like a tree.<sup>379</sup>

Nach der Rückbesinnung auf die japanische Tradition wandte sich Takemitsu umgehend dem eigenen Kulturschatz zu. Schon durch die Betitelung seiner Musikstücke wie *le son Calligraphie I-III* (1958-1960) und *Masque* (1959) bekundete er sein Interesse für die traditionelle Schriftkunst und das *Noh*-Theater: In der *le son Calligraphie* für zwei Streichquartette wurde zum einen die einfarbige Eigenschaft der Kalligraphie durch die homogenen Klänge der Streicher angedeutet, zum anderen die Räumlichkeit, die die Besonderheit der Kalligraphie darstellt, durch die gegenüberliegende Platzierung der Streicher geschaffen.<sup>380</sup> In *Masque* ahmten zwei Flöten die Ausdrucksweise des *Noh*-Theaters nach, indem die Musik in einem freien Zeitmaß gestaltet wurde.<sup>381</sup> Takemitsus Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition führte im nächsten Schritt dazu, dass er direkt auf die japanischen Instrumente zurückgriff, um die Schönheit der japanischen Klangwelt und deren ästhetische Bedeutung unmittelbar auszudrücken.

Im Jahr 1966 schrieb er ein Stück für rein japanische Instrumente mit dem Titel *Eclipse*, welches von der *biwa*-Meisterin Tsuruta Kinshi (鶴田錦史, 1911-1995)<sup>382</sup> und dem *shakuhachi*-Meister Yokoyama Katsuya (横山勝也, 1934-2010) aufgeführt

---

<sup>379</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 87.

<sup>380</sup> *le son Calligraphie* wurde für zwei Streichquartette, die bei der Aufführung rechts und links platziert wurden, komponiert. Im Werkkommentar schrieb Takemitsu seinen Gedanken zur Darstellung der Kalligraphie: „Die Stücke mit diesem Titel stellen alle eine Art von Monochromismus dar, ich denke aber, dass die räumliche Ausweitung der Musik durch die schwunghafte Schreibweise gewonnen wird.“ Mit Monochromismus wird eine einfarbige Kunst bezeichnet, die in der Kalligraphie durch möglichst differenzierte Tönungen der jeweiligen Farbe erreicht wird. In der musikalischen Umsetzung wird diese differenzierte Tönung der einfarbigen Kalligraphie auf die homogenen Klänge der Streicher übertragen. Darüber hinaus bezieht sich die durch zwei Quartette geschaffene räumliche Ausweitung auf die Pinselführung, die die Räumlichkeit eines Zeichens auf dem Papier verdeutlichen soll. Vgl. Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 133.

<sup>381</sup> *Masque pour deux flûtes* besteht aus zwei Sätzen, *Continu* und *Incidental*. Mit dem Titel bezog sich Takemitsu direkt auf die *Noh*-Maske, die das Gesicht einer Frau darstellt. Zur musikalischen Darstellung äußerte sich Takemitsu folgendermaßen: „Zwei Flöten spielen Töne in der Art und Weise, wie man ein Muster aus fließenden Linien strickt, indem die Spieler das Tempo und ihr Atmen aufeinander abstimmen.“ Ebda., S. 139.

<sup>382</sup> Tsuruta Kinshi erregte das Interesse der japanischen Avantgardisten, die die Technik der *biwa* den zeitgenössischen Tendenzen entsprechend weiterentwickelten.

wurde. Obwohl die Kombination von *shakuhachi* und *biwa* aus der Sicht des traditionellen Musikers eher erstaunlich war,<sup>383</sup> spielten die beiden Instrumente in Takemitsus weiterem Schaffen eine wichtige Rolle. Auf Bitten von Leonard Bernstein kombinierte Takemitsu in seinem nächsten Stück, nämlich *November Steps* (1967), die beiden japanischen Instrumente mit Orchesterbesetzung. In den darauffolgenden Jahren setzte sich Takemitsu ferner mit weiteren traditionellen japanischen Instrumenten sowie der traditionellen Musikgattung auseinander, wie z. B. *Distance* (1972) für Oboe und *shō*, *Voyage* (1973) für drei *biwas* und *In an Autumn Garden* (1973/1979) für *gagaku*-Ensemble.

### 3.3.1. Werkkonzeption

Die Komposition *November Steps* für Orchester mit *shakuhachi* und *biwa* wurde anlässlich des 125-jährigen Jubiläums der New Yorker Philharmonie in Auftrag gegeben und im November 1967 von den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung des Dirigenten Seiji Ozawa uraufgeführt. Yokoyama Katsuya spielte dabei die *shakuhachi* und Tsuruta Kinshi die 5-saitige *satsumabiwa*. Takemitsu bezeichnete diesen Auftrag als eine der schwierigsten Aufgaben, da ihm die Verknüpfung von zwei unterschiedlichen Musikwelten als unmöglich erschien:

„It was in 1967 that I received a commission for a new work from the New York Philharmonic. What I tried to do was to create a piece for Western orchestra playing together with *biwa* and *shakuhachi*. [...] For me, it was a challenging and terribly difficult task that I was given. [...] To try and blend the two drastically different forms of music seemed virtually impossible; [...] Eventually I think that we did manage to succeed in bringing together the two, but doing so was a terrible trial for me.“<sup>384</sup>

Trotzdem fand es Takemitsu interessant, den unterschiedlichen musikalischen Charakteren der beiden Welten nachzugehen. Er äußerte sich einmal: „I need, as a lifetime mission, to pursue the differences between Japanese and Western sounds, and

---

<sup>383</sup> Die *shakuhachi* wird oft mit *koto* und *shamisen* kombiniert. Die Kombination von *koto*, *shamisen* und *shakuhachi*, die sogenannte *sankyoku* (三曲), nahm seit Ende des 18. Jahrhunderts einen bedeutenden Platz in der japanischen Kammermusik ein.

<sup>384</sup> Takemitsu, Tōru: *Contemporary Music in Japan*, in: *Perspectives of New Music*, 27:2, 1989, S. 201.

I will bring these instruments into confrontation with the orchestra once again.<sup>385</sup> Ursprünglich wollte Takemitsu dieses Stück *Water Rings* nennen: „In my mountain cabin the sounds that reached me always echoed, varying with weather conditions. [...] For me the sound of the *biwa* and *shakuhachi* was to spread through the orchestra gradually enlarging, like waves of water.“<sup>386</sup> In Takemitsus Kompositionen spielt das Motiv „Wasser“ immer wieder eine bedeutende Rolle, wie wir auch bereits im *Requiem*, welches aus seiner Vorstellung des Tonflusses hervorging, feststellen können. Obwohl Takemitsu auf Vorschlag von Jasper Johns hin den Titel aufgab,<sup>387</sup> ist die charakteristische Durchdringung zwischen dem westlichen Orchester und den japanischen Instrumenten immer noch deutlich zu spüren. Schließlich wurde der neue Titel *November Steps* ausgewählt, da die Uraufführung im „November“ stattfand und das Projekt einen neuen „Schritt“ (Step) für Takemitsu bedeutete.

Musikalisch gesehen bezieht sich der Titel *November Steps* außerdem auf die gesamte Struktur: „November“ auf die elf-teilige Form des Stücks (11. Monat = November) und „Steps“ auf eine Reihe von Variationen. „Step“ heißt *dan* (*danmono*) auf Japanisch, dies bedeutet Stufen der Treppe oder die Gliederung eines musikalischen Stückes, insbesondere beim *Noh*-Theater. Takemitsu selbst wies darauf hin, dass diese Komposition als „a set of eleven variations“<sup>388</sup> bezeichnet werden kann und „Eleven steps without any special melodic scheme...constantly swaying impulses, like those in *Noh* drama“.<sup>389</sup>

Der Untertitel, in dem die Kombination des westlichen Orchesters mit den japanischen Soloinstrumenten *shakuhachi* und *biwa* angekündigt wird, bezeichnet die Besetzung des Stückes. Der Name der *shakuhachi* (尺八) leitet sich von der Länge des Instruments ab (ca. 1.8 Fuß bzw. ein Fuß und acht Zoll, ca. 54,54 cm lang), da *shaku* auf Japanisch Fuß und *hachi* acht bedeutet. Der Grundton ist d<sup>2</sup>. Die *shakuhachi* ist mit vier Löchern auf der Vorderseite für die Finger und einem Loch für den Daumen auf der Rückseite ausgestattet. Der Ambitus umfasst drei Oktaven. Sie ging aus der chinesischen Flöte (洞簫) hervor; wobei sich die japanische *shakuhachi*

<sup>385</sup> Takemitsu, Tōru: *On Sawari*, in: Everett, Yayoi Uno & Lau, Frederick: *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown 2004, S. 206.

<sup>386</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 87.

<sup>387</sup> Jasper Johns meinte, dass sich „water rings“ in den USA auf „those rings left in a dirty bathtub“ bezieht. Um das Missverständnis zu vermeiden, verzichtete Takemitsu auf diesen Titel. Ebda.

<sup>388</sup> Ebda, S. 63.

<sup>389</sup> Werkkommentar zu *November Steps*. Ebda., S. 87-88.

von dem chinesischen Instrument durch die geringere Anzahl von Löchern mit größerem Durchmesser unterschied. Durch die Teildeckung der Löcher und Kopfbewegungen des Spielers, die den Anblaswinkel verändern, können feinste Nuancen in der Klangfarbe und der Tonhöhe erzeugt werden.

*Biwa* (琵琶) ist eine mit einem Plektrum gespielte Kurzhalslaute,<sup>390</sup> welche in der Entwicklungsgeschichte mindestens fünf unterschiedliche Formen hat; von der Zeitabfolge her sind dies *gagaku* (*gagu*)-, *moso*-, *heike*-, *satsuma*-, *chikuzen-biwa*. Während die *gagubiwa* im *gagaku*-Ensemble eingesetzt wurde, benutzte man die *heikebiwa* zur Begleitung des zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen Heike-Epos (sog. *Heike monogatari*), indem über die Kämpfe der beiden Sippen *Heike* und *Genji* und den Untergang der *Heike* in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts berichtet wurde. Die *satsumabiwa* wurde im Süden von Kyūshū für die Samurai entwickelt, in Nord-Kyūshū hingegen herrschte die *chikuzenbiwa* vor, welche in der gegenwärtigen Musikszene, neben *satsumabiwa*, zum wichtigsten *biwa*-Typ zählt.

Das Orchester besteht aus den folgenden Instrumentengruppen: In der Mitte postierte Blasinstrumente (2 Oboen, 3 Klarinetten in B, 2 Trompeten in C und 3 Posaunen/Tenor); auf den beiden Seiten zugestellte Schlaginstrument-Spieler (2 auf der rechten Seite<sup>391</sup>, 2 auf der linken Seite<sup>392</sup>); zwei Harfen (1 rechts, 1 links) und Streicher (je 12 Violinen, 5 Violen, 4 Violoncelli, 3 Kontrabässe auf der linken und der rechten Seite). Abgesehen von den Blasinstrumenten sind die anderen spiegelsymmetrisch jeweils in zwei Gruppen aufgeteilt, wodurch ein stereoartiger Raumklang erzeugt werden kann.<sup>393</sup> Die zwei japanischen Soloinstrumente sind frontal direkt vor dem Zuhörer platziert (Abb. 3-5).

---

<sup>390</sup> Die japanische *biwa* gelangte auf zweierlei Wegen nach Japan; einer führte das Instrument persischer Provenienz über China, wo es den Namen *pipa* erhielt, zur nördlichen Kyūshū-Insel, der andere südlich über Indien (dort wurde sie *Bina* genannt) nach Süd-Kyūshū. Das ursprünglich persische Instrument wurde in den arabischen Ländern als *ūd* übernommen, die sich in Europa bekanntlich als Laute um das 9. Jahrhundert verbreitete. Vgl. Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 131.

<sup>391</sup> Tubular Bells, 3 Gongs, 2 Tam Tam.

<sup>392</sup> Tubular Bells, 3 Gongs, 2 Tam Tam, chinesische Cymbal.

<sup>393</sup> Diese Sitzordnung kann auf den Einfluss von Karlheinz Stockhausen zurückgeführt werden; in Stockhausens *Gruppen* von 1955 wurde das Orchester in drei Gruppen aufgeteilt. Haarhues weist aber darauf hin, dass der Gedanke der Klangverräumlichung nicht unbedingt aus der westlichen Beeinflussung kommen müsse, da er bereits im japanischen *ma* verwurzelt sei. Er zitiert die Äußerung von Takemitsu: „The sharp sounds echoing from the corners of the garden were made simply by water

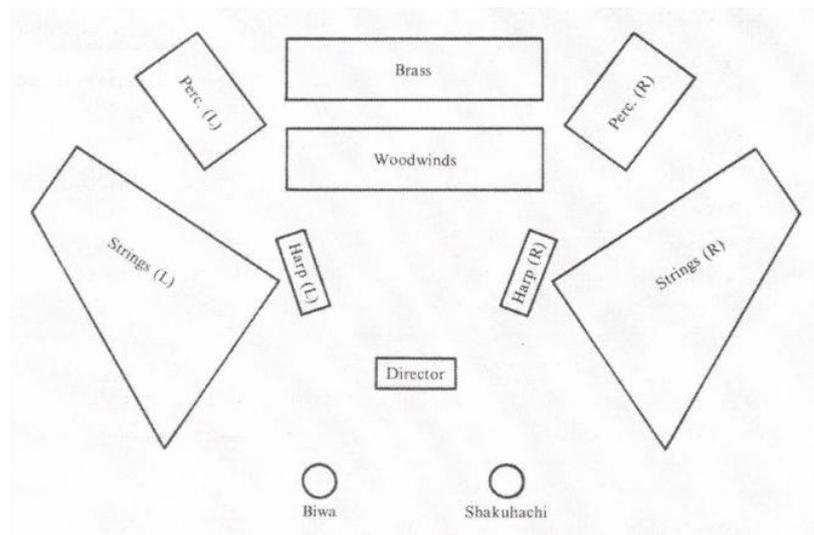


Abb. 3-5: Sitzordnung

Für dieses Stück verfasste Takemitsu selbst einen ausführlichen Kommentar, der ebenfalls in elf „Steps“<sup>394</sup> gegliedert ist:

1. A composer should not be occupied by such things as how one blends traditional Japanese instruments with an orchestra. Two worlds of sound: *biwa-shakuhachi* and the orchestra. Through juxtaposition it is the difference between the two that should be emphasized.
2. To create several different audio foci is one aspect (an objective one) of composing. And to try to hear a specific voice among numerous sounds is yet another.
3. Sound in Western music progresses horizontally. But the sound of the *shakuhachi* rises vertically, like a tree.
4. Do you know that the ultimate achievement the *shakuhachi* master strives for in his performance is the re-creation of the sound of wind blowing through an old bamboo grove?
5. First concentrate on the simple act of listening. Only then can you comprehend the aspirations of the sounds themselves.
6. There is something suggestive in the biologists' report that the dolphins' communication takes place, not in their sounds, but in the length of silences between the sounds.
7. Like time zones on the globe, arrange the orchestra in several time zones – a spectrum of time.

---

running from bamboo spouts. But the spatial arrangement and careful attention to the quality of the tone were not the result of mere skill. At the basis there was harmony the harmonization of the sound – whether light or dark – with the shifting aspects of the natural landscape.“ (Takemitsu: *Confronting Silence*, S. 9-10.) Die Räumlichkeit des Klangs wurde oft von Takemitsu mit einem Spaziergang im Garten verglichen. Vgl. Haarhues, Douglas Charles: *An original composition symphony No. 1 and the Realization of Western and Japanese Influences in Takemitsu's November Steps*, Diss. 2005, S. 160.

<sup>394</sup> Tōru Takemitsu: *Notes on November Steps*, in: *Confronting Silence*, S. 87-88.

8. A composition should not give the impression it is complete in itself. Which is more pleasurable, a precisely planned tour or a spontaneous trip?
9. Many contemporary composers have been building walls of sounds following their own clever devices. But then, who lives inside those rooms?
10. *Eleven steps without any special melodic scheme...constantly swaying impulses, like those in Noh drama.*
11. *November Steps*, commissioned by the New York Philharmonic for its 125<sup>th</sup> anniversary, premiered in November, 1967 by that orchestra.

Bereits zu Beginn des Kommentars zeigte Takemitsu eine Lösung für diese schwierige Aufgabe auf. Er stellte die zwei verschiedenen Musikwelten nebeneinander und versuchte dabei die beiden nicht zu verschmelzen, sondern, ganz im Gegenteil, die unterschiedliche Klangfarbe des Ostens und des Westens kontrastierend gegenüberzustellen. Es wird hervorgehoben, dass der Unterschied zwischen den beiden Welten darin liegt, dass der westliche Ton sich horizontal ausbreitet, der Klang der *shakuhachi* hingegen in der vertikalen Richtung wie ein Baum steht. Die traditionelle japanische Musik entwickelt sich nämlich nicht in einer zielorientierten Richtung, sondern kreist um einen einzelnen Ton und um die um den Ton herum klingenden Geräusche.

Ein besonderes Charakteristikum der japanischen Musik ist, dass sie aus einem einzelnen Ton bestehen kann, was sie stark von der westlichen Musik unterscheidet. Im Allgemeinen versuchen die westlichen Komponisten ihre Gedanken durch die Musik auszudrücken, wogegen sich die Japaner mit der Musik in sich selbst zurückziehen. Takemitsu nannte diesen Prozess „self-denial“, wobei das Ziel eines Stücks nicht der Ausdruck eines persönlichen Gefühls, sondern die natürliche Anpassung an die sich in der Umgebung befindenden Klängen ist. Der gegensätzliche Hintergrund der Musikästhetik ist für den unterschiedlichen Musikklang im Westen und Osten entscheidend, dazu äußerte sich Takemitsu folgendermaßen:

„In making Western music, one begins composing with do and then re and creates many sounds that emanate from that starting point. The Japanese approach to a single sound is very different from that. We imagine and direct our attention to just one sound out of the infinite sounds that

surround our everyday life. That single sound is extremely complex in that it condenses the infinite range of noise that it arises from.“<sup>395</sup>

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass die Naturauffassung einen großen Einfluss auf die japanische Musik ausübte. Schon in der frühen Musikgeschichte bemühten sich die japanischen Musiker die Klangfarbe ihrer Instrumente dem Klang der Natur anzupassen. So äußerte Takemitsu einmal über die Geräusche der dreisaitigen Laute *shamisen*: „The instrument’s *sawari* should sound like a cicade singing – that is, it should be equal to a sound in nature. This equality is the ideal we strive for.“<sup>396</sup> Das Prinzip gilt auch für viele andere japanische Instrumente, wie z. B. die *biwa* und die *shakuhachi*. Takemitsu war davon überzeugt, dass der wesentliche Unterschied zwischen der japanischen *biwa*, persischen *lute* und indischen *veena* darin liegt, dass die japanische *biwa* den Charakter von „*sawari*“ besitzt.<sup>397</sup> Genau so naturnah ist die Klangqualität der *shakuhachi*, da die aus Bambus hergestellte Flöte *per se* schon ein Teil der Natur ist, sodann ist das Spiel der *shakuhachi* mit dem Spiel des Windes im Bambus gleichzusetzen.

Das Stück soll dem Kommentar Takemitsus zufolge wie ein *Noh*-Theater behandelt werden, wie der Titel (*Steps – dan*) bereits andeutet. In einem *Noh*-Theater besitzt die Melodik weder eine absolute noch eine relativ fixierte Tonhöhe; sie bewegt sich in vielfältigen Auf- und Abwärtsbewegungen, im Sinne der melodischen Deklamation. Diese Charakteristik findet sich häufig in der traditionellen japanischen Vokalmusik, wo den unpräzisen und geräuschhaften Tönen die größte Bedeutung beigemessen wird. Um diese Besonderheit der Stimmtechnik in seiner Komposition anzudeuten, fügte Takemitsu bewusst eine ausdrucksvolle Kadenz für die beiden japanischen Instrumente in dieses Stück ein. Durch den reinen japanischen Musikklang wird ein „Zwischenraum“ geschaffen, wo man vorübergehend das Zeitgefühl verliert, und sich nur auf die transparenten Töne konzentriert. Takemitsu schrieb:

„In the middle of the piece, there is a long cadenza-like passage for *biwa* and *shakuhachi*, where the music makes you altogether forget about the Western orchestra. I consciously inserted this

---

<sup>395</sup> Takemitsu, Tōru: *On Sawari*, in: Everett, Yayoi Uno & Lau, Frederick: *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown 2004, S. 207.

<sup>396</sup> Ebda., S. 201.

<sup>397</sup> Ebda., S. 200.

passage, in spite of the risk of offsetting the proportions of the works. I experimented with many innovative ways of writing for the solo instruments: for instance, in the passage where the *shakuhachi* uses *muraiki* (a technique characterized by sudden, strong infusions of breath), [...] I wanted to explore the essence of Japanese music as revealed in the characteristic use of *ma* or the complexity of a single sound – in other words, that which makes it distinct from Western music. [...] The performance techniques for *biwa* in the work also deviate from standard practice: I can imagine from the structure of the *biwa* that prior to the time of the Heike narratives, the instrument was played with the fingertips upright against the strings, as in modern guitar playing.<sup>398</sup>

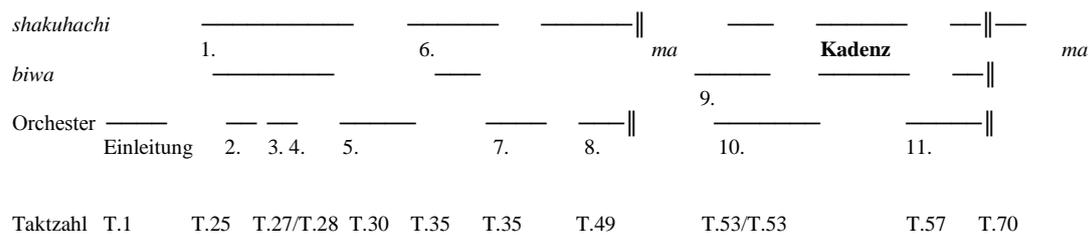
Nach der langen Kadenz folgt ein kurzer Epilog. Der gesamte Aufbau lehnt sich an der traditionellen Dreiheit von *Jo-Ha-Kyu* an. Diese Dreiheit bedeutet mehr als den Ablaufprozess von Einleitung-Entwicklung-Schluss, sondern enthält noch das spannende Ereignis und den eilenden Schluss, wie sie sich auch häufig im *Noh*-Theater finden. Takemitsu hat die Komposition *November Steps* sozusagen als ein *Noh*-Stück mit rein instrumentalem Ensemble konzipiert, wobei die *shakuhachi* durch ihre reichhaltige Klangmöglichkeit die vokale Stimme des *Noh*-Theaters imitiert, und die *biwa* die Rolle des Begleitinstruments übernimmt. Die beiden Stimmen schreiten allerdings nicht übereinstimmend fort, sondern zeichnen sich durch die ästhetische Darstellung von *sawari* und *ma* im äußerst freien Stil aus.

### 3.3.2. Differenzierung und Homogenisierung zweier Welten

Das Stück besteht aus elf (*November*) Schritten (*Steps*). Jeder Schritt besitzt verschiedene Längen, welche von halben Takten (T. 35 enthält den Schritt 6. und 7.) bis zu vierzehn Takte (7. Schritt) reichen. Diese außerordentliche Asymmetrie zeigt eine der charakteristischsten Eigenschaften des japanischen Kunstwerks, in welchem die Unbefangenheit und die Natürlichkeit die höchste Kunst darstellen. Die elf Schritte werden ununterbrochen gespielt; die Nummerierung des jeweiligen Schritts dient bloß zur Bezeichnung des Zeitpunkts, wenn die Instrumente einsetzen; so wurde entweder beim Auftreten der Soloinstrumente oder dem Wiedereintritt des Orchesters ein neuer Schritt begonnen:

---

<sup>398</sup> Ebda., S. 206.



Durch den Aufbau des Stücks wird deutlich, dass es sich hier um ein freies Solokonzert, allerdings ohne bestimmtes Thema, handelt. Dieses Konzert wird mit einem Ritornell des Orchesters eröffnet (T. 1-24), darauf folgt die kontrastierende Passage der japanischen Soloinstrumente, die im gesamten Ablauf eine dominierende Rolle spielen. Erst im siebten Schritt nimmt das Orchester das Ritornell wieder auf, dabei tritt die westliche Musikpartie noch einmal in den Vordergrund. Gegen Schluss des Konzerts gibt es eine von den beiden Soloinstrumenten vorgetragene Kadenz, die sich durch die außerordentliche Länge von 8 Minuten auszeichnet. Das Konzert schließt mit einem Epilog, in dem sich die Orchesterpartie das letzte Mal mit den japanischen Instrumenten auseinandersetzt. Die folgende Tabelle soll einen Überblick über die Formbildung des Stücks geben:

Einleitung/ Ritornell	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7./ Ritornell	8./ <i>ma</i>	9.	10.	Kadenz	11./ <i>ma</i>
Orchester	Solo	Solo / Orch			Orch	Solo	Orch / Solo		Solo	Orch / Solo	Solo	Orch / Solo
T. 1-24	25	25	27	28	30	35	35	49	53	53		57-70

Die zwei verschiedenen Musikwelten, auf der einen Seite die westliche Orchesterpartie und auf der anderen Seite die japanischen Soloinstrumente, oszillieren während ihrer Konfrontation zwischen Differenzierung und Homogenisierung. Die Orchestereinleitung weist deutlich auf die zeitgenössische westliche musikalische Strömung seit den frühen 1960er Jahren hin, vor allem die Technik des Clusters, welche nicht zuletzt durch György Ligetis Werke, wie *Apparitions* und *Atmosphères*, populär geworden ist. Anlässlich der Uraufführung von *Apparitions* (1959) schilderte Ligeti seinen Gedanken zum Cluster-Verfahren:

„Beim Komponieren der *Apparitions* stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung der Harmonik auf: der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder wieder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit.“<sup>399</sup>

Die Töne einer Reihe oder eines Reihenteils werden nämlich als eine zusammengehörige Klangfläche aufgefasst, man lässt sie zugleich erklingen, um das Komponieren von „musikalischen Verflechtungen und von Geräuschstrukturen äußerster Differenzierung und Komplexität“<sup>400</sup> zu ermöglichen. Takemitsu griff auf die Technik der sogenannten „Klangkomposition“ in *November Steps* zurück, in welcher die Klangfläche des Orchesters nicht nur kontinuierlich bleibt, sondern auch durch fächerartig aufeinanderfolgende Einsätze zu Raumbewegungen aufgelöst wird. Die Streicher sind in eine Vielzahl von Stimmen unterteilt, wodurch die geräuschhafte Mikropolyphonie, welche durch die nahe beieinander gelagerten und gegeneinander verschobenen Einzelstrukturen erzeugt wurde, zustande kommt. (Abb. 3-6)

---

<sup>399</sup> Vogt, Hans: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1975, S. 293.

<sup>400</sup> Ebd.

dedicated to and commissioned by the New York Philharmonic  
in celebration of its 125th Anniversary

# NOVEMBER STEPS

TORU TAKEMITSU  
(1967)

$\text{♩} = 60$

Shakuhachi  
Flute  
2 Oboes  
3 Clarinets (in B $\flat$ )  
2 Trumpets (in C)  
3 Trombones (Tenor)  
Percussion 1 (2 Players)  
Harp 1

Placed Right Side

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12

12 Violins

5 Violas  
2-5

4 Violoncellos  
1-2  
3-4

3 Contrabass

Percussion 2 (2 Players)  
Harp 2

Placed Left Side

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12

12 Violins

5 Violas  
1  
2-5

4 Violoncellos  
1-2  
3-4

3 Contrabass

Edition Peters 66299

Copyright © 1967 by C.F. Peters Corporation  
373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Abb. 3-6: Tōru Takemitsu: *November Steps* – Einleitung, T. 1-7 (© Edition Peters New York)

Diese äußerst differenzierten Klangereignisse der Orchesterpartie klingen mit pointilistischen Klängen am Ende des Ritornells aus, um sich mit der danach kommenden Solopassage zu vereinigen. Im Gegensatz zu der Klangkomplexität des Ritornells treten die japanischen Soloinstrumente mit transparentem Klang in einem

einfachen Stil auf. Die Solopassage fängt im ersten Schritt mit der *shakuhachi* in *d* (*e*) an, kurz danach setzt die *biwa* ein, die zusammen mit der *shakuhachi* eine außerordentlich zurückhaltende Stimmung erzeugt (Abb. 3-7). Die beiden Soloinstrumente benutzen die Notation mit „senza tempo“ ohne Taktstrich, so dass die Tempi und die Zeit nur intuitiv wahrgenommen werden können. Fast jeder Ton wird außerdem mit einem zusätzlichen Zeichen versehen, damit die Bedeutung des einzelnen Tons noch deutlicher hervorgehoben werden kann.

Die Tonqualität der japanischen Instrumente ist durch die ästhetische Darstellung von *sawari* und *ma* gekennzeichnet: Die *shakuhachi* beginnt z. B. mit einem starken geräuschhaften Anstoß, der Ton schwillt in vielfältigen Vibrationen an, um dann wieder abzusinken. Nach einer unmessbaren Zeit der Stille setzt wieder ein neuer Ton ein; so entsteht eine Reihe von Tonzellen.<sup>401</sup> Eine Tonzelle besteht aus einem, zwei oder maximal drei Hauptnoten und den sie umgebenden Nebennoten. In der Musikpraxis werden die Töne mit Verzierungen, Vorschlägen, Glissandi oder dynamischen Veränderungen bereichert. Die japanische Zeitauffassung der Stille *ma*, die eigentlich durch unzählige Töne ausgefüllt ist, kommt einerseits zwischen jeder Tonzelle vor, andererseits aber auch in der Beziehung der beiden Soloinstrumente untereinander. Es wird deutlich, dass das Spiel der Solopassage als nicht-zielorientiert, sondern als unendliches Kontinuum aufgefasst wird.

Abb. 3-7 : Tōru Takemitsu: *November Steps* – 1. Step (© Edition Peters New York)

<sup>401</sup> Tonzellen bilden die kleinste musikalische Einheit in der *shakuhachi*-Musik. Sie werden in der Regel auf einen einzigen Atemzug gespielt, weshalb sie auch *issoku on*, „Ein-Atem-Töne“, genannt werden. Vgl. Gutzwiller, Andreas: *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Kassel 1983, S. 122.

Das ununterbrochene Kontinuum zeigt sich auch in den Übergängen zwischen der Orchesterpartie und der japanischen Solopassage. Die ersten von der *shakuhachi* gespielten Töne *d* und *e* werden direkt davor von Celli und Kontrabässe angekündigt, wodurch die beiden Musikwelten miteinander verbunden werden. Andererseits lässt sich das auch so erklären, dass sich der *shakuhachi*-Spieler an den Nachklängen des Orchesters orientiert, um die Anpassung an die Natur zu verdeutlichen. In der japanischen Musikauffassung wird jeder Ton als ein Teil der Natur betrachtet, der weder Anfang noch Ende besitzt, und ständig im Raum weiter geht. Die *shakuhachi* nimmt nämlich einfach den Ton, der gerade in der Orchesterpartie aufgehört hat, auf und lässt dann den Ton in der Natur kontinuierlich weiter fließen. Das Gleiche gilt auch für die japanische *biwa*; um die Verbindung zwischen der Orchesterpartie und der *biwa* zu etablieren, verwenden die Harfen eine erweiterte Spieltechnik, die sich an den Instrumentaltechniken der *biwa* orientiert.

Die zwei Musikwelten spielen selten gleichgewichtig zusammen; solange die Soloinstrumente erklingen, tritt das Orchester in den Hintergrund. Die Beziehung zwischen den beiden Welten erinnert uns an Takemitsus frühes Konzept des Tonflusses, welches einerseits die ununterbrochene Wasserströmung und andererseits die immer wieder auftauchenden Wellenringe darstellt. Im zweiten Schritt setzen z. B. die Streicher mit flüchtigen Bewegungen ein, während die beiden Soloinstrumente ausdrucksvoll weiter um die jeweiligen Töne kreisen. Die Töne der japanischen Instrumente symbolisieren den Fluss der Klänge, der sich in der Natur wieder findet und der von den Wasserringen, nämlich den geräuschhaften Klängen der Streicher, durchdrungen wird. So wird klar, warum Takemitsu das Stück ursprünglich *Water Rings* nennen wollte. Durch die unmessbare Dauer und den freien Rhythmus in den Violinen und den Kontrabässen (d. h. die jeweils möglichst lang auf einen Bogen und möglichst schnell gespielt werden. T. 26) geht die Orchesterpartie in den *ma*-Moment über, der durch die leer gebliebenen Notenlinien dargestellt wird (Abb. 3-8).

The image shows a page of a musical score, numbered 25 in the top left corner. The score is for a piece titled "November Steps -2. Step, T. 25-26" by Tōru Takemitsu. The instrumentation includes:
 

- Shakuhachi (flute)
- Biwa (lute)
- Percussion 1 (Perc. 1) with 3 Gong with metal stick and Tubular Bells
- Percussion 2 (Perc. 2) with Tubular Bells and 2 Tam tam metal stick
- Violins (Vns. 1-4)
- Violas (Vcs. 1-4)
- Celli (Cb. 1-4)
- Double Basses (Db. 1-4)
- Woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones)
- Brass (Trumpets, Trombones)

 The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, *ppp*, and *ppp*. There are also tempo markings like *poco S.P.* and *molto*. Specific performance instructions are written above certain staves, such as "3 Gong with metal stick", "Tubular Bells", "hard mallet", and "2 Tam tam metal stick". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional orchestral score.

Abb. 3-8: Tōru Takemitsu: *November Steps* –2. Step, T. 25-26 (© Edition Peters New York)

Der *ma*-Moment wird außerdem grafisch angedeutet. Das grafisch dargestellte *ma*-Zeichen kommt zuerst zwischen dem achten Schritt und dem neunten Schritt vor, wobei die *ma* mit einem kombinierten Symbol einer Fermate, „Keep silence“ und eines nach unten zeigenden weißen dicken Pfeils auf einer freien Stelle der Partitur dargestellt wird. Das gleiche Symbol erscheint am Schluss des letzten Schrittes noch einmal: Der letzte Schritt ist wie ein Epilog, der sehr ruhig mit dem Orchester beginnt. Die beiden japanischen Instrumente treten erst kurz vor Schluss auf. Die *shakuhachi* spielt ein *d* in wechselhafter Klangfarbe, während die *biwa* zuerst mit einem *cis* beginnt und dann auch auf *d* ankommt. Bis zum Doppelstrich am Schluss ist die

japanische Solopassage ausnahmsweise mit Taktstrichen versehen. Die *biwa* und das Orchester hören gemeinsam mit ihren Klängen auf, allein die Stimme der *shakuhachi* klingt trotz des Doppelstrichs weiter in die Zeit und den Raum. Unter dem endlosen Takt von *shakuhachi* ist das grafisch dargestellte *ma*-Zeichen wieder zu sehen (Abb. 3-9).

21

The image shows a page of a musical score for 'November Steps - 11. Step, T. 68-70' by Tōru Takemitsu. The score is for a chamber ensemble and orchestra. The instruments listed on the left are: Shakuhachi, Biwa, Perc. 1 (3 Gongs, metal stick, Tam tam regular mallet), Hp. 1 (P.O.), Vcs. 1-2, Vcs. 3-4, Cb. 1, Cb. 2, Cb. 3, Perc. 2 (3 Gongs, wooden sticks, 2 Tam tam regular mallet), Hp. 2 (P.O.), Vcs. 1-2, Vcs. 3-4, Cb. 1, Cb. 2, Cb. 3. The score includes various performance instructions such as 'non vib.', 'vib.', 'Senza tempo', 'Keep silence', 'metal stick', 'wooden sticks', 'pizz.', and 'accel.'. A large downward-pointing arrow with 'Keep silence' written above it is positioned to the right of the percussion parts. The word 'FINE' is at the bottom right of the score.

