

Erstaunen und Widersprüchlichkeit

Tendenzen kultureller Entgrenzung in der Musik von Hans Zender

Jörn Peter Hiekel

1. Naivität und Reflexivität

Die Diskussionen um die zeitweilige Absetzung von Mozarts *Idomeneo* vom Spielplan der Deutschen Oper Berlin¹ haben dem Musiktheater der Gegenwart im Herbst 2006 für kurze Zeit eine ungewöhnlich große Aufmerksamkeit beschert. Allerdings war die gesteigerte öffentliche Wahrnehmung in diesem Falle verknüpft mit der Strategie einer bewussten, mit politischen Bezügen dekorierten Provokation. Dieser Vorgang ist, man mag das bedauern oder begrüßen, im Musikbereich – und erst recht in jenem der klassischen Kunstmusik – weitaus seltener anzutreffen als in anderen performativen Künsten. Er war auch in diesem Falle nicht das unmittelbare Resultat der Mozartschen Partitur, sondern der mit szenischen Provokationen aufwartenden Lesart des Regisseurs Hans Neuenfels. Ohne diese Lesart hier bewerten zu wollen, sei festgehalten, dass sie in erster Linie darauf zielte, zum Nachdenken über die konfliktvolle Begegnung unterschiedlicher Kulturen in der Gegenwart anzuregen.

Diese Einsicht mag insofern der Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen zum Komponieren von Hans Zender sein, als gerade Zender Opern geschrieben hat, zu deren Kern das Ausreizen von Widersprüchen gehört. Ebenfalls in Berlin fand etwa ein Jahr vor der genannten *Idomeneo*-Inszenierung die Uraufführung seines (bislang dritten) Musiktheaterwerkes *Chief Joseph* (2001-2003) statt. Eine Parallele zum *Idomeneo* in der provozierenden Lesart von Hans Neuenfels besteht darin, dass die Konfliktpotenziale dieses Stückes, die insgesamt deutlich markanter sind als in den beiden früheren Opern des Komponisten, gleichfalls mit der Auseinandersetzung zwischen Kulturen zu tun haben.² Zenders Perspektive ist zwar weniger spektakulär oder gar skandalträchtig, aber durchaus auf die Gegenwart beziehbar. Vor allem die als »Rotationen« bezeichneten Reflexionen in *Chief Joseph* unterstreichen dies. Hier geht es um Themen wie Technik, Umweltzerstörung, Geldwirtschaft und sogar Völkermord. Das Stück lässt den Blick rotierend schweifen, lenkt ihn auf gegenwartsbezogene inhaltliche Assoziationsmöglichkeiten, die mithin nicht

1 Aufgrund einer strittigen Szene, die von Muslimen als Beleidigung hätte empfunden werden können, wurden zeitweise islamistische Aktionen befürchtet, so dass sich die Intendanz des Hauses im September 2006 zu einer Absetzung des Stückes entschied. Einige Wochen später, nachdem diese Entscheidung scharf kritisiert worden war, wurde das Stück (unter erheblichem Polizeischutz) wieder neu angesetzt.

2 Zu diesem Werk sei verwiesen auf meinen Beitrag Hiekel, »*Clash of Civilisations*«.

erst durch einen Regisseur künstlich aufgepfropft werden müssen. Im Kern jedoch steht eine historische Begebenheit, die bei aller Brisanz vor allem als ein zeitunabhängiges Modell identifizierbar ist.

Gerade der Musiktheaterbereich erscheint dafür geeignet, interkulturelle – oder transkulturelle – Konstellationen zu vergegenwärtigen und auszutragen. Zugleich kann beobachtet werden, wie sehr solche Konstellationen diesem Bereich des zeitgenössischen Komponierens wichtige neue Impulse vermitteln können.³ Im Falle von Hans Zenders *Chief Joseph* mit seinem Opernkonzept, das auf allen Ebenen zwischen Fremdheit und Vertrautheit sowie zwischen Anschaulichkeit und Verrätselung oszilliert, muss man allerdings nach den beiden ersten Inszenierungen in Berlin (2005) und Heidelberg (2006) hinzufügen, dass es offenbar für Regisseure nicht leicht ist, diese Konstellationen zu thematisieren, ohne in dürftiger Plakativität zu landen.

Hans Zender hat in einem 1977 entstandenen Beitrag über Isang Yun mit Blick auf die Begegnung mit außereuropäischen Kulturen in der Gegenwartsmusik von einer »infantile[n] Periode der naiven, äußerlichen Imitation«⁴ gesprochen. An die Beobachtung, dass diese Naivität wohl unvermeidlich sei, knüpfte sich in seinem Beitrag die Überzeugung, dass von deren Überwindung substanzielle neue Impulse für die gegenwärtige Ästhetik ausgehen könnten. Spätestens seit dem von Friedrich Nietzsche diagnostizierten »Zeitalter der Vergleichen«⁵ möchte man von Kunst gerade dann ein erhebliches Maß an Reflexivität erwarten, wenn sie den vertrauten Horizont bewusst hinter sich lässt und Ausgriffe auf Elemente anderer Kulturen unternimmt. Doch es liegt auf der Hand, dass die von Zender benannte Naivität nicht nur in vielen Inszenierungen, sondern auch in vielen seitdem entstandenen Musikwerken mit im Spiel ist. Verschiedene Studien einer in jüngerer Zeit herangewachsenen kritischen musikwissenschaftlichen Interkulturalitäts-Forschung⁶ haben dies deutlich gezeigt – und dabei auch die kommerzielle Seite mancher Grenzgänge zwischen Ost und West betont. Dies betrifft nicht nur modische New-Age-Konzepte, sondern ist wohl zum Teil auch dann relevant, wenn man beispielsweise den Erfolg von asiatischen Komponisten wie Tan Dun oder Tōru Takemitsu betrachtet.⁷

In Hans Zenders Text über Isang Yun klingt passend dazu an einzelnen Stellen eine gewisse Skepsis an, die sich vor allem auf Yuns Versuch beziehen lässt, in seinen Musikwerken die westöstliche Trumpfkarte allzu beharrlich auszuspielen. Zender schätzt im Schaffen von Yun eher jene Werke, die sich auf unbekanntes Terrain begeben und in denen Konflikte nicht harmonisiert, sondern betont werden.⁸ Dies ist vor allem deswegen erwähnenswert, weil in den verschiedenen Bereichen von Hans Zenders vielgestaltigem Schaffen das Herausarbeiten von konflikthaften Konstellationen so etwas wie einen roten Faden markiert – was nicht heißen soll, dass es nicht auch Momente des Dialogs, der

3 Vgl. hierzu auch die Bemerkungen in Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 314f.

4 Zender, *Über Isang Yun*, S. 11.

5 Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, S. 44.

6 Vgl. jüngst etwa: Utz, *Interkulturelles Komponieren als Herausforderung*.

7 Zu Tan Dun vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*.

8 Hierfür steht die folgende Aussage: »Ich muss gestehen, dass mir seine Frühwerke, insbesondere die für kleinere Besetzungen, am liebsten sind, weil hier die europäischen Instrumente oft zu Techniken forciert werden, die ihnen bis dahin fern lagen.« (Zender, *Über Isang Yun*, S. 12.)

überraschenden Annäherung oder sogar des Ausgleichs gibt, und was auch nicht heißt, dass die Konfliktmomente in anderen Werken so markant hervorträten wie in der Oper *Chief Joseph*. Doch Heterogenität ist ein Kernmoment von Hans Zenders Komponieren. Wenig haben seine Werke etwa mit jenem von Eduard Glissant verwendeten Begriff der »Kreolisierung«⁹ gemein, der auf Vermischungen zwischen alteingesessenen Kulturen und neuen, unerwarteten und gegebenenfalls sogar verstörenden Impulsen deutet – und im Kontext heutiger Musik als Durchmischung von musikalischen Sprachen beschrieben werden müsste, die ununterscheidbar ineinander verflochten sind.

Bevor solche Einsichten anhand von einzelnen Beispielen näher spezifiziert werden, sei zunächst ein Überblick über jene Werke Zenders gegeben, die in sich signifikante Momente der Auseinandersetzung mit anderen Kulturen aufweisen, wobei es dabei vor allem um Elemente aus den großen asiatischen Kulturen geht:

- Muji no kyō* für Stimme, Flöte, Violine (oder Violoncello), Klavier mit Synthesizer und Tutti-Instrumente (1975) 18' (Text: anonymes japanisches Gedicht)
- Lo-Sbu I* für 1-3 Flöten, 1-3 Violoncelli und 1-3 Schlagzeuger (1977) 15'
- Lo-Sbu II (Mondschrift)* für Flöte solo (1978) 11'
- Lo-Sbu III* für Flöte und Ensemble (1978/83) 20' (Widmung: Isang Yun für seinen Ahnen)
- Fünf Haiku (Lo-Sbu IV)* für Flöte und Streicher (1982) 14'
- Angezogen vom Ton der Flöte*. 3 Etüden für Flöte nach japanischen Zen-Sprüchen (1985) 12'
- Lo-Sbu V*. Konzert für Flöte und großes Orchester (1987) 27'
- Furin no kyō* für Sopran, Klarinette und Ensemble (1988/89) 18' (Text: Ikkyū)
- Lo-Sbu VI*. Fünf Haiku für Flöte und Violoncello (1989) 16'
- Nanzen no kyō*. Canto VII für vier Chor- und vier Instrumentengruppen (1992) 22'
- Nanzen und die Katze*. Hörspiel (Produktion SR/WDR 1995)
- 4 Enso (Lo-Sbu VII)* für 2 Instrumentengruppen (1997) 14'
- Bardo* für Violoncello und Orchester (1999) 26'
- Chief Joseph* (2001-2003) Musiktheater in 3 Akten

Es versteht sich, dass eine solche Übersicht nur eine Auswahl darstellt, die sich erweitern ließe. Gewiss können Spuren eines interkulturellen Interesses auch in anderen Werken benannt werden – so etwa in dem oratorischen Werk *Shir Hashirim – Lied der Lieder (Canto VIII)* (1992-96), in dem es Elemente des christlich-jüdischen Kulturkreises, aber auch einen Satz mit dem Titel »Koan« gibt; oder in jener Folge von Orchesterstücken, die den Titel *Kalligraphie* tragen, als Anspielung auf jene uralte asiatische Kunstform, die Zender seit langem fasziniert – und der er hier, punktuell zumindest, nacheifert. In diese Liste könnte man zudem auch die *Kantate nach Worten von Meister Eckehart* (1980) aufnehmen, in der ein Cembalo so disponiert ist, dass ein Manual in gewohnter Stimmung, das andere in einer spezifischen altchinesischen Stimmung erklingt.

9 Vgl. Glissant, *Kultur und Identität*, S. 11.

2. Der Blick nach Asien

Die kulturellen Entgrenzungen in Zenders Schaffen sind insgesamt von wechselnder Ausrichtung und Akzentuierung und dabei auch von unterschiedlichem Gewicht. Der Komponist selbst spricht gelegentlich von der Folge seiner »asiatischen Stücke«. Hierin klingt ein gewisses Maß an Ironie an. Es könnte auf jenes für die Ästhetik des Komponisten durchaus wichtige Moment der Maskierung bezogen werden. Diese Bezugsrichtung liegt – wie Zender selbst bewusst ist – nahe, wenn ein Europäer sich bei einer künstlerischen Gestaltung einen asiatischen Habitus oder eine asiatische Kolorierung erlaubt und dabei schnell Gefahr läuft, bloß Klischees zu reproduzieren und »exotisierend« zu operieren. Doch selbst die schlichtesten der mit nicht-europäischen Perspektiven aufwartenden Stücke in Zenders Werkkatalog, etwa die *Lo-Shu* überschriebenen Kompositionen, weisen höchstens punktuell solche eher äußerlichen Momente auf.

Zentral für diese Werke und ihren Bezug zu ostasiatischem Denken sind zunächst Aspekte der Formgenerierung. Das chinesische *luo shu*, ein »magisches Quadrat«, dessen Überlieferung bis ins dritte vorchristliche Jahrtausend reicht, deutet auf einen zahlhaften Darstellungsmodus, dessen Regelmäßigkeit an serielles Denken gemahnt. So sieht, um ein Beispiel zu geben, das magische Quadrat, das *Lo-Shu I* zugrunde liegt, folgendermaßen aus:

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Die neun Grundzahlen sind hier so angeordnet, dass ihre Addition in jeder Richtung, auch diagonal, 15 ergibt.

Auch der Zahl 9 weist Zender manchmal eine besondere Bedeutung zu. So gibt es in *Lo-Shu I* neun Sätze aus jeweils neun Takten, wobei jeder Takt aus neun Vierteln besteht. Und es gibt neun Instrumente, die in drei Reihen angeordnet sind und in jedem Satz in stets wechselnden Mischverhältnissen operieren, vom Solo, über ein Duo, ein Trio usw. bis zum Nonett.