Abb. 3-9: Tōru Takemitsu: *November Steps* –11. Step, T. 68-70 (© Edition Peters New York)

Obwohl die beiden Musikwelten ihre jeweils eigenen Traditionen verfolgen, wird deutlich, dass sich das ganze Stück der japanischen Musikästhetik unterwirft. Die große Herausforderung lag für Takemitsu darin, wie er die Orchesterpartie in der östlich orientierten Komposition zusammenstellen sollte, ohne deren eigene

Charakteristik preiszugeben. Der Orchesterpart benutzt das traditionelle westliche Notationssystem. Die meisten Takte sind im 4/8 Takt gehalten (nur wenige Abweichungen im 3/8 Takt und 5/8 Takt) und haben ein flexibles Tempo-Prinzip. Der Solopart besitzt hingegen keinen Taktstrich, sondern spielt nach der grafischen Proportion „senza tempo“ (ohne Tempo) in einem freien Rhythmus und in ständig schwankendem Metrum. Außerdem besitzen die meisten Töne der Orchesterpartien mit wenigen Ausnahmen eine feste Höhe und Dauer. Bei den Soloinstrumenten werden diese Musikelemente demgegenüber nur angedeutet. Stattdessen wird aber der Klangfarbenänderung eines einzelnen Tons allergrößte Bedeutung beigemessen.

Darüber hinaus unterscheidet sich die östliche Zeitauffassung von der des Westens. Es wird deutlich zum Ausdruck gebracht, dass die Musik des Orchesters zum einen horizontal läuft, was zum Teil durch die Verschiebung des Clusters und die Verräumlichung unterstützt wird, die Musik der japanischen Instrumente hingegen vertikal verläuft, was durch die Konzentration auf einen einzelnen Ton bestärkt wird. Wie Takemitsu sagte: „Sound in Western music progresses horizontally. But the sound of the *shakuhachi* rises vertically, like a tree.“<sup>402</sup> Diese vertikale Entfaltung hängt eng mit der Betonung des Einzeltons zusammen. Im *shakuhachi*-Spiel wird nämlich jeder Ton mit raffinierter Spieltechnik und Klangfarbe unterstützt, deshalb liegt die musikalische Entwicklung nicht im zielgerichteten musikalischen Fortschritt, sondern hauptsächlich im einzelnen Klangereignis.

Mit dieser vertikalen Klangvorstellung äußerte sich Takemitsu einmal in einer ähnlichen Weise über Isang Yuns Musik: „Seine wie aus einem Strudel in weichen Linien aufsteigende Musik ist wie ein Bild des Universums, das vom Menschen unwillkürlich erföhlt wurde, und wir, die wir Yuns Musik hören, finden darin den Ausdruck der noch ungeteilten reinen Quelle der Ruhe.“<sup>403</sup> Die Musik in Japan ist also nicht wie die Musik im Westen, wo der Melodieablauf, die Harmonik und der Rhythmus im Vordergrund stehen. In der traditionellen japanischen Musik wird die Tonqualität äußerst geschätzt. Gruhn geht weiter auf den unterschiedlichen philosophischen Gedanken ein: „Liegt dem östlichen Denken eher die Vorstellung vom aktuellen Sich-Ereignen zugrunde, das das Wesentliche der Kunst ausmacht, so

---

<sup>402</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 87.

<sup>403</sup> Zitiert nach Revers, Peter: *Zur Ästhetik und Klanggestaltung im Schaffen Tōru Takemitsus*, in: Krakauer, Peter Maria & Khittl, Christoph & Mittendorfer, Monika (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik*, Anif/Salzburg 1999, S. 99.

ist westliches Denken eher auf die proportionierte Strukturierung von Ereignissen und Zeichen in der Zeit gerichtet.<sup>404</sup>

Aufgrund der verschiedenen philosophischen Hintergründe und der kulturellen Traditionen legte der Westen mehr Wert auf die Entwicklung von Motiv, Phrase und Periode bis hin zum Thema; der Osten konzentrierte sich hingegen auf das Ereignis des einzelnen Tons. Die westlichen Musiker versuchen außerdem unpräzise Töne zu vermeiden; die östlichen Musiker betonen hingegen solche geräuschhaften Klänge. Da die westlichen Instrumente *per se* nicht für solche Klänge geeignet sind, sind die feinen Nuancen, die man mit den japanischen traditionellen Instrumenten leicht ausdrücken kann, für das westliche Symphonieorchester nicht darstellbar, auch wenn es versucht, sich an der japanischen Musiktradition zu orientieren.

Trotz des grundsätzlich entgegengesetzten Charakters der zwei Welten versuchte Takemitsu, in der Begegnung eine Verständigung zu schaffen. Er setzte einerseits die japanischen Spieltechniken bei den westlichen Musikinstrumenten ein, so können z. B. die Harfe und die Streicher durch Mikrointervalle und erweiterter Instrumententechnik auch einen außergewöhnlichen Klang bzw. den östlich orientierten Ausdruck erzeugen. Andererseits legte er großen Wert auf die Klangfarbe, die sowohl in der westlichen Musikpartie als auch in der japanischen Solopassage eine große Rolle spielte. Die japanische Musikauffassung von *sawari* und *ma* konnte daher auch im Orchester durchgeführt werden: In der Orchesterpartie herrschen clusterartige Klänge, die flüchtig und geräuschhaft sind. Sie treten aus der Stille hervor und kehren dann in die eigene Stille zurück, somit spiegeln sie die Bedeutung der *sawari* im Sinne der japanischen Naturauffassung wider. Außerdem wird diese westliche Orchesterpartie immer wieder in den *ma*-Moment versetzt, der an sich keine substantielle Pause darstellt, sondern sich durch die unabgeschlossenen Taktlinien auf einen von unhörbaren Tönen aufgefüllten Raum bezieht. Auf diese Weise konnten die zwei Traditionen verbunden werden und in der von Takemitsu angestrebten globalen Welt gemeinsam miteinander kommunizieren.

---

<sup>404</sup> Gruhn, Wilfried: *Das andere Denken der Ohren – Der Einfluss fernöstlichen Denkens auf die Zeitvorstellung in Kompositionen Hans Zenders*, in *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*, Frankfurt 1999, S. 193.

### 3.3.3. Aspekte des Zen-Buddhismus in *November Steps*

Das Stück *November Steps* entstand in einem Zeitraum, indem sich Takemitsu sowohl mit der westlichen musikalischen Entwicklung als auch mit seiner eigenen japanischen Tradition beschäftigte. Er versuchte dabei die japanische Musikästhetik in die zeitgenössische musikalische Strömung miteinzubeziehen, um den Unterschied zwischen Ost und West hervorzuheben. Zu der japanischen Musikästhetik äußerte sich Takemitsu häufig mit den Begriffen wie „sawari“, „ma“ und „A single Sound“ in seinem Essay,<sup>405</sup> welche in der Tat nicht voneinander getrennt betrachtet werden können. Diese charakteristische musikalische Eigenschaft entstammte der japanischen Empfindung, die stark vom traditionellen japanischen Gedankengut geprägt wurde. Der japanische Historiker Kikkawa nannte in seiner Schrift *Vom Charakter der japanischen Musik* einige wesentliche Faktoren, wie z. B. das ethische Konzept, den Einfluss des Buddhismus und die japanische Naturauffassung, die in der japanischen Musiktradition eine bedeutende Rolle spielten.<sup>406</sup>

In *November Steps* wurden die Aspekte des Zen-Buddhismus in erster Linie durch den Einsatz der *shakuhachi* vermittelt: Nicht nur durch ihre mit der Natur in Einklang stehenden Töne, sondern auch durch ihren Bezug zur Zen-Praxis. Durch die buddhistischen Wandermönche, die sogenannten *komusō* (虚無僧, die Mönche der Leere und des Nichts), wurde die typische *shakuhachi*-Musik in der Edo-Zeit (1603-1868) geprägt. Diese *komusō* waren ursprünglich eine Gilde von Bettelmusikanten, die Kopfbedeckungen in der Form eines Bambuskorbs trugen und durch das ganze Land zogen. 1677 wurde diese lose organisierte Gilde als die *Fuke*-Sekte (*Fukeshū*, 普化宗), eine Seitenlinie des *Rinzai*-Zen, in Japan offiziell anerkannt.<sup>407</sup> Es handelte sich dabei fast ausschließlich um herrenlose Samurai (*Rōnin*), die durch die Clankämpfe ihren Stand und damit ihre Privilegien verloren hatten.<sup>408</sup> Das

---

<sup>405</sup> Vgl. *A Single Sound* und *Sound of East, Sound of West*, in: Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 51-52, 59-67.

<sup>406</sup> Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik*, Band 2, Kassel 1984.

<sup>407</sup> Die *Fuke*-Sekte wurde später durch die *Meiji*-Regierung im Jahr 1871 verboten. Nach dem Verbot waren das Betteln um Almosen und das *shakuhachi*-Spielen zu geistigen Zwecken nicht mehr erlaubt. Vgl. Gutzwiller Andreas: *Die Flöte shakuhachi – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern*, in: Guignard, Silvain (Hg.): *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, München 1996, S. 47-58.

<sup>408</sup> Fritsch, Ingrid: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule: Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans*, Kassel 1979, S. 9.

Wahrzeichen der *Fuke*-Sekte ist die *shakuhachi*, mit der die Mönche ihre Zen-Übung praktizierten.<sup>409</sup>

Die *shakuhachi* wurde nämlich in der Meditation eingesetzt, in der sie nicht als Musikinstrument, sondern als „Werkzeug des Glaubens“ betrachtet wurde.<sup>410</sup> Besonders ernst genommen wurde die Verbindung von *shakuhachi* und Zen im *Myōanji* in Kyoto, das zu einem einflussreichen Zentrum der *shakuhachi*-Musik geworden war.<sup>411</sup> Die bedeutendste Rolle in der Tradition der *shakuhachi*-Musik spielte Kurosawa Kinko (1710-1771), der um 1770 die erste *shakuhachi*-Schule, die sogenannte *Kinkoryū* (Kinko-Schule) in Edo gründete. Kinko war ursprünglich ein Samurai und sammelte als Zen-Mönch auf seinen Pilgerfahrten die *shakuhachi*-Musik der *komusō*. Das Repertoire der *Fuke*-Schule wurde von ihm zusammengestellt und dann zu 36 *honkyoku* („eigentliche, ursprüngliche Musik“, 本曲) verarbeitet.

Diese *honkyoku* zeichneten sich durch ein extrem langsames Tempo und einen äußerst flexiblen Rhythmus aus. Bei den Stücken stehen die sogenannten „Tonzellen“ im Vordergrund. Diese Zellen sind, da sie durch die Länge des Atems begrenzt sind, relativ kurz und bilden in sich geschlossene Toneinheiten.<sup>412</sup> Dadurch wird der melodische Zusammenhang aufgehoben und die Bedeutung des einzelnen Tons hervorgehoben.

Eine Tonzelle besteht aus einer, zwei oder maximal drei Hauptnoten und den sie umgebenden Nebennoten. Das Spielen ist immer mit Nebentönen anzufangen und zu beenden, dazwischen stehen die Haupttöne, wobei die Nebentöne leiser als die Haupttöne gespielt werden sollen. Die Anfangs-Nebennote wird zwar leise begonnen, bevor jedoch zur Hauptnote übergegangen wird, wird die Lautstärke des Nebentones noch etwas zurückgenommen. Der Hauptton beginnt mit einem starken Anstoß, der jedoch sofort vermindert werden muss, um sodann den Ton kräftig anschwellen zu

---

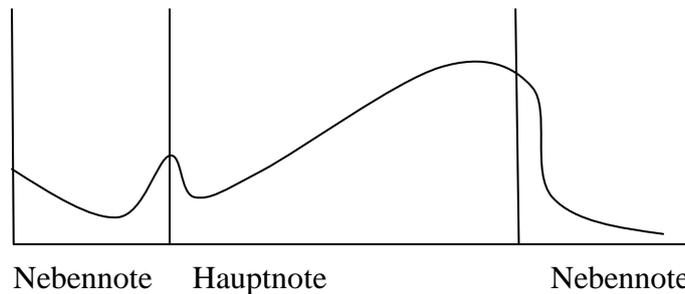
<sup>409</sup> Warum gerade die *shakuhachi* eine beherrschende Stellung in der *Fuke*-Sekte einnahm, ist nicht geklärt. Malms Meinung nach liegt der Grund darin, dass die *shakuhachi* auch als Waffe gebraucht werden konnte, und die *komusō* sie deshalb favorisierten. Vgl. Malm, William P.: *Japanese Music and musical Instruments*, Rutland 1959, S. 153.

<sup>410</sup> So wurde die *shakuhachi* bei zeremoniellen Anlässen, bei der Atem-Meditation oder beim rituellen Sammeln von Almosen verwendet, was neben *Zazen* zu den wichtigsten Zen-Übungen zählt. Gutzwiller Andreas: *Die Flöte shakuhachi – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern*, in: Guignard, Silvain (Hg.): *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, München 1996, S. 49-50.

<sup>411</sup> Fritsch, Ingrid: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule: Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans*, Kassel 1979, S. 14.

<sup>412</sup> Gutzwiller, Andreas: *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Kassel 1983, S. 122.

lassen. Am Ende einer Tonzelle geht die Musik mit dem allmählich ausklingenden Nebenton in Stille über. Mit folgender Grafik soll die Dynamikbewegung einer Tonzelle verdeutlicht werden:<sup>413</sup>



Bemerkenswert ist der Spannungseffekt. Gutzwiller weist darauf hin, dass die Spannung der *shakuhachi*-Musik nicht an eine bestimmte Lautstärke gebunden ist; aber da, wo die Lautstärke am geringsten ist, ist die Spannung am größten.<sup>414</sup> Außerdem entsteht musikalische Spannung auch dort, wo der Ton bereits aufgehört oder noch nicht wieder angefangen hat, also während einer musikalischen Stillephase, einem sogenannten *ma*-Moment. Durch die Erwartung, die aus der Spannung hervorgeht, kann der musikalische Zusammenhang letztendlich zwischen jeder in sich geschlossenen Tonzelle erschaffen werden.<sup>415</sup>

Der besondere Klangcharakter der traditionellen *shakuhachi*-Musik ist von der Ästhetik des Zen geprägt. In der Zen-Schulung trat das *shakuhachi*-Spiel anstelle der Rezitation der Sutren. Man benutzte die *shakuhachi* vor allem für die Atemübungen, die in der Zen-Meditation von großer Bedeutung waren. Das Klangideal war also kein „glatter, sauberer Ton, sondern der zu Klang gewordene Atem.“<sup>416</sup> Takemitsu griff diese Musikpraxis der traditionellen *honkyoku* in seinen *November Steps* auf. Dabei fügte er kurz vor Ende des Stücks eine Kadenz für die japanischen Soloinstrumente ein, um die traditionelle Musikauffassung hervorzuheben (Abb. 3-10).

<sup>413</sup> Ebda., S. 137.

<sup>414</sup> Ebda., S. 139.

<sup>415</sup> Ebda., S. 138-139.

<sup>416</sup> Fritsch, Ingrid: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule: Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans*, Kassel 1979, S. 62.

## Kadenz für *biwa*

for Biwa - November Steps  
(Cadenza for Shakuhachi and Biwa)

The musical score is organized into ten systems, each featuring a melodic line and a corresponding fretboard diagram for a four-stringed instrument (Biwa). The notation includes various musical symbols such as trills, grace notes, and dynamic markings (mf, ff, p, acc). The fretboard diagrams use numbers 1-4 to indicate fret positions and letters I-IV to denote strings. The piece concludes with a final chord diagram and a fermata.

## Kadenz für *shakuhachi*

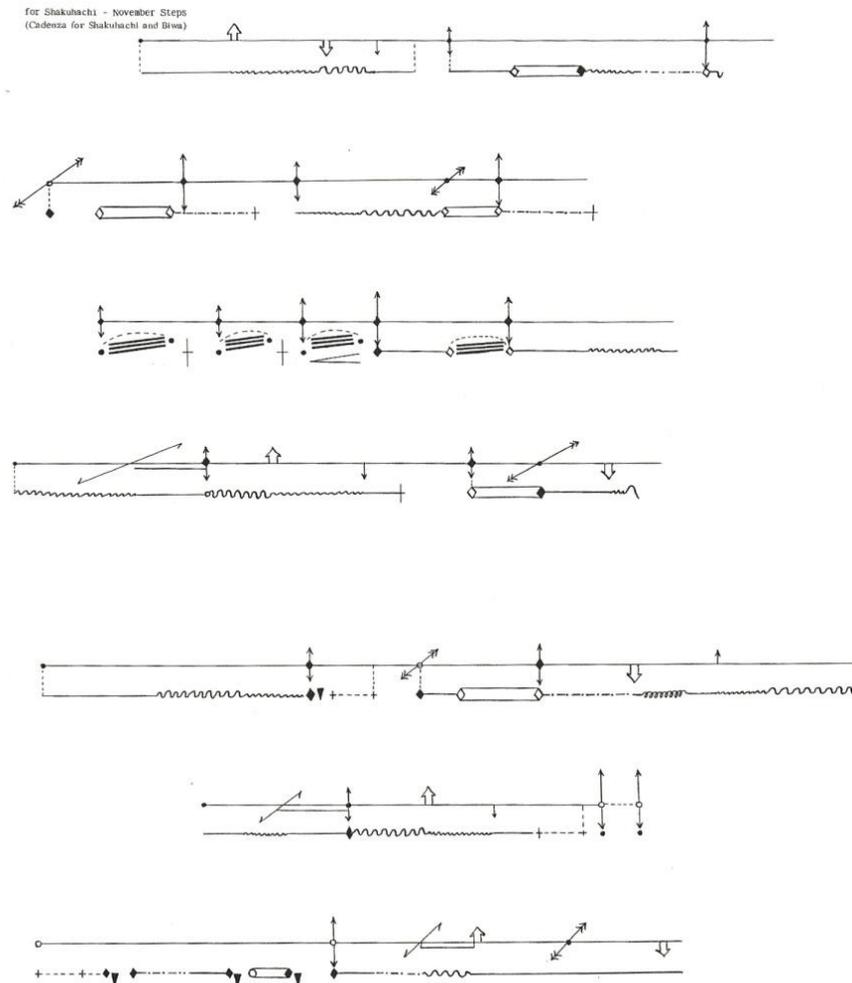


Abb. 3-10: Tōru Takemitsu: *November Steps* – Kadenz für *biwa* und *shakuhachi*

(© Edition Peters New York)

Die Kadenz wurde jeweils für *biwa* und *shakuhachi* auf einem separaten Blatt notiert. Die Kadenz für *biwa* ist in Tabulatur notiert. Sie enthält insgesamt neun Abschnitte.<sup>417</sup> Die Kadenz für *shakuhachi* wird in insgesamt sieben Abschnitten mit jeweils zwei parallel verlaufenden Linien grafisch dargestellt. Die obere Linie zeigt die Tonhöhe, allerdings ganz unbestimmt, so dass sie vom Spieler selbst ausgewählt werden kann. Die untere Linie gibt Anweisungen zur Artikulation, dem Timbre und der Vibration.

<sup>417</sup> Die ausführliche Erklärung zur Aufführung der Kadenz findet man in: Haarhues, Douglas Charles: *An original composition symphony No. 1 and the Realization of Western and Japanese Influences in Takemitsu's November Steps*, Diss. 2005, S. 150-158.

Die Aufführung der Kadenz findet allerdings im Sinne der Unbestimmtheit der westlichen Tendenzen statt, wobei sowohl die *shakuhachi* als auch die *biwa* mit einem beliebigen Abschnitt anfangen können. Die Angabe Takemitsus für den *shakuhachi*-Spieler in der Partitur lautet: „The first note of the playing is left to the performer’s choice, then the performer should concentrate into *the sound* and listen to its changes of colour and intensity.“ Da „the sound“ hier kursiv geschrieben ist, meint Takemitsu wohl damit, dass sich der Spieler nicht nur auf die eigene Klangfarbe konzentrieren sollte, sondern auch auf den Klang der anderen sowie darauf, die Töne im *ma* mitzuhören. Um die grafische Notation zu verdeutlichen, gab Takemitsu in der Partitur Spielanweisungen (Abb. 3-11).

**BIWA NOTATION:** A 5-stringed instrument is required (Satsuma biwa)  
The tuning is as follows: D,E,A,E,E,(1,2,3,4,5)

1 2 3 4 = the strings		= hit the body of the instrument with the plectrum
V, IV, III, II, I = the number of the fret		= hit the body of the instrument with the finger, fist or palm
V, or IV, = the degree of tension of the string at the designated fret; 1 to 3 indicates from light to strong tension		= rub upward the designated string lightly from the bottom to the top with the point of the plectrum
		= rub upward all strings while hitting the body of the instrument lightly with the plectrum
		= tremolo finely - called <i>Kuzure</i> in Japanese

The size of the dot indicates the intensity of the playing.

**SHAKUHACHI NOTATION:** The first note of the playing is left to the performer's choice, then the performer should concentrate into *the sound* and listen to its changes of colour and intensity.

	= slight changes upward - a small portamento		= glissando down
	= large changes upward - upward glissando		= make an accent with strong breath
	= opposites of the above		= <i>Muraki</i> playing (with much breath)
	= jumping within an extremely small interval (upward or downward) from the playing note		= play with voice
	= jumping within an extremely large interval (upward or downward) from the playing note		= staccatissimo
	= play slowly (it has to be grasped interiorly)		= tap the hole of the instrument strongly with the fingers
	= play rapidly (it has to be grasped interiorly)		= <i>Furionoshi</i>
	= from the playing note jump upward or downward to an extreme distance, then move freely as a melody		= <i>Otoshi</i>
	= jump upward or downward to a different note close to the playing note		= <i>Furikiri</i>
	= jump upward or downward an extreme distance with <i>Muraki</i> playing - playing with much breath		
	= jump upward or downward within a small interval with <i>Muraki</i> playing		
	= glissando up		

**Vibrations**

	= without vibrato
	= <i>Yokoyuri</i>
	= <i>Mawashi-yuri</i>
	= <i>Take-yuri</i>
	= <i>Tate-yuri</i>
	= <i>Kumi</i>

Abb. 3-11: Tōru Takemitsu: *November Steps* – Spielanweisungen (© Edition Peters New York)

Den Spielanweisungen zufolge wird eine 5 saitige *satsumabiwa* benötigt, welche auf die Töne *d, e, a, e, e* gestimmt werden muss. Die Größe des Punktes zeigt die Stärkestufe des Anschlages in der *biwa*-Notation. Darüber hinaus werden die jeweiligen Saiten in arabischen Zahlen angegeben: 1 2 3 4; die römischen Ziffern V. IV. III. II. I. bezeichnen die Bünde. Das kleine Zeichen neben der römischen Ziffer bedeutet den Grad des Fingerdruckes, z. B. IV<sub>3</sub> bedeutet mit stärkerem Fingerdruck auf dem vierten Bund.

Die Spielanweisungen für *shakuhachi* enthalten viele wichtige Techniken der traditionellen solistischen *honkyoku*. Die von Takemitsu verwendeten speziellen Spielweisen können in drei Kategorien angeordnet werden: Die erste Kategorie bildet die Artikulation, z. B. „glissando aufwärts“, „kleine Änderung abwärts“ oder ein explosionsartiges Ausatmen (sog. *Muraiki* – *mura*: zerstreut, *iki*: Atmung). Bemerkenswert ist die Technik der *Muraiki*, da man dadurch ein Atmungsgeräusch ohne Ton erzeugen kann, welches dem Geräusch der Natur nahe kommt.

Die zweite Kategorie bilden die verschiedenen Tonendungen, d. h. jeder Ton wird nicht einfach am Ende abgeschlossen, sondern immer mit einer Endungsfigur verziert, z. B. „Otohi“ (*toshi*: fallen) bezieht sich auf ein unvermitteltes Absteigen eines Tons am Ende, wobei es sich meistens um ein nicht bestimmtes Intervall zwischen einem Halb- und einem Ganzton handelt. Eine weitere Endungsfigur „Furikiri“ (*furi*: bewegen, *kiri*: abschneiden) bedeutet einen im Anschluss an eine Kopfbewegung abgeschnittenen Ton, wobei die Tonhöhe am Ende nicht gesenkt wird.

Zu der dritten Kategorie gehören die Vibrationen, z. B. „Take-yuri“, „Tate-yuri“ und „Komi“. *Take-yuri* (*Take*: Bambus, *yuri*: Schwingung) ist ähnlich wie *Tate-yuri* (*Tate*: vertikal), bei der die Vibration durch die Kopfbewegungen hervorgerufen wird, dadurch kann die Tonhöhe erniedrigt werden. Es muss dabei beachtet werden, dass die Vibrationen der *shakuhachi* niemals durch das Zwerchfell erfolgen, sondern immer durch die Bewegung des Kopfes. *Komi* (staccato Atmung) ist eine Technik der keuchenden Ausatmung, die eine Reihe von geringfügig unterbrochenen Tönen erzeugt.

Die oben genannten Spieltechniken werden in unterschiedlicher Weise kombiniert. Die folgende Abbildung soll am Beispiel des ersten Abschnittes die

Bedeutungen der jeweiligen grafisch dargestellten Symbole veranschaulichen (Abb. 3-12):

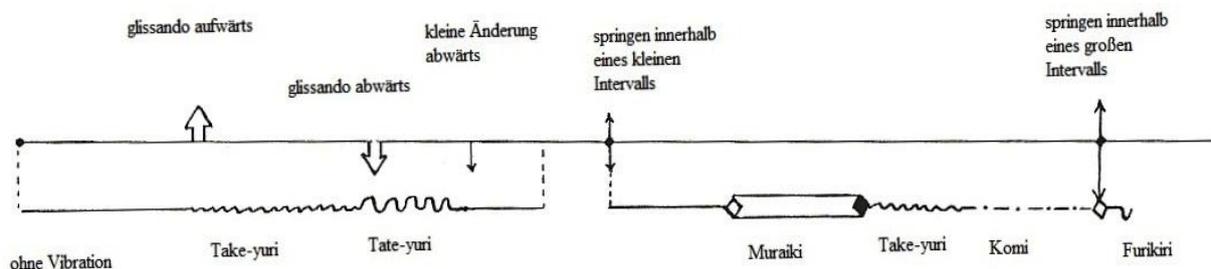


Abb. 3-12: Der erste Abschnitt in der *shakuhachi*-Kadenz

Es ist offensichtlich, dass Takemitsu danach strebte, die japanische Musik auf eine möglichst authentische Art der *honkyoku* darzustellen. Die Atemtechnik spielte dabei eine wichtige Rolle. So wie Hisamatsu Fūyō<sup>418</sup> (ca. 1800-1872) diese einst in seiner Schrift *Kaisei Hōgo* (Predigt von der Stille des Meeres, 海靜法語, 1838) beschrieb: „Der Erfolg von *shakuhachi shugyō* [geistige Übung, religiöse Disziplin] hängt in Wahrheit nur vom Geist und Atem ab. Wenn der Geist erleuchtet wird, wird der Atem Geist. Ist der Geist unbewegt, wird der Atem vollendet. Das bedeutet, vollständig in Zen einzutreten.“<sup>419</sup> Die Essenz des Spiels liegt nämlich in diesem geistigen Zustand und der geistige Zustand ist nichts anderes als Leere und Nichts. Wenn man sich voll auf die jeweiligen einzelnen Töne konzentrieren kann, so befindet man sich letztlich in einem Augenblick, in dem nur der gegenwärtige Klang wahrnehmbar ist und somit kein „Ich“ und keine Dualität mehr existent sind. Takemitsu schrieb:

„The sounds of such instruments are produced spontaneously in performance. They seem to resonate through the performer, then merge with nature to manifest themselves more as presence than as existence. [...] In performance, sound transcends the realm of the personal. Now we can see how the master *shakuhachi* player, striving in performance to re-create the sound of wind in a decaying bamboo grove, reveals the Japanese sound ideal: sound, in its

<sup>418</sup> Hisamatsu Fūyō war von großer Bedeutung für die Kinko-Schule. Wie Kurosawa Kinko war er ernsthaft um den Zen-Aspekt der *shakuhachi*-Musik bemüht. Von ihm sind drei Schriften erhalten, *Hitori Mondo* („Ein Lehrgespräch mit sich selbst“, 1823), *Hitori Kotoba* („Monolog“, vor 1830) und *Kaisei Hōgo* („Der Predigt von der Stille des Meeres“, 1838), die die einzigen erhaltenen Äußerungen eines *shakuhachi*-Spielers der *Fuke*-Sekte über den geistigen Hintergrund dieser Musikpraxis sind. Gutzwiller, Andreas: *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Kassel 1983, S. 23.

<sup>419</sup> Ebda., S. 191.

ultimate expressiveness, being constantly refined, approaches the nothingness of that wind in the bamboo grove.“<sup>420</sup>

Der *shakuhachi*-Spieler versucht jeden geblasenen Ton mit der Natur in Einklang zu bringen; der Zen-Geist manifestiert sich nachdrücklich im Vortrag des *shakuhachi*-Spiels. Der Klang der *shakuhachi* unterscheidet sich nicht mehr von den Geräuschen der Natur, die zwar von unzähligen Tönen erfüllt ist, aber in gesamt als Stille aufgefasst werden kann. In diesem absoluten stillen Zustand stellt das *shakuhachi*-Spiel die Stille dar, indem die eigene Buddha-Natur durch die Ichlosigkeit entdeckt werden kann. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die *shakuhachi* in der Zen-Praxis eingesetzt wurde, und so ist es auch möglich, „in einem einzigen Ton Erleuchtung zu erlangen“ (*ichion jōbutsu*).<sup>421</sup>

Die *November Steps* zählen zu den bekanntesten Werken Takemitsus. In diesem Stück kombinierte Takemitsu die traditionellen japanischen Instrumente mit dem westlichen Orchester und versuchte dabei die unterschiedlichen Charaktere des Osten und des Westen darzustellen. Mithilfe des *shakuhachi*-Spiels wurden seine vom Zen-Geist beeinflusste Naturauffassung sowie die Begriffe *sawari* und *ma* deutlich gemacht. Peter Revers betonte in seiner Analyse zu den *November Steps* ebenfalls die Wichtigkeit der philosophischen und weltanschaulichen Grundlagen des *shakuhachi*-Spiels. Er sagte: „Die Brücke zwischen dem Blasen des Instruments und der meditativen Versenkung stellen die für den Zen-Buddhismus so wesentlichen Atemübungen dar. Die vorrangige Rolle des Atmens ist dabei keineswegs nur physiologisch oder als bloßes Mittel der Klangerzeugung zu interpretieren, sondern fungiert darüber hinaus als Symbol des Lebens schlechthin. Insofern kann das Spielen der *shakuhachi* als ‚zu Klang gewordener Atemzug‘ verstanden werden.“<sup>422</sup> Außerdem verglich Revers die Bedeutung des ‚Nicht-Klingens‘ in der japanischen Musik mit dem spannenden Moment im *Noh*-Theater. So wie es in der *Noh*-

---

<sup>420</sup> Takemitsu, Tōru: *A Single Sound*, in: *Confronting Silence*, S. 51.

<sup>421</sup> Dieser Ausspruch wird Kurosawa Kinko zugeschrieben. Darüber hinaus sagte er „Bambus (d. h. *shakuhachi*) und Zen sind eins.“ Gutzwiller Andreas: *Die Flöte shakuhachi – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern*, in: Guignard, Silvain (Hg.): *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, München 1996, S. 50.

<sup>422</sup> Revers, Peter: *Zur Ästhetik und Klanggestaltung im Schaffen Tōru Takemitsus*, in: Krakauer, Peter Maria & Khittl, Christoph & Mittendorfer, Monika (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik*, Anif/Salzburg 1999, S. 101.

Aufführung von großem Interesse ist, was der Schauspieler nicht tut, stellt das mit Fermate versehene Moment (Keep Silence) in *November Steps* das Innerste des Ausdrucks dar.<sup>423</sup>

Die Verknüpfung mit der japanischen Tradition kann auch aus anderem Aspekt betrachtet werden. Edward Smaldone wies darauf hin, dass Takemitsu die typische japanische „pitch-oriented direction“ in der Musik einführte, die normalerweise „two central nuclear tones a fifth apart“ besitzt und durch den chromatischen Halbtonschritt gekennzeichnet ist: „The many tone cluster of *November Steps*, for example, reveal a careful compositional technique with regard to register, tone color, transposition, and specific pitch content. [...] If we, cut away‘ the tone clusters we are in fact left with a very colorful, elegant, and slowly evolving pitch motion which involves a small number of highly audible pitches, [...] These nuclear tones thus articulate long-range form and provide the basic structural component of the pitch material.“<sup>424</sup> Diese amerikanische „pitch-Theorie“, mit der Edward Smaldone Takemitsus japanische Verwurzelung zu beweisen versuchte, wurde von Christian Utz als „Muster kultureller Typologisierung“ bezeichnet, wobei Smaldone möglicherweise Takemitsus musikethnologisches Wissen überschätzte.<sup>425</sup> Takemitsu stellte nach seiner intensiven Beschäftigung mit der eigenen Musik die Klangfarbe und die Klangqualität in den Vordergrund, um die traditionelle japanische Musikauffassung zu verdeutlichen. Utz sah die Behandlung der japanischen Instrumente in *November Steps* idiomatisch, dabei folgte Takemitsu sowohl instrumentaltechnisch als auch konzeptionell der japanischen Tradition. Aber durch die Klangverbindung zwischen den Harfen und den japanischen Instrumenten, wurde ein „fortlaufendes Kontinuum“ geschaffen, in dem der Unterschied zwischen Ost und West nicht einfach wahrgenommen werden kann.<sup>426</sup> Takemitsus utopische ideale Welt eines „universal cultural egg“<sup>427</sup>, in der Ost und West sich gegenseitig durchdringen, fand sich musikalisch bereits in den *November Steps*.

---

<sup>423</sup> Ebda., S. 105-107.

<sup>424</sup> Samldone, Edward: *Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn*, in: *Perspectives of New Music* 27:2, 1989, S. 218.

<sup>425</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 302.

<sup>426</sup> Ebda., S. 299.

<sup>427</sup> Takemitsu, Tōru: *Confronting Silence*, S. 91-92.

#### 4. Hans Zender: Reflexion des Zen-Gedankens in seinen „asiatischen Stücken“<sup>428</sup>

Am 22. November 1936 in Wiesbaden geboren, prägt Hans Zender seit Jahrzehnten als Komponist, Dirigent und zugleich Interpret zeitgenössischer Musik das Musikleben Deutschlands maßgeblich mit. Er vermittelt seine Gedanken zur Musik durch eine Reihe vielfältiger Œuvres, wie auch durch seine inhaltlich umfangreichen theoretischen, ästhetischen und essayistischen Abhandlungen. 1956 begann er sein Musikstudium zunächst an der Musikhochschule in Frankfurt am Main bei August Leopolder (Klavier) und Kurt Hessenberg (Komposition) und setzte es dann 1957-1959 an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau fort, wo er bei Edith Picht-Axenfeld (Klavier), Carl Ueter (Dirigieren) und Wolfgang Fortner (Komposition) studierte.<sup>429</sup> Bei Fortner (1907-1987) schrieb er seine Examensarbeit über ein Thema der mittelalterlichen Isorhythmie (*Vergleich der rhythmischen Entwicklung der neuen Musik mit dem rhythmischen Denken des 14./15. Jahrhunderts in besonderem Hinblick auf die Anwendung der Isorhythmie bei Fortner*, Freiburg, 1959), in der er sich mit vergleichenden Studien der Zeitstruktur in der Vergangenheit und Gegenwart beschäftigte.<sup>430</sup>

1959-1963 wirkte Zender als Kapellmeister an den Städtischen Bühnen Freiburg und 1964-1968 als Chefdirigent an der Oper der Stadt Bonn. Zwischen 1969-1972 war er Generalmusikdirektor in der Stadt Kiel. Von 1971 bis 1984 wirkte er als Chefdirigent beim Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, wo er bei der Konzertreihe „Musik im 20. Jahrhundert“ an zahlreichen bedeutenden Aufführungen mitwirkte. 1984 wurde er zum musikalischen Direktor der Hamburger Oper ernannt. Zwischen 1987-1990 war er Chefdirigent des Radio-Kamer-Orkest des

---

<sup>428</sup> Zender bezeichnet die Werke, die aus seiner Berührung mit der asiatischen Kultur hervorgegangen sind, als „asiatische Stücke“, die sich insbesondere einer anderen musikalischen Zeitkonzeption stellen. Vgl. Zender: *Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, hg. von Hiekel, Jörn Peter, Wiesbaden 2004, S. 89.

<sup>429</sup> Die biographischen Angaben entstammen hauptsächlich Gruhn, Wilfried: *Hans Zender*, in: Walter-Wolfgang Sparrer und Hanns Werner Heister (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: edition text+Kritik, 2006.