Alle diese Gestaltungselemente sind zunächst nicht mehr als ein aufgefächerter Rahmen, innerhalb dessen sich die Musik entfaltet – wobei die Klänge selbst in fast allen *Lo-Shu*-Stücken aus energischen, vitalen Impulsen bestehen, die gleichsam gegen die Fesseln der Strukturgebung aufzubegehren scheinen. Der Gesamteindruck ist insofern meist der einer auf eigentümliche Weise gebändigten Vitalität und Expressivität, wobei unzweifelhaft die Wahrnehmung der variablen Formdisposition von eigener sinnlicher Qualität ist. Dies allerdings ist etwas, das sich auch über einige auf völlig anderen Strukturideen basierende Werke Zenders sagen lässt. Genannt sei etwa sein 1993 uraufgeführtes zweites Musiktheaterwerk *Don Quijote de la Mancha* (1989-91, rev. 1994), das bewusst auf die üblichen Strategien einer durchkomponierten Oper verzichtet und aus 31 theatralischen Bausteinen besteht (der Untertitel lautet dementsprechend »31 theatralische Abenteuer«), wobei die unterschiedlichsten Darstellungsformen geradezu durchdekliniert werden. Die Wahrnehmung der Form und der Abfolge höchst heterogener Einzelglieder entfaltet in

diesem Werk einen speziellen Reiz, der als Mischverhältnis aus fast willkürlich anmutender Strenge und Künstlichkeit einerseits und überbordender theatralischer Kraft sowie ständiger Veränderung andererseits zu beschreiben ist. Das Beispiel bekräftigt die Einsicht, dass die Verwendung von magischen Quadraten nicht unbedingt auf spezielle interkulturelle Perspektiven bezogen werden muss, sondern zunächst einfach auf einen praktikablen Modus der Strukturierung deutet.

Ein ausgeprägtes Bewusstsein für Besonderheiten anderer Kulturen und für die Notwendigkeit, aus deren Betrachtung konkrete Konsequenzen für den Umgang mit der Tradition innerhalb der eigenen Kultur zu ziehen, erwies sich im Falle Zenders relativ früh auch in den Bereichen der Tonhöhengestaltung und der Harmonik. Dafür steht sein 1981 erstmals publizierter Aufsatz mit dem Titel *Betrachtung der Zwölftonleiter des alten China*.¹⁰ Darin beschreibt Zender die Systematik und die Naturorientierung des altchinesischen Musikdenkens, um zugleich über Möglichkeiten der Kombination mit dem westlichen Tonsystem nachzudenken. Später flossen interkulturelle Anregungen in sein eigenes Konzept einer »gegenstrebigen Harmonik«¹¹ ein. Hans Zenders Harmonik ist bis heute von der Tendenz geprägt, Einseitigkeiten und Grenzen, die sich im zeitgenössischen europäischen Kontext verfestigten, zu überwinden, nicht zuletzt motiviert durch das Bewusstsein, dass außerhalb Europas Alternativen zu dieser Verengung existieren.

3. Lektüren

Die wichtige Frage, bis zu welchem Grad Phänomene aus dem Kontext des ostasiatischen Denkens und namentlich des Zen-Buddhismus' mit Elementen aus westlichen Kontexten verglichen oder sogar parallelisiert werden können, ist auch für die Betrachtung des Musikdenkens von Hans Zender relevant. Zenders eigene Auseinandersetzung wurde getragen oder zumindest begleitet durch die Lektüre einiger wichtiger Publikationen, die weit weg vom Modisch-Esoterischen oder von einfachen Übertragungs-»Rezepten« konstruktive Verknüpfungen östlichen und westlichen Denkens enthalten. Hierzu gehört das 1982 erschienene Buch von Christian Kellerer mit dem Titel *Der Sprung ins Leere*¹², das insbesondere den Parallelen zwischen Surrealismus und Zen-Buddhismus nachgeht, etwa mit Blick auf Aspekte wie Bewusstseinssteigerung, Identitätserlebnis, Erlebnisleere oder die Überschreitung des Logischen. Man könnte ausgehend von den Einsichten und Thesen dieses Buches einmal Zenders bisheriges Gesamtwerk nach Spuren »surrealistischen« Denkens befragen – und diese Spuren dann nach Verknüpfungen zu Elementen ostasiatischer Traditionen. Beide Bezugsrichtungen überschneiden sich zumindest in dem für Zenders Schaffen so wichtigen Aspekt des Staunens. Seiner Musik entnimmt man immer wieder die Einsicht, dass das ernsthafte, zu Kontemplation, zum Denken und/oder zur Kunstbetrachtung aufrufende Staunen gerade in einer Zeit wichtig ist, die durch die

10 Zender, *Betrachtung der Zwölftonleiter des alten China*.

11 Zender, *Gegenstrebige Harmonik*.

12 Kellerer, *Der Sprung ins Leere*.

aufdringliche Permanenz des Sensationellen und Staunen erregenden – oder zumindest von deren unablässiger Behauptung – gekennzeichnet ist.

Als zweites sei Zenders Lektüre grundlegender Schriften aus dem Kontext der alten chinesischen Hochkultur erwähnt. Hierzu gehörte Richard Wilhelms Übersetzung des klassischen konfuzianischen »Buchs der Riten« (*Liji*) in einer Neuauflage aus dem Jahr 1981.¹³ Zumindest in einer Hinsicht dürfte die Lektüre dieser und ähnlicher Schriften für Zender wichtig gewesen sein: als Bekräftigung oder Fundamentierung eines umfassenden Musikdenkens, zu dessen Grundeinsichten es zählt, dass Musik ein Medium der Erkenntnis sein kann – und die Konzentration auf sie von einer Ernsthaftigkeit, die als existenzielle Erfahrung kenntlich wird.

Als drittes seien verschiedene Schriften aus dem Kontext jenes als »Kyōto-Schule« bezeichneten Zweigs der neueren japanischen Philosophie erwähnt, der im Dialog zwischen westlichen und ostasiatischen Perspektiven entwickelt wurde. Hans Zender hat einige wesentliche Schriften aus diesem Kontext seit 1991 in dem von Ryōsuke Ōhashi herausgegebenen Standardwerk *Die Philosophie der Kyōto-Schule*¹⁴ studiert. Das Denken der Kyōto-Schule ist in vielfacher Hinsicht eine konstruktive Auseinandersetzung mit der abendländischen Philosophie, namentlich der von Nietzsche und vor allem von Heidegger. Um die Attraktivität für europäische oder amerikanische Komponisten zu erhellen, sei nur an Kitarō Nishidas zentralen Gedanken der »reinen Erfahrung« erinnert, der mit Unmittelbarkeit, »Ich-Losigkeit« und »Gegenstands-Losigkeit« zu tun hat. Hier sind Aspekte berührt, die sich mit dem überschneiden, was auch zum Beispiel für Komponisten wie John Cage, Helmut Lachenmann oder Toshio Hosokawa bedeutsam wurde.¹⁵

Gefragt werden könnte, welche Rolle in diesem Zusammenhang die viel diskutierte Auseinandersetzung von John Cage mit dem Zen-Buddhismus gespielt hat. Im Falle Zenders, der sein erstes Buch *Happy New Ears* John Cage widmete und der in einem Nachruf auf Cage in anschaulicher Weise die Bezüge des Denkens von Cage zum Zen-Buddhismus dargelegt hat¹⁶, können wir eine Sensibilität für die Elemente einer spezifischen Zeitgestaltung sowie für die besondere Form der Paradoxien bei Cage feststellen. Dennoch dürfte der direkte Einfluss von Cage auf Zender gering sein. Zenders Schaffen steht eher dafür, dass es – anders als dies zuweilen behauptet wird – nicht nur *eine* Möglichkeit gibt, Konsequenzen aus der Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus zu ziehen. Jene radikale Umwälzung des Begriffs von Musik überhaupt, für die John Cage steht und die in seinem Falle offenbar wesentlich von der Ostasien-Rezeption geprägt wurde, hat Zender zwar kundig kommentiert, aber nicht auf seine eigene Musik appliziert.

Ist von Hans Zenders Auseinandersetzung mit anderen Komponisten die Rede, noch dazu im Kontext von Überlegungen zur kulturellen Entgrenzung, sollen wenigstens noch

13 Wilhelm, *Li Gi*.

14 Ōhashi, *Die Philosophie der Kyōto-Schule*. Im Exemplar dieses Bandes, das sich in Zenders Bibliothek findet, ist die Jahreszahl 1991 vermerkt.

15 Nun weiß man, dass sich Komponisten gegenseitig beeinflussen – und insofern überrascht es nicht, dass Hans Zender dem mit ihm befreundeten Helmut Lachenmann die Anregung zur Auseinandersetzung mit der Kyōto-Schule gab, dieser wiederum gab diesen Impuls an Toshio Hosokawa weiter.

16 Siehe den Beitrag Zender, *John Cage und das Zen*.

zwei weitere Namen ins Spiel gebracht werden: Giacinto Scelsi und Olivier Messiaen. Für beide hat Zender sich intensiv als Dirigent eingesetzt (oder tut es bis heute), über beide hat er wichtige Beiträge verfasst. Insbesondere im Beitrag *Messiaen und das Haiku-Denken* aus dem Jahre 1992 deutet Hans Zender Messiaens Umgang mit Vogelstimmen im Zusammenhang mit der Idee des »spontanen Einbruch[s] der gewachsenen Natur in den sich seiner selbst voll bewussten, konstruktiven Geist«¹⁷ – und deutet Messiaens Werk gleichzeitig im Zusammenhang mit Bezügen zu ostasiatischen Kulturen.

4. Zeiterfahrung und Einfachheit

Verschiedene Reisen nach Japan Anfang der 1970er Jahre trugen zu Zenders Überzeugung bei, von der tieferen Auseinandersetzung mit bestimmten Aspekten dieser Kulturen könnten Impulse für sein eigenes Schaffen ausgehen. Zenders Faszination für ostasiatische Kulturen gründet vor allem auf zwei Aspekten: einerseits der spezifischen Art der Zeitgestaltung, von der – dies lässt sich ohne vergrößernde Schwarz-Weiß-Zeichnung sagen – ostasiatische Kunst vielfach durchdrungen ist, andererseits einer spezifischen Form von Einfachheit, dies im Sinne einer Gegentendenz zu allen komplex pluralistischen Elementen auch seines eigenen Schaffens.

Der Aspekt der intensiven und nicht selten existenziell gefärbten Zeiterfahrung markiert für viele Komponisten einen besonderen Attraktionspunkt, der sich in ausdrücklichem Gegensatz zu allen dramatisch-teleologischen Modellen der Darstellung weiß, die wir gemeinhin mit europäischem Denken assoziieren. Im Falle Zenders folgte dem ersten Erlebnis dieser in besonderer Weise auf ihn wirkenden Zeitauffassung nicht nur eine vertiefte Auseinandersetzung mit verschiedenen Facetten des Zen-Buddhismus (sie reicht von philosophischer Lektüre bis hin zu praktischen Übungen), sondern auch eine Beschäftigung mit spezifisch ostasiatischen Kunstformen, wie insbesondere Kalligraphie, Haiku-Dichtung und *Nō*-Theater. Beides, Zen-Buddhismus und die genannten Kunstformen, hängt natürlich eng zusammen.

In der Zeit der Vorbereitung seiner Komposition *Fünf Haiku* (1982) für Flöte und Streicher (die im Untertitel *Lo-Shu IV* heißt) setzte sich Zender besonders intensiv mit der Haiku-Dichtung auseinander. Es ging dabei um die Einübung in ein bestimmtes Formgefühl, um die Suche nach einer bestimmten Intensität und zugleich Knappheit. Gleiches lässt sich über die drei ersten *Lo-Shu*-Kompositionen sagen. Ihnen liegen im Gegensatz zu *Fünf Haiku* jeweils auch Texte zugrunde¹⁸, dies jedoch nur gleichsam unter der Oberfläche: In den Partituren ist vermerkt, dass die Texte nicht dominieren sollen. Jenseits herkömmlicher Vertonung bringen sie etwas von ihrem Grundgestus, ihrer Atmosphäre und auch vielleicht poetische Assoziationen ins Klanggeschehen ein. An dieser Stelle sollte kurz erwähnt werden, in welcher Weise die Form der klassischen Haiku-Dichtung im Falle

17 Zender, *Messiaen und das Haiku-Denken*, S. 49.

18 In *Lo-Shu II* sind es die folgenden Sätze des Konfuzius: »Nur die größte Lauterkeit unter dem Himmel kann die eigene Natur voll entfalten. Nur die größte Lauterkeit unter dem Himmel kann eine Veränderung herbeiführen.« Zitiert nach Zender, *Lo-Shu II*.

LO-SHU VI
5 Haiken für Flöte und Violoncello

HANS ZENDER (1929)

Abb. 1: Hans Zender, *Lo-Shu VI. 5 Haiken für Flöte und Violoncello*, 1. Satz (© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) Die langen Fermaten in den Takten 5 und 12 vollziehen die Dreigliedrigkeit der Haiku-Form nach.

von *Fünf Haiku* in die Musik Zenders übernommen wird: Dies geschieht dadurch, dass die üblichen 17 Silben eines Haiku 17 Großtakten eines musikalischen Satzes entsprechen und dabei jeder Takt als eine musikalische Einheit aufgefasst wird. Durch zwei lange Pausen versucht Zender die Gliederung 5-7-5 des Haiku zu vergegenwärtigen, so auch im ebenfalls mit *Fünf Haiku* untertitelten *Lo-Shu VI* (1989) für Flöte und Violoncello (Abb. 1).