<sup>430</sup> Mit den isorhythmischen Strukturprinzipien, die er bei Fortner kennengelernt hatte, komponierte Zender seine ersten Stücke *Drei Rondels nach Mallarmé* (1961) und vertonte die *Eichendorff-Lieder* (1963/1964).

Niederländischen Rundfunks und Principal Guest Conductor der Opéra National in Brüssel. Von 1988 bis 2000 hatte er eine Professur für Komposition an der Musikhochschule Frankfurt inne. Zender gilt als Förderer der zeitgenössischen Musik, sowohl der älteren als auch der jüngeren Generation. 1997 wurde er mit dem Goethepreis der Stadt Frankfurt ausgezeichnet und im Jahr 2002 erhielt er den Hessischen Kulturpreis. Seit 1999 ist er Gastdirigent und Mitglied der künstlerischen Leitung des SWR Sinfonie-Orchesters Baden-Baden und Freiburg.

Während seiner Studienaufenthalte in der Villa Massimo in Rom (1963/1964, 1968/1969) lernte er Bernd Alois Zimmermann kennen, dessen ästhetische wie kompositorische Gedanken einen bedeutenden Einfluss auf Zenders Musik ausübten.<sup>431</sup> Insbesondere beeinflusste ihn die Zimmermannsche Konzeption des Pluralismus. Dieses Konzept bezieht sich einerseits auf eine spezifische Zeittheorie, die sogenannte „Kugelgestalt der Zeit“, in der sich die drei Aspekte der Zeit, nämlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, gegenseitig bedingen.<sup>432</sup> Andererseits stellt dieses Konzept die erweiterten Möglichkeiten der Collage-Technik dar: Durch eine Überlagerung von Zitaten aus den verschiedensten Epochen und Stilarten ermöglicht es Zimmermann, „die Einheit aller musikalischen Erscheinungen im Werk als Symbol der Einheit der Zeit und der Welt im Bewusstsein zu zeigen.“<sup>433</sup>

Diese pluralistische Musikauffassung findet sich bereits in Zenders frühem Werk *Canto I* für Chor, Flöte, Klavier, Streicher und Schlagzeug (1965), wo die Stimmen jeweils selbstständig komponiert wurden, und „in Charakter und Ausdruck bewusst heterogen gehalten sind.“<sup>434</sup> Diese autonomen Teile, die als einzelne Stücke nacheinander oder gleichzeitig gespielt werden können, bilden die musikalische Mehrschichtigkeit, die ebenfalls Grundform seiner anderen *Canto*-Kompositionen

---

<sup>431</sup> Außerdem wurde Zender kompositorisch und gedanklich von vielen anderen Komponisten wie Olivier Messiaen, John Cage, Giacinto Scelsi und Helmut Lachenmann beeinflusst. In der Textsammlung *Die Sinne denken* schlug sich Zenders Auseinandersetzung mit den jeweiligen Komponisten nieder: *Gedanken zu Zimmermanns Soldaten* (1976), *Vermutungen über Giacinto Scelsi* (1989), *Messiaen und das Haiku-Denken* (1992), *John Cage und das Zen* (1995) sowie *Über Helmut Lachenmann* (1995).

<sup>432</sup> In der Musikpraxis wird dann jeder Ton, jeder Klang und jedes Motiv vorhergehende und nachfolgende Elemente aufweisen, um damit das Bewusstsein der Vergänglichkeit der Zeit aufzuheben. Zimmermann erweiterte diese Kugelgestalt-Konzeption darüber hinaus um einen räumlichen Aspekt, wobei er die Klangapparate an verschiedenen Stellen im ganzen Aufführungsraum verteilte, damit der Zuhörer sich im Zentrum einer Klangkugel befand. Mehr dazu siehe Vogt, Hans: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1982, S. 372-375.

<sup>433</sup> Ebda., S. 374.

<sup>434</sup> Zender: *Canto I* (1965), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 308.

ist.<sup>435</sup> In *Hölderlin lesen I* (1979) erweitert Zender diese heterogene Kompositionsweise, indem er „die Ton-Sprache unserer Zeit mit der Ton-Sprache der Hölderlin-Zeit – sprich: der Beethoven-Zeit – kombiniert“.<sup>436</sup> Dadurch wird die seit den 1960er Jahren entwickelte Polystilistik dargestellt. Die gleichzeitige Präsenz der Musik aller Zeiten und Kulturen findet sich auch in vielen seiner Kompositionen.

Zenders Œuvre lässt sich kaum einer bestimmten Richtung zuordnen. Im Laufe der Jahrzehnte nehmen die textverbundenen Werke einen immer zentraleren Platz ein, wie er selbst 2011 in einem Interview äußert: „Für mich ist das Singen immer die Quelle der Musik gewesen. [...] Und zum Singen gehören auch Texte, sodass man allgemein von einer Weiterführung des Musik-Text-Projekts sprechen könnte, das ja eigentlich die Grundlage der europäischen Musik ist.“<sup>437</sup> Diese Aussage spiegelt sich in der Mehrzahl seiner Werke für Sologesang und seines Chorwerks wider. Allerdings geht es bei Zender nicht um eine „Vertonung im traditionellen Sinn, sondern eher um die Präsentation der Texte als selbständige klingende Schicht, die anderen Klangschichten eingeschmolzen oder [damit] konfrontiert wird.“<sup>438</sup> Neben den „Vertonungen“ von Texten u. a. von James Joyce, Ezra Pound und Friedrich Hölderlin schrieb Zender auch die Musiktheaterwerke wie *Stephen Climax* (1979/1984), *Don Quijote de la Mancha* (1989-1991/1994) und *Chief Joseph* (2001-2003). Seine Bevorzugung der textverbundenen Stücke lässt sich auch in den schon erwähnten Werkgruppen *Cantos* erkennen. In dieser Reihe wurden auch Themen aus der ostasiatischen Kultur ausgewählt, wie z. B. die Zen-Anekdote im Chorwerk *Nanzen no Kyo (Canto VII, 1992-1993)*.

Die Begegnung mit der chinesischen und japanischen Kultur eröffnete Zender neue Perspektiven zur Musik. Nach mehreren Konzertreisen nach Japan Anfang der 1970er Jahre entstanden viele seiner sogenannten „asiatischen Stücke“, wie z. B. der

---

<sup>435</sup> In den *Canto*-Kompositionen (1965-2009) bildete Zender ferner die mehrsprachige Konstruktion, die durch Montage von voneinander unabhängigen Texten realisiert wurde.

<sup>436</sup> Um die verschiedenen Zeiten zu kombinieren, lässt Zender in *Hölderlin lesen I* z. B. die Bratsche und das Cello im klassischen Stil und die beiden Violinen in moderner Weise spielen. Außerdem wird am Schluss ein Beethoven-Zitat [aus der Einleitung des Schlusssatzes der Hammerklaviersonate] hinzugefügt. Zender: *Hölderlin lesen I für Streichquartett mit Sprechstimme* (1979), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 319. Mehr dazu siehe Zender: *Zu meinem Zyklus Hölderlin lesen*, in: Redepenning, Dorothea & Steinheuer, Joachim (Hg.): *Mnemosyne – Zeit und Gedächtnis in der Neuen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken 2006, S. 26-40.

<sup>437</sup> *Happy New Ears – Utopie jenseits der Stilsicherheit – Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 10.

<sup>438</sup> Zender: *Canto I* (1965), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 308.

*Lo-Shu Zyklus* (*Lo-Shu I-VII*, 1977-1997)<sup>439</sup> und der *Kalligraphie Zyklus* (*Kalligraphie I-V*, 1998-2003), in denen die asiatische Zeitauffassung der Musik und die einfache Kunstform im Vordergrund stehen. Das asiatische Gedankengut diente ihm auch als kompositorische Quelle, wie die Musikgestaltung in *Bardo* für Violoncello und Orchester (1999) zeigt. Das tibetanische Wort *Bardo*, welches dem *Tibetanischen Totenbuch* (*Bardo Tödrol*) entnommen wurde, bedeutet „zwischen“; ein Zwischenreich, in dem die Seele nach dem Tod auf ihrem weiteren Weg wandert. In der musikalischen Umsetzung nimmt Zender darauf Bezug, indem die Form, die Harmonik und die Klangmomente sich stetig im Zwischen-Zustand bewegen.<sup>440</sup> Zenders Reflexion der asiatischen Tradition erstreckt sich ferner auf die Stimmtechnik der japanischen Vokalmusik. In *Muji no kyo* (1974-1975) und *Furin no kyo* (1988-1989), die in Bezug zur Zen-Ästhetik stehen, wird nicht nur das asiatische Gedankengut vermittelt, sondern auch der Unterschied zwischen der asiatischen und europäischen Kultur in den Mittelpunkt gestellt.

In verschiedenen Essays äußerte sich Zender nicht selten über seine Gedanken zur asiatischen Musikvorstellung. Dabei zählten die asiatische musikalische Zeitgestaltung und die asiatische schlichte Musiksprache zu den wichtigsten Aspekten seiner Rezeption. In Erforschung Zenders asiatischer Rezeption wurde der Schwerpunkt in erster Linie auf seine kulturelle Auseinandersetzung gelegt, dazu leisteten u. a. Jörn Peter Hiekel, Christian Utz, Peter Revers und Wilfried Gruhn einen wichtigen Beitrag. Hiekel äußerte nachdrücklich, dass Zender eine wichtige Rolle als Betrachter in der Musikgeschichte spielte: „Das in verschiedenen Essays von Hans Zender zum Ausdruck kommende Bewusstsein für Besonderheiten anderer Kulturen sowie für die Notwendigkeit, aus derer Betrachtung konkrete Konsequenzen für den Umgang mit der eigenen Kultur zu ziehen, erweist sich auch als eine der Konstanten seines Komponierens.“<sup>441</sup> Er sieht daher die Besonderheit der Vielstimmigkeit in Zenders Kompositionen, wie er im Artikel *Vielstimmig in sich – Zu einigen*

---

<sup>439</sup> *Lo-Shu* bezieht sich auf eine uralte Tradition innerhalb der chinesischen Philosophie, deren Überlieferung bis ins dritte vorchristliche Jahrtausend zurückreicht. Mehr dazu siehe 4.3.2. der vorliegenden Arbeit.

<sup>440</sup> Zender schrieb: „Man kann es als Beschreibung der musikalischen Form dieses Stückes lesen, die sich in zweimal fünf etwa gleich langen Abschnitten ‚zwischen‘ Solo und Tutti bewegt; man kann darin einen Hinweis auf seine spezifische Harmonik sehen, die oft nicht nur den Einzelton, sondern ganze Akkordketten ‚zwischen‘ einem Vierteltonintervall pendeln lässt.“ Vgl. Zender: *Bardo für Violoncello und Orchester* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 338

<sup>441</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Vom Zusammenspiel des Denkens und der Töne – Zum Komponieren Hans Zenders*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 22.

*Kernaspekten von Hans Zenders Schaffen* sagte: „Hans Zenders kompositorisches Schaffen ist insgesamt schwerer auf einen einfachen gemeinsamen ästhetisch-konzeptionellen Nenner zu bringen, als das fast aller anderen namhaften Komponisten der Gegenwart. Eher kann man von einem Nebeneinander unterschiedlicher kompositorischer Ansätze sprechen oder [...] von einer Vielstimmigkeit.“<sup>442</sup> Hiekel hat Zenders Schaffen insgesamt in fünf Werkgruppen gegliedert, wobei sich diese nach seiner Meinung nicht immer klar gegeneinander abgrenzen, sondern sich teilweise überschneiden.<sup>443</sup>

Zenders Interesse an der asiatischen Kultur wurde von Hiekel als „die Frage des spezifischen Umgangs mit Zeit Relevanz.“ beschrieben. Damit ist die nichtlineare Zeitgestaltung der asiatischen Musik als ein neues Element in Zenders Musik gemeint. Hiekel ist aber der Meinung, dass „Zender zwar die Integration bestimmter Elemente einer anderen Zeitdarstellung, kaum aber eine völlige Umstellung des ‚europäischen‘ Denkens zu erzielen sucht.“<sup>444</sup> Nach seiner Darlegung zu Zenders *Muji no kyo* und *Furin no kyo* erfolgt die Schlussfolgerung, dass Zender sich „einen gewissen Sinn für dramatische und zuweilen auch teleologische Konstellationen in seiner Musik stets bewahrt hat.“<sup>445</sup>

Zenders Tendenz kultureller Entgrenzung wurde unter Utzs Betrachtung so beschrieben, dass Zenders interkulturelle Rezeption „kaum linear zu denken [ist], sondern komplex wuchernd, ausgreifend und von den *inner*-kulturellen und historischen Querbezügen nicht zu trennen [ist]. Zender nimmt hier eine distinkt ‚post-moderne‘ Position ein und scheint dabei eine kreative Mitte zwischen einer kritisch-distanzierten und einer identifikatorischen Haltung gegenüber dem ‚musée imaginaire‘ der Postmoderne gefunden zu haben.“<sup>446</sup> Christian Utz zufolge übte die Beschäftigung Zenders mit Cage und Scelsi auch einen Einfluss auf seine Rezeption des Zen-Buddhismus aus. Peter Revers ging in seiner Studie zu Zenders *Furin no kyo* auf die wichtigen Bezüge zwischen Zenders Werk und der traditionellen japanischen

---

<sup>442</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Vielstimmig in sich – Zu einigen Kernaspekten von Hans Zenders Schaffen*, in: Grünzweig, Werner & Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 13.

<sup>443</sup> Ebda.

<sup>444</sup> Ebda., S. 16.

<sup>445</sup> Ebda. Siehe auch Hiekel, Jörn Peter: *Erstaunen und Widersprüchlichkeit – Tendenzen kultureller Entgrenzung in der Musik von Hans Zender*, in: Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken 2007 S. 79-94.

<sup>446</sup> Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 191.

Musikästhetik ein; die Verknüpfung zwischen Zenders Schaffen und den japanischen musikalischen Tönen, der Bedeutung der Klangfarbe und den Aspekten der Zeitgestaltung wurde in Revers Untersuchung anhand der musikalischen Schriftnoten des *Noh*-Theaters erklärt.<sup>447</sup> Gruhn Wilfried machte in seiner Forschung zu Zenders *Lo-Shu* und *Haiku*-Stück die unterschiedliche Zeitvorstellung und die damit zusammenhängende Denkweise zwischen Ost und West deutlich.<sup>448</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird der Schwerpunkt auf die Werke gelegt, die nach der Begegnung Zenders mit der Kultur Asiens entstanden sind. In diesen „asiatischen Stücken“ griff Zender nicht nur auf substantielle Kerne der asiatischen Kunstauffassung zurück, sondern reflektierte auch die Wechselbeziehung und die Verschiedenheit zwischen Ost und West. Um seine vom Zen inspirierte Musikauffassung und Musikdarstellung zu erläutern, werden die Werke für Sologesang *Muji no kyo* und *Furin no kyo*, sowie die *Mondschrift (Lo-Shu II, 1978)* und *Lo-Shu VI – Fünf Haiku (1989)* aus dem *Lo-Shu Zyklus* als Beispiele angeführt.

#### 4.1. Zenders philosophischen Gedanken des Komponierens

Komponieren bildet für mich die konzentrierteste Form der Introversion, hilft mir zur „Klärung des inneren Ohrs“ – das Dirigieren dagegen erlebe ich als Extraversion, als Kontakt mit Menschen.<sup>449</sup>

In seinen in den 1990er Jahren veröffentlichten Textsammlungen, die jeweils John Cage und Olivier Messiaen gewidmet sind,<sup>450</sup> sucht Zender zunächst die Antwort auf die Frage, wie man die neue Musik, deren ungewohnte Klänge uns oft überfordern, hören und erleben könne. Anhand des Satzes des vorsokratischen Philosophen

---

<sup>447</sup> Revers, Peter: *Hans Zender: Fürin No Kyō*, in: Gratzner, Wolfgang (Hg.): *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim 1996, S. 213-222.

<sup>448</sup> Vgl. Gruhn, Wilfried: *Moment und Gedanke – Der Zeitbegriff in Zenders „Fünf Haiku für Streichquartett“ (1991)*, in: *Systematische Musikpädagogik*, Augsburg 1998, S. 441-450, und ders., *Das andere Denken der Ohren – Der Einfluss fernöstlichen Denkens auf die Zeitvorstellung in Kompositionen Hans Zenders*, in: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*, Frankfurt/M., New York 1999, S. 193-204.

<sup>449</sup> Zender: *Imaginäres Interview (1975)*, in: ders., *Die Sinne denken*, S. 1.

<sup>450</sup> Die zwei Textsammlungen sind *Happy New Ears – Das Abenteuer, Musik zu hören* (Freiburg: Herder, 1991) und *Wir steigen niemals in denselben Fluss – Wie Musikhören sich wandelt* (Freiburg: Herder, 1996).

Heraklit „Wir steigen niemals in denselben Fluss“ erklärte Zender ferner die unwiederholbaren Erlebnisse beim Musikhören und bezeichnet diese Erlebnisse als immer neue Erfahrungen von Zeit. Die wichtigste Einstellung dabei ist „Die Sinne denken“, wobei der Zugang zur Musik in einem vertieften Verständnis des Hörens liegt. „Die Sinne denken“ wurde dann auch als Buchtitel seiner größten Textsammlung verwendet, die 2004 von Jörn Peter Hiekel herausgegeben wurde.<sup>451</sup> Diese Sammlung ist mit einer Reihe wichtiger Texte und detailliert verfasster Werkeinführungen versehen, die für das Verständnis von Zenders Kompositionen unentbehrlich sind.

In Zenders Beiträgen finden sich nicht nur Texte zu ästhetischen und musikphilosophischen Thesen, sondern auch Texte zur Betrachtung kultureller Phänomene der gegenwärtigen Gesellschaft. So hält er z. B. das Kommerzielle für den Todfeind sowohl der heutigen Komponisten als auch der Interpreten, da „der Künstler unter ein Diktat gezwungen wird, das seinem innersten Kern – seinem „inneren Ohr“ – zuwiderläuft: er muss so einseitig wie möglich sein, [...] um auf dem Markt zu bestehen.“<sup>452</sup> Im Gegensatz dazu setzt er sich für eine vom Kommerz unabhängige pluralistische musikalische Sprache ein. Zu dieser musikalischen Sprache äußerte sich Zender einmal folgendermaßen:

„Schon klügere Leute als ich haben festgestellt, dass es ‚Stil‘ im alten Sinn nicht mehr geben kann; deswegen dürfte es auch unmöglich sein, zu allgemeinen Kriterien einer heutigen musikalischen ‚Sprache‘ zu gelangen. Sinnvoller erscheint es, in pluralistischer Weise nach verschiedenen einander entgegengesetzten Sprachformen zu suchen; in der Komposition sind gewisse Extrempunkte erreicht worden, zwischen denen unser Erleben sich bewegt.“<sup>453</sup>

Die im Zitat erwähnten zwei Extrempunkte sind einerseits die Essenz der europäischen Musikentwicklung, die durch eine Reihe fast punktförmiger Ereignisse ausgestaltet ist; andererseits die „asiatische“ Möglichkeit der Musik, die durch Kontinuität, Periodizität und lange statische Flächen charakterisiert ist.<sup>454</sup> Allerdings sind die gegensätzlichen Strömungen nicht immer klar getrennt; es gibt Stücke, in denen sich beide Elemente überlappen.

---

<sup>451</sup> Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender. Die Sinne denken*, Wiesbaden 2004.

<sup>452</sup> Zender: *Imaginäres Interview* (1975), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 2.

<sup>453</sup> Ebda.

<sup>454</sup> Ebda.

Tatsächlich ist die Heterogenität immer ein zentrales Kernmoment von Zenders Kompositionen, wie wir in seinem späteren Aufsatz *Wegekarte für Orpheus?* feststellen können: „Kunstwerke haben also keine stabile Identität; sie sind wie Lebewesen den nicht vorhersehbaren dynamischen Energien der Zeit unterworfen.“<sup>455</sup> So stellt er oft in seinem Werk die verschiedenen Elemente kontrastierend gegenüber. Aus der Heraklitischen „gegenstrebigen Fügung“<sup>456</sup> entwickelt er seine mikrotonale „gegenstrebige Harmonik“, die sich auf der Grundlage der harmonischen *Spannung* zwischen temperierter und reiner Stimmung vollzieht und in seinen Kompositionen eine immer bedeutendere Rolle spielt. Das Prinzip der Gegenstrebigkeit manifestiert sich auch in seinen Bearbeitungen fremder Werke, wie z. B. *Schuberts ‚Winterreise‘. Eine komponierte Interpretation* (1993-1994), in der eine neue Hörerfahrung durch die Auseinandersetzung zwischen der vergangenen Tradition und der gegenwärtigen Moderne zum Ausdruck gebracht wurde. Die Heterogenität findet sich auch in seinen vom Zen beeinflussten „asiatischen Stücken“, in denen die unterschiedlichen Zeitstrukturen und Formprinzipien ineinander verwoben sind.

#### 4.1.1. Die „gegenstrebige Fügung“

In Zenders Musikdenken spielt die Heraklitische *palintonos harmonia*, die sogenannte „gegenstrebige Fügung“, eine unübersehbare Rolle.<sup>457</sup> Die Vorstellung der Gegenstrebigkeit diente ihm nicht nur als Kompositionsprinzip, sondern führte auch zur Verwirklichung seines bedeutendsten Harmoniesystems. Das Heraklit-Wort *palintonos harmonia* entstammte einem Ausschnitt des Fragments, dessen vollständiger Satz lautet: „Sie verstehen nicht, wie Auseinandergezogenes mit sich selbst zusammengezogen wird: Gegenstrebige Fügung wie die des Bogens und der

---

<sup>455</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? – Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 86.

<sup>456</sup> Siehe den anschließenden Abschnitt.

<sup>457</sup> Heraklit (ca. 520-460 v. Chr.) zählt zu den vorsokratischen Philosophen; seine Lehre ist nur in Fragmenten überliefert. Für die Interpretation des Heraklitischen Fragments greift Zender die Übersetzung Georg Pichts auf. (Picht, Georg: *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*, Stuttgart 1989) Was Heraklit ursprünglich mit der *palintonos harmonia* meinte und inwiefern Zender das Heraklit-Wort interpretierte, wurde von Franziska Thron unter philosophischen Aspekten detailliert dargestellt. Siehe Thron, Franziska: *Aspekte des Musikdenkens Hans Zenders: Musiktheoretische und philosophische Hintergründe*, Saarbücken 2008.

Leier.“ Zender zitierte diesen Satz erstmals im Zusammenhang mit dem ebenfalls von Heraklit überlieferten Wort: „Wir steigen niemals in denselben Fluss“ im gleichnamigen Aufsatz (*Wir steigen niemals in denselben Fluss*, 1995)<sup>458</sup>, womit er das Hören und Verstehen der heutigen Musik zu erklären versucht.

Im o. g. Beitrag stellte Zender zunächst die Frage nach der Bedeutung des „Hörens“ und der „Erfahrung von Zeit“:

„Hören wir Musik ganz konzentriert, so tasten wir eine Sequenz von akustischen Gestalten ab, die wir während des Hörvorganges bewusst oder unbewusst miteinander verknüpfen und vergleichen: an bestimmten Stellen glauben wir Ähnlichkeiten zu früheren festzustellen, an anderen überraschende Kontraste. Hören wir ein Stück zum zweiten Mal, spielt die Erinnerung des ersten Hörens mit und beschert uns einen ganz veränderten Gesamteindruck des gleichen Stücks – aber was heißt ‚des gleichen Stücks‘? Gibt es denn überhaupt ‚gleiche Stücke‘? Wir selbst spielen ja mit bei diesen Stücken: bei jedem Hören geben wir ein anderes Echo hinzu und erhalten so ein verändertes Bild dieses ‚Gleichen‘.“<sup>459</sup>

Dass wir überhaupt keine gleichen Stücke erfahren können, wird durch den Satz Heraklits „Wir steigen niemals in denselben Fluss“ deutlich gemacht. Zender interpretiert diesen Satz folgendermaßen:

„Heraklit sagt, wenn wir zu verschiedenen Momenten unserer Lebenszeit in denselben Fluss steigen – vielleicht sogar an genau der gleichen Stelle –, so werden wir jedes Mal einer veränderten Zusammensetzung dessen begegnen, was eigentlich den Fluss bildet: des Wassers. Denn ein Fluss ist etwas, das dahinströmt. [...] Wir könnten gar nicht vom ‚Fluss‘ sprechen, wenn der Fluss nicht gleichzeitig auch etwas Unveränderliches darstellen würde. Dieses Unveränderliche ist die Konstanz seines Strömens, die Tatsache, dass an der Stelle, an der wir in den Fluss steigen, immer wieder Wassermassen ankommen und, statt aufgehalten zu werden, weiterfließen.“<sup>460</sup>

Diese zwei Aussagen, nämlich „nicht die gleiche Zusammensetzung des Flusses“ einerseits und doch „die konstante Strömung des Flusses“ andererseits, widersprechen sich gegenseitig: „Der Fluss ist niemals derselbe, trotzdem ist er als

---

<sup>458</sup> Dieser Aufsatz erschien erstmals in seiner Textsammlung *Wir steigen niemals in denselben Fluss – Wie Musikhören sich wandelt*, Freiburg 1996. Später wurde er von Hiekel im großen Sammlungsband veröffentlicht. Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender. Die Sinne denken*, S. 184-189.

<sup>459</sup> Zender: *Wir steigen niemals in denselben Fluss* (1995), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 185.

<sup>460</sup> Ebda.

Fluss mit sich selbst identisch.“<sup>461</sup> Hinsichtlich dieser Gegensätzlichkeit geht Zender auf den Gedanken der „gegenstrebigen Fügung“ ein, und erläutert diese mit Georg Pichts Interpretation:

„Heraklit vergleicht hier die ‚gegenstrebige Fügung‘ der Einheit des Logos – denn von dieser ist die Rede – mit der des Bogens und der Leier. Der homerische, aus zwei Hörnern zusammengefügte Bogen erhielt seine Spannung durch ihre ‚Gegenstrebigkeit‘. Das gleiche gilt von der Konstruktion der Leier. Jene Spannung, die den Bogen erst zum Bogen, die Leier erst zur Leier macht, wird in beiden Instrumenten dadurch erzeugt, dass die zusammengefügte Teile ‚auseinandergezogen‘ sind. Gerade durch dieses Auseinandergezogensein wird das Instrument in die Einheit seines Wesens ‚zusammengezogen‘. Diese Einheit wird durch das Wort *Harmonia* = Fügung bezeichnet, [...]“<sup>462</sup>

Die auseinandergezogene Kraft bildet die Einheit von Bogen und Leier, was im Wort *Harmonia* / Fügung bedeutet: „Damit der Bogen als Bogen seine Funktion erhält, müssen, ebenso wie bei der Leier, die auseinander strebenden Teile durch eine Sehne zurückgespannt werden. Bogen und Leier werden erst zu einer Einheit durch die gegenstrebige Fügung.“<sup>463</sup> Die Abbildungen von Georg Picht veranschaulichen diese „Spannung“ und die dadurch erzeugte „Einheit“ von Bogen und Leier (Abb. 4-1):

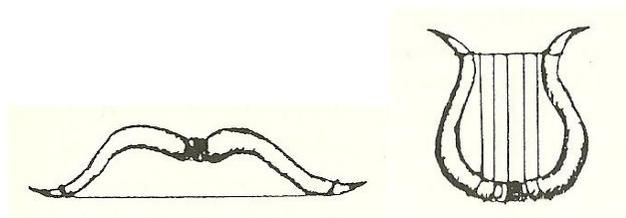


Abb. 4-1: Bogen und Leier (Georg Picht: *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*, S. 189)

Aus dem Heraklit-Wort leitete Zender seine Ansicht über das Musikverständnis ab: „*Verstehen* von Musik im philosophischen Sinn würde erst da beginnen, wo man

---

<sup>461</sup> Ebda.

<sup>462</sup> Zender zitiert aus Georg Pichts Schrift *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*, Stuttgart 1989, S. 189.

<sup>463</sup> Thron, Franziska: *Aspekte des Musikdenkens Hans Zenders: Musiktheoretische und philosophische Hintergründe*, Saarbücken 2008, S. 65.

die unverstehbare Wahrheit zu ahnen beginnt, dass Musik, dass Hören, dass Zeiterfahrung auch in sich selbst jene ‚gegenstrebige Fügung‘ von unendlichem dynamischen Fließen einerseits und strukturellen Einzelaspekten andererseits zeigt, die wir in Heraklits Flussfragment gefunden haben.“<sup>464</sup> Es wird deutlich, dass die Musik nicht nur durch Analyse greifbar wird, sondern auch durch die Zeitspanne, in der das reflektierte Denken noch nicht eingesetzt hat und das bewusste Hören und die spontane Wahrnehmung stattfinden.

Das Prinzip der „gegenstrebigen Fügung“ beschränkt sich nicht nur auf das Hörerlebnis, sondern gilt auch als Richtlinie für Zenders Komponieren. Verstärkt durch seinen Gedanken der Heterogenität berücksichtigt Zender oft vielseitige Facetten bei seinen Kompositionen: Er strebt nach einer unserem Zeitgeist entsprechenden Musik, auf der Basis der vergangenen Tradition; er setzt sich intensiv mit der ostasiatischen Kultur auseinander, bettet sie jedoch, anders als Cage, in die europäische Musiktradition ein. Der Gegenstrebigkeit liegt auch seine Harmonielehre zugrunde. Schließlich lässt sich dieses gegenstrebige Prinzip auch in seiner Doppelrolle als Komponist und Dirigent feststellen, in der das Komponieren und das Interpretieren sich gegenseitig unterstützen und befruchten.

#### **4.1.2. Die Mikrintervallik – „gegenstrebige Harmonik“**

Während seiner langjährigen Tätigkeit als Dirigent stieß Zender immer wieder auf den Konflikt „zwischen der tendenziell reinen Intonation der Streicher und Bläser und der gleichschwebend temperierten Stimmung der Tasteninstrumente.“<sup>465</sup> Um diese Schwierigkeit zu beseitigen, versuchte er ein passendes Tonsystem zu etablieren, mit Hilfe dessen die Musik harmonischer klingen sollte. Diese Suche führte schließlich zur Erfindung seiner neuen Harmonielehre, in der die Oktave weiter unterteilt wird, und somit von einer mikrotonalen Tonkunst gesprochen werden kann.

Tatsächlich begannen viele Komponisten sowie Musiktheoretiker bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, das Halbtonsystem weiter zu teilen, um die

---

<sup>464</sup> Zender: *Wir steigen niemals in denselben Fluss* (1995), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 187.

<sup>465</sup> Mosch, Ulrich: *Ultrachromatik und Mikrotonalität – Hans Zenders Grundlegung einer neuen Harmonik*, in: Grünzweig, Werner & Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 61.

musikalische Ausdrucksfähigkeit zu erweitern. So stellte Ferruccio Busoni (1866-1924) in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) Überlegungen zu einem neuen Tonsystem an, um die Musik von den Fesseln des Halbtonsystems sowie „von der aufgrund des kulturellen Gedächtnisses angehäuften Last der Vergangenheit“<sup>466</sup> zu befreien. Zur Erweiterung des Tonsystems führte er zunächst das Dritteltonsystem ein:

„Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, dass in ihr die Abstufung der Oktave unendlich ist, und trachten wir, der Unendlichkeit um ein wenig uns zu nähern. Der Drittelton pocht schon seit einiger Zeit an die Pforte, und wir überhören noch immer seine Meldung.“<sup>467</sup>

Busoni unterteilte einen Ganzton in drei gleichgroße Abstände, wodurch eine 18-stufige Oktave entstand. Die Einführung des Dritteltones verursachte aber den Verlust der kleinen Sekunde, der kleinen Terz und der reinen Quarte usw., deshalb führte Busoni eine weitere Unterteilung in Sechsteltöne ein, die auf der Teilung des Ganztons in Drittelöne beruht, dabei ging er von zwei um einen Halbton verschobenen Ganztonleitern aus, um so ein Sechsteltonsystem zu schaffen (Abb. 4-2). Busoni beschränkte sich jedoch nur auf ästhetische Forderungen und hinterließ keine mikrotonalen Kompositionen.<sup>468</sup>

---

<sup>466</sup> Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden 1954 (Leipzig, 1916), S. 42ff. Mehr dazu siehe Mosch, Ulrich: *Ultrachromatik und Mikrotonalität – Hans Zenders Grundlegung einer neuen Harmonik*, in: Grünzweig, Werner & Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 71.

<sup>467</sup> Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden 1954, S. 40.

<sup>468</sup> Busonis Neuerungen sahen sich heftigen Angriffen ausgesetzt. Die schärfste Kritik stellt Hans Pfitzners Schrift *Futuristengefahr* dar. (Pfitzner, Hans: *Gesammelte Schriften*, Augsburg 1926, Bd. 1. S. 185-223.) Nach Busonis *Entwurf* verfasste Alois Hába (1893-1973), ein tschechischer Komponist und Musiktheoretiker, seine *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems* (1927/1978). Um die Musik der Mikrotonalität aufzuführen, wurden eine Reihe Vierteltoninstrumente auf Anregung Hábas entwickelt und gefertigt. Der russische Komponist Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) komponierte zahlreiche mikrotonale Kompositionen, die u. a. durch im Vierteltonabstand, Sechsteltonabstand oder Zwölfteltonabstand gestimmte Klaviere aufgeführt wurden. Er schrieb außerdem ein Handbuch der Vierteltonharmonik (1932) und Aufsätze über Ultrachromatik. Vgl. Schneider, Sigrun: *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts – Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen*, Bonn 1975, S. 105ff.

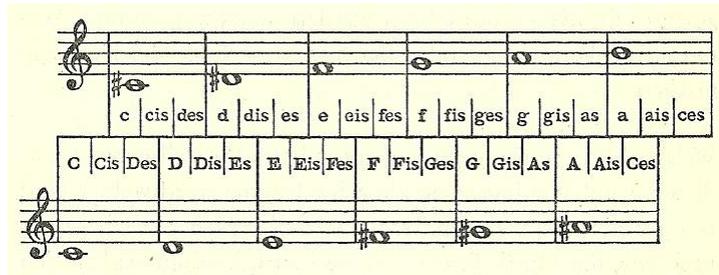


Abb. 4-2: Busonis Sechsteltonsystem (Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 41)

Ähnlich wie Busoni seine Unzufriedenheit mit den halbtönigen temperierten Intervallen äußert, spricht Zender vom „Verschleißprozess der Tonhöhenkomposition in der klassischen Avantgarde.“<sup>469</sup> Schon seit den 1970er Jahren war Zender bestrebt, das harmonische Denken unter Einbeziehung neuer mikrotonaler Intervalle zu verfeinern,<sup>470</sup> da nach seiner Ansicht die gleichschwebend temperierte Stimmung dem Ohr des heutigen Hörers nicht mehr gerecht wurde und somit ein zeitgemäßes, unserer heutigen akustischen Wahrnehmung entsprechendes Klangereignis hervorgebracht werden sollte. In Anlehnung an Heraklits „gegenstrebige Fügung“ nannte Zender sein neues mikrotonales Tonsystem „Gegenstrebige Harmonik“. Seine Harmonielehre, die auf einer äquidistanten 72-stufigen Skala beruht, nähert sich reinen Intervallen in stärkerem Maße an. Diese neue mikrotonale Harmonik entwickelte er im Laufe der 1990er Jahre weiter und stellte sie schließlich im Jahre 2000 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik ausführlich vor.<sup>471</sup>

Ausgangspunkt für das neue Tonsystem ist die „Frage nach den Grundlagen unserer Klangvorstellungen.“<sup>472</sup> Nach Zenders Ansicht wissen viele heutige Komponisten nicht mehr, was die Intervalle des temperierten Tonsystems wirklich meinen, „bei diesen Komponisten ist ein sehr viel differenzierteres Intervalldenken in ihrem ‚inneren Ohr‘ entstanden; sie unterscheiden zwischen Terzen, Quartan, Sekunden etc. verschiedener Ordnung – und die Durchschnittswerte des chromatischen Systems geben ihnen keine Möglichkeit, diese Differenzierungen auch nur anzudeuten.“<sup>473</sup> Deshalb versuchte Zender in seinem neuen Tonsystem „die

<sup>469</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? – Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 91

<sup>470</sup> Zender: *Ein Vierteljahrhundert später* (2002), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 4.

<sup>471</sup> Zender: *Gegenstrebige Harmonik* (2000/02), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 95-135.