Die Frage liegt nahe, inwieweit diese punktuellen, wenn auch durchaus substanziellen Reflexe auf ostasiatische Elemente tatsächlich schon als kulturelle Entgrenzungen und als wirklich interkulturelle Akzente zu bezeichnen sind. Eine solche Kategorisierung würde den Umstand betonen, dass diese Reflexe im Falle Zenders eingebunden sind in eine Klangsprache, die von europäischen Gepflogenheiten ihren Ausgang nimmt. Momente der kulturellen Entgrenzung und der Inspiration durch außereuropäische Impulse sind in allen diesen Stücken zunächst dadurch greifbar, dass sie sich der Atmosphäre etwa der japanischen Haiku-Dichtung annähern, insbesondere durch Wechsel zwischen Stille und überraschend aufblitzenden Ereignissen, also im Bereich der für Zenders Musik so wichtigen Dimension der Zeitgestaltung. Es gibt in allen auf die Haiku-Form bezogenen Stücken ein bewusstes Abweichen von Entwicklungs-Dramaturgien. »Die Zeit«, so schreibt Zender selbst in seinem Einführungstext zu *Lo-Shu VI* von 1989, »wird in diesem Stück im dramatischen, vorwärts drängenden Sinn dauernd negiert, ja aufgehoben; es entsteht ein Schwebezustand um eine Art Nullpunkt herum. Die Musik tritt immer wieder in den Zustand des Schweigens ein, in dem die rezeptive Aufmerksamkeit sich regenerieren kann.«¹⁹ Sieben Jahre zuvor hatte er mit Blick auf die Komposition *Fünf Haiku* sogar geschrieben: »Die Musik tritt in den Zustand des Schweigens ein, wie ein Mensch, sterbend, in den Zustand des ›Nichts‹ hinübergleitet.«²⁰ Solche Kommentare deuten an, was möglicherweise auch ohne ihre Hilfe durch intensives Hören von Zenders »asiatischem« Stücken erfahrbar wäre: erstens, dass sie in besonderem Maße einer Sensibilisierung der Wahrnehmung verpflichtet sind; und zweitens, dass ihnen eine existenzielle Dimension eignet. Man könnte mit Blick auf die Verknüpfung beider Aspekte auch konstatieren: Aus diesen Stücken spricht die Suche nach einer neuen, vom Pathos und insbesondere von den Formtypen der europäischen geistlichen Musik befreiten Spiritualität.²¹ Zenders Musik zielt auf jene Konzentration des Bewusstseins, jene sich selbst beobachtende Wahrnehmung, wie man sie auch gerade im Zen-Buddhismus vielfach findet. Die Haikus mit ihren aufblitzenden Momenten von Intensität, aber auch mit ihren Momenten seltsamer, manchmal irritierender Absurdität oder geheimnisvoller Nüchternheit sind bei dieser Suche ebenso eine Kraftquelle wie das *Nō*-Theater.²²

Hans Zender hat sich bei alledem offenbar von jenen Einsichten über die klassische japanische Ästhetik inspirieren lassen, wie sie sich namentlich in Toshihiko und Toyo Izutsus Buch *Die Theorie des Schönen in Japan* finden. Darin wird im Kontext der Beschrei-

19 Zender, *Lo-Shu VI*.

20 Zender, *Fünf Haiku*.

21 Die Wichtigkeit dieses Aspekts für Zenders Musikdenken unterstreicht sein Beitrag Zender, *Spirituelle Musik – was ist das?*

22 Man darf gespannt sein auf Zenders Vorhaben, ausgehend von Ideen des *Nō*-Theaters und seinem spezifischen Konzept einer kontemplativen Erfahrung ein neues Musiktheaterwerk zu schreiben.

bung von Kunstformen wie *waka*, *haiku*, *nô* oder des Tee-Weges *chadô* besonders auf die Bedeutung der Strukturgebung und der Rahmung aller Ausdrucksmomente hingewiesen. Zur Haiku-Dichtung heißt es dort in einem Kapitel, das »Haiku. Ein existenzielles Ereignis« überschrieben ist:

Das Schlichte, Profane oder sogar Vulgäre des *haiku*-Ausdrucks [...] erlangt nur in diesem strukturellen Rahmen des *haiku* als einer existenziell-ästhetischen Erfahrung diese große Bedeutung.²³

Zur Bedeutung der Stille liest man dort (und diese Stelle wurde von Hans Zender angestrichen):

Stille ist der Ausdruck des Unwandelbaren, Bewegung der Veränderung der Dinge. Wenn wir den unaufhörlichen Fluß der Veränderung nicht stoppen, wird er auch nicht für einen Moment anhalten. Ihn zu stoppen, heißt nichts anderes, als ihn einzufangen durch unser Sehen und Hören.²⁴

In Hans Zenders Musik finden sich viele unterschiedliche Wege der Rahmung, wobei schon deren Variabilität ein Indiz dafür ist, wie wichtig dem Komponisten dieses Moment der Beherrschung musikalischer Gedanken und Bewegungen ist. Und dabei gibt es in besonderem Maße Konstellationen, die im existenziellen Sinne als Wechsel zwischen unaufhörlichem Fluss und plötzlicher Stille erfahren werden können. Gerade in diesem Wechselspiel kann man einen erheblichen Unterschied zu vielerlei simpleren musikalischen Kreationen feststellen, die sich im griffigeren Sinne als Meditations-Konzepte verstehen.

Auch zur Frage der Zeitgestaltung finden sich in dem faszinierenden Buch von Toshihiko und Toyo Izutsu einige signifikante Äußerungen, die Hinweise darauf geben, was mit der auch von Hans Zender angestrebten spezifischen Art von Einfachheit beabsichtigt ist. So wird beschrieben, wie in der Waka- oder Haiku-Dichtung gegen die innere Natur der Sprache angegangen wird. Dies geschieht mit dem Ziel eines Feldes von Wörtern, innerhalb dessen eine Überschau des Ganzen möglich sei. Zu dieser Konstellation, die ausdrücklich nur in einem extrem kurzen Rahmen von 17 bzw. 31 Silben möglich sei, heißt es:

Man kann sagen, daß in einem solchermaßen konstituierten »Feld« die Zeit stillsteht oder sogar aufgehoben ist in dem Sinne, daß die Bedeutungen aller Wörter gleichzeitig in einer einzigen Sphäre gegenwärtig sind.²⁵

Berührt ist damit die ebenso spannende wie schwierige Frage der Möglichkeit von Zeit-aufhebung in und durch Kunst. Ohne hier umfassend auf die Diskussionen zu diesem auf Autoren wie Henri Bergson, Hermann Broch oder Hans Henny Jahn verweisenden Aspekt eingehen zu wollen, lässt sich feststellen, dass sie bei Hans Zender im Zusammenhang mit seiner Rezeption ostasiatischen Denkens steht. Und es gibt von hier aus auch

23 Izutsu, *Die Theorie des Schönen in Japan*, S. 101.

24 Ebda., S. 211.

25 Ebda., S. 13. Auch diese Stelle wurde von Hans Zender bei seiner Lektüre markiert.

einen Bezug zu seinen eben zitierten Gedanken zum Schweigen, zur existenziellen Seite und zur Dimension der Wahrnehmung in seinen *Lo-Shu*-Stücken.