<sup>472</sup> Ebda., S. 95.

<sup>473</sup> Ebda., S. 96.

Differenz zwischen reinen und temperierten Intervallen sinnlich erlebbar zu machen.<sup>474</sup>

Wie bereits erwähnt, balancieren sich in der Gegenstrebigkeit des Heraklit-Zitates (gegenstrebige Fügung) zwei gegensätzliche Kräfte gegenseitig aus. Die Spannung wollte Zender durch die Auseinandersetzung zwischen seiner neuen mikrotonalen Harmonik und dem älteren Tonsystem aufzeigen. Entscheidend für das Verfahren ist seine Auffassung, dass „auf der Suche nach Umsetzungsmöglichkeiten unserer neuen Klangideale das rationale Denken der Moderne, welches ja gerade in der gleichschwebend temperierten Stimmung zum Ausdruck kommt, nicht einfach negiert und für einen neuen Anfang gleichsam weggewischt werden darf, sondern vielmehr eine Rückkopplung verschütteter Erfahrungen der Geschichte mit unserer modernen Rationalität vollzogen werden muss.“<sup>475</sup>

Die Grundlage seiner neuen Harmonik bildet infolgedessen die traditionelle halbtönig-temperierte Stimmung, jedoch müssen die Abweichungen der temperierten von den reinen Intervallen verringert werden. Zender führte zu einigen Intervallen die in Cent gemessenen Differenzen an und stellte fest, dass die Terzen, Septimen und der Tritonus von den größten Abweichungen betroffen sind.<sup>476</sup> Er kam auf die Idee, den temperierten Halbton sechsmal zu unterteilen, um so eine – zwar auch temperiert-äquidistante, aber eben 6-mal genauere – Intervallik zu erhalten, welche die Abweichungen der Terzen, Septen und des Tritonus korrigieren konnte und darüber hinaus die Abweichungen der noch „höher“ liegenden Obertöne mit hinreichender Genauigkeit darstellte<sup>477</sup> (Abb. 4-3).

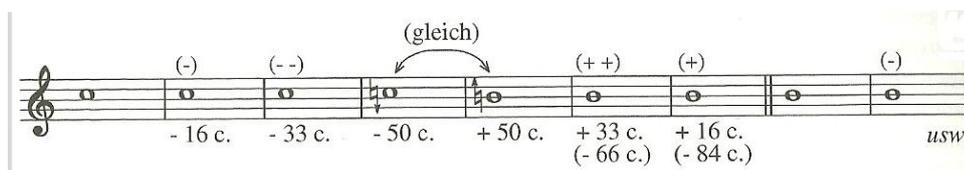


Abb. 4-3: Zenders Gegenstrebige Harmonik: Unterteilung des Halbtons in 6 Schritten  
(*Die Sinne denken*, S. 92.)

<sup>474</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? – Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 91.

<sup>475</sup> Thron, Franziska: *Aspekte des Musikdenkens Hans Zenders: Musiktheoretische und philosophische Hintergründe*, Saarbücken 2008, S. 23. Mehr dazu siehe Zender: *Gegenstrebige Harmonik* (2000/2002), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 97.

<sup>476</sup> Zender: *Gegenstrebige Harmonik* (2000/2002), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 101.

<sup>477</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? – Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 92.

Das Ziel der gegenstrebigem Harmonik liegt in der Wahrnehmung der Differenz zwischen reinen und halbtönig-temperierten Intervallen. Zender unterscheidet die Hörerfahrung der reinen Intervalle sehr stark von der der temperierten Intervalle. Seiner Auffassung nach zeichnen sich reine Intervalle gegenüber den entsprechenden temperierten durch eine jeweils nur ihnen eigene besondere Qualität aus, die durch die halbtönige Temperierung verloren gegangen ist:

„Grundsätzlich gibt es keine Vermittlung zwischen diesen beiden Erscheinungen von Intervallik [temperierte Intervalle und „natürliche“ Intervall]; das Hören eines reinen Intervalls ist Erfahrung von Qualität, während das Hören eines temperierten Intervalls der Lesevorgang einer kulturell erzeugten, quantitativ bestimmten Tonordnung ist; im temperierten System hat sich der messende, wägende, die Natur als Material betrachtende und manipulierende Umgang des Menschen der Neuzeit mit der physischen Umwelt abgebildet. Der Musiker erlebt den die heutige Gesellschaft bestimmenden Konflikt zwischen Natur und Zivilisation als manifesten Konflikt in der Intonation.“<sup>478</sup>

Während die reinen Intervalle qualitativ wahrgenommen werden, gelten die temperierten Intervalle als quantitativ, ein Verfahren, das im Serialismus gipfelte. Zender bezeichnet dies als Nivellierung der Intervallqualitäten, die keine unterschiedliche Qualität haben und somit uncharakteristisch sind. Um sich von der seriellen Musik der 1950er Jahre zu befreien und dennoch nicht einfach zur klassischen-romantischen Tradition zurückzukehren, musste Zender daher seine Harmonik durch die Einbeziehung von mikrotonalen Elementen erweitern, um so die Wahrnehmung der Qualität wiederherzustellen. Die Hinwendung zur Mikrotonalität ermöglicht es auch, eine nicht zielgerichtete Zeiterfahrung zu realisieren, die sich in der Gegenwart als eine Problematisierung des temperierten Systems erweist.

Für sein neues System benutzte Zender die übliche Notation des temperierten Systems mittels einfacher Zusatzzeichen. Durch einfache bzw. doppelte Minus- oder Pluszeichen werden 1/12-Töne und 1/6-Töne verdeutlicht; eine Vierteltonabweichung wird durch ein mittels Pfeil aufwärts oder abwärts modifiziertes Auflösungszeichen kenntlich gemacht. Durch Zenders gegenstrebigem Harmonik wurde ein besonderes Klangereignis hervorgerufen, wie wir in *Mnemosyne. Hölderlin lesen IV* für Frauenstimme, Streichquartett, Textprojektionen und Zuspielband (2000) feststellen

---

<sup>478</sup> Ebda., S. 91.

können: Das Zusammenklingen der Streicher erreicht durch die weiter geteilten Mikrotöne näherungsweise die reinen Intervalle (Abb. 4-4).

2. Strophe  
Weich, poco espressivo  
♩ = 45

Abb. 4-4: Hans Zender: *Mnemosyne. Hölderlin lesen IV – 2. Strophe*, T. 1-4

(© 2003 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

In seinem mit „Gegenstrebige Harmonik“ betitelten Aufsatz begründete Zender den Aufbau und das Ziel seiner neuen Harmonielehre mit umfassenden Notenbeispielen. Kurz vor Ende findet sich eine Bezugnahme auf Heraklits Zitat:

„Es wird vielleicht jetzt klar, dass der Titel der vorliegenden Abhandlung einen mehrfachen Sinn hat. Das Wort ‚Harmonie‘ bedeutet ‚Fügung‘; in dem berühmten Satz von Heraklit ist Harmonie als eine ‚gegenstrebige Fügung‘ definiert: ‚gegenstrebige Fügung, wie die von Bogen und Leier“<sup>479</sup>

Zender erklärt weiter, warum diese gegenstrebige Fügung für die Hörerlebnisse von großer Bedeutung ist:

„Wir haben aber eine weitere Gegenstrebigkeit im Anfang unserer Reflexionen als wesentlich für die Bildung des harmonischen Klangbewusstseins überhaupt entdeckt, nämlich die Gegenstrebigkeit von aktuellem Klangbewusstsein und abgeleitetem linearem Formbewusstsein – von der Nullzeit des musikalischen Augenblicks und der reflektierten, ausgedehnten

<sup>479</sup> Zender: *Gegenstrebige Harmonik* (2000/2002), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 135.

Strukturdauer. Wir haben festgestellt, wie wichtig die bewusste Gestaltung einer ‚Harmonie‘ zwischen diesen Polen ist, denn in ihnen kommt letztlich die Spannung unseres menschlichen Daseins zwischen sinnlicher Wahrnehmung und gehirnlisch-konzeptueller Aktivität zum Ausdruck; man könnte auch sagen, zwischen Spontaneität und Reflexion.“<sup>480</sup>

Aus dem Zitat wird deutlich, dass die Spannung zwischen spontaner Wahrnehmung und reflektierter Konstruktion schließlich zur Harmonie des Musikhörens gebracht werden soll. Zenders Mikrintervallik vermittelt nicht nur eine neue Hörerfahrung, sondern auch ein neues Klangbewusstsein.

### 4.1.3. Die komponierte Interpretation

Im Zusammenhang mit seiner Bearbeitung von *Schuberts Winterreise* (1993-1994) sprach Zender erstmals von „komponierter Interpretation“. Statt der originalen Besetzung für Tenor und Klavier bearbeitete Zender das Stück für Tenor und kleines Orchester. Dabei geht es nicht in erster Linie um die bloße Orchestrierung der Klavierbegleitung vom Schuberts Liederzyklus, sondern vielmehr darum, dass eine möglichst textgetreue Bearbeitung, welche dem Urimpuls der Lieder sowie des Gedichts entspricht, durch zeitgenössische Klänge kompositorisch interpretiert werden soll.

Zenders Ansicht nach ist es kaum möglich, eine historische Rekonstruktion bzw. eine originalgetreue Interpretation wiederzugeben. Als Interpret traditioneller wie gegenwärtiger Musik weiß er ganz genau, dass „jede Notenschrift in erster Linie eine Aufforderung zur Aktion ist und nicht eine eindeutige Beschreibung von Klängen.“<sup>481</sup> In seinem Aufsatz *Interpretation – Schrift – Komposition* weist Zender auf diese Schwierigkeit hin, die es seit Erfindung der Notation gibt:

„Mündliche Tradition heißt direkte Übertragung vom Lehrenden auf den Lernenden; die Musik wird gleichzeitig körperlich, seelisch und geistig weitergegeben in einem mimetischen Vorgang, der keine abstrakten Zeichen verwendet. Gestalt und Sinn der Gestalt werden ungeschieden vermittelt; [...] Diese Einheit wird durch die Erfindung der Notation, das heißt einer Schrift,

---

<sup>480</sup> Ebda.

<sup>481</sup> Zender: *Notizen zu meiner komponierten Interpretation von Schuberts Winterreise* (1993), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 221.

aufgebrochen. Aufzeichnung heißt Akzentuierung, Verkürzung, Abstraktion. Jeder Aufzeichnende setzt andere Akzente, sieht die Fülle des realen Vorganges von einer anderen Seite; es entstehen sofort Widersprüche zwischen den Aufzeichnenden. [...] Schriftliche Fixierung kann niemals dazu dienen, geistige Traditionen unverfälscht weiterzugeben.<sup>482</sup>

Das gleiche Problem tritt ebenfalls bei Schuberts Liederzyklus *Winterreise* auf. Zender bezeichnet seinen unorthodoxen Umgang mit alten Texten als „lecture“, d. h. die „individuell interpretierende Lesart“.<sup>483</sup> Dabei versuchte er in diesem Freiraum, der sich zwischen dem vom Komponisten fixierten Text und den vom Interpreten zu aktualisierenden Klangereignis befindet, eine wirklich aktuelle Aufführung zu gestalten.

Trotzdem ist es nicht einfach, eine solche geschichtstreue Interpretation wiederzugeben. Das liegt zum einem darin, dass „sich viele Dinge wie Instrumente, Säle, Bedeutung von Zeichen etc. verändert haben,<sup>484</sup> zum anderen, dass „sich unsere Hörgewohnheiten und unsere Ohren verändert haben, [...] unser Bewusstsein geprägt von Musik ist, die nach Schubert geschrieben wurde.“<sup>485</sup> Die immer weiter geführten klanglichen Möglichkeiten der postmodernen Welt überdecken die Wahrnehmung des Ursprünglichen, so schreibt Gruhn: „Schließlich hören wir gar nicht mehr die ursprünglichen Zeichen und verstehen nicht mehr ihre Bedeutung. [...] Eher kann sich latenter Sinn erschließen, wenn man die historische Tradition radikal aufbricht und mit einer – vielleicht verfremdenden, provozierenden – Lesart deutlich macht, was latent bereits vorhanden, aber infolge der Distanz zur Entstehungszeit verdeckt ist.“<sup>486</sup> Diese seit Jahrhunderten veränderte ästhetische sowie klangliche Einstellung wurde in Zenders Bearbeitung auch berücksichtigt.

Dabei ist es wichtig, die latenten Ausdrucksmöglichkeiten, die Schubert in Wilhelm Müllers Gedicht empfand, mittels der modernen Klangvorstellungen zu dechiffrieren und die Erstarrung, die Einsamkeit, die Täuschung und die Hoffnungslosigkeit des Individuums sollen genauso expressiv dargestellt werden. Zender berichtet in seinen Notizen, dass „Schubert während der Komposition dieser

---

<sup>482</sup> Zender: *Interpretation – Schrift – Komposition* (1993), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 211.

<sup>483</sup> Ebda.

<sup>484</sup> Zender: *Notizen zu meiner komponierten Interpretation von Schuberts Winterreise* (1993), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 221.

<sup>485</sup> Ebda.

<sup>486</sup> Gruhn, Wilfried: *Wider die ästhetische Routine – Hans Zenders Version von Schuberts „Winterreise“*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 158. 1997, H. 1, S. 44.

Lieder nur selten und sehr verstört bei seinen Freunden erschien. Die ersten Aufführungen müssen eher Schrecken als Wohlgefallen ausgelöst haben.<sup>487</sup> Deshalb sucht er mit seiner Bearbeitung die Antwort auf die Frage zu finden, ob „es möglich sei, die ästhetische Routine unserer Klassiker-Rezeption, welche solche Erlebnisse fast unmöglich gemacht hat, zu durchbrechen, um eben diese Urimpulse, diese existentielle Wucht des Originals neu zu erleben.“<sup>488</sup>

Die Reihenfolge der 24 Lieder und die Stimmlage bleiben bei Zenders Fassung der *Winterreise* unverändert. Im Sinne komponierter Interpretation fügt er aber frei erfundene Klänge als Vorspiele, Nachspiele und Zwischenspiele hinzu, die in der Darstellung des Tempos, der Artikulation, der Dynamik oder der Expressivität individuell gestaltet werden. Dazu kommen u. a. die Wiederholungen der Zeilen und die Unterbrechungen der Kontinuität, die sich auch herkömmliche Interpreten zunutze machen. Ungewöhnlich ist sein dramaturgisches Raumkonzept, bei dem sich die einzelnen Musiker innerhalb und außerhalb des Konzertraums bewegen, dadurch *reisen* die Klänge durch den Raum.<sup>489</sup> Die weiteste Entfernung der Musiker wird im 12. Lied „Einsamkeit“ erreicht, wo sich der vereinsamte Mensch auf seinem Tiefpunkt befindet.

Als Einstieg der Bearbeitung fremder Werke beschäftigte sich Zender mit den *Schubert-Chören* (1986) und *Claude Debussy: Fünf Préludes* (1991). Nach *Schuberts Winterreise* erschien im Jahr 1997 die *Schumann-Phantasie* für großes Orchester, die ebenfalls zur Gattung der „komponierten Interpretation“ gehört. In seinen Bearbeitungen versucht Zender Bezüge zur Tradition herzustellen und die Wechselbeziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit in Einklang zu bringen. Einmal vergleicht er die Gegenüberstellung zweier verschiedener Objekte mit der Bauweise zweier Gebäude: „Auf der einen Seite den neuen Baukörper unverwechselbar vom alten abzusetzen, auf der anderen mit dem Neuen auch eine Interpretation des Alten zu geben.“<sup>490</sup> Zenders Bearbeitung großer Werke der Vergangenheit stellt einen solchen Neuinterpretationsversuch dar. Die Spannung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit kann man auch bei der bereits erwähnten Konzeption der „gegenstrebigen Fügung“ spüren, in der sich die beiden

---

<sup>487</sup> Zender: *Notizen zu meiner komponierten Interpretation von Schuberts Winterreise* (1993), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 223.

<sup>488</sup> Ebda.

<sup>489</sup> Ebda., S. 222.

<sup>490</sup> Zender: *Schumann-Phantasie für großes Orchester* (1997), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 335.

Elemente gegenseitig unterstützen und eng miteinander verbinden. Der Ausgleich zwischen Tradition und Gegenwart spielte immer schon eine wichtige Rolle in Zenders Kompositionen, in seinem Aufsatz *Fortschritt und Erinnerung* äußert sich Zender folgendermaßen:

„Fortschritt findet im Bewusstsein statt; wir können ihn nur retten, wenn wir die Erinnerung bewahren – Mnemosyne ist ja die Mutter der Musen. Fortschritt und Erinnerung halten sich seit je gegenseitig in der Balance, bedingen sich. Ohne Erinnern wäre das Fortschreiten bloßes Verändern; erst durch Vergleich ist Selektion, und damit ‚qualitative Steigerung‘ möglich.“<sup>491</sup>

In Zenders zeitgenössischer Musikdarstellung scheint die Essenz der vergangenen Tradition durch. Dies zeigt der strukturelle Aufbau seiner *Winterreise* deutlich. Die *Winterreise*, die bei Schubert im zweiten Teil zunehmend zu einer Auseinandersetzung mit dem Tod wird, wird in Zenders Fassung so interpretiert, dass die Beziehung zum historischen Original am Anfang trotz aller Verfremdung noch eindeutig hörbar ist, später aber immer labiler und weiter aufgelöst wird.<sup>492</sup> So erklärt Wolfgang Fink: „Zender setzt vielmehr am Prozess der Hervorbringung des Werks selbst, sozusagen systemimmanent an. Aus eigener kompositorischer Erfahrung begreift er den Text nicht als Besitz seines Autors, vielmehr als Abstraktion eines in der Zeit sich entfaltenden Prozesses.“<sup>493</sup> Mit seiner neuen musikalischen Deutung versucht Zender, die Gedanken, welche Schubert mit Hilfe der Notenschrift in seiner Musik projiziert hatte, zu entschlüsseln.

#### 4.1.4. Zen-Gedanken

In Zenders Kompositionen spielt der Einfluss des Zen eine unverwechselbare Rolle. Der Zen-Buddhismus wurde für ihn „im Lauf der Jahre immer mehr zur wichtigsten Orientierungshilfe.“<sup>494</sup> Seit 1972 hatte Zender mehrere Reisen unternommen und war dadurch mit dem fernöstlichen Denken in Berührung gekommen. Schließlich

---

<sup>491</sup> Zender: *Fortschritt und Erinnerung* (1998), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 193.

<sup>492</sup> Zender: *Notizen zu meiner komponierten Interpretation von Schuberts Winterreise* (1993), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 222.

<sup>493</sup> [http://www.pregardien.com/d/cd/winterreise\\_zender\\_lied.htm](http://www.pregardien.com/d/cd/winterreise_zender_lied.htm), abgerufen am 12. März 2012.

<sup>494</sup> Zender: *Ein Vierteljahrhundert später* (2002), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 4-7.

entwickelte sich bei ihm eine Vertrautheit mit den vom Zen beeinflussten Kulturen (Japan, China und Korea).

Die Begegnung mit der ostasiatischen Kultur inspirierte ihn zu neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, zumal er in der Denkweise des Zen das Prinzip der Entleerung findet, „also eben die Fixierungen, die uns von unseren eigenen kulturellen Vorprägungen auferlegt werden, zunächst einmal auszulöschen, um den Kopf frei zu haben und sich selber ganz als sich frei bestimmender Mensch zu erleben.“<sup>495</sup> Zen ist sozusagen ein Training für Zender, um einen „Nullpunkt“ der komponierten Konzeption zu erreichen.

In dieser Hinsicht verbindet Zender seine Idee mit Cages Musikvorstellung. Er äußerte sich einmal, dass er aus Cages Schriften viel gelernt habe: „Er [Cage] hat zum ersten Mal Dinge angesprochen, die sicherlich die Zukunft der Musik weiter bestimmen werden. Er hebt im Grunde die Grenze zwischen Kunstwerk und allgemein Klingendem auf; alles, was klingt, ist für ihn potenziell schon Musik.“<sup>496</sup> Darüber hinaus stimmt Zender in seinem Aufsatz *John Cage und das Zen*<sup>497</sup> Cages Gedanken zur Musik zu. Zenders Ansicht nach wurden die Cage-Kompositionen oft falsch reflektiert, da die Leute den Zen-Geist nicht wirklich verstanden hätten:

„Für Cage war Zen niemals eine Mode; er machte die unerbittliche Paradoxie des Zen zur Grundlage seiner Kunst wie seiner Lebensführung. Nur wenn man die Zen-Literatur und die chinesischen Klassiker genau kennt, kann man nachvollziehen oder gar kritisch betrachten, was Cage eigentlich tat. [...] Wenn man die Grundlagen des Zen, die Vorstellung von ‚Leere‘ beziehungsweise ‚Nichts‘ mit europäischem Nihilismus gleichsetzt, wenn man das Prinzip der ‚Selbstlosigkeit‘ mit Ich Schwäche verwechselt, dann hat man keine Chance, Cage zu verstehen.“<sup>498</sup>

Zender findet in Cages Kompositionen eine immer wiederkehrende, sehr individuelle Einstellung zur musikalischen Zeit:

---

<sup>495</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Prägungen im Pluralismus. Ein Gespräch mit Hans Zender*, in: Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Orientierungen – Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Mainz 2007, S. 136.

<sup>496</sup> *Happy New Ears – Utopie jenseits der Stilsicherheit – Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 10.

<sup>497</sup> Zender: *John Cage und das Zen* (1995), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 63-67.

<sup>498</sup> Ebd., S. 63.

„Zeit wird bei Cage statisch erfahren, völlig ‚entdramatisiert‘; sie wird ‚räumlich‘ erlebt, zerschnitten, gequantelt – so sehr, dass etwas wie eine zeitliche Entwicklung von ‚Gestalt‘ nicht mehr stattfinden kann; man hat das Gefühl, dass die Musik die Richtung der Zeitachse aufgegeben hat.“<sup>499</sup>

Schließlich führt Zenders Auseinandersetzung mit Cage sowie mit dem Zen-Buddhismus zu seinem neuen Umgang mit der musikalischen Zeitstruktur. Er erkennt zwei gegensätzliche musikalische Zeitauffassungen: Die abendländische lineare, zielgerichtete Zeitauffassung einerseits und die asiatische nichtlineare statische Zeitgestaltung andererseits, wobei die abendländische Musik dramatisch und expressiv ist, während die asiatische Musik meistens durch viele Pausen und ihren kontemplativen Charakter gekennzeichnet ist.

In der statischen Zeitgestaltung wird die Musik von Augenblick zu Augenblick aufgeführt, sie ist „nicht mehr strukturbildend, sondern der Vorgang der Wahrnehmung selber.“<sup>500</sup> Daraus ergibt sich eine neue Formkonzeption, die sich auf jeden einzelnen Moment konzentriert, und durch eine reduktive, einfache Form gekennzeichnet ist. Diese Reduktion erkennt Zender aufgrund seiner Vertrautheit mit dem Zen-Buddhismus und den asiatischen Künsten, die u. a. in der Tuschkmalerei und in *Haiku*-Dichtungen zu finden ist.

In Zenders asiatischen Stücken werden die neuen Aspekte der musikalischen Zeit und der Formkonzeption besonders hervorgehoben. Bevor die ausgewählten Musikbeispiele im Einzelnen betrachtet werden, wird hier ein Überblick über jene Werke Zenders gegeben, die durch seine Auseinandersetzung mit den asiatischen Kulturen entstanden sind:

---

<sup>499</sup> Ebda., S. 64.

<sup>500</sup> Gruhn, Wilfried: *Hans Zender*, in: Walter-Wolfgang Sparrer und Hanns Werner Heister (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: edition text+Kritik, 2006, S. 11.

<b>Titel</b>	<b>Entstehungsjahr</b>	<b>Besetzung</b>	<b>Anmerkung</b>
<i>Muji no kyo</i>	1974-1975	Stimme, Flöte, Violine (od. Violoncello), Klavier mit Synthesizer und Tutti- Instrumente	Text: Mittelalterlicher japanischer Text
<i>Lo-Shu I</i>	1977	1-3 Flöten, 1-3 Violoncelli und 1-3 Schlagzeuger	Text: <i>Shijing</i> (Buch der Lieder), engl. Übersetzung v. Ezra Pound u. chinesischer Originaltext
<i>Lo-Shu II</i> ( <i>Mondschrift</i> )	1978	Flöte Solo	Text: Konfuzius
<i>Lo-Shu III</i>	1978/1983	Flöte und Ensemble	Text: Ezra Pound Widmung: Isang Yun und seinen Ahnen
<i>Fünf Haiku (Lo-Shu</i> <i>IV)</i>	1982	Flöte und Streicher	Text: Basho
<i>Angezogen vom Ton</i> <i>der Flöte. Drei</i> <i>Stücke nach</i> <i>japanischen Zen-</i> <i>Sprüchen</i>	1985	Flöte	Text: 1. Tekizi Kanzan, 2. Shoko Kyakka, 3. Choku Kogan
<i>Lo-Shu V</i>	1987	Konzert für Flöte und großes Orchester	Text: Ikkyu
<i>Furin no kyo</i>	1989-1997	Sopran, Klarinette und Ensemble	Text: Ikkyu
<i>Lo-Shu VI (Fünf</i> <i>Haiku)</i>	1989	Flöte und Violoncello	
<i>Nanzen no kyo</i> ( <i>Canto VII</i> )	1992-1993	Vier Chor- und vier Instrumentengruppen	Text: Ikkyu
<i>Nanzen und die</i> <i>Katze</i>	1995	Hörspiel	Produktion SR/WDR
<i>Vier Enso (Lo-Shu</i> <i>VII)</i>	1996-1997	2 Instrumentengruppen	
<i>Bardo</i>	1999-2000	Violoncello und Orchester	
<i>Kalligraphie IV</i> ( <i>ehemals: I</i> )	1998 / 1999	Orchester	

<i>Kalligraphie II</i>	1998	Orchester	
<i>Kalligraphie III</i>	1999 / 2000	Orchester	
<i>Kalligraphie I</i>	2003	Orchester	
<i>Kalligraphie V</i>	2003	Orchester	
<i>Issei no kyo</i>	2008-2009	Sopran, Piccoloflöte und kleines Orchester	

Aus der Tabelle wird deutlich, dass Zenders asiatische Stücke in drei Werkgruppen unterteilt werden können: Die erste Werkgruppe bildet das *Lo-Shu*-Zyklus (1977-1997), das insgesamt sieben Instrumentalstücke enthält, in denen die Flöte eine zentrale Rolle spielt. In diesem Zyklus dominieren jedoch die *Haiku*-Kompositionen, was man aus dem Titel ablesen kann. Die zweite hat den Titel „... *no kyo*“, Zender hat für sie bisher vier Stücke geschrieben. In dieser Reihe ist der Einfluss der japanischen Musiktradition deutlich erkennbar; außerdem nimmt der Text des mittelalterlichen japanischen Zen-Meisters Ikkyu Sōjun (1394-1481) einen zentralen Platz ein. Die dritte Werkgruppe ist der Kalligraphie-Zyklus, der sich zeitlich dem *Lo-Shu*-Zyklus anschließt und ebenfalls mit rein instrumentaler Besetzung versehen ist. Außer diesen drei Werkgruppen wurden inzwischen noch einige Einzelstücke komponiert, wie *Nanzen und die Katze* (1995) für Hörspiel und *Bardo* (1999-2000) für Orchesterensemble. In dieser vorliegenden Arbeit wird der Schwerpunkt auf die Stücke gelegt, die hauptsächlich aus Zenders Auseinandersetzung mit der Tradition des Zen hervorgegangen sind. Infolgedessen wurden die Werke aus dem *Lo-Shu*-Zyklus bzw. aus der *Haiku*-Komposition und die ersten zwei Stücke aus der mit „... *no kyo*“ betitelten Werkreihe ausgewählt, da auf der einen Seite Zenders Rezeption des Zen gerade mit Hilfe der Flöte in der Verbindung mit der *shakuhachi*-Tradition liegt und auf der anderen Seite seine Reflexion der Zen-Gedanken durch die zenhaften Texte und die Stimmbehandlung in der Vokalmusik unmittelbar ausgedrückt werden kann.

## 4.2. Die Einflüsse asiatischer Kunstauffassung auf *Muji no kyo* und *Furin no kyo*

Handelt es sich bei *Stephen Climax* wie bei noch einigen anderen meiner Stücke (*Dialog mit Haydn*, *Hölderlin lesen I*, *Winterreise*, *Schumann-Phantasie*) um den Umgang mit dem nichtlinearen Code „Geschichte“, so stellen sich meine „asiatischen“ Stücke dem tiefer liegenden Problem der unterschiedlichen Wertigkeit bestimmter musikalischer Zeitstrukturierungen.<sup>501</sup>

In Zenders asiatischen Stücken nehmen die mit „... *no kyo*“ betitelten Werke einen zentralen Platz ein, dabei verwendet Zender die mittelalterlichen japanischen Texte als Vorlage und interpretiert sie mit Vokalstimme(n) und Instrumenten.<sup>502</sup> Das japanische Wort „*kyo*“ heißt „Gesang“ und „*no*“ ist ein Genitiv für den davor stehenden Nominativ. Die dichterische Vorlage diente als Quelle musiksprachlicher und struktureller Ideen.

*Muji no kyo* und *Furin no kyo* sind die zwei frühesten Stücke dieser Werkgruppe, in der Zenders Auseinandersetzung mit den Gedanken des Zen-Buddhismus deutlich zum Vorschein kommt. Für den Vortrag des dichterischen Texts verwendet Zender in den beiden Stücken die solistische Singstimme, die vom herkömmlichen Sprechen über den Sprechgesang bis zur dramatischen Expression des Gesanges reicht. Dadurch werden feinste und für das europäische Ohr ungewohnte Nuancierungen zum Ausdruck gebracht, was vor allem eng mit der traditionellen japanischen Musikauffassung zusammenhängt.

Darüber hinaus versucht Zender die unterschiedlichen Zeitgestaltungen – auf der einen Seite die zielgerichtete Zeitkonzeption, auf der anderen Seite die statische Zeitstruktur – in seiner Musik zu vereinen, was aus folgendem Zitat deutlich wird:

„Der Hörer ist gewohnt, sich innerhalb eines Werkganzen auf einen bestimmten Typen von Zeitstruktur einzustellen – sei es auf den zielgerichteten Dynamismus der Beethoven-Tradition,

---

<sup>501</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 89.

<sup>502</sup> Das neueste Stück davon ist *Issei no kyo* („Gesang vom einen Ton“, für Sopran, Piccoloflöte und kleines Orchester), das im Jahr 2008-2009 komponiert und am 1. Oktober 2010 in Köln uraufgeführt wurde. Am 5. Mai 2011 fand in Witten eine gekürzte Aufführung statt.

sei es auf den abbauenden, die Zeitachse sozusagen umkehrenden, entropischen Charakter eines Werks der amerikanischen Schule, sei es auf die das Gleiche auf immer neuen Stufen zeigende Statik einer Bachschen Fuge, sei es auf fragmentarische Splitterformen. Ich habe in einigen meiner ‚asiatischen‘ Stücke versucht, solche verschiedenen Zeit-Richtungen in einem Werkzusammenhang zusammenzuspannen.<sup>503</sup>

In dieser Äußerung erwähnt Zender vier unterschiedliche Zeitstrukturen: Die zielgerichtete, die umkehrende, die statische und die fragmentarische Struktur. Der wesentliche Unterschied zwischen Ost und West liegt darin, dass sich im östlichen Denken die Zeit zyklisch gestaltet, während sie sich im westlichen Denken linear in eine Richtung bewegt. Trotz der gegensätzlichen Charaktere versucht Zender in seinen asiatischen Stücken die unterschiedlichen Elemente zusammenzufügen.

Die musikalische Zeitstruktur übt einen großen Einfluss auf unser Hörerlebnis aus. In der nicht-zielgerichteten Zeitgestaltung z. B. ist die Wahrnehmung der Musik nichts anderes als die Wahrnehmung von Zeit. Diese Hörerfahrung wurde einmal von Pierre Boulez als „musikalische Kalligraphie“ bezeichnet, da der Musikklang [Form des Schriftzeichens] und der musikalische Sinn [Bedeutung des Zeichens] eins werden und nicht zum Vermittler von etwas anderem dienen.<sup>504</sup> Im Folgenden werden die beiden Werke *Muji no kyo* und *Furin no kyo* unter technischen und semantischen Aspekten untersucht. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie Zender sich mit den japanischen Texten auseinandersetzt und die dahinter verborgenen Zen-Gedanken reflektierte.

#### **4.2.1. *Muji no kyo* (Gesang der leeren Schrift, 1974-1975)**

Der Komposition *Muji no kyo* (für Stimme, Flöte, Violine bzw. Violoncello, Klavier und Tutti-Instrumente ad libitum) liegt eine mittelalterliche japanische Lyrik zugrunde, die von Schlichtheit und Natürlichkeit geprägt ist. Wie Zender in seinem Einführungstext schreibt, ist „das Stück sicherlich nicht denkbar ohne den tiefen Eindruck, den ich auf meiner ersten Japanreise von der alten japanischen Kultur

---

<sup>503</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 89.

<sup>504</sup> Zender: *Muji no kyo* (1975), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 315.

empfang.<sup>505</sup> Der gesamte Text gliedert sich in zwei Strophen, die jeweils in acht Versen paarweise gestaltet sind. In der Spielanweisung sind die originalen japanischen Zeichen zu sehen:

### 1. Strophe

咲く花の	露のみつけさ
鳴く鳥の	聲のさざけさ
雲閑に	水藍をたたふ
ただ説きし	無字の真言

### 2. Strophe

山清く	そめなす木立
谷深く	たまちる流れ
風そぞぎ	月すみ渡る
ひとりよむ	無字の真言

In der Spielanweisung werden auch die entsprechende Transkription und die deutsche wörtliche Übersetzung von Zender angegeben. Unter der Transkription sind außerdem die phonetischen Bezeichnungen (Lautschrift) zu sehen (Abb. 4-5):

Saku hana no sáku_hana_no	tsuyu no mizukesa tsúju_no mi:zukésa	Blühende Blüten Tau / frisch
Naku tori no náku_tó:ri_no	koe no sayakesa koé:no sajakésa	Singende Vögel Stimme / klar
Kumo shizuka ni kú:mo:ʃizuká_ni	mizu ai o tatau mí:zu á_o: tatá_u	Wolken / sehr still Wasser / tief blau
Tada tokishi táda tokIʃi	muji no makotoba múji_no makótoba	Nur zeigen der leeren Schrift wahres Wort
Yama kiyoku jáma kIjó:ku	somenasu kodachi soménasu kodátʃi	Berg / rein buntglänzender Wald
Tani fukaku táni fuqáku	tamachiru nagare tamátʃiru nagáre	Tal / tief glitzernder Wasserfall
Kaze soyogi káze sojó:gi	tsuki sumi wataru tsúki súmi watáru:	Wind / sanft wehend Mond / leuchtend
Hitori yomu hítori jó:mu	muji no makotoba múji_no makótoba	Allein lesen der leeren Schrift wahres Wort

Abb. 4-5: Hans Zender: *Muji no kyo* (© 1975, 1988 Bote & Bock, Berlin)

<sup>505</sup> Ebda., S. 314.

Im Folgenden werden Zenders Angabe zufolge die beiden Strophen des Gedichts in der japanischen Transkription und in der einfachen wörtlichen Übersetzung wiedergegeben:<sup>506</sup>

### 1. Strophe

Saku hana no	tsuyu no mizukesa
Naku tori no	koe no sayakesa
Kumo shizuka ni	mizu ai o tatau
Tada tokishi	muji no makotoba

Blühende Blüte	Tau / frisch
Singende Vögel	Stimme / klar
Wolken / sehr still	Wasser / tief blau
Nur zeigen	der leeren Schrift wahres Wort

### 2. Strophe

Yama kiyoku	somenasu kodachi
Tani fukaku	tamachiru nagare
Kaze soyogi	tsuki sumi wataru
Hitori yomu	muji no makotoba

Berg / rein	buntglänzender Wald
Tal / tief	glitzernder Wasserfall
Wind / sanft wehend	Mond / leuchtend
Allein lesen	der leeren Schrift wahres Wort

---

<sup>506</sup> Neben den chinesischen Schriftzeichen (*Kanji*) besteht die japanische Schrift in erster Linie aus *Hiragana* und *Katakana*. Die beiden Silbenalphabete mit ihren jeweils 46 Zeichen beinhalten alle Laute der japanischen Sprache. Um die japanischen Silben aussprechen zu können, wurde die transkribierte Lateinumschrift, das sogenannte Rōmaji-System, verwendet. Die einzelnen japanischen Wörter werden nicht durch Leerräume getrennt, sondern direkt hintereinander (oder untereinander) geschrieben. Vgl. <http://www.infojapan.de/japanisch/index.html>, abgerufen am 8. Mai 2012.