5. Muji no kyō

Schon erwähnt wurde, dass die in den 1970er Jahren entstandenen Werke Zenders, die Bezüge zu ostasiatischem Denken aufweisen, an vielen Stellen von signifikanter Einfachheit sind und zugleich die Neigung verraten, der teleologischen Tendenz der europäischen Musik zu entsagen. Dies sei nun kurz am Beispiel der 1975 entstandenen Komposition *Muji no kyō* exemplifiziert. Ein wesentlicher Eindruck beim Hören dieses Stückes besteht in der Zersplitterung in einzelne Segmente.

Das Gesamtgefüge setzt sich aus kurzen Versatzstücken zusammen, die in rätselhafter, irregulär anmutender Weise miteinander verzahnt werden. Dabei gibt es mitunter figurative Momente und Ansätze von imitatorischer Ausfaltung. Diese sind jenen Phasen des Werkes zugeordnet, die von einem kreisend-statischen Zeitkonzept künden und gewissermaßen die »japanische« Seite des Ganzen repräsentieren. Alle blockhaften Setzungen werden miteinander verwoben, jedoch abseits der seit Jahrhunderten erprobten Möglichkeiten zielgerichteten Komponierens. Immerhin, es vollzieht sich, als ferne Erinnerung an gängige Formmodelle der europäischen Musiktradition, im letzten Drittel des Werkes eine markante Steigerung. Diese erscheint wie eine Zusammenballung vieler bis dahin nur latenter Energien. Doch verebt auch diese Verdichtung bald wieder. Statt einer bekräftigenden Weiterführung des Kulminationspunktes erfolgt eine erneute Auflösung ins Bruchstückhafte, Tastende, in einen Zustand von Musik, der sich permanent gleichsam von Leere umringt sieht – und bei alledem Korrespondenzen zum vertonten altjapanischen Text aufweist.

Hans Zenders Musik ist in Stücken wie diesen eine Neigung zum subtil Miniaturhaften eigen. Diese Neigung kann als Gegenteil zu jeder auftrumpfenden musiksprachlichen Eloquenz verstanden werden. Dies ist wohl auch der Kern von Zenders eigener Aussage, *Muji no kyō* sei für ihn »eine Übung in Einfachheit«. Solcherart Einfachheit ist Konzentration auf das Wesentliche – und insofern nicht mit jener oft akademisch-traditionalistischen »Neuen Einfachheit« zu verwechseln, die etwa zur selben Zeit von verschiedenen anderen Komponisten in Europa gepflegt wurde.

Schon der Beginn des Werkes unterstreicht außer den abrupten Wechseln im Tonhöhen- und Dynamikbereich auch bereits die Bedeutung der Stille: den beiden 5 Sekunden langen Einzelementen, die jeweils aus großen Sprüngen bestehen, folgt eine 6-8 Sekunden lange Pause (Abb. 2).

Stimme

$\text{♩} = 54$
p

mf mp p pp 6-8"

mú - - - - - ji 7 kj-ó

5" 5"

Abb. 2: Hans Zender, *Muji no kyō*, Beginn (© Bote & Bock, Berlin)

Schwer zu beantworten ist die Frage, inwieweit die Verwendung von Glissandi im Gesangspart für eine bewusste Korrespondenz zur japanischen Gesangsästhetik steht, insbesondere zu deren Konzept, nicht bloß reine, klar konturierte Klänge zu verwenden, sondern unterschiedlichste Wege der Klangerzeugung und vor allem des Atems ins musikalische Gestalten einzubeziehen.²⁶ Angesichts ähnlicher Tendenzen auch bei den anderen Klangerzeugern von *Muji no kyō* könnte man behaupten, dass sich in der Schattierungsvielfalt dieses Stückes, zu der auch punktuelle Trübungen der Tonhöhen um vierteltönige Werte gehören, eine bewusste Verschiebung des klassischen mitteleuropäischen ästhetischen Standpunkts hin zu einer von asiatischem Denken beeinflussten Ästhetik ereignet. Hans Zender hat diese Arten der Tonerzeugung nicht erst durch seine Beschäftigung mit asiatischen Kulturen kennen gelernt, aber vielleicht durch sie eine Bekräftigung erhalten. Auch dieser Bezug ist indes nicht wirklich überraschend, war doch ein solcher oder ähnlicher Rekurs auf geräuschhafte Elemente der Klangerzeugung in Kreisen der europäischen Moderne seit 1960 weit verbreitet. Es ist nicht zuletzt eine Frage der Interpreten, solche Bezüge zu unterstreichen oder sie eher unbeachtet zu lassen.

Einer strikten Unabhängigkeit der Interpretation dieses Stückes von den ästhetischen Tendenzen japanischer Musik widerspricht allerdings die Tatsache, dass der vokale Beginn auf jenes mittelalterliche Gedicht japanischer Herkunft deutet, das dem Stück den Titel gab. *Muji no kyō* bedeutet in etwa »Gesang der leeren Schrift« oder »Nicht-Schrift-Lied«. Hierin klingt nun tatsächlich eine Umwertung abendländischer Kriterien an.

6. Widersprüchliche Konstellationen

Es sei noch einmal an die wohl wichtigste Facette der Auseinandersetzung des Komponisten mit Elementen ostasiatischer Kulturen erinnert: die Frage der Zeitgestaltung. In diesem Bereich versuchen einige seiner Werke etwas zu leisten, was wie eine Paradoxie anmutet: die Verschränkung von europäischen mit asiatischen Zeitauffassungen, wie sie ja bereits in *Muji no kyō* angedeutet wird. Ähnliches unternimmt die 1992 entstandene Komposition *Nanzen no kyō* für Chor und Orchester, die innerhalb von Zenders bisherigem Gesamtschaffen eine Durchdringung verschiedener Werkreihen markiert: Einerseits ist sie Teil jener Kette der mit »... no kyō« überschriebenen Stücke, die zu den von ostasiatischem Denken inspirierten Werken gehören. Andererseits ist sie die siebte der mit »Canto« überschriebenen Vokalkompositionen, die deutlich in der europäischen Musiktradition verankert sind. Es geht in diesem Stück um eine spannungsvolle Durchdringung beider Welten. Das heißt, dass es im klassisch europäischen Sinne vorwärts drängende Momente ebenso gibt wie Momente, in denen die Zeit zu kreisen scheint. Linearität und Rekursivität sind miteinander verschränkt. Der aufmerksame Hörer wird diese Durchdringung von Perspektiven gerade in diesem Stück auch nachvollziehen können. Voraussetzung allerdings ist eine Interpretation, die sich von jenem dramatischen Gestus, der Zenders Musik

26 In Ryūzaburō Taguchis 1941 erschienener Abhandlung *Ton und Leben [Oto to seikatsu]* heißt es hierzu, eine klare Stimme sei problematisch (und ähnliches kennen wir ja auch aus anderen asiatischen Kulturen, etwa aus Indonesien). Vgl. Kikkawa, *Vom Charakter der japanischen Musik*, S. 183.

stellenweise eigen ist, auch zu distanzieren vermag, um der kontemplativen, ins Zeitlose ausgreifenden Seite ebenfalls gerecht zu werden.