## I. Der ästhetische Hintergrund des Gedichts

Der Titel dieser Lyrik – *Muji no kyo* – bedeutet wörtlich „Gesang der leeren Schrift“ oder „Nicht-Schrift-Lied“, wobei die „Schrift“ sich auf das buddhistische Sutra bezieht. Das japanische Wort „mu“ heißt „keine“ bzw. „nichts“ und gilt als höchstes Prinzip im Zen-Buddhismus. „Ji“ bedeutet „Wort“, nämlich die Worte in der Schrift bzw. im Sutratext. „Muji“ bedeutet nichts anderes als die „leere Schrift“, nämlich einen Sutratext ohne Schrift. Es ist offensichtlich, dass diese Lyrik aus der Philosophie des Zen-Buddhismus hervorging. Da es in der Zen-Praxis sehr wichtig ist, dass man nicht abhängig von Wort und Schriftzeichen ist, sollte man stattdessen unmittelbar in das Herz schauen und die eigene Natur wahrnehmen.

Die buddhistische Lehre wird nämlich in ihrer höchsten Stufe ohne Schrift gelehrt, obwohl sich im Laufe der Jahrtausende eine Reihe von buddhistischen Sutren fand, und das Rezitieren vom Sutra als ein wichtiges Training in allen buddhistischen Schulen gilt. Allerdings wird man, solange man noch Sutratext braucht, immer durch die Schriften eingeschränkt und kann somit die Essenz der Lehre, die sich außerhalb der Schriften befindet, nicht wirklich erfassen. Deshalb gelangt man erst in den Zustand der Erleuchtung, wenn man in der Lage ist, mit der leeren Schrift zu praktizieren. Diese Schrift wird als „leere Schrift des wahren Wortes“ (無字真經) bezeichnet, sie stellt eigentlich einen Zustand der „Intentionslosigkeit“ (無念) dar. Wenn man keine Intention mehr hat, dann wird man sich in der wahren Leere befinden, wo keine Vorurteile und keine Dualität vorhanden sind. Diese Lyrik zeigt, dass alle Phänomene der Natur einfach so erscheinen, wie sie ursprünglich sind. Die unmittelbare Wahrnehmung spielt dabei eine wichtige Rolle, man braucht keine nähere Interpretation.

## II. Der musikalische Aufbau

Zenders Musik folgt dem Ablauf des Texts. Die Zweistrophigkeit dieses Gedichts wird gleich in der Partitur durch die Überschrift (1. Strophe / 2. Strophe) erkennbar. Jede Strophe enthält vier Solo-Abschnitte und vier Tutti-Abschnitte, die im regelmäßigen Wechsel eintreten. (Solo I – Tutti I – Solo II – Tutti II usw.) Ein initiierender Takt, in dem der Titel des Gedichts (*Muji no kyo*) vertont wurde, geht den beiden Strophen voraus.

Die acht Verse des Gedichts gliedern sich jeweils in ungefähr acht gleichlange Soloabschnitte, die meistens von einem Sänger und drei Instrumentalsolisten vorgetragen werden. Als Gesangstext wird nicht die Transkription der jeweiligen japanischen Worte benutzt, sondern deren phonetische Bezeichnungen (Lautschrift).

Die Tuttipartien können entweder als Trio (mit den drei Soloinstrumenten) oder als Trio mit Tutti-Instrumenten aufgeführt werden; sie unterscheiden sich ausdrücklich von den Solopartien: In den Solopartien werden jeweils zwölf unterschiedlich charakterisierte Mikrostrukturen eingeführt, die „keinerlei Zusammenhang oder gar identische Glieder aufweisen“, <sup>507</sup> hingegen ist jeder Tuttiabschnitt durch den repetierenden, quasi endlosen Charakter gekennzeichnet. Zender äußert sich einmal, dass die beiden Abschnitte „aus so verschiedenem Holz geschnitzt sind, dass sie sich niemals verketteten oder vermitteln, sondern sich wie zwei verschiedene Körper voneinander absetzen.“<sup>508</sup> Sie werden zwar miteinander verzahnt, sind aber musikalisch deutlich voneinander abgesetzt.

### III. Zeitgestaltungen

In seinen „Fragmente über eine künftige Musik“ zitiert Zender drei Begriffe von Jean Gebser: „In der Terminologie Jean Gebsters wäre eine Musik der Entwicklung, der gerichteten Zeit „mentale Musik“; eine Musik der Muster, Repetitionen, Periodizitäten „mythische Musik“; eine Musik der nicht verknüpften Einzelereignisse „magische Musik“.“<sup>509</sup> Daraus zieht Zender den Schluss, dass es drei Grundformen der musikalischen Zeit gibt, nämlich eine punktuelle, eine periodische und eine gerichtete Zeit.<sup>510</sup> Anschließend konzipiert er zwei Möglichkeiten, um die traditionell zielgerichtete Zeitstruktur zu überwinden:

„1. Man weicht in eine nicht gerichtete Zeitstruktur aus, welche durch Periodizität, durch ‚Patterns‘ gebildet wird (z. B. Minimal-Art etc.; Affinität zu Barockmusik, auch zu Folklore im üblichen Sinn).

---

<sup>507</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 89f.

<sup>508</sup> Ebda.

<sup>509</sup> Zender: *Fragmente über eine künftige Musik* (1984), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 141.

<sup>510</sup> Ebda., S. 142.

2. Man weicht in eine nicht gerichtet und nicht durch Muster geordnete Zeitstruktur aus (Zufall, Aleatorik, punktuelle Formen; Affinität zum Primitiven, zu Geräusch, Naturlaut, Wortlaut).<sup>511</sup>

Die zwei Konzepte werden in *Muji ni kyo* anschaulich umgesetzt. Das erste Konzept, in dem man durch Periodizität die gerichtete Zeit zu vermeiden versucht, lässt sich in der Tutti-Partie erkennen. In allen Tutti-Abschnitten setzen die verschiedenen Motive in unterschiedlichem Zeitabstand ein und werden mehrmals wiederholt, was Zender auch „extrem zentripetal“ nennt.<sup>512</sup> Durch die imitatorische und kreisende Struktur wird eine zielgerichtete Bewegung vermindert und stattdessen eine statische Zeitgestaltung herausgearbeitet (Abb. 4-6).

*Tutti II*



Ausführung als Trio ohne Tutti-Instrumente  
 Alles wie auf Seite 3,  
 Einsatzfolge: Klavier/ Flöte/ Violine (Vcl.),  
 Einsatzabstand: 4".

Ausführung als Trio mit Tutti-Instrumenten  
 Soloklavier beginnt, nach ca. 4" setzt Klavier II ein (gegebenenfalls nach  
 weiteren 4" das 3. Tasteninstrument). Nach 20": Einsatz der Soloflöte und, im  
 Abstand von 2-3", der übrigen Bläser. Die Streicher pausieren.  
 Übergang der Figuren, Überschneidungen usw. wie Seite 3,  
 der Abschnitt läuft versetzt aus, sodaß am Ende die Bläser alleine spielen.

*attacca Solo III*

Abb. 4-6: Hans Zender: *Muji no kyo* – Tutti II (© 1975, 1988 Bote & Bock, Berlin)

Das zweite Konzept, in dem er durch punktuelle Formen die nicht-zielgerichtete Zeit zu schaffen versucht, wird in der Solopartie deutlich. Dabei vermittelt die Musik

<sup>511</sup> Ebda., S. 141f.

<sup>512</sup> Zender: *Wegekarte für Orpheus? Über nichtlineare Codes der Musik beim Abstieg in ihre Unterwelt* (1999), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 90.

mittels der phonetischen Struktur des Wortlautes die einzelnen, augenblicklichen Klangereignisse, was Zender als „extrem zentrifugal“ bezeichnet<sup>513</sup> (Abb. 4-7).

The image shows a musical score for 'Solo II' from Hans Zender's 'Muji no kyo'. It consists of three systems of music. The first system is for Soprano (St.) and Flute (Fl.). The Soprano part has a tempo of  $\text{♩} = 54$  and lyrics 'n - á - kú tó: - r - i no'. The Flute part includes instructions like 'Klappenanschläge (ohne Luft)', 'überblasen (Mehrklänge) ord.', and 'Zwerchfell-Akzente'. The second system is for Flute (Fl.) with a tempo of  $\text{♩} = 76-80$  and lyrics 'ko - é: no s - a - j - a - kē - sa'. It includes instructions like 'Fltzg. gliss.' and various dynamic markings. The third system is for Flute (Fl.) with a tempo of  $\text{♩} = 90$  and includes the instruction 'ff mart.' and 'attacca'. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *pp*, *f*, *mp*, *ppp*, *quasi ffff*, and *ff mart.*.

Abb. 4-7: Hans Zender: *Muji no kyo* – Solo II (© 1975, 1988 Bote & Bock, Berlin)

Durch den regelmäßigen Wechsel von Solo- und Tuttiabschnitten wird der Hörer dazu gebracht „gleichzeitig in zwei verschiedenen Zeitwahrnehmungen zu leben; am Ende des Stücks haben sich die beiden Formtypen in seinem Gedächtnis überlagert.“<sup>514</sup> Zenders kompositorische Neigung zur Heterogenität findet sich auch im Sinne der Zeitkonzeption. Gegenüber seinem späteren Werk *Furin no kyo*, in dem er auf ähnliche Weise fünf verschiedene Typen musikalischer Zeitgestalt zusammensetzt, versucht Zender in *Muji no kyo* in erster Linie die nicht-zielgerichtete Zeit der asiatischen Musiktradition deutlich zu machen.

<sup>513</sup> Ebda.

<sup>514</sup> Ebda.

Allerdings wird der statische Charakter Hiekels Meinung nach nicht immer beibehalten, wie er feststellt: „Immerhin, es vollzieht sich, als ferne Erinnerung an gängige Formmodelle der europäischen Musiktradition, im letzten Drittel des Werks eine markante Steigerung. Diese erscheint wie eine Zusammenballung vieler bis dahin nur latenter Energien. Doch verebbt auch diese Verdichtung bald wieder.“<sup>515</sup> Jedenfalls endet das ganze Stück mit Auflösung einzelner Ereignisse, dadurch nähert sich Zenders Verfahren der „Entleerung“ der Bedeutung des als Vorlage dienenden japanischen Texts.

#### IV. Stimmtechnik der Vokalpartie

Zenders Reflexion der asiatischen Kunstauffassung zeigt sich in diesem Stück nicht zuletzt durch die Stimmtechnik der Vokalpartie. Die Singstimme ist überwiegend als *Sprechgesang* angelegt, und die äußerste Differenzierung der Stimmgebung wird durch die außergewöhnliche Stimmbehandlung erreicht.

Dies zeigt sich bereits am Anfang dieses Stücks: Im initiierenden Takt werden die fünf Silben *mu- ji- no- ky- o* vertont, die jeweils einem Ton zugeordnet sind, wobei Tonhöhe und Dynamik der einzelnen Töne deutlich miteinander kontrastieren. Außerdem werden zusätzliche Techniken, wie Glissando (zwischen *mu-ji*), Sprechstimme (*no*) und Luftzusatz (*ky-o*) eingesetzt. Dabei spielt der stille Moment auch eine bedeutende Rolle: Nach zwei fünf Sekunden langen Einzelementen erfolgt eine 6-8 Sekunden lange Pause, wodurch die Bedeutung der *Stille*, was *mu* (nichts) im weiteren Sinne bedeutet, hervorgehoben wird (Abb. 4-8).

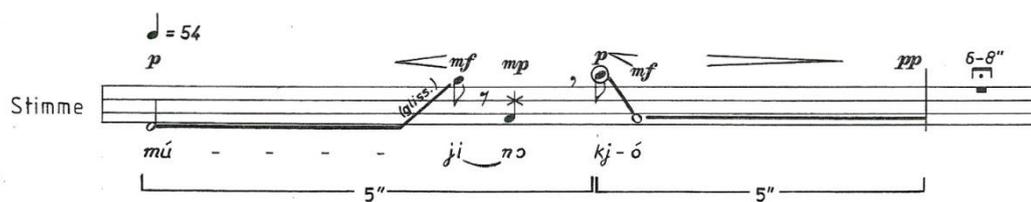


Abb. 4-8: Hans Zender: *Muji no kyo* – Anfang (© 1975, 1988 Bote & Bock, Berlin)

Im Gegensatz zum Gebrauch dieser außergewöhnlichen Stimmtechniken in der zeitgenössischen Musik seit 1960 bezieht sich Zender beim Gebrauch derselben

<sup>515</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Erstaunen und Widersprüchlichkeit – Tendenzen kultureller Entgrenzung in der Musik von Hans Zender*, in: Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken 2007 S. 88.

bewusst auf die asiatische Musiktradition, in der man auf eine präzise und saubere Gesangstimme verzichtet und eine geräuschhafte Stimme bevorzugt. Die Vorliebe für eine unreine, getrübe Stimme hängt mit der Naturauffassung der Japaner zusammen; es ist in Japan auch üblich, dass die Sänger ihre Stimme gezielt in extremer Kälte trainieren, um so eine raue Stimme zu bekommen.<sup>516</sup>

Die unbestimmten Töne lassen sich in *Muji no kyo* durch glissandi erzielen. Der geräuschhafte und unreine Stimmcharakter wird vor allem mittels Luftzusatzes dargestellt. Außerdem werden auch stimmlose Konsonant-Klänge in der Vokalstimme eingesetzt, um eine getrübe Stimmgebung zu schaffen, wie wir bei den Konsonanten *s* und *ts* im Solo I feststellen können<sup>517</sup> (Abb. 4-9).

**1. Strophe**  
**Solo I**

♩ = 54-60  
(stimmlos)

St. *s - ó - ku - á - na - na*

Solo-Viol. *a.d. Steg → sul pont. → sul fasto → col legno jete*

Solo-Cello *a.d. Steg → sul pont. → sul fasto → col legno jete*

♩ = 54  
*ts - ú - j - u    ko mi: zu - ké - sa*

Solo-Viol. *ord. → sul pont. ord. → sul fasto → sul pont. → sul fasto → sul pont. → sul fasto*

Solo-Cello *ord. → sul pont. ord. → sul fasto → sul pont. → sul fasto → sul pont. → sul fasto*

Solo-Viol. *hinter d. Steg → sul fasto → c.l. batt. → sul pont. arco (ord.) → sul fasto → sul pont. arco (ord.) → sul fasto → sul pont. arco (ord.)*

Solo-Cello *hinter d. Steg → sul fasto → c.l. batt. → sul pont. arco (ord.) → sul fasto → sul pont. arco (ord.) → sul fasto → sul pont. arco (ord.)*

attacca!  
(ohne jede Zäsur weiter)

⊙ *ff* mit "Überdruck", sodaß ein - obertonreiches - kurzes Knirschen entsteht.

Abb. 4-9: Hans Zender: *Muji no kyo* – Solo I (© 1975, 1988 Bote & Bock, Berlin)

<sup>516</sup> Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik*, Kassel 1984, S. 115-121.

<sup>517</sup> Diese der asiatischen Kunstauffassung entsprechende Technik wird ebenfalls im Instrumentalpart mittels Glissandi und der mikrotonalen Färbung umgesetzt. Bei vielen asiatischen Instrumenten gilt das Geräusch als beliebter Ausdruck in der Musikdarstellung, was man durch die Bauweise der Instrumente oder durch die Spieltechnik zu erreichen versucht.

Noch auffallender ist die Registernotation in der Singstimme. Mit der Registernotation werden keine exakten Tonhöhen vorgeschrieben, sondern es können nur hohe, mittlere und tiefe Register ohne bestimmte Tonhöhen angedeutet werden. Zender verknüpft dabei die Aufführung der Vokalstimme mit dem traditionellen japanischen *Noh*-Theater, in dem weder in einer absoluten noch in einer relativ fixierten Tonhöhe gesungen wurde. In Rahmen der Registernotation bewegt sich die Melodik des *Noh*-Gesangs im Ambitus einer Quarte, indem die melodischen Einheiten auf- und absteigen. Darauf weist Iba deutlich hin:

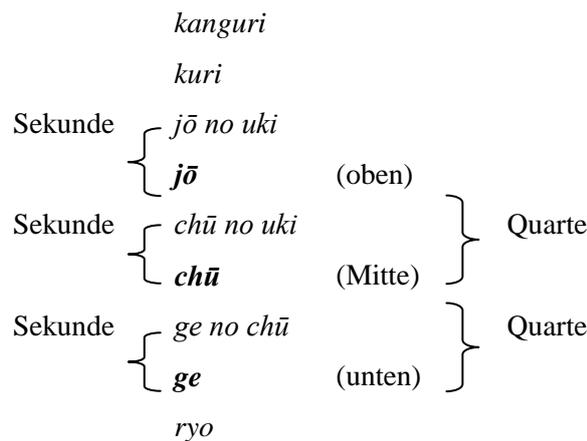
„Als Hauptunterscheidung der Tonhöhe gibt es drei Lagen mit den Bezeichnungen ‚oben‘ (*jō*), ‚Mitte‘ (*chū*) und ‚unten‘ (*ge*). Der Raum dazwischen kann nicht stufenmäßig bestimmt werden, aber der Abstand zwischen ‚oben‘, ‚Mitte‘ und ‚unten‘ ist in der Regel eine Quarte. Wenn der ‚Mittelton‘ in relativ hoher Lage eingesetzt wird, braucht es einen noch tieferen Ton: *ryo*, der wiederum ungefähr eine Quarte tiefer liegt als ‚unten‘. Neben diesen drei (oder) vier Hauptebenen gibt es einige Zwischentöne: *uki*, bezeichnet meist eine Bewegung, die eine große Sekunde, selten auch eine kleine Sekunde, [...]. Töne, die noch höher als *jō no uki* liegen, heißen *kuri* und dann *kanguri*, welch letzteres wiederum höher als *kuri* ist.“<sup>518</sup>

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass es insgesamt neun Tonstufen gibt, die jedoch nicht im Sinne einer Tonleiter konzipiert sind, sondern vielmehr eine Rahmenordnung von Quartan darstellen. Der Abstand zwischen den drei Haupttönen „*jō*“, „*chū*“ und „*ge*“ beträgt in der Regel eine Quarte und der Raum zwischen den einzelnen Tönen kann nicht stufenmäßig festgelegt werden. Diese Intervallordnung gestaltet sich wie folgt:<sup>519</sup>

---

<sup>518</sup> Iba, Takashi: *Japanische Musik – Ein chronologischer Überblick*, Wilhelmshaven 2001, S. 224.

<sup>519</sup> Ebda.



In *Muji no kyo* ist diese Registernotation mit drei Zwischenräumen versehen, die Zender in der Notationsanweisung als hohes-, mittleres- und tiefes Register bezeichnet. Dadurch ist die Verbindung zu den oben erwähnten drei Lagen mit den Bezeichnungen *jō*, *chū* und *ge* der *Noh*-Melodik unverkennbar. Neben den Tönen in den drei Lagen gibt es auch Töne, die oberhalb oder unterhalb der Notationslinien liegen und die als *kanguri*, *kuri* oder *ryo* definiert werden können. Außerdem verweist Zender auf die Abweichung eines Tones mit einem Zeichen, was „kurzes Glissando, bis zu einer Quart“ bedeutet (Abb. 4-10):

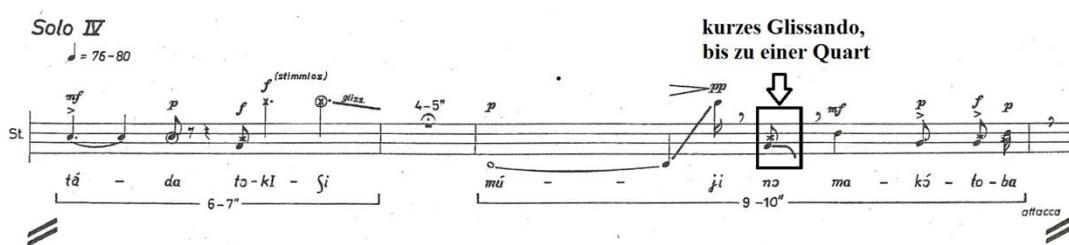


Abb. 4-10: Hans Zender: *Muji no kyo* – Solo IV (© 1975, 1988 Bote & Bock, Berlin)

In der Differenzierung der Vokalstimme und in der nicht zielgerichteten Zeitkonzeption spiegelt sich im *Muji no kyo* der auf seiner ersten Japanreise erhaltene Eindruck wider. Zender verzichtet dabei auf die europäische Musiksprache, denn nach

dieser Japanreise erschien ihm „der Intellektualismus Europas, Technologie, die Hektik und Lärmentfaltung des heutigen Daseins“ so fragwürdig wie nie.<sup>520</sup>

### V. Reflexion der Zen-Gedanken

Bereits zu Beginn des Werks artikuliert Zender die Konzeption der „Leere“, welche durch die Pause kenntlich gemacht wird. Die Leerheit gilt als der bedeutendste Aspekt in diesem Gedicht, denn nur durch Entleerung des vorhandenen Gedankens kann man in die Stufe der leeren Schrift einsteigen. In diesem Zustand können alle Naturereignisse wie Blüten, Vögel, Berg oder Tal nicht mehr von der Natur getrennt werden, da sie die Natur *selbst* sind. Erst wenn man keinen Unterschied zwischen der Natur und allen Naturereignissen mehr erkennen kann, wird man in der Lage sein, mit der Buddha-Natur *Eins* zu werden. Dieser höchste Zustand wird in Solo IV und Solo VIII sehr eindrucksvoll dargestellt. Bei diesen beiden Soloabschnitten (der leeren Schrift wahres Wort) handelt es sich um die wichtigsten Stellen der Komposition, bei denen sich Zender auf wenige Noten – nämlich auf das „Wesentliche“ – beschränkt, um das höchste Prinzip der Zen-Lehre „die leere Schrift“ musikalisch auszudrücken (Abb. 4-11).

**Solo VIII**  
♩ = 65-69

St.

hi - to - ri j - ó: - - mu mu - ji - no ma - - kó - to - ba

7-8" 4-5" 8-9"

Abb. 4-11: Hans Zender: *Muji no kyo* – Solo VIII (© 1975, 1988 Bote & Bock, Berlin)

<sup>520</sup> Zender: *Muji no kyo* (1975), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 314.

#### 4.2.2. *Furin no kyo* (Windglockengesang, 1988-1989)

Dem Stück *Furin no kyo* (für Sopran und Ensemble mit Solo-Klarinette) liegt ein Gedicht des japanischen Zen-Meisters Ikkyu Sōjun<sup>521</sup> (一休宗純, 1394-1481) zugrunde, dessen Poesie durch blitzartige Momente der Konzentration charakterisiert ist. Zender greift in seinen Kompositionen mehrmals auf Ikkyus Vierzeiler zurück, wie z. B. *Nanzen no kyo* (1992-1993) und *Issei no kyo* (2008-2009), um die unmittelbare Erfahrung des Zen in seiner Musik zu vermitteln. Das japanische Wort *fu* bedeutet „Wind“ und *rin* die „Glocke“. Das Gedicht *Furin no kyo*, aus vier Zeilen bestehend, schildert bildhaft die akustische Wahrnehmung des Glockenklangs.

Zender verwendete das konventionelle Fünf-Linien-System in *Furin no kyo*, indem der Text nacheinander in japanischer, englischer, deutscher Sprache und schließlich abwechselnd in allen drei bisherigen Sprachen sowie zusätzlich in Chinesisch gesungen wird. In chinesischer Sprache reimen sich die Verse in der Form aaba, die typisch für die klassischen chinesischen Gedichte ist. Die folgende Tabelle soll zunächst einen Hinweis auf die jeweiligen verwendeten Texte geben.<sup>522</sup>

<i>Furin no kyo</i>	
Japanisch	Jo ji mu kyo do ji mei rin yu sei ya fu yu sei kyo ki ro kan haku chu su ka shu nichu go da san ko.
Englisch	In stillness mute / in motion sound. Is it the bell that has a voice – / is it the wind that has a voice? Terrified the old monk wakes up / from his daytime nap; what need to sound the midnight watch / at noon?
Deutsch	Stille Zeit: Nichtklang. / Bewegte Zeit: Schall. Ist es die Stimme der Glocke – / Ist es die Kraft des Windes?

<sup>521</sup> Der Zen-Meister Ikkyu (1394-1481) war auch einer der Begründer der Teezeremonie, außerdem war er bekannt als Kalligraph und Tuschmaler im mittelalterlichen Japan.

<sup>522</sup> Zender schrieb in seiner Werkeinführung die alle in diesem Stück verwendeten Texte nacheinander in japanischer, englischer, deutscher und chinesischer Sprache nieder, wobei die japanischen Silben mit lateinischen Buchstaben (Rōmaji-System) geschrieben wurden; die Umschrift zur phonetischen Wiedergabe der chinesischen Zeichen ist die sogenannte *Hanyu-pinyin*-Umschrift (Lautschrift der chinesischen Sprache), die seit 1958 als die offizielle Lautschrift der Volksrepublik China gilt. Die chinesischen Schriftzeichen wurden von der Verfasserin ergänzt. Zender: *Furin no kyo* (1988-89), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 327-328.

	Erschreckt fährt er auf – / der alte Mönch aus seinem Mittagsschlaf. Da! Was ist das? Jetzt nur Mittagszeit / die Mitternachtsglocke?	
Chinesisch	Jing shi wu xiang dong shi ming	靜是無響動是鳴，
	ling you sheng ye feng you sheng	鈴有聲耶風有聲。
	jing qi lao seng bai zu shuei	驚起老僧白晝睡，
	hei chü ri wu da san keng	何須日午打三更。

### I. Der blitzartige Moment und der Zen-Geist

Die akustische Wahrnehmung des blitzartigen Moments bildet den zentralen Punkt des Vierzeilers. Dabei handelt es sich aber nicht nur um eine physische Akustik, sondern vielmehr um eine dem Zen-Geist entsprechende Erfahrung. Durch die Gegenüberstellung von „Stille Zeit“ und „Bewegte Zeit“ sowie die Frage um „Stimme der Glocke“ oder „Kraft des Windes“ wird der wichtigste Bezugspunkt zur japanischen Zen-Erfahrung unmittelbar herausgestellt. Zender kommentierte diese akustische Erfahrung einmal folgendermaßen:

„Klang – Stille; Bewegung – Ruhe: was macht die Musik? Einerseits Klang – Die Munterkeit ewiger Motorik – Performance, Beschallung von allen Ecken und Enden: tötet das nicht das Hören? Andererseits Stille – einfach 4'33'' Schweigen – ist das nicht doch zu traurig? Und tötet es nicht ebenfalls (es ist ja nur Idee) – das Hören?“<sup>523</sup>

Um die Wechselbeziehung zwischen Klang und Stille klarzumachen, versucht er eine Antwort auf den Zustand des Ursprünglichen zu finden, wo Klang und Stille nicht getrennt betrachtet werden können. Daraus ergibt sich, dass es schließlich keine Rolle mehr spielt, ob der Klang durch das Läuten der Glocke oder durch Wehen des Windes entstand, da sie ursprünglich das Gleiche sind. Dazu vermerkt Zender:

„Ah – da wacht er auf, der alte Mönch: die Monade öffnet ihre Fenster – nein, der Wind zerrt an ihnen, reißt sie auf, schlägt sie ein: er spricht, „er spricht zu mir, er gibt Antwort“, der Geliebte: „Ja, jetzt, zur Mittagszeit, in der vollen Helle des Bewusstseins – der Klang der Mitternachtsglocke! Aufblitzt der Moment des Anfangs – Punkt des tiefsten Dunkels, dem du

<sup>523</sup> Zender: *Zu Fūrin No Kyō*, in: Gratzner, Wolfgang (Hg.): *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim 1996, S. 211.

entsprangst, „bevor noch deine Eltern sich sahen“: diese Glocke ist es, welche die Musik immer neu anschlägt! Und du, verstopfe deine Ohren nicht, aber pass auf, dass du nicht taub wirst! <sup>524</sup>

Diese aufschlussreiche Erklärung drückt den tiefsten Gedanken des Zen-Buddhismus aus. In der Zen-Praxis wird oft die Frage gestellt: Wer bin ich? Wo komme ich her? Vermutlich geht es hier um einfache Fragen, die man leicht beantworten kann. Aber alle Zen-Übenden strengen sich an, eine wahre Antwort zu finden. Tatsächlich besteht die Antwort nicht im Verstehen der Frage, sondern im Ursprung dieser Frage, wo man die Vorstufe vor „Ich“ noch erkennt und sich im Zustand der Ichlosigkeit befindet.

Dies kann man am Beispiel eines *Koans* verdeutlichen: Wer ist der Mann, der rezitiert? (念佛是誰) Normalerweise lautet die Antwort „Ich rezitiere“ oder besser „Mein Gedanke, mein Inneres“. Obwohl das letztere schon eine fortgeschrittene Stufe zeigt, ist die Antwort immer noch auf „Ich-Selbst“ gerichtet. Nur wenn man sogar seinen eigenen Körper und seine Existenz vergessen kann, dann kann man die richtige Antwort finden.

Nach der buddhistischen Lehre befindet sich das wahre „Ich“ in der Leerheit, noch bevor die Eltern sich kennen gelernt haben. Das ist der Punkt der Ewigkeit, wo man ursprünglich entspringt. In der Ewigkeit gibt es keine substantielle Grenze zwischen dem Tag und der Nacht, da das Ende des Tages gleich dem Beginn der Nacht und umgekehrt ist. Wenn man Tag und Nacht im Vergleich mit *Yang* und *Yin*, den zwei zusammenhängenden und den sich gegenseitig bedingenden Kräften betrachtet, dann wird deutlich, dass im Tag bereits der Ursprung der Nacht verborgen liegt und in der Nacht der des Tages. Diese Erkenntnis bildet den Höhepunkt im Gedicht Ikkyus, indem die Frage gestellt wird, warum die Mitternachtsglocke in der Mittagszeit läutert.

## II. Die Charaktere der jeweiligen musikalischen Formteile

*Furin no kyo* ist im Vergleich zu seinem Schwesterwerk *Muji no kyo* ein sehr kompliziertes Stück, weil Zender in diesem vier verschiedene Sprachen einsetzte und, zusammen mit dem Zwischenspiel des Instrumentalteils, fünf musikalische Formteile schuf. Diese fünf Teile sind unterschiedlich gestaltet; sowohl die Stimmbehandlung,

---

<sup>524</sup> Ebda.

als auch die Zeitstruktur und der Musikausdruck sind deutlich voneinander abgehoben. Nach Zenders Angabe hat jeder der vier Sprachabschnitte eine korrespondierende Beziehung zum jeweiligen Vers des Vierzeilers: „Der erste in seiner betrachtenden Haltung, der zweite im spielerischen Vergleich, der dritte in seinem dramatischen Aspekt und der letzte in der ekstatischen Vertiefung in der rationalen Undurchdringlichkeit des Ganzen.“<sup>525</sup> Die nachfolgende Tabelle veranschaulicht die verschiedenen Zeitvorstellungen, Stimmtechniken und Charaktere der jeweiligen Abschnitte:<sup>526</sup>

<b>Takt</b>	<b>Sprache</b>	<b>Zeitstruktur</b>	<b>Stimmtechnik</b>	<b>Charakteristik</b>
T. 1-31	1. Japanisch	statische Zeit	geräuschhafte Stimmgebung	Augenblick
T. 32-122	2. Englisch	zielgerichtete Zeit	gesangliche Stimme	Dialektik
T. 123-140	(Instrumentalpart)	Improvisation		
T. 141-173	3. Deutsch	dramatische Zeit	Sprechgesang, Sprechen	Bildhaftigkeit
T. 174-250	4. Vier Sprachen	Verschränkung aller Typen		Fragend

Zenders Musik unterstreicht den Inhalt von Ikkyus Text: Der japanischsprachige Abschnitt soll die betrachtende Haltung der ersten Zeile wiedergeben, wobei die Wahrnehmung von Klang und Nichtklang durch den geräuschhaften Charakter der einzelnen Töne in den Mittelpunkt gestellt wird (Abb. 4-12). Der englischsprachige Abschnitt hebt den spielerischen Charakter hervor, dabei wird die Überlegung „ist es eine Glocke“ oder „ist es der Wind“ durch *Più mosso* vermittelt. Charakteristisch ist die musikalische Auseinandersetzung mit dem Wort „terrified“, wo Spannung aufgebaut und die Bedrohung mit der Musik verdeutlicht wird (Abb. 4-13).

<sup>525</sup> Zender: *Furin no kyo* (1988-1989), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 328.

<sup>526</sup> Vgl. Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart 2002, S. 193.

Abb. 4-12: Hans Zender: *Furin no kyo*, T. 1-3 (Japanisch)  
 (© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Abb. 4-13: Hans Zender: *Furin no kyo*, T. 98-100 (Englisch)  
 (© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Im deutschsprachigen Abschnitt wird eine dramatische Handlung inszeniert, die durch Sprechgesang bildhaft dargestellt wird. Dabei ist die Verbindung mit der Stimmtechnik in Schönbergs *Pierrot Lunaire* ersichtlich (Abb. 4-14). Der letzte von einer Solosängerin in vier verschiedenen Sprachen gesungene Abschnitt deutet die fragende Schilderung von Ikkyus Text an. Hiekel bezeichnet diese kombinierten Formteile als „die Montage von kulturell kodierten Idiomatiken“<sup>527</sup> (Abb. 4-15).

Abb. 4-14: Hans Zender: *Furin no kyo*, T. 158-159 (Deutsch)  
 (© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

<sup>527</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Erstaunen und Widersprüchlichkeit – Tendenzen kultureller Entgrenzung in der Musik von Hans Zender*, in: Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken 2007, S. 91.

219  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $f$   $mf$   $f$   $gliss.$   $\frac{2}{4}$   $p$   $f$   $mf$   $f$   $p$

S. (jap.) n  
(engl.) bai zu schla - f. Er - schreckt wacht er auf, the old monk, ha-ku ch -  
(dt.)  
(chin.)

Abb. 4-15: Hans Zender: *Furin no kyo*, T. 219-223 (Vier Sprachen)  
(© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Um die Unsicherheit und die Unklarheit des Texts zu interpretieren, führt Zender die diffuse Musikdarstellung mittels der gemischten Sprachen im letzten Abschnitt ein. In der Partitur sind die vier Sprachen in der Solostimme in unterschiedlichem Silbenmaß nacheinander notiert. Obwohl die Kontinuität des Texts unterbrochen wird, ist die Bedeutung des Texts immer noch erfassbar. Zender setzt die gleichen Wörter verschiedener Sprachen gleich nacheinander ein und schafft somit ein Zeitkonzept im Sinne der Kugelgestalt, indem das Zeitbewusstsein durch das ständige Hinweisen auf das vorhergehende und nachfolgende gleichbedeutende Wort aufgehoben wird (Abb. 4-16: Stimme = *sei* = voice). Der augenblickliche Moment wird durch diese unmittelbare Wahrnehmung der akustischen Ereignisse zum Ausdruck gebracht.

199  $mf$   $p$   $mf$   $f$   $mf$   $p$

S. (jap.) y - a  
(engl.) the wind fu yu sci the voice  
(dt.) die Stim-me o\_der des

Abb. 4-16: Hans Zender: *Furin no kyo*, T. 199-200 (© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Peter Revers sieht in der Vertonung der vier verschlungenen Sprachen ein Problem: „Sprache als lediglich phonetisches Material, innerhalb dessen assoziative und klangfarbliche Bezüge hergestellt werden? Sprachen andererseits als elementare Ausdrucksformen kultureller Identität: wie lässt sich letztere bewahren, wenn diese

gleichsam zersplittert und deren Bruchstücke in einer artifiziellen Integration neu formiert werden?<sup>528</sup> Trotz der Problematik des zerstreuten Texts entspricht Zenders Kompositionsverfahren im letzten Abschnitt meines Erachtens der Verwirrung von Ikkyus Text, um so das große Erstaunen über die Störung der mitternächtlichen Ruhe deutlich auszudrücken.

### III. Musikalische Interpretation der japanischen Ästhetik

Wie bereits erwähnt, legt Zender in diesem Stück den Schwerpunkt auf die akustische Wahrnehmung des Klangs und Nichtklangs, was durch die zwei Kernaussagen „Stille Zeit“ und „Bewegte Zeit“ im Gedicht angekündigt wird. Dabei wird die Auseinandersetzung mit der traditionellen japanischen Musikauffassung herausgestellt, welche wir als *ma* und *sawari* bezeichnen können. Der Begriff *ma* bezieht sich auf einen tonlosen Zwischenraum, der nicht gleichbedeutend mit Pause ist, da der Raum von unzähligen unhörbaren Tönen erfüllt ist und die Spannung zwischen den klingenden Tönen weiter empfunden wird. *Sawari* bedeutet Geräusch, welches sich in der „Bewegten Zeit: Schall“ befindet. Die beiden Kernbegriffe *ma* und *sawari* sind eng miteinander verbunden; sie können naturgemäß nur zusammen wahrgenommen werden.

Die japanische Naturauffassung spielt dabei eine wichtige Rolle. Im Text von Ikkyu wird die Ursache für den plötzlich erklingenden Klang gesucht, der Grund bleibt jedoch verborgen. Denn nach der japanischen Naturauffassung ist es unmöglich, den Klang der Glocke vom Klang des Windes zu unterscheiden; sie bedingen sich gegenseitig, ein Klang kann nur mit Hilfe eines anderen entstehen. Wenn wir uns noch einmal auf die Bambusflöte *shakuhachi* zurückbesinnen, deren Klang mit dem Wind in der Natur vergleichbar ist, dann wird die Wechselbeziehung zwischen dem Klang und der Natur sehr deutlich.

Zender greift in seiner Musik auf diese japanische Ästhetik zurück, dabei stehen nicht nur die klingenden Töne im Vordergrund, sondern auch diejenigen Klänge, die nicht dargestellt werden. Der sogenannte *ma*-Moment wird durch eine Reihe von leeren Takten hervorgehoben, die insbesondere nach den Worten „Stille Zeit“ und

---

<sup>528</sup> Revers, Peter: *Hans Zender: Fūrin No Kyō*, in: Gratzner, Wolfgang (Hg.): *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim 1996, S. 215.

„Nichtklang“ im deutschsprachigen Abschnitt ersichtlich sind (Abb. 4-17). Die Spannung zwischen den zwei klingenden Ereignissen wird dadurch noch größer, dass der Instrumentalpart schweigt, während die Solostimme die Worte spricht. In diesem leeren Zeitraum, der keineswegs Pause bedeutet, können die nicht dargestellten Ereignisse von den Rezipienten weiter empfunden werden.

The musical score for Hans Zender's *Furin no kyo*, measures 142-146, is presented in a standard orchestral layout. The Soprano part (S.) is the central focus, with the text "Nicht-klang" and "Be-weg-te Zeit:" written below the staff. The instrumental parts are marked with various dynamics and performance instructions. The Flute (Fl.) part starts with *mp* and *pp*, followed by *p*. The Oboe (Ob.) part starts with *pp* and *ppp*, followed by *pp*. The Bassoon (Pos.) part starts with *pp* and *mp*, followed by *p*. The Violin I (VI. I) part starts with *mf* and *pp*, followed by *pp*. The Violin II (VI. II) part starts with *pp* and *f*, followed by *f*. The Violin III (VI. III) part starts with *mf* and *pp*, followed by *f*. The Viola (Va.) part starts with *pp* and *f*, followed by *pp*. The Violoncello (Vc.) part starts with *pp* and *pp*, followed by *pp*. The Double Bass (Kb.) part starts with *p* and *f*, followed by *p*. The Piano (Klav.) part starts with *mp* and *mf*, followed by *pp*. The Percussion (Schl.) part includes *pp* and *p*. The score is marked with various dynamics and performance instructions, including *arco*, *gliss.*, *non vibr.*, *con sord. (spitz)*, *c.l.b. salt.*, and *V*.

Abb. 4-17: Hans Zender: *Furin no kyo*, T. 142-146 (© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Im japanischen Teil wird der einzelne Ton der asiatischen Musikaufführung ununterbrochen zum Ausdruck gebracht. Dieser Abschnitt ist durch permanenten Taktwechsel charakterisiert, außerdem werden die japanischen Silben jeweils einem Takt zugeordnet. Diese Silben sind von dynamischen Kontrasten und großen Sprüngen der Tonhöhe geprägt und zeigen somit einen eigenartigen Charakter. So wie die Silben in den ersten drei Takten: Die drei Silben „jo- ji- mu“ treten in unterschiedlicher Dynamik und mit verschiedener Stimmtechnik auf: Die ausgedehnte Silbe „jo“ wird durch Glissando dargestellt; dann springt die nächste Silbe „ji“ in die hohe Sopranlage, wo durch Luftzusatz ein geräuschhafter Effekt erzielt wird; nach einer Pause kommt die dritte Silbe „mu“ mit Vibrato in der mittleren Lage hinzu. (Siehe Abb. 4-12) Durch die Parataxe der einzelnen Toneinheiten ist es möglich eine statische Zeitauffassung zu erreichen.

#### IV. Die phonetischen Besonderheiten

Zenders Bevorzugung der textverbundenen Stücke lässt sich auch in vielen seiner asiatischen Stücke erkennen. In diesen Stücken geht es, wie auch in seiner Werkreihe *Canto* und *Hölderlin lesen*, in erster Linie nicht um eine traditionelle Vertonung, sondern vielmehr um die „Präsentation des Texte als selbständige klingende Schicht.“<sup>529</sup> Zender verwendet nämlich den Text als musikalisches Material und die Vokalstimme wird oft wie ein Instrument behandelt.

In *Furin no kyo* wird dieses Vertonungsverfahren durch die vier verschlungenen Sprachen im letzten Abschnitt noch deutlicher dargestellt. Der Text wird nach phonetischer Struktur vom Solo-Sopran vorgetragen. Dadurch dient die jeweilige phonetische Struktur als musikalisches Material, nicht mehr als Träger der Textausdeutung. Dabei setzt Zender verschiedene Methoden ein, um die Auswirkung des musikalischen Materials hervorzuheben. Zum einen liegt die Betonung auf den Konsonanten: Er gibt ein zusätzliches Zeichen für den Einsatz des stimmlosen Konsonant-Klangs und dehnt häufig die Konsonanten-Silbe aus, was für die europäische Gesangeskunst ungewöhnlich ist. Die Konsonant-Silbe „sh“ des Chinesischen Wortes „shi“ (是 = ist) in den Takten 189-191 ist ein gutes Beispiel dafür (Abb. 4-18).

---

<sup>529</sup> Zender: *Canto I* (1965), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 308.

189  $\frac{4}{4}$

(jap.)  
(engl.)  
(dt.) - weg - te  
(chin.) sh - - - - -

191

(jap.)  
(engl.) - o - - - - tion  
(dt.) (sh) - i  
(chin.) (sh) - i

ff mp f mf f

gliss. ming sound Schall.

Abb. 4-18: Hans Zender: *Furin no kyo* – Konsonant-Silbe „sh“ in T. 189-191  
(© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Zum anderen berücksichtigt Zender in seiner Verwendung der chinesischen Sprache auch deren unterschiedlichen Sprechton, was in den Noten durch die Zeichen in verschiedenen Richtungen dargestellt wird. Das Wort „xiang“ (響 = Klang) z. B. im Takt 186, das im Chinesischen mit dem dritten Ton vorgetragen wird, einem Ton, der durch eine Kombination vom fallenden und wieder ansteigenden Klang gekennzeichnet ist,<sup>530</sup> wird im Sopran durch Glissando mit einer dieser Bewegungen verdeutlichenden Kurvenzeichen exakt dargestellt (Abb. 4-19).

<sup>530</sup> Im Chinesischen gibt es vier Töne: Der erste Ton bleibt auf einem Niveau; der zweite ist ein ansteigender Ton; der dritte besitzt eine fallende und wieder ansteigende Stimme; der vierte ist ein fallender Ton.

184  $\frac{3}{4}$  mp *f* *pp* *p* *mf* *f* *p* *f*

S. (jap.) mu mu - - - te Nicht -  
 (engl.) le Zeit: ky - o  
 (dt.) sh - i wu  
 (chin.)

Schl.

186 *mf* *fp* *pp* *mp* *f*

S. (jap.) do ji in mo - - - be -  
 (engl.) - klang: xi-ang dong (ng)  
 (dt.)  
 (chin.)

Tamtam Filzschl.

Schl. Cowbell

Abb. 4-19: Hans Zender: *Furin no kyo* – „xiang“ in T. 186 (© 1988/89 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Jörn Peter Hiekel sieht in Zenders Musik die Entgrenzung asiatischer und europäischer Tradition, vor allem die Verschränkung der Zeitkonzeption und der musikalischen Form. Er betont jedoch, dass Zender „zwar die Integration bestimmter Elemente einer anderen Zeitdarstellung, kaum aber eine völlige Umstellung des ‚europäischen‘ Denkens zu erzielen sucht. Es überrascht daher nicht, dass er sich einen gewissen Sinn für dramatische und zuweilen auch teleologische Konstellationen in seiner Musik stets bewahrt hat.“<sup>531</sup> In seinen beiden asiatischen Stücken *Muji no kyo* und *Furin no kyo* wurde diese Verschränkung heterogener Elemente deutlich dargestellt. Dabei spielt Zender die Rolle des Betrachters; sein Gedanke oszilliert zwischen der eigenen und der fremden Kultur. In seiner Reflektion beschränkt er sich aber nicht auf die Imitation der japanischen Klangdarstellung, sondern erkundet sehr bewusst den Sinn dieser Tradition, und versucht diesen zu neuem Leben zu erwecken.

<sup>531</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Vielstimmig in sich – Zu einigen Kernaspekten von Hans Zenders Schaffen*, in: Grünzweig, Werner & Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 16.

### 4.3. Die Formkonzeption unter ästhetischen Aspekten des *Haiku* und *Lo-Shu*

Das sprachliche ›Feld‹ des *Haiku* ist im Wesentlichen eher zentripetal als zentrifugal. Es vergegenwärtigt den dynamischen Brennpunkt einer speziellen wahrnehmbaren Artikulierung. Das wahrnehmbar Artikulierte ragt heraus inmitten der potentiellen Spannung der Negativität von *yohaku*, dem leeren Raum.<sup>532</sup>

Durch die Begegnung mit der asiatischen Tradition des *Lo-Shu* und *Haiku* konnte Zender eine neue kompositorische Form erschließen, die auf der Struktur des *Lo-Shu* und *Haiku* basiert. Diese neue Formkonzeption zeichnet sich durch Einfachheit und Unmittelbarkeit aus, welche mit dem Charakter der asiatischen Kunstdarstellung, wie z. B. der Konstruktion der Tuschmalerei bzw. der Kalligraphie, im Einklang steht. Zender bezeichnet diese neue Formkonzeption als „Momentform“ und verfeinert hier die asiatische nicht-zielorientierte statische Zeitgestaltung, in der die Musik ihre funktionelle Struktur verliert und stattdessen stetig von Augenblick zu Augenblick wahrgenommen wird.

Diese neue Formkonzeption setzte er zunächst in seinem *Lo-Shu-Zyklus* bzw. seinen *Haiku*-Stücken um. *Haiku* ist ein japanisches Kurzgedicht, welches in seiner Blütezeit stark vom Zen-Buddhismus geprägt war. *Lo-Shu*, das Neunerquadrat, bezieht sich auf eine noch ältere Tradition innerhalb der chinesischen Philosophie. In Zenders Musik spiegelt sich nicht nur die Ebene der Formgebung wider, sondern auch die Ebene des inneren Denkens. Im Folgenden wird seine musikalische Momentform unter ästhetischen Aspekten dieser asiatischen Traditionen genauer betrachtet.

#### 4.3.1. Die Kunst des *Haiku*

Das *Haiku* (俳句) ist bekanntlich eine japanische Dichtung, welche in der Regel aus 17 Silben besteht, die in drei Zeilen von 5, 7 und 5 Silben aufgeteilt sind. Zunächst galt das *Haiku* als Wortspiel mit scherzhaftem Inhalt, später erreichte es durch den

---

<sup>532</sup> Izutsu, Toshihiko & Izutsu, Toyo: *Die Theorie des Schönen in Japan: Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, Köln 1988, S. 107.

großen japanischen Dichter Matsuo Basho (1644-1694) seine Hochform. Neben Basho zählen Yosa Buson (1716-1783), Kobayashi Issa (1763-1827) und Masaoka Shiki (1867-1902) zu den bedeutendsten *Haiku*-Dichtern. Die *Haiku*-Dichtung erlebte während der Tokugawa-Periode (1615-1868) ihre Blütezeit.

Der Vorläufer des *Haiku* war das *Renga* (連歌, Kettengedicht), welches aus einer Aneinanderreihung von Versen, die aus dreizeiligen Einheiten von 5, 7 und 5 Silben und aus zweizeiligen Einheiten von 7, 7 Silben im Wechsel besteht. Das *Renga* enthält mehrere Einheiten, die mindestens von zwei Dichtern improvisatorisch geschrieben werden mussten und schließt immer mit einer zweizeiligen Einheit von 7, 7 Silben ab. Aus der ersten Einheit des *Renga* entstand in der Momoyama-Zeit (1573-1615) das *Haiku*, dessen Bezeichnung sich aus der ersten Strophe des *Renga*, dem *Hokku* ableitete. Zunächst als *Haikai* bezeichnet, wurde im 19. Jahrhundert der Begriff *Haiku* gebräuchlich.<sup>533</sup>

Das *Haiku* zeigt sich schlicht und profan; eine metaphorische oder symbolische Darstellung ist ausgeschlossen. Charakteristisch ist sein unmittelbarer Bezug zur Gegenwart. Im *Haiku* wird immer eine Jahreszeit angedeutet. Diese unumgängliche Zeitangabe kann entweder direkt eine der vier Jahreszeiten nennen, z. B. Frühling und Herbst, bzw. Tageszeiten wie Morgen und Abend, oder es kann die Zeiten mit Hilfe bestimmter Objekte andeuten, so verweist die Kirschblüte z. B. auf den Frühling und die Vergänglichkeit der Zeit, Zikaden verkünden den Sommer.

Das Gedankengut des Zen-Buddhismus übte auch auf die Entwicklung des *Haiku* einen großen Einfluss aus. Matsuo Basho, ursprünglich aus einer Samurai-Familie von niederem Rang stammend, erhielt um 1680 Unterweisungen in der Zen-Lehre vom *Rinzai*-Meister Butcho. Danach entstanden seine großen Werke, in denen das Naturgefühl des Zen deutlich spürbar wird. Vor seinem Zen-Studium ließ Bashos Dichtung noch die dynamischen Naturerscheinungen vermissen, wie Thomas Hoover anhand eines früheren Gedichts des 35-jährigen Basho – *Auf verdorrten Ast / Ließ eine Krähe sich nieder / Herbstabend* – treffend bemerkt:

---

<sup>533</sup> Hoover, Thomas: *Die Kultur des Zen: Malerei und Dichtung, Theater, Architektur und Gärten, Sport, Ikebana, Keramik und Kochkunst*, Düsseldorf 1977, S. 219.

„[...] das Gedicht evoziert einen Vergleich der einander vertiefenden Bilder. [...] Der einzige Mangel dieses Gedichts besteht darin, dass die dargestellte Szene statisch ist; es ist ein Gemälde, kein Geschehen von der Art, die manchmal blitzartig Erleuchtung auslösen kann.“<sup>534</sup>

In der Welt des *Haiku* wird die Natur nicht bloß erkannt und beschrieben, sondern auch dynamisch dargestellt, um so die dynamische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt auszudrücken. Die Naturereignisse müssen „vom Dichter auf der Stelle in ihrem dynamischen Moment und ihrer unmittelbar erfahrbaren Gegenwärtigkeit aufgegriffen werden.“<sup>535</sup> Diese Dynamik vermittelte Basho ausdrücklich in seinem wohl berühmtesten *Haiku* – *Alter Teich* (1686, 古池):

<u>Japanisch:</u>	<u>Transkription:</u> <sup>536</sup>
ふるいけ や (古池 や)	fu ru ike ya –
かわずとびこむ (蛙飛び込む)	ka wa zu to bi ko mu
みずのおと (水の音)	mi zu no o to

Auf Deutsch ist der Text so viel wie „alter Teich – / Ein Frosch, hineinspringend / Der Wasserton“. Hier wird die Jahreszeit, nämlich der Sommer, durch den Frosch angedeutet.<sup>537</sup> Darüber hinaus spielt das Wort „hineinspringend“ (to bi ko mu), das in der Mitte des Gedichts steht, eine wichtige Rolle. Es verbindet die erste und die dritte Zeile, indem es sich sowohl auf den Teich als auch auf das gleichzeitig durch das Hineinspringen erzeugte Wasserplatschen bezieht, wodurch die dynamische Beziehung zwischen den Lebewesen und der Natur deutlich zum Ausdruck kommt. Diese dynamische Bewegung stellt einen flüchtigen Moment dar, indem der Froschsprung und der Wasserlaut erfolgen; ein kurzer Augenblick, der nur momentan erfassbar ist.

---

<sup>534</sup> Ebda., S. 220-221.

<sup>535</sup> Izutsu, Toshihiko & Izutsu, Toyo: *Die Theorie des Schönen in Japan: Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, Köln 1988, S. 96.

<sup>536</sup> fu ru = alt; ike = Teich; ya = kireji (Trennungswort) / ka wa zu = Frosch; to bi = springen, fliegen; ko mu = hinein / mi zu = Wasser; no = dessen; o to = Stimme, Klang, Laut.

<sup>537</sup> In Bashos Dichtungen wurden oft die kleinen Lebewesen wie Frosch, Zikade oder Vogel als Zeitangaben ausgewählt, um die normalerweise unauffälligen Gegenstände in den Vordergrund zu rücken.

In *Zikadenzirpen* (Basho, 1689) zeigt sich noch einmal der augenblickliche Moment, indem die Ruhe plötzlich durch Geräusche der Zikaden unterbrochen wird:

<u>Japanisch:</u>	<u>Transkription:</u> <sup>538</sup>
しずかさ や (静けさ や)	shi zu ka sa ya –
いわにしみいる (岩にしみ入る)	i wa ni shi mi i ru
せみのこえ (蟬の声)	se mi no ko e

Wenn man dieses *Haiku* übersetzt, dann bedeutet es so viel wie „Stille – / in den Felsen dringend / Zikadenzirpen“. Durch das Wort Zikaden wird die Jahreszeit, der Sommer, angedeutet. Das Wort „dringend“ (shi mi i ru) bezieht sich ebenfalls sowohl auf die Stille als auch auf das kommende Zikadenzirpen. Die dynamische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt wird durch diese Verbindung für einen Augenblick deutlich.

Der Moment der Stille wird durch die dynamische Bewegung noch stärker wahrgenommen. Die Stille wird nicht nur in stillen Zeiten, sondern auch in geräuschvollen Zeiten spürbar. Ein Zen-Spruch lautet: „Mit dem Schrei des Vogels wird der Berg noch stiller.“ Diese Einsicht stellt einen der wichtigsten Wesenszüge des Zen dar. Der Zen-Meister Suzuki äußerte sich einmal: „Er sah einen Frosch in den alten Teich hüpfen, und ein Aufklatschen unterbrach die Stille, die ringsum war. Hier ist die Quelle des Lebens erfasst, der Künstler sitzt da und achtet auf jede Stimmung seiner Seele.“<sup>539</sup> Die Stille ist zwar augenblicklich vom Geräusch des Wasserplatschens unterbrochen, bleibt aber unantastbar. Sie existiert sowohl im gegenwärtigen Moment als auch in der permanenten Zeitlosigkeit. Der Zen-Geist ist nichts anderes als der Geist der Gegenwart, in der man nicht an die vergangene Zeit anhaften und nicht an die zukünftige Zeit denken, sondern nur im „Hier und Jetzt“ leben soll.

---

<sup>538</sup> shi zu ka sa = Stille; ya = kireji (Trennungswort) / i wa = Fels; ni = hinein; shi mi i ru = durchdringen / se mi = Zikade; no = dessen; ko e = Stimme.

<sup>539</sup> Suzuki, *Zen und die Kultur Japans*, Stuttgart 1941, S. 148.

Im *Haiku* wird das Unsagbare durch das Ungesagte vermittelt. Im Gegensatz zum *Waka* (和歌)<sup>540</sup>, in dem die ästhetische Fülle in einer positiven Weise in der Dimension des sprachlichen Ausdrucks aktualisiert wird, zeichnet sich das *Haiku* durch den leeren Raum aus, der den positiven sprachlichen Ausdruck umgibt und somit auf den Rest der nicht-ausgedrückten Gesamtheit weist.<sup>541</sup> Wie bei der sparsamen Bildardarstellung in der Tuschmalerei, bei welcher die innere tiefe Empfindung durch die leer gelassene Fläche vermittelt wird. Da der Sinn nicht nur in der dargestellten Gestalt selbst liegt, sondern auch in der leeren, unendlichen Ferne, wo der Blick des auf dem Gemälde Dargestellten hin schweift (Abb. 4-20). Der Sinn eines *Haiku* liegt entsprechend nicht nur in den Worten, sondern auch zwischen den Zeilen. *Haiku* ist nur ganzheitlich begreifbar, d. h. das Gesagte und Ungesagte (Unsagbare) bilden ein synchrones Feld.



Abb. 4-20: Ma Yüan (tätig 1190-1230): *Auf einem Gebirgspfad im Frühling*, Albumblatt. Tusche und blasse Farbe auf Seide (27,4 x 43,1). Palastsammlung, Taiwan (James Cahill: *Chinesische Malerei*, Genève 1979)

### ***Haiku* im zwanzigsten Jahrhundert**

Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gelangte das *Haiku* in die westliche Welt, dabei spielte Yone Noguchi (1875-1947) eine wichtige Rolle. Er verbreitete die japanische Kultur nach Westen und begegnete dort vielen bekannten Dichtern und Schriftstellern,

<sup>540</sup> *Waka* war die beliebteste lyrische Form in der Heian-Zeit (794-1185), sie besteht aus fünf Zeilen à 5, 7, 5, 7 und 7 Silben.

<sup>541</sup> Izutsu, Toshihiko & Izutsu, Toyo: *Die Theorie des Schönen in Japan: Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, Köln 1988, S. 105-107.

wie z. B. Ezra Pound und W. B. Yeats. Noguchis Veröffentlichungen wie *The Pilgrimage* (1909/1912) und *Japanese Hokkus* (1920) übten einen großen Einfluss auf die Popularität des *Haiku* im englischsprachigen Raum aus. In den 1950er Jahren wurde eine Reihe wichtiger Beiträge publiziert, darunter inspirierte die vierbändige Anthologie *Haiku* (1949-1952) von Reginald Horace Blyth (1898-1964) viele Dichter, z. B. Allen Ginsberg (1926-1997), Jack Kerouac (1922-1969) und Gary Snyder (geb. 1930), *Haiku*-Dichtungen in englischer Sprache zu verfassen.

Auch die Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts wurden auf das *Haiku* aufmerksam. Gerade der poetische Inhalt und das begrenzte Format dieses japanischen Gedichts faszinierten zahlreiche Komponisten, die nach neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten suchten. Bei ihren Kompositionen dient die *Haiku*-Dichtung entweder als textliche Vorlage, wie z. B. bei den *Haiku*-Vertonungen von Friedhelm Döhl (*Sieben Haiku*, 1963/1979) und Günter Bialas (*Haiku-Folge I / II*, 1972), oder als Impuls einer rein instrumentalen Interpretation.

Im Zuge der Verbreitung des *Haiku* in den USA komponierte John Cage in den 1950er Jahren zunächst die *Seven Haiku* (1951-1952), bei deren Gliederung er auf die Form dieses japanischen Gedichts zurückgriff, wobei jedes Stück aus drei Takten mit jeweils 5, 7 und 5 Schlägen besteht. Für die *Seven Haiku* verwendete er die gleichen Tabellen, die er für die *Music of Changes* erstellt hatte, und dieselbe Methode der Zufallsoperation. Gegenüber der Komplexität der *Music of Changes* sind seine *Seven Haiku* durch Schlichtheit und Deutlichkeit charakterisiert. Mit Wechseln von kurzen abgesetzten und langen ausgehaltenen Einzeltönen schildert der Solo-Pianist die gegenwärtige und zugleich permanente Stimmung des *Haiku*. Im Jahr 1976 komponierte Cage ein weiteres von der japanischen Dichtung inspiriertes Werk *Renga*, das aus mehreren Einheiten von 5, 7, 5, 7 und 7 besteht und in grafischer Notation dargestellt ist.

Unter dem Eindruck seiner Japanreise komponierte Olivier Messiaen *Sept Haikai* (1962), in denen die Naturlandschaft Japans und die traditionelle japanische Musikgattung *Gagaku* ihren Niederschlag fanden.<sup>542</sup> Dieses musikalische Stück wurde von Zender sehr geschätzt. In seinem Aufsatz *Messiaen und das Haiku-Denken*

---

<sup>542</sup> Olivier Messiaen: *Sept Haikai* - Esquisses japonaises (*Seven Haikus* - Japanese Sketches) for piano and small orchestra. Im vierten Satz *Gagaku* imitieren acht Solo-Violinisten die Klänge der traditionellen japanischen Mundorgel shō.

(1992) legt er detailliert dar, wie Messiaen sich mit dem *Haiku* auseinandersetzte.<sup>543</sup> Äußerlich betrachtet entspricht die Reihe kleiner Charakterstücke in *Sept Haikai* der Form des japanischen Gedichts, aber es gibt keine 5, 7 und 5 syntaktische Aufteilung in der musikalischen Einheit. Bei Messiaens Stück wurde die Kunst des *Haiku* in erster Linie nicht in der formalen Analogie reflektiert, sondern in der fundamentalen Ebene der zeitlichen Struktur.

Im *Haiku* steht das gegenwärtige Erlebnis im Vordergrund, indem der Zeitablauf und das Zeitbewusstsein aufgehoben werden. Zender zitiert die aufschlussreiche Erklärung von Izutsu, um die nicht-zeitliche Abfolge in der japanischen Dichtung sowie in Messiaens *Haiku*-Denken darzustellen:

„Der wake-Dichter „scheint gegen die innere Natur der Sprache anzugehen, denn mit Hilfe von Wörtern versucht er, ein synchrones ›Feld‹, eine räumliche Ausdehnung zu schaffen. Anstelle einer zeitlichen Abfolge von Wörtern, in der jedes folgende Wort fortfährt, gleichsam das vorangehende auszulöschen, zielt das waka dahin, einen globalen Überblick des Ganzen zu schaffen, bei dem die benutzten Wörter alle gleichzeitig zu beachten sind.“<sup>544</sup>

Sowohl in *Waka* als auch in *Haiku* werden die Worte als Ganzes betrachtet; sie durchdringen sich gegenseitig und vermitteln gemeinsam in einem augenblicklichen Moment die poetische Darstellung. Diese führt zu einer räumlichen Ausdehnung, in der alle Worte sich überschneiden. Dieses Verfahren wurde von Messiaen durch Überlagerung komplexer Gestalten dargestellt. In seinen *Sept Haikai* gibt es bis zu sieben autonome Schichten, die gleichzeitig erklingen, so erklärte Zender in seinem Aufsatz: „Ganz im Gegensatz zur Musik der Beethoventradition gehen sie [Zeitgestaltungen] nicht ineinander über, beeinflussen sich nicht gegenseitig; sie entstammen nicht der gleichen Wurzel, sondern scheinen nebeneinander zu stehen, ohne eine Einheit zu bilden.“<sup>545</sup> Die musikalische Gestaltung bildet bei Messiaen eine räumliche Konstellation, wobei anstelle einer zeitlichen Abfolge das synchrone Feld der Klänge im Mittelpunkt steht.

---

<sup>543</sup> Zender: *Messiaen und das Haiku-Denken* (1992), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 47-52.

<sup>544</sup> Zender: *Messiaen und das Haiku-Denken* (1992), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 47. Mehr dazu siehe Toshihiko & Izutsu, Toyo: *Die Theorie des Schönen in Japan: Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, Köln 1988, S. 13.

<sup>545</sup> Zender: *Messiaen und das Haiku-Denken* (1992), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 47.

### 4.3.2. Der *Lo-Shu* Zyklus

Inspiziert vom Neunerquadrat, dem sogenannten magischen Quadrat der chinesischen Mythologie *Lo-Shu*, komponierte Zender zwischen 1977 und 1997 insgesamt sieben *Lo-Shu* Stücke, wovon *Lo-Shu IV* und *Lo-Shu VI* jeweils fünf *Haiku* beinhalten.

*Lo-Shu* bezieht sich auf eine uralte chinesische Philosophie, deren Überlieferung bis ins dritte vorchristliche Jahrtausend zurückreicht.<sup>546</sup> Dabei handelt es sich um Zahlenanordnungen, in denen die ersten neun Zahlen innerhalb eines magischen Quadrats angeordnet werden. Die Grundform des Neunerquadrats ist so festgelegt, dass die Summe der Zahlen in jeder Richtung zusammen fünfzehn ergibt. Die Hauptfunktion der Zahlen besteht darin, die Eigenschaften von Orten und die innere Ordnung des Raum-Zeit-Gefüges anzugeben.<sup>547</sup>

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Die Zahlen wechseln im Verlauf der Zeit an einen anderen Ort. Das Neunerquadrat ist daher kein statisches Diagramm, richtigerweise sollte es Neuer-Zyklus heißen. Die Zahlen wandern in einer bestimmten Reihenfolge, wie die Zahlen von 1 bis 9 zeigen. Wenn z. B. die Zahl 3 in den Raum 4 wandert, dann ergibt sich folgende neue Zahlenanordnung:

3	8	1
2	4	6
7	9	5

<sup>546</sup> Die Entstehung des *Lo-Shu* wird Yü dem Großen (大禹, 2297-2198 v. Chr.) zugeschrieben. Nach der Überlieferung sollte eine Schildkröte aus dem Fluss *Lo* hervorkommen sein und Yü dem Großen das *Lo-Shu* (die Schrift des *Lo*-Flusses) gebracht haben. Im chinesischen Mythos sind Schildkröten ein Abbild des Kosmos, da ihr Panzer (unten quadratisch und oben rund) nach dem Vorbild des Makrokosmos gebildet ist. Vgl. Granet Marcel: *Das chinesische Denken – Inhalt, Form, Charakter*, Frankfurt/M 1985, S. 129.

<sup>547</sup> Die Zahl „fünf“ wird von anderen acht Zahlen umkreist. In der chinesischen Philosophie wurde sie als das Symbol des *Taiji* bezeichnet. Neben der Zahlenanordnung lassen sich im *Lo-Shu* noch viele andere Elemente betrachten, z. B. die zugeordneten Himmelsrichtungen und Acht Trigramme. Mehr dazu siehe Granet Marcel: *Das chinesische Denken – Inhalt, Form, Charakter*, S.130ff.

Durch weitere Rotationen ergeben sich insgesamt neun verschiedene Diagramme, die jeweils unterschiedliche Charaktereigenschaften und Energiekräfte besitzen.

In Zenders *Lo-Shu*-Zyklus spiegelt sich in erster Linie das Format des magischen Quadrates wider, die Neunteiligkeit mit deutlich erscheinender Mitte wird in Musik umgesetzt.<sup>548</sup> Trotz der Formähnlichkeit besitzt jedes Stück einen eigenen Charakter: Im *Lo-Shu I* (1977, UA: 1979) gibt es neun Sätze,<sup>549</sup> welche jeweils neun Takte umfassen, die wiederum neun Mal im Viertel-Metrum stehen. Entsprechend sind auch insgesamt neun Spieler (drei Flöten, drei Celli und drei Schlagzeuger) an der Aufführung beteiligt. Die Spieler haben eine nach dem Neunerquadrat orientierte Spielposition inne, wobei stets ein Schlagzeuger, ein Cellist und ein Flötist nebeneinandersitzen, egal ob man das Ensemble von der Vertikalen oder der Horizontalen aus betrachtet.<sup>550</sup> Eine mögliche Spielposition wäre folgende: (Abkürzungen: Flöte – F, Cello – C, Schlagzeuger – S)

F	C	S
C	S	F
S	F	C

*Lo-Shu II* für Flöte solo (1978) enthält insgesamt 28 Abschnitte; d. h. 3 mal 9 Einheiten mit einem Mittelteil. In diesem Stück wurde eine Vielzahl neuer Spieltechniken verwendet, um die äußerst differenzierte Klangfarbe der Flöte auszudrücken. Als *Mondschrift* hat Zender sein *Lo-Shu II* betitelt. In diesem Stück vermittelt Zender anschaulich das im *Daodejing* dargelegte chinesische Konzept: „Rückkehr ist die charakteristische Bewegung des *Dao*.“ Die frühen chinesischen Denker waren zutiefst von den zyklischen Bewegungen wie z. B. den vier Jahreszeiten, den Phasen des Mondes, dem Zyklus von Geburt, Reife, Vergehen und Tod aller Lebenswesen, die sie in der Natur beobachteten, beeindruckt.

<sup>548</sup> Zender: *Lo-Shu I-III*, in: ders., *Die Sinne denken*, S. 317.

<sup>549</sup> Jeder der neun Sätze hat eine individuelle Kennzeichnung in Charakter, Tempo, Harmonik und Besetzung. Die Ganzheit der Form erscheint also in einer Balance gegensätzlicher (in sich geschlossener) Einzelteile. Ebda.

<sup>550</sup> Vgl. CD-Begleitheft von Hans Zender: *Lo-Shu I- III, VII*. (Musik Fabrik, WDR 3)

Das *Lo-Shu III* für Flöte und Ensemble (1978/1983), welches Isang Yun gewidmet ist, wurde in ähnlicher Weise wie das *Lo-Shu I* konzipiert. Die Neunteiligkeit findet sich sowohl im zeitlichen als auch im räumlichen Konzept. Das Stück besteht aus neun annähernd gleichlangen Sätzen, mit einem Satz des Solo-Instrumentes als Zentrum. Jeder Satz ist ganz unterschiedlich ausgestaltet; in diesen stetigen Veränderungen spiegelt sich die Wertigkeit des Neunerquadrats wider. Die Zahl der Instrumentalisten beträgt 3 mal 8, also 24 Spieler, die in acht Gruppen gleichmäßig an den vier Seiten des Konzertsaals verteilt werden; in dessen Mitte sind der Solo Flötist und der Dirigent platziert, was insgesamt der Formstruktur des *Lo-Shu* entspricht. Durch die Raumaufteilung und den unterschiedlichen Charakter der Klangfarbe wird ein asymmetrisches akustisches Klangereignis geschaffen.<sup>551</sup>

In den *Lo-Shu I-III* erscheinen chinesische oder englische Texte, die ins Instrument gesprochen werden. Im *Lo-Shu I* wurde der Text dem chinesischen *Shijing* (Buch der Lieder) entnommen, der im chinesischen Originaltext wie auch in der englischen Übersetzung von Ezra Pound erscheint. In *Lo-Shu II* wurden zwei Sätze von Konfuzius zitiert; in *Lo-Shu III* ist der Text mit Fragmenten eines Texts von Pound versehen, der ebenfalls wie bei anderen Stücken nicht an der dominierenden Stelle stehen soll.

Gegenüber den ersten drei *Lo-Shu* Stücken, die aus der Auseinandersetzung mit der chinesischen Philosophie hervorgegangen sind, zeigt Zender in seinen weiteren Kompositionen des *Lo-Shu*-Zyklus, die mehrfach mit *Haiku* betitelt sind, sein Interesse an der japanischen Kultur. Anfang 1982 schrieb Zender sein erstes *Haiku*-Stück, um nach einer weiteren Verknappung der musikalischen Sprache zu suchen.<sup>552</sup> Als Formkonzept diente die formale Gliederung der 17-silbigen Dichtung *Haiku*, welche man deutlich in den *Fünf Haiku (Lo-Shu IV)* für Flöte und 24 Streicher (1982), *Lo-Shu VI – Fünf Haiku* für Flöte und Violoncello (1989) und *Fünf Haiku* für Streichquartett (1992) erkennen kann. Die mit *Fünf Haiku* betitelten Stücke sind der *Haiku*-Dichtung entsprechend mit 17 Großtakten versehen; die Gliederung 5, 7 und 5 des *Haiku* wird durch zwei lange Pausen deutlich gemacht.