Eine Verschränkung unterschiedlicher Zeitauffassungen hatte Zender auch schon in seinem 1988/89 entstandenen Werk *Fürin no kyō* zu leisten versucht, wobei dieses Stück noch weitere Elemente der kulturellen Entgrenzung enthält. Wollte man für *Fürin no kyō* eine Art Hör-Gebrauchsanleitung erstellen, würde diese wohl mit der Empfehlung beginnen, sich zunächst ohne vorherige Lektüre des erklingenden Textes auf dieses hoch differenzierte Musikstück einzulassen – und mit dem Ohr das abzutasten, was klingende und meinende Sprache gemeinsam entfalten, gleichzeitig erhellend und verrätselnd. Kennt man diesen Text nicht, so setzt er sich doch beim Hören des Werkes mehr und mehr zusammen. Denn charakteristisch für dieses Stück ist eine Tendenz zur allmählichen Verdeutlichung und Distinktion; zumindest gilt sie für jenen Teil der Hörerschaft, der des Japanischen nicht mächtig ist. Der zugrunde gelegte Vierzeiler des japanischen Zen-Mönches Ikkyū Sōjun (1394-1481), auf dessen Texte Zender mehrfach zurückgriff, wird im ersten der vier Teile dieses Werkes zunächst im Original präsentiert. Im zweiten Teil erscheint er Englisch, im vierten Deutsch (dazwischen steht ein instrumentales Zwischen-spiel). Im fünften Teil erscheint er abwechselnd in allen drei bisherigen Sprachen sowie zusätzlich in Chinesisch – was insgesamt wie eine eigentümliche Phantasiesprache anmutet. So wird die gewachsene semantische Klarheit der Mittelteile wieder preisgegeben und in ein an den Rändern offenes, rätselhaftes Gefüge überführt. Dies ist lesbar als Moment der bewussten Verunklarung, als Hinweis darauf, dass eine einfache, griffige Aussage nicht zu haben ist. Und gerade darin erweist sich eine Korrespondenz zur Kernaussage von Ikkyūs Text (hier sei ausschließlich die deutsche Übertragung zitiert):

Stille Zeit: Nichtklang, Bewegte Zeit: Schall.
Ist es die Stimme der Glocke – Ist es die Kraft des Windes?
Erschreckt fährt er auf – der alte Mönch aus seinem Mittagsschlaf.
Da! Was ist das? Jetzt zur Mittagszeit die Mitternachtsglocke?

Dieser Text schließt fragend, unsicher darüber, wie die plötzliche Störung der Ruhe, von der die Rede ist, einzuordnen ist. Hans Zenders Werk ist, so gesehen, ein hochvirtuoser, reich schattierter Ausdruck von Irritation. Diese mutet zwar spielerisch an, wird gleichzeitig aber als existenziell ausgewiesen.

Gerade bei *Fürin no kyō* kann man – dies hat in der Sekundärliteratur zu Zender eine gewisse Tradition – einige subtile Bezugnahmen auf Elemente der japanischen Ästhetik und ihre erkenntnistheoretischen Perspektiven feststellen. Zu ihnen gehört die Sensibilität für das, was im Text »Nichtklang«, »Bewegte Zeit« oder »Kraft des Windes« heißt.²⁷

Mit den unterschiedlichen Sprachen gehen markante Wechsel der Affekte einher. Das Stück changiert zwischen einer gewissen Leichtigkeit und geradezu glühend ekstatischen Farben. Besonders im zweiten, englischsprachigen Abschnitt ist es von einer fast bedrohlichen, erschreckten Attitüde geprägt; im vierten, deutschsprachigen Abschnitt bringt es einen Sprechgesang, der Schönbergs *Pierrot Lunaire* weiterdenkt. Die Vermeidung des

27 Vor allem Peter Revers hat dies in einem Text zu diesem Werk relativ genau zu beschreiben versucht: Revers, *Hans Zender: Fürin no kyō*.

klassisch-romantischen Lied- oder Operngesangs gebiert eine Einheit von Klang und Text, die besonders nachdrücklich dazu dient, ein tiefes Erstaunen zu artikulieren. Geradezu keck geführte Instrumentalstimmen verdichten dies – wie überhaupt festgestellt werden kann, dass auch der Instrumentalpart dieser Komposition von großer Differenzierungsvielfalt ist.

Zender hat auch in diesem Werk mit verschiedenen Typen der Zeitdarstellung operiert – und diese in den vier Sätzen gewissermaßen durchdekliniert. Im japanischsprachigen ersten Satz nimmt man Anzeichen einer statischen Zeitauffassung wahr, die man mit ostasiatischem Denken assoziiert, im englischsprachigen Satz eine zielgerichtete Zeitauffassung, im deutschsprachigen eine dramatische und im Schlusssatz eine Verschränkung aller bisherigen Zeitdarstellungs-Typen. Hier geht es also tatsächlich um die Montage von kulturell kodierten Idiomaticen. Dieses Durchspielen verschiedener Möglichkeiten der Darstellung scheint auf einen absichtlichen Schematismus deuten, auf eine Regelmäßigkeit, die durch die Vitalität der musikalischen Impulse gleichsam aus den Angeln gehoben wird, jener vorhin erwähnten Rahmung verwandt, die sich auch in den *Lo-Shu*-Stücken findet. Um dieses Spannungsverhältnis zwischen den schematischen und freien Momenten plastisch auszumodellieren, ist es bedeutsam, dass die Interpreten die Unterschiede extrem genau differenzieren – unterscheidendes Wahrnehmen ist insbesondere im Schlusssatz gewiss nicht leicht.

Hans Zender macht auch in diesem Werk hellhörig für vielerlei Differenzierungen jenseits der Konditionierungen des klassischen abendländischen Musikdenkens. Insgesamt jedoch ist dieses Werk, und namentlich der Vokalpart, üppiger und stärker theatralisch ausgeformt als das Schwesterwerk *Muji no kyō*. In gewisser Weise ist dies ein Schritt in Richtung auf das 1992-96 entstandene oratorische Werk *Shir hashirim*. Trotz der konzeptionell bedeutsamen Differenzierung zwischen europäischen und asiatischen Darstellungsweisen, aus der ein Moment der besonderen Spannung resultiert, verleugnet gerade *Furin no kyō* kaum seine Identität als Werk eines Komponisten, der sich zur europäischen Tradition bekennt.