Ausnahmsweise ist *Lo-Shu VII* mit *Vier Enso* (für zwei Instrumentengruppen, 1997) betitelt, ein Terminus, welcher mit der Denkweise des Zen-Buddhismus eng

---

<sup>551</sup> Zender: *Lo-Shu I-III*, in: ders., *Die Sinne denken*, S. 318.

<sup>552</sup> Zender: *Fünf Haiku (Lo-Shu IV)*, in: ders., *Die Sinne denken*, S. 320.

zusammenhängt: „*Enso* ist das japanische Wort für Kreis und bezeichnet in der Tradition der Zen-Kalligraphie eines der am höchsten geschätzten Bildthemen. *Enso* ist das Symbol der Leere – damit gleichzeitig ‚leeres Symbol‘ und so Symbol für alle Zeichen im Zen, einschließlich der Worte.“<sup>553</sup> (Abb. 4-21)



Abb. 4-21: *Enso* (<http://de.wikipedia.org/wiki/Ensō>)

Die vier Stücke werden von zwei Instrumentalgruppen, mit jeweils neun verschiedenen Instrumenten, gespielt. Die erste Gruppe steht auf dem Podium und die zweite ist in einem Nebenraum postiert. Sie haben den gleichen Notentext, der jedoch von der ersten Gruppe von links nach rechts und von der zweiten Gruppe in gegenläufiger Richtung gelesen wird. Daraus ergibt sich, dass der Hörer das Ende des Stücks gleichzeitig mit seinem Anfang erleben kann, ganz im Sinne der Zen-Lehre, die uns zeigt, dass es im immer wiederkehrenden Leben keinen Anfang auch kein Ende gibt und jede Erscheinung einen Teil der Ewigkeit darstellt, wie das *Enso* durch ein kreisendes Zeichen aufzeigt.

#### **4.3.3. Mondschrift (*Lo-Shu II*, 1978) und *Lo-Shu VI (fünf Haiku)*, 1989)**

Im Folgenden wurden zwei Stücke aus dem *Lo-Shu*-Zyklus ausgewählt, nämlich *Mondschrift (Lo-Shu II)* und *Lo-Shu VI (fünf Haiku)*, um zu zeigen, inwiefern Zender sich mit der asiatischen Tradition auseinandersetzt. In Zenders asiatischen Stücken spielt die Querflöte eine dominierende Rolle. Mit der Verwendung der Flöte knüpft Zender vermutlich an die Tradition des *shakuhachi*-Spiels an. Dies zeigt sich auch sehr deutlich im Titel eines seiner asiatischen Stücke *Angezogen vom Ton der Flöte – Drei Stücke für Flöte solo nach japanischen Zen-Sprüchen* (1985), welchem drei

---

<sup>553</sup> Zender: *4 Enso (Lo-Shu VII)*, in: ders., *Die Sinne denken*, S. 334.

japanische Sprüche von Tekizi Kanzan, Shoko Kyakka und Choku Kogan zugrunde liegen: „Angezogen vom Ton der Flöte, überquere ich den Berg“, „Achte sorgfältig auf deine Schritte“ und „Eine Wildgans am grenzenlosen Himmel“. Durch den freien Rhythmus und die vielfältige Spieltechnik in diesem Stück versucht Zender die Klangfarbe des *shakuhachi* mit der Flöte nachzuahmen. So verleiht Zender ebenfalls seinem *Lo-Shu*-Zyklus mit den äußerst differenzierten Klängen der Flöte besonderen Nachdruck.

### Mondschrift (Lo-Shu II) für Flöte solo

Die Formkonzeption des *Lo-Shu II* basiert auf dem Format des magischen Quadrats des *Lo-Shu*, wobei es in 3 mal 9 Einheiten mit einem Mittelteil, also insgesamt 28 Abschnitte gegliedert ist. Der Ablauf der Musik ist, wie in vielen anderen asiatischen Stücken von Zender, nicht zielgerichtet, d. h. die 28 Abschnitte bilden keine musikalische Entwicklung, sondern stellen bloß eine Reihe autonomer Notenzeilen dar. Die Notation wird durchnummeriert und je zwei Zeilen bilden eine musikalische Einheit von zirka zwanzig Sekunden, die durch eine Pause voneinander abgesetzt ist. Die Pausen setzen am Ende jeder Notenzeile ein und sind mit Sekundenangaben in *Space Notation* dargestellt (Abb. 4-22).

The image shows a musical score for a solo flute piece. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Klappen' (flap) and the bottom staff is labeled 'Atem' (breath). The top staff has a circled 'M' above it. The notation includes various dynamics: *fff*, *ff*, *mf*, and *poco*. There are also annotations for 'weite Mundhöhle' and 'enge Mundhöhle (chromatisch, etwas frei)'. A 4-second rest is indicated at the end of the first staff. The bottom staff has a circled 'A' above it with '(extrem)' next to it. It includes dynamics *pp* and *p*. A 5-second rest is indicated at the end of the second staff. The rests are labeled with '4'' and '5''.

Abb. 4-22: Hans Zender: *Lo-Shu II* – Der 1. Abschnitt (© 1980 Bote & Bock, Berlin)

Die Dauer der Pause ändert sich innerhalb der 28 Abschnitte. Die pausierte Zeit verringert sich von 4-5 Sekunden am Anfang bis zu 1-2 Sekunden in der Mitte des Stücks, vermehrt sich dann wieder auf etwa 3-4 Sekunden am Ende des Stücks. Dadurch wird die ästhetische Verbindung zwischen den 28 Abschnitten und dem Zyklus der Mondphasen deutlich. Der Zyklus des Abnehmens und Zunehmens des Mondes spiegelt sich in den 28 Abschnitten wider, in denen sich die Musik vom anfänglich pausenreichen und geräuschhaften Charakter über kontinuierliche Passagen in der Mitte bis hin zum pausenhaften Ende verändert.<sup>554</sup>

Verschiedene charakteristische Spieltechniken der Flöte tragen dazu bei, dass die *Mondschrift* sich noch weiter der asiatischen Kultur annähert. In den meisten Zeilen sind die Aktionen der Finger und der Atem auf zwei verschiedenen Notensystemen notiert; dabei handelt es sich um rhythmisch voneinander unabhängige Vorgänge. Im oberen System wird die vielfältige Spieltechnik angedeutet, die von Innen- und Außendrehung des Instrumentes über ein gefärbtes Luftgeräusch bis hin zur Verwendung der ins Instrument gesprochenen Silben reicht. Bei den Atemstößen des unteren Notensystems wurden die Aus- und Einatmung sowie die Zwerchfellstöße genau notiert; die Vokalfärbung der Atemstöße (z. B. *hu*, *ho*, *he*) und die Artikulation (z. B. *t*, *k*, *to*) sollen allerdings in den meisten Fällen stimmlos ausgeführt werden (Abb. 4-23).

Abb. 4-23: Hans Zender: *Lo-Shu II* – Der 4. Abschnitt (© 1980 Bote & Bock, Berlin)

<sup>554</sup> Zender: *Lo-Shu II*, in: ders., *Die Sinne denken*, S. 318.

Die Vokalfärbung wird in der Mitte des Stücks deutlicher, wo zwei Sätze von Konfuzius gesprochen werden sollen. Die Umschriften der beiden Sätze lauten: *wei tian xia zhi cheng wei neng jin qi xing* (唯天下至誠為能盡其性) und *wei tian xia zhi cheng wei neng hua* (唯天下至誠為能化中庸).<sup>555</sup> Die Übersetzung Zenders Angabe zufolge ist „Nur die größte Lauterkeit unter dem Himmel kann die eigene Natur voll entfalten.“ und „Nur die größte Lauterkeit unter dem Himmel kann eine Veränderung herbeiführen.“<sup>556</sup> Während der erste Satz ebenfalls stimmlos ins Instrument gesprochen wird (Abb. 4-24), wird der zweite Satz zum Teil stimmhaft vorgetragen. Alle gesprochenen Silben werden in die gespielte Musik integriert (Abb. 4-25).

The image shows two staves of musical notation for a piece by Hans Zender. The first staff, labeled '13', contains the lyrics 'zhi (ha - -)' and 'cheng'. It features dynamic markings such as *fp*, *f*, *p*, and *fff*, along with performance instructions like 'L' (Laut), 'ord.' (ordinario), and 'fltz.' (flüchtig). The second staff, labeled '2"', contains the lyrics 'wei' and 'néng'. It includes dynamic markings like *p*, *fff*, *ff sub.*, *p sub.*, and *f*, along with performance instructions like 'M' (Mittel), 'Dpz.' (Doppelpedal), 'L' (Laut), and 'M' (Mittel). The second staff also includes the note '(ohne Resonanz)'.

Abb. 4-24: Hans Zender: *Lo-Shu II* – Der 13. Abschnitt (© 1980 Bote & Bock, Berlin)

<sup>555</sup> Die zwei Sätze, die erklären, dass nur eine tugendhafte Person eine innerliche Wandlung beim Volk bewirken kann, stammen aus dem 23. Kapitel des Buchs *Zhongyong* (中庸, *Doktrin der Mitte*) von Konfuzius.

<sup>556</sup> Siehe Partitur.

Abb. 4-25: Hans Zender: *Lo-Shu II* – Der 16. Abschnitt (© 1980 Bote & Bock, Berlin)

Mit der einfachen, auf *Lo-Shu* basierenden Form verbindet Zender in der *Mondschrift* seine Interpretation der kosmischen Weltanschauung der chinesischen Tradition, die die Mondphasen in ihrem immer wiederkehrenden Zyklus darstellt. Um seine an der asiatischen Tradition orientierte Konzeption darzulegen, zitiert er ferner zwei Sätze von Konfuzius. In der Musikdarstellung greift er auf die Spieltechnik der *shakuhachi* zurück, wobei differenzierte Klänge und Atemstöße im Vordergrund stehen; dadurch wird die Charakteristik der sogenannten Tonzellen des *shakuhachi*-Spiels zum Ausdruck gebracht. Darüber hinaus versuchte er die *ma*-Zeit mit Hilfe von Pausen am Ende jeder Notenzeile zu betonen. Durch den geräuschhaften Charakter der Klänge dringt das Flöten-Spiel in die Stille der Pausen hinein. Man könnte die *Mondschrift* ganz im Sinne der traditionellen japanischen Musikauffassung betrachten; diese aus 28 Abschnitten bestehende Komposition könnte daher als ein ununterbrochenes Stück angesehen werden.

### **Lo-Shu VI (Fünf Haiku) für Flöte und Violoncello**

In der japanischen Dichtung *Haiku* fand Zender eine neue Möglichkeit, seine musikalische Sprache weiter zu vereinfachen. Er äußerte sich einmal: „Die japanische Kultur, vor allem die Zen-Kultur, ist eine reduktive Kultur, und diese Reduktion habe

ich dann auch als Musiker zu üben versucht, gerade im Gegensatz zu einer typisch europäischen, auf immer größere Komplexität bedachten Haltung.“<sup>557</sup> Gerade die Knappheit des *Haiku* stellt diese äußerste Reduktion der japanischen Tradition dar. Im Sinne des *Haiku* versucht Zender in seiner Musik die Einfachheit und die Unmittelbarkeit wiederzugeben.

Sein *Lo-Shu VI* wurde mit *Fünf Haiku* betitelt; es gibt nämlich insgesamt fünf Sätze, die sich jeweils auf ein *Haiku* beziehen. Dabei handelt es sich nicht um eine *Haiku*-Vertonung, in der oft eine Vokalstimme den Text vorträgt, sondern um eine rein instrumentale Interpretation. Die fünf *Haiku* bilden keinen Zyklus; sie können nach Zenders Angabe auch einzeln oder in beliebigen Kombinationen gespielt werden. Jeder Satz enthält 17 Großtakte, entsprechend den 17 Silben des *Haiku*. Die Gliederung 5-7-5 des *Haiku* wird durch zwei lange Fermaten in den Takten 5 und 12 deutlich. Außerdem wird jeder Takt als eine musikalische Einheit aufgefasst; die Takte sind durch Pausen voneinander abgesetzt (Abb. 4-26).

Durch die Pausenhaftigkeit des Stücks wird noch einmal die von der asiatischen Musiktradition beeinflusste Zeitkonzeption hervorgehoben. Anstelle der logischen Abfolge von Klängen versucht Zender eine räumliche Ausdehnung zu schaffen, in der alle Klänge gleichzeitig beachtet werden müssen.

---

<sup>557</sup> *Happy New Ears – Utopie jenseits der Stilsicherheit – Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 10.



Wechselbeziehung zwischen *ma* (Stille) und *sawari* (Geräusch) angedeutet, indem die Grenze zwischen Geräuschen und Stille aufgehoben wird. Die Klangfarbe wird durch Luftglissando, hauchartiges Geräusch und Flageolett bei der Flöte sowie Wischbewegungen beim Cello zum Ausdruck gebracht und zusammen mit dem stillen Moment eine klangliche Spannung hervorgerufen.

IV

♩ = 63

1 (M) *Luftgliss. (weite Mundhöhle)*

2 (M) *Luftgliss. (weite Mundhöhle)*

3 (L) *libell.* *sehr hoch (sphärisch)* *eventuell halbfing. pp*

4 (L) *hauchartig*

5 (L) *Zeit lassen*

6 (L) *Wischbewegung (links-rechts)* *Wenig Druck, sodass ein zartes Schabegeräusch entsteht*

7 (L) *pp non vibr.*

8 (L) *pp non vibr.*

9 (L) *pp (poco espr.)*



Im zweiten Teil (T. 6-12) wird der augenblickliche Moment durch vorwiegend statische Klangereignisse dargestellt. Im Schlussteil (T. 13-17), der den letzten Zeilen des *Haiku* entspricht, wird die dynamische Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Objekt inszeniert, wobei die Vergänglichkeit jedes gegenwärtigen Moments durch die dramatische Klangbewegung expressiv hervorgehoben wird. Die beiden Soloinstrumente enden mit lebhaftem Ausdruck und Dynamik, bevor sie wieder in die Stille zurückkehren.

Zenders *Haiku*-Stücke reflektieren die Essenz des Gedichts: Die sich in der Natur befindende Stille, der plötzliche auftretende Klang und die dynamische Beziehung zwischen den beiden. Sie befinden sich nicht in einer zeitlichen Abfolge, sondern in einem augenblicklichen Moment. In diesem einzigen flüchtigen Augenblick wird die Wahrnehmung des Klangs spontan und gegenwärtig, wie Zender einmal über Bashos *Alter Teich* äußerte: „Das berühmte *Haiku* bringt auf klassische Weise den Vorgang des Hörens zum Ausdruck – die Betroffenheit des Hörers durch den unvermittelt eintretenden Klangreiz; [...].“<sup>558</sup> Dieser Klangreiz befindet sich in jedem augenblicklichen Moment der Hörerfahrung.

Abgeleitet von der buddhistischen Psychologie, den sogenannten *Nen*<sup>559</sup> (念, Gedanke), beschreibt Zender diesen Hörvorgang als dreistufig, nämlich spontan, reflexiv und interpretativ:

„Zunächst werden wir durch die Klänge überfallen; wir reagieren *spontan*, reflexionslos auf blitzartige Klangeinbrüche. Dann beginnen wir [...] das Gehörte in einer Rückwendung weiterzuverarbeiten, zu verbinden, zu vergleichen: Das ist der Prozess der *Reflexion*, der erst die Erfahrung der Kontinuität, des zeitlichen Zusammenhangs ermöglicht. Und endlich gibt es eine dritte Stufe, auf der auch jener Prozess der Reflexion wieder reflektiert wird: Die Erfassung und Unterscheidung von Teilen, damit von individuellen Einheiten wird möglich, musikalische Form.“<sup>560</sup>

---

<sup>558</sup> Zender: *Über das Hören* (1991), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 177.

<sup>559</sup> Die buddhistischen Denker beschreiben den Vorgang der Wahrnehmung in drei Stufen: Der pure Einfall eines Reizes; die blitzschnelle spontane Antwort und der Vergleich des Reizes mit allen bereits im Lauf des Lebens empfangenen Reizen. Vgl. Zender: *Musik als Erfahrung* (1980), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 138. Hierbei verweist Zender auf Katsuki Sekida: *Zen-Training. Das große Buch über Praxis, Methoden, Hintergründe*, hg. von A. V. Grimston, Freiburg 1993.

<sup>560</sup> Zender: *Musik als Erfahrung* (1980), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 138.

Die Rückkehr zur ursprünglichen Stufe der spontanen Wahrnehmung, das Ziel in der buddhistischen Praxis, ist auch Zenders Anliegen des richtigen Hörvorgangs: „Es ist ein Erlebnis der Ichlosigkeit, der Ich-Vergessenheit. Durch diese Momente können wir uns von unserem, im alltäglichen Dasein fast immer andauernden Ich-Krampf erholen; [...]“<sup>561</sup> Dabei ist es wichtig, dass „der Hörer alle ihm zur Verfügung stehende Konzentrationskraft in jenem einzigen Punkt versammelt, [...] sein Bewusstsein auf die Gegenwärtigkeit der eben tönenden Musik zu richten, ohne die reflektierende Tätigkeit des dritten *Nen* zu üben.“<sup>562</sup>

Jörn Peter Hiekel bezeichnet Zenders Rezeption des *Lo-Shu* als bloßen formalen Moment, da „die Verwendung von magischen Quadraten nicht unbedingt auf spezielle interkulturelle Perspektiven bezogen werden muss, sondern zunächst einfach auf einen praktikablen Modus der Strukturierung deutet.“<sup>563</sup> Tatsächlich versuchte Zender die Musik zunächst neunteilig anzulegen, um eine neue musikalische Form zu realisieren. Dabei bezog er sich nicht auf die Essenz der alten chinesischen Philosophie des *Lo-Shu*, da es sich hierbei um ein umfangreiches Wissen handelt, welche sich nicht so einfach begreifen lässt. Trotz der schwierigen Aufgabe griff Zender auf einen Aspekt, nämlich dem Prinzip der Wandlung des *Lo-Shu* Quadrats zurück, indem er diese Wandlung in seiner *Mondschrift (Lo-Shu II)* durch die veränderten Mondphasen darstellte. Statt des magischen Quadrats bezog er in seinen weiteren *Lo-Shu* Stücken die Gedichtform des *Haiku* mit ein, dadurch dass die äußere Struktur zwar wieder im Vordergrund steht, aber die inhaltliche Essenz des *Haiku* durch die entsprechende musikalische Interpretation eine noch wichtigere Rolle in der Musik spielt.

Auch in seinen asiatischen Stücken versucht Zender die vergangene Tradition durch seine zeitgemäße Ausdrucksweise zu interpretieren, um der Vergangenheit einen aktuellen Sinn zu verleihen. Dabei bedient er sich der mittelalterlichen Texte bzw. des *Lo-Shu* als Vorlage, und interpretiert diese durch die nicht-asiatischen

---

<sup>561</sup> Ebda.

<sup>562</sup> Zender: *Was kann Musik heute sein?* (1988), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 153.

<sup>563</sup> Hiekel, Jörn Peter: *Erstaunen und Widersprüchlichkeit – Tendenzen kultureller Entgrenzung in der Musik von Hans Zender*, in: Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken 2007, S. 83.

Instrumente und die moderne Musiksprache. Der Sinn der asiatischen Tradition wird dadurch im europäischen Kontext verständlich dargestellt.

Dieses Phänomen wird von Peter Revers als dialektischer Gedanke bezeichnet: Es geht nämlich bei Zender nicht um die unmittelbare Übernahme der japanischen Tradition, sondern vielmehr um die Auswirkungen, die aus seiner Auseinandersetzung mit der fremden Kultur hervorgegangen sind. Darüber äußert sich Revers folgendermaßen:

„Zender verwertet nicht japanische Musik als bloßes Materialreservoir, sondern greift – im Gegenteil – deren elementare Denk- und Gestaltungsstrukturen auf. Seine Komposition repräsentiert gleichsam eine Dialektik des Fremden, innerhalb derer sich sowohl Bezüge zur Musik Japans als auch die Distanz zu ihr manifestieren. [...] ‚die fremde Ferne heimzuführen‘ und das eigene Kulturverständnis ‚mit sich in die Ferne zu führen bzw. das eine auf das andere einwirken zu lassen.“<sup>564</sup>

Wie Zender sich vom alten chinesischen Tonsystem zu einer neuen Möglichkeit eines zukünftigen Harmoniesystems inspirieren lässt,<sup>565</sup> greift er auch in seinen asiatischen Stücken auf die elementare Idee der asiatischen Tradition zurück, um ein zeitgemäßes Hörverständnis zu erschließen. Dabei werden die unterschiedlichen Musikauffassungen unter Aspekten von Klangereignissen, Zeitgestaltungen und Stimmbehandlung zwischen Ost und West aufgezeigt. Durch die Gegenüberstellung und die Verschränkung dieser heterogenen Elemente gelingt es Zender einerseits den jeweiligen kulturellen Charakter herauszustellen und andererseits die Grenze zwischen den verschiedenen Kulturen aufzuheben.

---

<sup>564</sup> Revers, Peter: *Hans Zender: Fūrin No Kyō*, in: Gratzner, Wolfgang (Hg.): *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim 1996, S. 215f.

<sup>565</sup> Im Aufsatz *Betrachtung der Zwölftonleiter des alten China* beschreibt Zender die Systematik und die Naturorientierung des altchinesischen Musikdenkens, dabei denkt er zugleich über die Möglichkeiten der Kombination mit dem westlichen Tonsystem nach: „[...] für uns jedoch rückt mit dieser Tonleiter die Erfindung einer Harmonik, welche jenseits der verbrauchten chromatischen Flächen rationale Wege einer Erweiterung des Tonhöhendenkens sucht, in greifbare Nähe.“ Siehe Zender: *Betrachtung der Zwölftonleiter des alten China. Ein Beitrag zur Frage der Mikrointervalle* (1981), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 17-22.

## **Zen im Spannungsfeld der Globalisierung**

### **– Ein Vergleich zwischen Cage, Takemitsu und Zender**

Die Art und Weise der Integration der Zen-Ästhetik als eine neue Kunstauffassung in die Komposition unterscheidet sich in den Werken von Cage, Takemitsu und Zender. Dabei spielt der jeweilige geschichtliche und kulturelle Hintergrund eine wichtige Rolle. Cage wuchs im Kreis der amerikanischen Avantgardisten auf, indem viele revolutionäre Aktionen unter Mitwirkung von Musikern und Künstlern stattfanden. Takemitsu entwickelte seine musikalische Sprache unter der Wechselwirkung der westlichen Ausbildung und der eigenen Tradition. Seine Vorliebe, sich auf die Ausdrucksweise der Klangfarbe zu konzentrieren, fand sich sowohl in seiner westlichen als auch in seiner japanischen Instrumentation. Zender versucht eine neue, zeitgemäße Musiksprache zu finden, die die überholte Strömung des Serialismus substituieren sollte; dabei interpretiert er die vergangene Tradition, um einen aktuellen Sinn daraus zu gewinnen. Die drei in der vorliegenden Arbeit als Idealtyp ausgewählten Komponisten wuchsen auf verschiedenen Kontinenten auf, besaßen somit unterschiedliche kulturelle Hintergründe, folglich entwickelten sie auch unterschiedliche und individuelle Kompositionstechniken und Musikvorstellungen. Im Zuge der Verbreitung des Zen-Buddhismus integrierten die drei Komponisten das Denken des Zen in der Musik unterschiedlich. Ihr musikalisches Zen bildet infolgedessen ein Spannungsfeld zwischen Ost und West und zwischen der eigenen und fremden Tradition.

### **Der Osten – Der Westen**

#### **Cage – Takemitsu**

In Cages musikalischen Werken zeigen sich bereits zu Beginn seiner Schaffensphase der experimentelle Geist und die Erfindungskraft. Die globale Verbreitung des Zen-

Buddhismus in den 1950er Jahren trug dazu bei, dass Cage für seine experimentelle Konzeption eine theoretische Stütze fand: In der *Music of Changes* diente das Zen als Kompositionsmittel, um die Absichtslosigkeit mit Hilfe des *I-Ging* zu erzielen. Im Stillen Stück *4'33"* wurde die Leere als Konzeption deutlich dargestellt, indem sich Klang und Stille parallel entwickeln können, ohne sich gegenseitig auszuschließen. Im *0'00"* wurde die Aufmerksamkeit des Zen als Aktion demonstriert. Auch in der *Lecture on Nothing* und *Lecture on Something* findet sich der Zen-Geist, wobei die Intentionslosigkeit und die Durchdringung von Etwas und Nichts noch einmal in den Vordergrund rücken. Dabei ist bemerkenswert, wie die Künstler der New Yorker Schule seine Zen-Rezeption beeinflussten.

Takemitsus Kompositionsphase begann in einer Zeit, wo die Verwestlichung in Japan dominierte. Seine Musiksprache der früheren Schaffensphase wurde tief von Debussy und Messiaen geprägt. Erst nach der Begegnung mit Cage, und nicht zuletzt durch dessen Interesse an der asiatischen Philosophie, wurde Takemitsu auf die eigene Tradition aufmerksam, wobei ihn die raffinierte Klangfarbe der japanischen Instrumente und die damit verbundene Naturauffassung besonders interessierten. Gegenüber Cages Konzeption der Durchdringung sowie der Gleichwertigkeit von Stille und Geräuschen, lag bei Takemitsu die Betonung auf den Ereignissen, die in der stillen Zeit stattfinden. In seinen *November Steps* wurde im Spiel der *shakuhachi* und der *biwa* jeder einzelne Ton gezielt in *sawari* und *ma* integriert, wobei nicht nur der geräuschhafte Klang eine wichtige Rolle spielt, sondern auch die *ma*-Zeit zwischen den Klängen. Dieser stille Zwischenraum besteht aus unzähligen Tönen, die zwar unhörbar, aber für die gesamte Aufführung unentbehrlich sind. In einem Atemzug der *shakuhachi* oder einem Zupfen der *biwa* spiegelt sich für Takemitsu die Essenz der Buddha-Natur wider; seine Zen-Rezeption manifestiert sich im Vortrag der japanischen Instrumente.

### **Takemitsu – Zender**

In Zenders Musikschaffen dominiert die zeitgenössische pluralistische Musiksprache. Aus den Eindrücken seiner Japanreise gingen seine „asiatischen Stücke“ hervor. In den Werken *Muji no kyo* und *Furin no kyo* z. B. wurde seine Interpretation der zenhaften Texte mittels differenzierter Stimmbehandlung und nicht-zielorientierter

Zeitgestaltung dargestellt. In den *Lo-Shu*-Stücken und *Haiku*-Kompositionen griff er auf die chinesische und japanische Tradition zurück, um die Schlichtheit und die Knappheit der asiatischen Kunstauffassung mit seiner Musik zu verdeutlichen.

Wie bei Takemitsu vermittelte Zender seine Zen-Gedanken durch musikalische Realisationen. Takemitsu griff auf die traditionellen japanischen Instrumente (*shakuhachi* und *biwa*) zurück, um die Zen-Ästhetik unmittelbar durch den Klang *per se* auszudrücken. Zender benutzte ausschließlich westliche Musikinstrumente, dabei versuchte er, seine Zen-Rezeption möglichst mit authentischen Klängen darzustellen. Während Takemitsu die Naturauffassung der japanischen Tradition mit raffinierten Klängen darzustellen versuchte, suchte Zender nach dem substantiellen Sinn der asiatischen Tradition, und interpretierte diesen aus seiner europäischen Sichtweise.

### **Zender – Cage**

Sowohl bei Zender als auch bei Cage zeigt sich eine Übereinstimmung der Betrachtungsweise darin, dass sie die Wichtigkeit der unmittelbaren Wahrnehmung, die ebenfalls als ein wichtiges Prinzip der Zen-Übung gilt, erkannten. In einem Interview mit Ev Grimes (1984) sprach Cage von *Verstehen* und *Erfahren* von Musik, wobei er darauf bestand, dass es wichtiger ist, Musik zu erfahren als sie zu verstehen. Cage sagte: „Ich glaube, das Erleben von Musik, im Gegensatz zum Verstehen von Musik, besteht zunächst darin, hören zu lernen.“<sup>566</sup> Für Cage spielten die Aufgeschlossenheit und die Konzentration beim Hören eine zentrale Rolle. Zenders Vorstellung vom Hören ist ähnlich wie Cages Idee, wobei er die spontane Wahrnehmung als wichtigste Richtlinie bezeichnete. In seinem Artikel *Musik als Erfahrung* von 1980 äußerte sich Zender: „Dem Hörer bleibt nichts übrig, als all sein Hörvermögen auf den Augenblick, auf das Jetzt des Geschehens zu richten. Er wird reich belohnt, nicht nur durch neue Hörerlebnisse, sondern auch durch besondere Schärfung seiner Aufmerksamkeit.“<sup>567</sup>

Aber während Cage sein ganzes Leben lang auf diesem Prinzip beharrte, entwickelte sich Zenders Konzeption vom Hören einen Schritt weiter. Dabei unterscheidet sich Zenders Denkweise von Cages Idee. In seinen zwei weiteren

---

<sup>566</sup> Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 176.

<sup>567</sup> Zender: *Musik als Erfahrung* (1980), in: ders., *Die Sinne denken*, S. 140.

Artikeln über Hörerlebnisse – *Was kann Musik heute sein?* (1988) und *Über das Hören* (1991) bezeichnete Zender die spontane Wahrnehmung als Voraussetzung für die nachfolgenden Stufen der Reflexion und der Interpretation, welche allerdings beim Hörerlebnis auch sehr wichtig sind: „Nach Abschluss der Hörvorganges muss dann der begriffliche Reflexionsprozess einsetzen – die „Verdauung“ der empfangenen Botschaft, ihre Übersetzung ins Bewusstsein, in Sprache; ihre Analyse und kritische Bewertung.“<sup>568</sup> Zender bezog nämlich den Vorgang der Reflexion und Interpretation in die Hörerfahrung mit ein, da dieser für das Verstehen des ganzen Stückes unentbehrlich ist. Dabei spielte die westliche vergangene Tradition für Zender eine wichtige Rolle, auf die Cage aber verzichtete. Zender schrieb: „Allerdings muss man gleichzeitig betonen, dass die Pflege und das liebende Verstehen der Meisterwerke der europäischen Musiktradition die Voraussetzung sind, um die neue Musik in ihrer Tiefe zu verstehen. [...] Ohne Versenkung in die geschichtlichen Formen lässt sich Sinn und Ort der Musik der Gegenwart nicht bestimmen.“<sup>569</sup>

### **Cage – Takemitsu – Zender**

Alle drei Komponisten setzten sich kontinuierlich mit der Wechselbeziehung von Stille und Geräuschen auseinander. Während Cage seine bis 1961 veröffentlichten Beiträge in der Textsammlung *Silence* zusammenstellte, legte Takemitsu seine Gedanken zur Musik in *Confronting Silence* dar. Um die Stille in der Musik darzustellen, griffen die drei Komponisten auf verschiedene Methoden zurück: Für Cage ist Stille ein höchster Zustand frei von jeglicher Intention. Seine Rezeption des *I Ging* und des Daoismus stellt sein höchstes Prinzip von *wu wei* (Nicht tun) dar, wobei alle Klänge zur Natur zurückkehren, ohne jegliches Wollen und Handeln zu brauchen. Dieses Prinzip wurde im nächsten Schritt weitergeführt: Nicht nur das Kompositionsverfahren, sondern auch die Aufführungspraxis, sollten gleichsam vom Willen des Komponisten befreit werden. Cage bot bloß einen Raum und eine bestimmte Zeitspanne an, ohne einen von ihm geschrieben oder vom Pianisten gespielten Ton zu hören. Seine Zen-Rezeption besteht darin, dass jeder Rezipient auf alle Geräusche, absichtlich oder unabsichtlich, in seiner Umgebung aufmerksam

---

<sup>568</sup> Zender: *Was kann Musik heute sein* (1988), Ebda., S. 153.

<sup>569</sup> Zender: *Über das Hören* (1991), Ebda., S. 179.

gemacht werden sollte. Cage griff die Essenz der Intentionlosigkeit des Zen auf, und gab diese auf einer philosophisch-ästhetischen Ebene zurück. Takemitsu übertrug hingegen zahlreiche Aspekte des Zen direkt auf die Musik. Er wurde zunächst durch Cage auf den Zen-Buddhismus aufmerksam, und fand dessen philosophische Gedanken und ästhetische Wurzeln schon seit geraumer Zeit in seiner eigenen Tradition wieder. Er konzentrierte sich auf die Naturauffassung des Zen, die vor allem mit der traditionellen japanischen Musikauffassung im Einklang steht. Dabei bevorzugte er die oft in der Zen-Meditation eingesetzte Bambusflöte *shakuhachi*, um damit die untrennbaren Elemente *ma* und *sawari* darzustellen. Er setzte die Stille und die Geräusche in Musiknoten um, und verlieh sowohl der Stille als auch den Geräuschen Ebenbürtigkeit mit der Musik und unterstrich so deren musikalische Bedeutung. Zenders Reflexion des Zen-Gedankens zeigt sich in vielen seiner „asiatischen Stücken“ deutlich. Ähnlich wie bei Cage, erklärte Zender das Zen als einen Prozess der Entleerung. Jedoch setzte er dieses Prinzip nicht nur in einer philosophischen Ebene um, sondern auch durch sorgfältige musikalische Verarbeitung. Seine Überlegung, dass die Heterogenität, nämlich die Gegenstrebigkeit sowie die Auseinandersetzung mit der Tradition und dem Fortschritt beim Komponieren zu berücksichtigen sind, spielt auch bei seinen vom Zen inspirierten Werken eine zentrale Rolle. Infolgedessen legte er bei seinen Kompositionen großen Wert auf die Spannung zwischen den unterschiedlichen Zeitstrukturen und Formprinzipien. Um aber die zen-ästhetischen Klänge hörbar zu machen, bezog er sich nicht, wie Takemitsu, direkt auf die asiatischen Instrumente, sondern versuchte es mit den Mitteln der westlichen Musik. Für Zender war es wichtig, die vergangene Tradition in einen aktuellen Bezug zu setzen.

### **Das Fremde – Das Eigene**

In dem interkulturellen Austauschprozess findet bei allen drei Komponisten eine Auseinandersetzung mit der fremden und eigenen Tradition statt: Cage integrierte seine Zen-Vorstellung in den intellektuellen amerikanischen Kreisen; sein Gebrauch der rhythmischen Struktur, des präparierten Klaviers, der Unbestimmtheit und der grafischen Notation ging aus der Auseinandersetzung mit Stücken seines Lehrers

Henry Cowell und denen anderer Komponisten und Künstler wie Lou Harrison, Morton Feldman, Robert Rauschenberg hervor. Seine Zen-Idee wurde von Suzuki geprägt, beinhaltete aber auch die indischen Philosophien. In der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Kulturen griff Cage auf deren Gemeinsamkeiten zurück, und setzte diese konsequent in seiner Musik um. Wie die Verwendung von der statischen Harmonie und Tabellen aus dem *I Ging*, wo er intentionslos sein und „frei von individuellem Geschmack und Gedächtnis“ bleiben wollte. Das Verfahren der Zufallsoperation selbst kann man mit einer Zen-Übung gleichsetzen: In den sich immer wiederholenden Verrichtungen, in denen man auf den eigenen Willen verzichtet und alle möglichen Ereignisse akzeptiert, nähert man sich der Intentionslosigkeit, einem der wichtigsten Prinzipien des Zen-Buddhismus. In der *Music of Changes* vermittelte Cage seine Zen-Rezeption nicht durch kompliziert nach *I-Ging* zusammengestellten Musiknoten und Klänge, sondern durch seine Aktion und Denkweise.

Gegenüber dem komplizierten Verfahren in der *Music of Changes* drückte Cage in seinem 4'33" Stück die Leere durch Schweigen aus. Zusammen mit seinem in demselben Jahr aufgeführten *untitled Event* (1952) verknüpfte Cage sein Zen-Denken mit den Ideen der amerikanischen avantgardistischen Künstlern. Die Intensionslosigkeit bezieht sich in der Performance nicht nur auf den Komponisten, sondern auch auf die Aufführung und die Rezipienten. In 4'33" wird die Stille zu einer Frage der Absichtslosigkeit; d. h. inwiefern wir hören und aufnehmen können, hängt mit unserer Aufgeschlossenheit zusammen. Es ist jedoch interessant zu wissen, dass Cage erst durch die weiße Leinwand von Robert Rauschenberg den Mut bekam, dieses Stille Stück zu schreiben. Darüber hinaus lässt sich in der Performance sein experimenteller amerikanischer Geist feststellen. Das Prinzip der offenen Kunst behielt Cage in seinem Leben und seinen weiteren Kompositionen fast ununterbrochen bei. In einem Interview mit Duckworth äußerte sich er einmal: „No day goes by without my making use of that piece in my life and in my work. I listen to it every day. [...] I turn my attention toward it. [...] it's the source of my enjoyment of life.“<sup>570</sup>

---

<sup>570</sup> Duckworth, William: *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five Generations of American Experimental Composers*, New York 1995, S. 21f.

Ähnlich wie Cage glaubte Takemitsu, dass es nirgendwo in der Natur die absolute Stille gebe. Geräusche sind unmittelbare Bestandteile der Natur. Außerdem war die Ästhetik von *ma* und *sawari* Takemitsu zufolge eigentlich schon immer in der japanischen Vorliebe zur Natur verwurzelt. Nachdem er sich bereits während seiner westlichen Ausbildung intensiv mit den Klangfarben beschäftigt hatte, interessierte er sich nach der Wiederbegegnung mit seiner Tradition in erster Linie auch für die Klangfarbe der japanischen Instrumente. Seine Suche nach den eigenen Wurzeln lag infolgedessen nicht in der Wiederbelebung einer reinen japanischen Musik, sondern in der „Reinterpretation“ der japanischen Ästhetik innerhalb einer globalisierten Welt. Takemitsus westliche Musikausbildung spielt beim Wiedererkennen der eigenen japanischen Tradition eine wichtige Rolle. In *November Steps* zeigt sich bereits seine Vision „swim in the ocean that has no west and no east“,<sup>571</sup> da es viele musikalische Verknüpfungen zwischen den beiden Kulturen gibt, die die Übergänge abrunden. In *Autumn* (1973) für Orchester mit *shakuhachi* und *biwa* kommt diese Vision noch deutlicher zum Ausdruck.

Diese Konzeption der Globalisierung findet sich ebenfalls in Zenders asiatischen Stücken. Aber während Takemitsu die östlichen und westlichen musikalischen Besetzungen in *November Steps* gegenüberstellte, schaffte es Zender mit rein westlichen Instrumenten die unterschiedlichen Klangwelten in einem Werk zusammenzufügen. Die Flöte spielte dabei die Rolle der *shakuhachi*, und die Vokalstimme imitierte den Ausdruck der traditionellen japanischen Vokalmusik. Seine Musiksprache nähert sich aber der Ausdrucksweise der zeitgenössischen Moderne, das Zusammenstellen verschiedener Sprachen und Zeitgestaltungen erinnert uns ferner an die in den 1960er Jahren entwickelte Polystilistik. Es geht bei Zenders Musikdarstellung aber nicht in erster Linie um eine klangliche Imitation, die die traditionellen japanischen Stimmen und Klänge wiedergeben sollte, sondern um eine bewusste Interpretation einer vergangenen Tradition. Damit die asiatische Tradition auch in der heutigen globalen Welt verstanden wird, verwendet er westliche Instrumente und die moderne Musiksprache. In seinen musikalischen Ausformungen spiegelt sich seine Reflektion über Tradition und Fortschritt sowie über die eigene und fremde Kultur wider.

---

<sup>571</sup> Vgl. Burt, Peter: *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge 2001, S. 234-253.

## Literaturverzeichnis

- Adler, Joseph A.: *Chinesische Religionen – Religiöse und ethische Ideale einer großen Kultur*, Freiburg: Herder, 2007.
- Antor, Heinz (Hg.): *Inter- und Transkulturelle Studien – Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006.
- Arndt, Jürgen: *Der musikalische Stillstand der Zeit – Erik Saties Vexations und John Cages 4'33''*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 23. 2008, H. 2, S. 160-166.
- Berger, Karol & Newcomb, Anthony (Hg.): *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays*, Harvard University, 2005.
- Bercholz, Samuel und Chödzin, Sherab (Hg.): *Buddha – Lebensweg und Heilslehre*, München: Orbis Verlag, 1999.
- Bischoff, Ulrich (Hg.): *John Cage, Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne*, Düsseldorf: Richter, 1991.
- Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegene Stille – John Cages performative Ästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Bredenkamp, Horst: *John Cage and the Principle of Chance*, in: Berger, Karol & Newcomb, Anthony (Hg.): *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays*, Harvard University, 2005, S. 99-107.
- Brinker, Helmut und Kanazawa, Hiroshi: *Zen-Meister der Meditation in Bildern und Schriften*, Zürich: Museum Rietberg, 1993.
- Burt, Peter: *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge University Press, 2001.
- Buruma, Ian und Margalit, Avishai: *Okzidentalismus – Der Westen in den Augen seiner Feinde*, München: Carl Hanser Verlag, 2005.
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1954. (1. Aufl. Leipzig 1916).
- Cage, John: *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961/1973. (dt. *Silence* von Ernst Jandl, Frankfurt/M 1987)
- Cage, John: *A Year from Monday*, Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
- Cage, John: *Für die Vögel – im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin: Merve Verlag, 1984. (*For the bird*, 1981)
- Cage, John: *Nichtdualistisches Denken*, in: *MusikTexte* H. 40/41, August 1991, S. 22-23.

- Cage, John: *A Composer's Confessions (Bekenntnisse eines Komponisten)*, (Übersetzung aus dem Amerikanischen: Gisela Gronemeyer), in: *MusikTexte* H. 40/41, August 1991, S. 55-68.
- Cage, John: *Komposition als Prozeß* (1958), in: Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband – Darmstadt-Dokumente I*, München: edition text+Kritik, 1999, S. 137-174.
- Cage, John: „*Es wird niemals Stille geben ...*“ – ein bisher unveröffentlichter Briefwechsel zwischen Helen Wolff und John Cage, in: *MusikText* H. 106, August 2005, S. 47-50.
- Cahill, James: *Chinesische Malerei*, Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1979.
- Chang, Peter M.: *Chou Wen-Chung – The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer*, Scarecrow Press, 2006.
- Charles, Daniel: *John Cage oder Die Musik ist los*, Berlin: Merve Verlag, 1979.
- Chou, Wen-Chung: *Asian Concepts and Twentieth Century Western Composers*, in: *Musical Quarterly* Vol. 57, 1971, S. 211-229.
- Chou, Wen-Chung: *Wenren and Culture*, in: Everett, Yayoi Uno & Lau, Frederick: *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, S. 208-220.
- Coomaraswamy, Ananda K.: *The Transformation of Nature in Art*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2004.
- Cornwell, Lewis: *Tōru Takemitsu's November Steps*, in: *Journal of New Music Research* Vol. 31, No. 3, 2002, S. 211-220.
- Dam, Jyotishman: *Grosse Meister Indiens*, Darmstadt: Schirner Verlag, 2006.
- De Visscher, Eric: „*So etwas wie Stille gibt es nicht ...*“ – John Cages Poetik der Stille, in: *MusikTexte* H. 40/41, August 1991, S. 48-54.
- De Visscher, Eric: *Fragmente einer Geschichte der Stille – Wenig bekannte Konzepte zwischen Marinetti und Cage*, in: *Positionen*, 10/1992, S. 8-12.
- De Visscher, Eric: *Die Künstlergruppe ‚Les Incohérents‘ und die Vorgeschichte zu 4'33''*, in: Schädler, Stefan & Zimmermann Walter (Hg.): *John Cage, Anarchic Harmony*, Mainz: Schott, 1992, S. 71-76.
- Deguchi, Tomoko: *Forms of temporal experience in the music of Toru Takemitsu*, State University of New York, Diss. 2005.
- Dibelius, Ulrich und Gronemeyer, Gisela (Hg.): *MusikTexte – Zeitschrift für Neue Musik*, H. 46/47, Dezember 1992.
- Diederichs, Ulf (Hg.): *Erfahrungen mit dem I Ging – Vom kreativen Umgang mit dem Buch der Wandlungen*, Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1984.

- Duckworth, William: *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five Generations of American Experimental Composers*, New York: Schirmer Books, 1995.
- Dumoulin, Heinrich (Hg.): *Buddhismus der Gegenwart*, Freiburg: Herder, 1970.
- Dumoulin, Heinrich: *Mumonkan — Die Schranke ohne Tor*, Mainz: Grünewald, 1975.
- Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band I: Indien und China*, Bern: Francke Verlag, 1985.
- Dumoulin, Heinrich: *Geschichte des Zen-Buddhismus, Band II: Japan*, Bern: Francke Verlag, 1986.
- Dumoulin, Heinrich: *Begegnung mit dem Buddhismus*, Freiburg: Herder Taschenbuch Verlag, 1991.
- Dumoulin, Heinrich: *Zen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt – Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979.
- Emmerik, Paul van und Erdmann, Martin: *Zur Geschichte der Cageforschung. Ein kritischer Überblick*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1992, H. 3, S. 207-224.
- Enge, Håvard: *Der Augenblick und die Tradition – Zenders und Cages Konzepte des Hörens*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 32-37.
- Enomiya-Lassalle, Hugo M.: *Zen und christliche Mystik*, Freiburg: Aurum Verlag, 1986.
- Enomiya-Lassalle, Hugo M.: *Zen — Unterweisung*, München: Kösel Verlag, 1987.
- Enomiya-Lassalle, Hugo M.: *Kraft aus dem Schweigen — Einübung in die Zen-Meditation*, Zürich: Benziger Verlag, 1998.
- Erdmann, Martin: *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Bonn, Diss. 1993.
- Everett, Yayoi Uno und Lau, Frederick: *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- Everett, Yayoi Uno: *Reflecting on Two Cultural 'Mirrors': Mode and Signification of Musical Synthesis in Toru Takemitsu's November Steps and Autumn*, in: Ferranti, Hugh De und Narazaki, Yoko (Hg.): *A way a Lone: Writings on Toru Takemitsu*, Tokyo 2002, S. 125-153.
- Feißt, Sabine: *Etwas Unvorhersehbares tun – Zur Bedeutung der Improvisation für John Cage*, in: *MusikTexte* H. 106, August 2005, S. 63-71.

- Ferranti, Hugh De und Narazaki, Yoko (Hg.): *A Way a Lone: Writings on Toru Takemitsu*, Tokyo: Academia Music, 2002.
- Fiedeler Frank: *Die Monde des I Ging – Symbolschöpfung und Evolution*, München: Diederichs, 1988.
- Fields, Rick: *How the Swans Came to the Lake – A Narrative History of Buddhism in America*, Boston: Shambhala, 1992.
- Fink, Wolfgang: *Versuch über Hans Zender*, in: *Komponisten-Prospekt – Hans Zender*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1993, S. 5-10.
- Fischer-Schreiber, Ingrid und Ehrhard, Franz-Karl (Hg.): *Lexikon der östlichen Weisheitslehren*, Bern: Scherz Verlag, 1986.
- Fleming, Richard und Duckworth, William (Hg.): *John Cage at Seventy-Five*, Cranbury: Associated University Presses, 1989.
- Fritsch, Ingrid: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule: Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans* (=Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. 4), Kassel: Bärenreiter, 1979.
- Fritsch, Ingrid: *Die Bedeutung ostasiatischer Zeit-Raum-Vorstellungen für die Neue Musik*, in: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): *Welt@Musik – Musik interkulturell*, Mainz: Schott, 2004, S. 54-71.
- Fürst-Heidtmann, Monika: *Das präparierte Klavier des John Cage*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1979.
- Gann, Kyle: *No such thing as silence: John Cage's 4'33"*, New Haven / London: Yale University, 2010.
- Gerhardt, Frank: *Hans Zenders Music to hear*, in: *Musik und Ästhetik* 6 (23), 2002, S. 61-78.
- Granet Marcel: *Das chinesische Denken – Inhalt, Form, Charakter*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1985. (1. Aufl. 1934)
- Gratzer, Wolfgang (Hg.): *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim: Wolke Verlag, 1996.
- Gruhn, Wilfried: *Das andere Denken der Ohren – Der Einfluss fernöstlichen Denkens auf die Zeitvorstellung in Kompositionen Hans Zenders*, in: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*, Frankfurt, New York: Campus Verlag, 1999, S. 193-204.
- Gruhn, Wilfried: *Hans Zender*, in: Walter-Wolfgang Sparrer und Hanns Werner Heister (Hg.): *Komponisten der Gegenwart*, München: edition text+Kritik, 2006.
- Gruhn, Wilfried: *Moment und Gedanke – Der Zeitbegriff in Zenders „Fünf Haiku für Streichquartett“ (1991)*, in: *Systematische Musikpädagogik*, Augsburg: Wißner, 1998, S. 441-450.

- Gruhn, Wilfried: *Wider die ästhetische Routine – Hans Zenders Version von Schuberts „Winterreise“*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 158. 1997, H. 1, S. 42-47.
- Grünzweig, Werner, Hiekel, Jörn Peter und Jeschke, Anouk: *Hans Zender – Vielstimmig in sich* (=Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Bd. 12), Hofheim: Wolke Verlag, 2008.
- Grünzweig, Werner: *Komponist, Musiker und Wissenschaftler – Hans Zender in Berlin*, in: Grünzweig, Werner und Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 9-11.
- Guignard, Silvain (Hg.): *Musik in Japan: Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, München: Iudicium Verlag, 1996.
- Gupta, Mahendranatha: *Sri Ramakrischnas Ewige Botschaft – Die Worte Ramakrischnas berichtet in bengalischer Sprache von seinem Schüler M...*, Zürich: Rascher Verlag, 1955.
- Gutzwiller, Andreas: *Die Shakuhachi der Kinko-Schule* (=Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. 5), Kassel: Bärenreiter, 1983.
- Gutzwiller, Andreas: *Musik ohne Raum und Zeit*, in *Musik und Raum – eine Sammlung von Beiträgen aus historischen und künstlerischer Sicht zur Bedeutung des Begriffes <Raum> als Klangträger für die Musik*, Basel: GS Verlag, 1986.
- Ha Poong Kim: *To see God, to see the Buddha – An exploration of Seeing Spirituality with Meister Eckhart, Nāgārjuna, and Huang Bo*, Brighton: Sussex Academic Press, 2010.
- Haarhues, Douglas Charles: *An original composition symphony No. 1 and the Realization of Western and Japanese Influences in Takemitsu's November Steps*, Louisiana State University, Diss. 2005.
- Hagenbüchle, Roland: *Von der Multi-Kulturalität zur Inter-Kulturalität*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Hakutani, Yoshinobu: *Haiku and Modernist Poetics*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Han, Byung-Chul: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002.
- Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität – Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve Verlag, 2005.
- Hane, Mikiso: *Japan – A short History*, Oxford: Oneworld, 2000.
- Hashi, Hisaki: *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters*, Frankfurt/M: Peter Lang, 1995.

- Häusle-Paulmichl, Gunhild: *Daoismus und Zen-Buddhismus auf dem Weg in den Westen: Rezeption und struktureller Vergleich zweier östlicher Philosophien anhand ausgewählter Beispiele*, Frankfurt/M: Peter Lang, 2000.
- Heister, Hanns-Werner & Sparrer, Walter-Wolfgang (Hg.): *Der Komponist Isang Yun*, München: edition text+Kritik, 1987.
- Henrich, Dieter (Hg.): *All-Einheit – Wege eines Gedankens in Ost und West*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.
- Herzfeld, Gregor: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik: Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart: Steiner, 2007.
- Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender. Die Sinne denken – Texte zur Musik 1975-2003*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004.
- Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Orientierungen – Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Mainz: Schott, 2007.
- Hiekel, Jörn Peter: *Erstaunen und Widersprüchlichkeit – Tendenzen kultureller Entgrenzung in der Musik von Hans Zender*, in: Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken 2007, S. 79-94.
- Hiekel, Jörn Peter: *Vielstimmig in sich – Zu einigen Kernaspekten von Hans Zenders Schaffen*, in: Grünzweig, Werner und Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 13-28.
- Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Sinnbildungen – Spirituelle Dimensionen in der Musik heute*, Mainz: Schott, 2008.
- Hiekel, Jörn Peter: *Vom Zusammenspiel des Denkens und der Töne – Zum Komponieren Hans Zenders*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 21-23.
- Hierzenberger Gottfried: *Der Glaube der Chinesen und Japaner*, Kevelaer: Verlagsgemeinschaft Topos plus, 2003.
- Hoover, Thomas: *Die Kultur des Zen: Malerei und Dichtung, Theater, Architektur und Gärten, Sport, Ikebana, Keramik und Kochkunst*, Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1977.
- Iba, Takashi: *Japanische Musik – Ein chronologischer Überblick* (=Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. 9), Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2001.
- Ikeda, Daisaku: *Der Chinesische Buddhismus*, Frankfurt/M: Ullstein, 1990.
- Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): *Welt@Musik – Musik interkulturell*, Mainz: Schott, 2004.

- Izutsu, Toshihiko: *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.
- Izutsu, Toshihiko und Izutsu, Toyo: *Die Theorie des Schönen in Japan: Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, Köln: DuMont, 1988.
- Jenkins, Chadwick: *Structure vs. Form in The Sonatas and Interludes for Prepared Piano*, in: Patterson, David Wayne (Hg.): *John Cage – Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, New York: Routledge, 2002, S. 239-261.
- Jiang, Yimin: „Große Musik ist tonlos“: *Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik in der Musikästhetik der deutschen Frühromantik*, Bayreuth, Diss. 1994.
- Kapleau, Philip: *Die drei Pfeiler des Zen*, München, Otto Wilhelm Barth Verlag, 1998.
- Kellerer, Christian: *Der Sprung ins Leere: Objet trouvé - Surrealismus - Zen*, Köln: DuMont Buchverlag, 1982.
- Kerr, Douglas Charles: *Modernist Missions, Cultural Transmissions: The Philosophy of Anarchic Form, Buddhism, and American Poetry, 1930-1975*, Stanford University, Diss. 2006.
- Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik* (=Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. 2), Kassel: Bärenreiter, 1984.
- Klein, Hans Michail: *Gegenseitig Durchdringung und Nicht-Behinderung*, in: Schädler, Stefan & Zimmermann Walter (Hg.): *John Cage, Anarchic Harmony*, Mainz: Schott, 1992, S. 97-101.
- Klüppelholz, Werner: *Schlüsselwerk der experimentellen Musik – „Musik of Changes“ von John Cage*, in: *MusikTexte* H. 15, Juli 1986, S. 34-39.
- Koh, Hwee Been: *East and West: The Aesthetics and Musical Time of Toru Takemitsu*, Boston University, Diss. 1998.
- Köhler, Thomas: *James Joyce und John Cage: Welt – Klang – Text*, Hannover: Wehrhahn, 2000.
- Konold, Wulf: *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk*, Köln: DuMont Buchverlag, 1986.
- Koozin Timothy: *Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu*, in: *Contemporary Music Review*, Vol. 7 (2), 1993, S. 185-202.
- Kopp Zensho W.: *Der grosse Zen-Weg*, Darmstadt: Schirner Verlag, 2004.
- Korb, Wolfgang: *Einige persönliche Erinnerungen und Betrachtungen zu Hans Zenders Werk und Persönlichkeit*, in: *Programmheft „Musik im 20. Jahrhundert“*, Saarbrücken: Saarländischer Rundfunk, 1996, S. 13-17.

- Korb, Wolfgang (Hg.): *„Musik im 20. Jahrhundert“: 1970-2000; eine Dokumentation*, Saarbrücken: Pfau, 2001.
- Kostelanetz, Richard: *John Cage*, Köln: DuMont, 1973.
- Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch – Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln: DuMont, 1989.
- Kostelanetz, Richard: *John Cage: Writer – Selected Texts*, New York: Cooper Square Press, 1993.
- Kostelanetz, Richard: *Writings about John Cage*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.
- Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*, 2. Aufl., New York: Routledge, 2003. (1. Aufl. 1987)
- Kösterke, Doris: *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell: Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage*, Regensburg: S. Roderer Verlag, 1996.
- Krakauer, Peter Maria, Khittl, Christoph und Mittendorfer, Monika (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik* (=Festschrift für Wolfgang Roscher zum 70. Geburtstag), Anif/Salzburg: Müller-Speiser Verlag, 1999.
- Lai, Eric: *The Music of Chou Wen-Chung*, Ashgate, 2009.
- Lai, Eric: *Chou Wen-Chung*, in: *Komponisten der Gegenwart*.
- Lee, Chung-Lin: *Analysis and Interpretation of Kazuo Fukushima's Solo Flute Music*, Washington, Diss. 2010.
- Lependorf, Jeffrey: *Contemporary Notation for the shakuhachi: a Primer for Composers*, in: *Perspectives of New Music* 27:2, 1989, S. 232-251.
- Li, Zhi-Chang: *Setz dich hin und tue nichts*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 2002.
- Lieberman, Fredric: *Contemporary Japanese Music: A Lecture by John Cage*, in: Everett, Yayoi Uno & Lau, Frederick: *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, S. 193-198.
- Low, Sor Ching: *Religion and the Invention(s) of John Cage*, Syracuse University, Diss. 2007.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): *Mythos Cage*, Hofheim: Wolke Verlag, 1999.
- Malm, William P.: *Japanese Music and musical Instruments*, Rutland: Charles E. Tuttle Company, 1959.
- Mehring, Frank: *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik der Avantgardisten Charles Ives und John Cage*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2003.

- Meisig, Konrad: *Klang der Stille: Der Buddhismus*, Freiburg: Herder, 1995.
- Metzger, Heinz-Klaus: *Das Unbekannte in der Musik – Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi*, in: Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 31 – Giacinto Scelsi*, 1983, S. 10-23.
- Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 31 – Giacinto Scelsi*, München: edition text+Kritik, 1983.
- Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband – John Cage II*, München: edition text+Kritik, 1990.
- Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband – Darmstadt-Dokumente I*, München: edition text+Kritik, 1999.
- Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte Sonderband – Musik der anderen Tradition / Mikrotonale Tonwelten*, München: edition text+Kritik, 2003.
- Miller, Leta E.: *Experimentierfreudiges Umfeld – John Cage in Seattle (1938 bis 1940)*, in: *MusikText* H. 106, August 2005, S. 31-45.
- Mitter, Barbara: *Dangerous Tunes – The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1997.
- Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen – Der Komponist Tōru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 1996.
- Mosch, Ulrich: *Ultrachromatik und Mikrotonalität – Hans Zenders Grundlegung einer neuen Harmonik*, in: Grünzweig, Werner und Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hans Zender – Vielstimmig in sich*, Hofheim 2008, S. 61-76.
- Müller, Claudius (Hg.): *Zen und die Kultur Japans: Klosteralltag in Kyoto*, Berlin: Reimer, 1993. (Ausstellung im Museum für Völkerkunde vom 19. 5. 1993 – 27. 02. 1994)
- Nakatani, Yoko: *November Steps and Autumn: A Comparative Analysis of Two Orchestral Works by Toru Takemitsu*, Brandeis University, Diss. 2005.
- Nattiez, Jean-Jacques (Hg.) : *Dear Pierre – Cher John: Pierre Boulez und John Cage; Der Briefwechsel*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
- Nelson, Mark Douglas: *Quieting the mind, manifesting mind: The Zen Buddhist roots of John Cage's early chance-determined and indeterminate compositions*, Princeton University, Diss. 1995.
- Nicholls, David (Hg.): *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, 2002.

- Nicholls, David: *American experimental music, 1890-1940*, New York: Cambridge University Press, 1990.
- Nicholls, David: *Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School*, in: *Journal of American Studies* 27, 1993, S. 335-353.
- Nicklas, Hans & Müller, Burkhard (Hg.): *Interkulturell denken und handeln: Theoretische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis*, Frankfurt/M: Campus Verlag, 2006.
- Nikhilananda, Swami: *The Gospel of Sri Ramakrishna*, India/ Madras: Sri Ramakrishna Math, 1957.
- Nonnenmann, Rainer: *Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus – Versuch zur Rettung der Vergangenheit – Schuberts Winterreise. Eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester* (1993), in: (ders.) *Winterreisen – Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten, Teil I: Bearbeitungen von Freidrich Silcher, Franz Liszt, Friedhelm Döhl und Hans Zender*, Wilhelmshaven: Florian Moetzel Verlag, 2006, S. 144-209.
- Nonnenmann, Rainer: *Winterreisen – Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten, Teil I: Bearbeitungen von Freidrich Silcher, Franz Liszt, Friedhelm Döhl und Hans Zender*, Wilhelmshaven: Florian Moetzel Verlag, 2006.
- Obert, Mathias: *Sinndeutung und Zeitlichkeit – Zur Hermeneutik des Huayan-Buddhismus*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2000.
- Oehlschlägel, Reinhard: *Avantgardist, Scharlatan, Klassiker – wie John Cage in Mitteleuropa rezipiert worden ist*, in: *MusikTexte* H. 40/41, August 1991, S. 88-94.
- Ohashi, Ryôsuke (Hg.): *Die Philosophie der Kyôto-Schule*, München: Karl Alber, 1990.
- Ohtake, Noriko: *Creative sources for the music of Toru Takemitsu*, Aldershot: Scolar Press, 1994.
- Patterson, David Wayne: *Appraising the catchwords, c. 1942-1959: John Cage's Asian-derived rhetoric and the historical reference of Black Mountain College*, Columbia University, Diss. 1996.
- Patterson, David Wayne: *The Picture That Is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India*, in: Patterson, David Wayne (Hg.): *John Cage – Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, New York: Routledge, 2002, S. 177-215.
- Patterson, David Wayne (Hg.): *John Cage – Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, New York: Routledge, 2002.

- Pema-Dorje, M.: *Auf dem Ochsen reiten – Suche nach Erkenntnis, Glück und Erfüllung*, Düsseldorf: Walter, 1993.
- Picht, Georg: *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.
- Pritchett, James: *The development of chance techniques in the music of John Cage, 1950-1956*, New York, Diss. 1988.
- Pritchett, James: *Zufallsmusik verstehen – Eine analytische Annäherung*, in: *MusikTexte* H. 40/41, August 1991, S. 69-74.
- Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993.
- Redepenning, Dorothea und Steinheuer, Joachim (Hg.): *Mnemosyne – Zeit und Gedächtnis in der Neuen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2006.
- Reich, Annika: *Was ist Haiku? – Zur Konstruktion der japanischen Nation zwischen Orient und Okzident*, München: Lit Verlag, 2000.
- Retallack, Joan: *Musicage: Cage muses on words, art, music / John Cage in Conversation with Joan Retallack*, London: University Press of New England, 1996.
- Revers, Peter: *Hans Zender: Fūrin No Kyō*, in: Gratzner, Wolfgang (Hg.): *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim: Wolke Verlag, 1996, S. 213-222.
- Revers, Peter: *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.
- Revers, Peter: *Zur Ästhetik und Klanggestaltung im Schaffen Toru Takemitsus*, in: Krakauer, Peter Maria, Khittl, Christoph und Mittendorfer, Monika (Hg.): *Der Diskurs des Möglichen – Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik* (=Festschrift für Wolfgang Roscher zum 70. Geburtstag), Anif/Salzburg 1999.
- Revill, David: *The Roaring Silence, John Cage: A Life*, London: Bloomsbury, 1992. (dt. als *Tosende Stille: Eine John-Cage-Biographie* von Hanns Thenhors-Esch, München: List Verlag, 1995)
- Robinson, Julia (Hg.): *John Cage* (=October Files 12), Cambridge: The MIT Press, 2011.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979.
- Sakamoto, Mikiko: *Takemitsu and the influence of 'Cage Shock': Transforming the Japanese ideology into music*, Nebraska University, Diss. 2010.
- Samldone, Edward: *Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn*, in: *Perspectives of New Music* 27:2, 1989, S. 216-231.

- Sawabe, Yukiko: *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1992.
- Scelsi, Giacinto: *Im Innern des Tons*, Hofheim: Wolke, 1993.
- Scelsi, Giacinto: *Sinn der Musik*, in: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.): *Musik-Konzepte 31 – Giacinto Scelsi*, 1983, S. 3-9.
- Schädler, Stefan: *Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages Music of Changes*, in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, 1990, S. 185-236.
- Schädler, Stefan & Zimmermann Walter (Hg.): *John Cage, Anarchic Harmony*, Mainz: Schott, 1992.
- Schäffler, Philipp: *Die Idee der Bildung im Schaffen von John Cage*, Mainz: Schott, 2009.
- Schalk, Peter (Hg.): *Religion im Spiegelkabinett – Asiatische Religionsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Orientalismus und Okzidentalismus*, Stockholm: Uppsala University, 2003.
- Schleichert, Hubert und Roetz, Heiner: *Klassische chinesische Philosophie*, Frankfurt/M: Vittorio Klostermann, 2009. (1. Aufl. 1989)
- Schloegl Irmgard: *Was ist Zen? – Geschichte, Wesen und Praxis einer großen geistigen Tradition des Ostens*, Bern/München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1995.
- Schmidt-Glitzner, Helwig: *Der Buddhismus*, München: C. H. Beck, 2005.
- Schmitz-Gundlach, Esther: *Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2007.
- Schneider, Sigrun: *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts – Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1975.
- Schoon, Andi: *Die Ordnung der Klänge: das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld: Transcript-Verlag, 2006.
- Schrimpf, Monika: *Zur Begegnung des japanischen Buddhismus mit dem Christentum in der Meiji-Zeit (1868-1912)*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.
- Sekida, Katsuki: *Zen – Training*, Freiburg: Herder Verlag, 2000.
- Shibayama, Zenkei: *Eine Blume lehrt ohne Worte – Zen in Gleichnis und Bild*, München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1989.
- Shibayama, Zenkei: *Zu den Quellen des Zen*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1988.

- Shibayama, Zenkei: *Zen in Gleichnis und Bild*, München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 2000.
- Siddons, James: *Toru Takemitsu a bio-bibliography*, Westport, Conn.: London: Greenwood Press, 2001.
- Steven Johnson (Hg.): *The New York Schools of music and the visual Arts*, New York, 2001.
- Suzuki, Daisetz T.: *Zen und die Kultur Japans*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1941.
- Suzuki, Daisetz T.: *Der Weg zur Erleuchtung – Die Übung des Kōan als Mittel, Satori zu verwirklichen oder Erleuchtung zu erlangen*, Baden-Baden: Holle Verlag, 1957.
- Suzuki, Daisetz T.: *Mushin – Die Zen-Lehre vom Nicht-Bewusstsein – Das Wesen des Zen nach den Worten des Sechsten Patriarchen* (engl. als *The Zen Doctrine of No-Mind*), Bern/München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1987.
- Suzuki, Daisetz T.: *Zazen – Die Übung des Zen – Grundlagen und Methoden der Meditationspraxis im Zen* (engl. als *Essays in Zen Buddhism*), Bern/München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1988.
- Suzuki, Daisetz T.: *Die Grosse Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus*, München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1990. (1. Aufl. Leipzig 1939, engl. als *An Introduction to Zen-Buddhism*)
- Suzuki, Daisetz T.: *Leben aus Zen – Eine Einführung in den Zen-Buddhismus*, Bern/München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1993.
- Suzuki, Daisetz T.: *Zen und die Kultur Japans – Der Geist des Zen in Dichtung und Malerei, Theater, Tee Weg, Garten- und Baukunst, Philosophie und den Kampfkünsten Japans*, Bern/München: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1994. (1. Aufl. 1959)
- Tadday, Ulrich (Hg.): *Bernd Alois Zimmermann, Musik-Konzepte Sonderband*, München: edition text+Kritik, 2005.
- Takemitsu, Toru: *Confronting Silence*, California: Fallen Leaf Press Berkeley, 1995.
- Takemitsu, Toru: *Contemporary Music in Japan*, in: *Perspectives of New Music* 27:2, 1989, S. 198-204.
- Takemitsu, Toru: *On Sawari*, in: Everett, Yayoi Uno und Lau, Frederick: *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, S. 199-207.
- Tanahashi, Kazuaki: *Der Zen-Meister Hakuin Ekaku*, Köln: DuMont Buchverlag, 1989.
- Tann, Hilary: *Introduction*, in: *Perspectives of New Music* 27:2, 1989, S. 45-47.

- Tann, Hilary: *Afterword: Tōru Takemitsu with Tania Cronin and Hilary Tann*, in: *Perspectives of New Music* 27:2, 1989, S. 206-214.
- Tapasyananda, Swami: *Sri Ramakrishna's Thoughts on Man, World and God*, Chennai: Sri Ramakrishna Math, 2005.
- Thron, Franziska: *Aspekte des Musikdenkens Hans Zenders: Musiktheoretische und philosophische Hintergründe*, Saarbücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- Ulrich, Thomas: *Neue Musik aus religiösem Geist – Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage*, Saarbrücken: Pfau, 2006.
- Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002.
- Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2007.
- Vogt, Hans: *Hans Zender: Canto IV*, in: (ders.) *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982, S. 399-409.
- Vogt, Hans: *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982. (1. Aufl. 1975)
- Wehmeyer, Grete: *Erik Satie*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1974.
- Welsch, Wolfgang: *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, in: Featherstone, Mike & Lash, Scott (Hg.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage, 1999, S. 194-213.
- Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität: Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*, in: Schneider, Irmela & Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand, 1997, S. 67-88.
- Wilhelm, Richard: *I Ging – Das Buch der Wandlungen*, Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1956.
- Wing, R. L.: *Das Arbeitsbuch zum I Ging*, München: Diederichs, 1990.
- Wing, R. L.: *Der Weg und die Kraft – Laotse's Tao-te-king als Orakel und Weisheitsbuch*, München: Droemer Knauer, 1987.
- Wohlfart, Günter: *Selbst oder Von-Selbst-So? Konjekturen zu einer daoistischen Quelle des Zen*, in: *Perspektiven der Philosophie*, Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Wohlfart, Günter: *Zen und Haiku*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008. (1. Aufl. 1997)
- Yamada, Kōun Rōshi: *Die Niederschrift vom blauen Fels – Hekiganroku, Band I*, München: Kösel, 2002.

- Zenck, Martin: *Hölderlin lesen – seiner „stimme“ zuhören – Hölderlin-Lektüren von Klaus Michael Grüber, Hans Zender und Bruno Ganz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 25-29.
- Zender, Hans: *Happy New Ears – Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg: Herder, 1991.
- Zender, Hans: *Messiaens Aktualität – das Haiku-Denken*, in: *Positionen – Beiträge zur neuen Musik*, Issue 13, 1992.
- Zender, Hans: *Wir steigen niemals in denselben Fluss – Wie Musikhören sich wandelt*, Freiburg: Herder, 1996.
- Zender, Hans: *Zu Fūrin No Kyō*, in: Gratzner, Wolfgang (Hg.): *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim 1996, S. 210-211.
- Zender, Hans: *Das Eigene und das Fremde – Gedanken zu meiner Oper Chief Joseph*, in: Utz, Christian (Hg.): *Musik und Globalisierung – Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken 2007, S. 95-102.
- Zender, Hans: *Spirituelle Musik – was ist das?* in: Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Sinnbildungen – Spirituelle Dimensionen in der Musik heute*, Mainz: Schott, 2008.
- Zender, Hans: *Zu meinem Zyklus Hölderlin lesen*, in: Redepenning, Dorothea und Steinheuer, Joachim (Hg.): *Mnemosyne – Zeit und Gedächtnis in der Neuen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken 2006, S. 26-40.
- Zender, Hans und Jeschke, Lydia: *Happy New Ears – Utopie jenseits der Stilsicherheit – Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 172, 2011, H. 6, S. 10-13.
- Zotz, Volker: *Geschichte der buddhistischen Philosophie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1996.

## Verzeichnis des Notenmaterials

Cage: *Sonatas and Interludes*. New York: Henmar Press Inc., 1960.

Cage: *The Seasons*. New York: Henmar Press Inc., 2004.

Cage: *Music of Changes*. New York: Henmar Press Inc., 1961.

Cage: *4'33''*. New York: Peters, 2000.

Takemitsu: *Requiem*. Paris: Éditions SALABERT, 1962.

Takemitsu: *November Steps*, New York: Peters, 1967.

Zender: *Muji no kyo*. Berlin: Bote & Bock, 1975/1988.

Zender: *Furin no kyo*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988/1989.

Zender: *Mondschrift (Lo-Shu II) für Flöte Solo*. Berlin: Bote & Bock, 1980.

Zender: *Lo-Shu VI — Fünf Haiku für Flöte und Violoncello*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.

Zender: *Mnemosyne. Hölderlin lesen IV*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003.