Die schlichteren früheren Werke Zenders wie *Muji no kyō* oder die ersten *Lo-Shu*-Stücke sind als Einfachheits-Übungen zumindest punktuell näher an den Idealen einer spezifischen ostasiatischen Musikauffassung als die komplexeren Werke *Furin no kyō* oder *Nanzen no kyō*. Doch dürfte im bisher Dargestellten deutlich geworden sein, dass selbst die schlichteren Werke zwar in sich Anregungen aus fremden Kulturen aufgreifen und zu eigen machen, ihren europäischen Standpunkt jedoch nicht vollends zu verlassen suchen.

Dennoch beschert die Auseinandersetzung mit ostasiatischen Kulturen Zenders Werken in substanzieller Weise Momente der Öffnung und der Sensibilisierung für andere Formen der Darstellung. Diese Auseinandersetzung spricht für den Versuch, aus der Begrenztheit des abendländischen Denkens herauszufinden.

Eine harmonisierende Verknüpfung von Kulturen liegt für Hans Zender weit außerhalb dessen, was ihm vorschwebt. Um so konsequenter ist es, wenn er in der eingangs erwähnten Oper *Chief Joseph* den Konflikt der Kulturen zum zentralen Thema erhebt. Dies manifestiert sich auf allen Ebenen des Werkes. Besonders markant erscheint als Symbol einer unbeirrbar eigenen Zeit- und Klangdarstellung ein Instrument, das *Shi-sbi-o-do-sbi* [*shisbi odosbi*] heißt: eine große Installation einer Bambusröhre in einem Wasserrohr, die sich mittels eines Mechanismus mit Wasser füllt und alle 25 Sekunden durch Kippen und

Aufschlagen auf einen Resonanzkörper in einem schlagartigen Geräusch entleert. Überdies findet sich die schon in früheren Stücken bemerkbare Neigung zu gewissen rationalen Strukturen, die in den Sog gegen sie opponierender Tendenzen geraten, in diesem Falle im Rahmen eines ausgefeilten rhythmischen Konzepts.

Thematisiert wird in diesem Stück vor allem das Nicht-Verstehen verschiedener Kulturen am Beispiel der nordamerikanischen Indianerkriege.²⁸ Damit ist, jenseits jeder Wildwest-Romantik, ein Widerspruchspotential der Zivilisationen benannt. Es prägt den für die Dramaturgie des Stückes konstitutiven Wechsel zwischen konflikthaften und konfliktfreien Elementen und ist zugleich tief in die Struktur des Werkes eingelassen. Dafür steht nicht zuletzt Zenders spezifisches Konzept einer mikrotonalen Harmonik. Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Praktiken in anderen Kulturen hat der Komponist den europäischen Chromatizismus bis zur Arbeit mit Zwölfteltönen differenziert, also den Halbton noch sechsmal unterteilt. Dieses erweiterte Tonsystem gibt ihm die Möglichkeit, reine und temperierte Intervalle – welche in seiner Oper zum Bild einer naturgebundenen respektive naturfremden Zivilisation werden – mit einem hohen Grad an Genauigkeit zu unterscheiden und voneinander abzusetzen.²⁹ Die harmonischen Strategien weichen – nicht anders als die komplexe Überlagerung von Tempi, die europäische und indianische Welten in ein Kontrastverhältnis zu bringen sucht, – von den beiden früheren Musiktheaterarbeiten Zenders entscheidend ab.

An diesem Beispiel wird besonders deutlich, was durchweg auch für alle vorangegangenen Werke gilt: dass die Aspekte kultureller Entgrenzung in Hans Zenders Komponieren immer wieder dazu dienen, Widersprüchlichkeiten zu unterstreichen. Für Hans Zender als Komponist wie für die Hörer seiner Musik kann es gleichermaßen – wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen – um eine Begegnung mit dem Fremden gehen, die auf eine »Umwälzung der alten Lektüren und eine Erschütterung des Sinns«³⁰ zielt.

Literatur

Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt: Suhrkamp 1981 [frz. Original 1970].

Gerhardt, Frank: *Gegenstrebige Harmonik. Über Hans Zenders harmonisches Ordnungssystem*, in: *Orientierungen.*

Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 47), S. 138-150.

Glissant, Eduard: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Wunderhorn 2005 [frz. Original 1996].

Hiekel, Jörn Peter: »*Clash of Civilisation*«, in: *Hans Zender: Chief Joseph*, Programmbuch der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2005, S. 7-11.

Kellerer, Christian: *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé, Surrealismus, Zen*, Köln: DuMont 1982.

Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik*, Kassel: Bärenreiter 1984 (= Studien zur traditionellen Musik Japans 2).

Izutsu, Toshihiko / Izutsu, Toyo: *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*, hrsg. von Franziska Ehmke, Köln: DuMont 1988 [engl. Original 1981].

28 Etwas ausführlicher hierzu mein Beitrag Hiekel, »*Clash of Civilisation*«.

29 Vgl. hierzu genauer: Gerhardt, *Gegenstrebige Harmonik*.

30 Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 16 (mit Blick auf die Begegnung mit Japan).

- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*, in: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 2, hrsg. v. Giorgio Colli und Marino Montinari, München: dtv 21988.
- Ōhashi, Ryōsuke: *Die Philosophie der Kyōto-Schule. Texte und Einführung*, Freiburg: Alber 1990.
- Revers, Peter: *Hans Zender: Fürin no kyō*, in: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Hofheim: Wolke 1996, S. 213-222.
- Wilhelm, Richard (Hrsg.): *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*, Düsseldorf u.a.: Diederichs 1981 (= Diederichs gelbe Reihe 31).
- Utz Christian: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Franz Steiner 2002 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51).
- *Interkulturelles Komponieren als Herausforderung. Transformation, Bruch und Mythoskritik in Werken für die japanische Mundorgel shō*, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2007 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 47), S. 63-84.
 - Zender, Hans: *Über Isang Yun* [1977/2001], in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004, S. 11-14.
 - *Lo-Shu II (Mondschrift)* [1978], in: *Die Sinne denken*, S. 318.
 - *Betrachtung der Zwölfleiten des alten China. Ein Beitrag zur Frage der Mikrointervalle* [1981], in: *Die Sinne denken*, S. 17-22.
 - *Fünf Haiku* [1982], in: *Die Sinne denken*, S. 312.
 - *Lo-Shu VI* [1989], in: *Die Sinne denken*, S. 329.
 - *Messiaen und das Haiku-Denken* [1992], in: *Die Sinne denken*, S. 47-52.
 - *John Cage und das Zen* [1995], in: *Die Sinne denken*, S. 63-67.
 - *Gegenstrebige Harmonik* [2002], in: *Die Sinne denken*, S. 95-135.
 - *Spirituelle Musik – was ist das?*, in: *Sinnbildungen. Spiritualität und Geistigkeit in der Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2008 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 48), i.V.; Vorabdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik* 168/3 (2007), S. 48-53.