

MARKUS BANDUR / RAINER SCHMUSCH (Hg.)

TÖRU

TAKEMITSU

GLOBALISIERTES

KOMPONIEREN

D

HP. I
HP. II

cue from conductor
cue from conductor

This block shows the musical notation for two Horn parts, HP. I and HP. II. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sfz* and *p*. There are also performance instructions like "cue from conductor" and a circled number "1" with a downward-pointing triangle.

SENZA TEMPO

slow

cue to the harp

BIWA

This block shows a musical score for a single instrument, likely a Biwa, in the *SENZA TEMPO* section. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *slow*. There are also performance instructions like "cue to the harp" and a circled number "1" with an upward-pointing triangle.

et+k

edition text + kritik

Tōru Takemitsu

Herausgegeben von
Markus Bandur und Rainer Schmusch

Markus Bandur, Dr. phil., Musikwissenschaftler; 1996–2005 Leitung des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie*, hg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller (1972–2006), seit 2008 an der Universität Paderborn; Lehraufträge in Freiburg/Br., Kassel, Bern, Leipzig und Detmold.

Rainer Schmusch, Dr. phil., war Dozent für Musikwissenschaft an den Universitäten Karlsruhe, Saarbrücken und Basel; forscht über Musik und Musikästhetik des späten 18. bis 21. Jahrhunderts sowie zu Kulturtransfer und musikalischer Anthropologie; zuletzt erschienen: *Hörsinn und »Ton«*. *Ästhetische Anthropologie der Musik* (2023).

Tōru Takemitsu

Globalisiertes Komponieren – Text, Kontext, Deutung

Herausgegeben von
Markus Bandur und Rainer Schmusch

et+k

edition text+ kritik



Mit freundlicher Unterstützung
der JaDe-Stiftung, Köln

Rechteinhaber, die wir nicht ausfindig machen konnten, werden gebeten, mit uns in Kontakt zu treten, um ausstehende Rechte zu klären. / Any Copyright holders whom we have been unable to contact are asked to get in touch with us in order to negotiate any outstanding rights.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-818-0

Umschlagentwurf: Thomas Scheer (unter Verwendung von Tôru Takemitsu, *Autumn*, EAS 17976, © 1990 Éditions Salabert, Paris, S. 13)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort 9

Beiträge zu Tōru Takemitsu

Roger Woodward

Begegnungen mit Tōru Takemitsu 13

Mitsuko Ono

Tōru Takemitsu und *Jikken Kōbō* 26

Imke Misch

»I try to free myself«. Kulturelle Identität im musikalischen
Denken Tōru Takemitsus 42

Kenjiro Miyamoto

Das Gestern im Morgen: *Litany – Lento in due movimenti*.
Zur Entwicklung der Musiksprache Tōru Takemitsus
in seinem frühen Komponieren 61

Rüdiger Albrecht

Annäherung und Entfernung. Wege zu Tōru Takemitsus *Arc*,
dem Schlüsselwerk der 1960er Jahre 77

Saori Kanemaki

Der immersive Klang-Garten. Tōru Takemitsus
In an Autumn Garden für Gagaku-Ensemble (1973–79) 134

Rainer Schmusch

Regen – Fluss – Meer. Natur und Struktur in einigen
kammermusikalischen und kammerorchestralen Werken
Tōru Takemitsus 160

Rüdiger Albrecht

Werkverzeichnis Tōru Takemitsu 225

Texte von Tōru Takemitsu

- Editorische Vorbemerkung 339
- Meine Methode 341
- Meine Realität 345
- Chopin, der Einsame – Ansichten eines Komponisten
über Chopin 354
- Piano triste 359
- Natur und Musik – Tagebuch des Komponisten 362
- Filmmusik 389
- Eine Linie – der Maler Kagaku Murakami 392
- John Cage 397
- Ein Schritt im November – Notizbuch zu *November Steps* 402
- Dialog über das Sehen 412
- Jazz 423
- Yasuji Kiyose und Fumio Hayasaka: Zwei Komponisten
und »Japan« 427
- Ein Spiegel und ein Ei 431
- Mein Papierklavier 439
- Interview mit CINEJAP 446
- Vision Redon 454
- Nō und Vergänglichkeit 462
- Wasser 466
- Schönheit neu definieren 468
- Von der Vielschichtigkeit von Ton und Sprache 476
- Tageszeit der Musik – an Ort und Stelle des Schöpferischseins 496
- Die Geburt des Tons 498
- Die Vision der Harmonie 500

Ein Essay	502
Traum und Zahl – Die musikalische Sprache	519
Die Musikerziehung, die ich erhielt	549
Jenseits des Pessimismus – John Cage	559
Gibt es keine Grenzen in der Musik? – Iannis Xenakis	576
Das lydische Konzept von George Russell	588
Der Ton des Ostens und der Ton des Westens – über die Kultur des Sawari	592
Erinnerung an <i>Eclipse</i>	605
Die Melodie als Wille zu erzählen	607
Zum Meer!	610
Glossar und Textvorlagennachweis	611
Systematisches Register der Werke Tōru Takemitsus	615
Personenregister	625



Tōru Takemitsu, ca. 1990

© Schott, Japan
Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

Vorwort

Als vielleicht bedeutendster japanischer Komponist ›westlicher‹ Musik war Tōru Takemitsu (1930–1996) einer der wichtigsten Protagonisten der dortigen Avantgarde und genießt in seiner Heimat Japan bis heute höchstes Ansehen. Viele seiner Werke wie etwa das Orchesterstück *Requiem* (1957) haben in Japan eine singuläre Popularität erlangt und sind aus dem Konzertleben nicht mehr wegzudenken. Nicht zuletzt ist sein Name verbunden mit zahlreichen Klassikern des japanischen Kinos, zu denen er die Filmmusik komponierte.

Im Westen hingegen fällt die Wahrnehmung Takemitsus heterogen aus: Während in der angloamerikanischen Musikwelt besonders seine harmonisch eingängige Musiksprache viel Anklang findet aufgrund ihres neoimpressionistischen Gestus, der einen Teil seiner Werke auszeichnet, wurde er in Frankreich vor allem vor dem Hintergrund des Spektralismus zunehmend intensiver rezipiert. Im deutschsprachigen Raum finden seine Werke und die ihnen zugrunde liegenden musikästhetischen Positionen weniger in Verbindung mit der Musik des 20. Jahrhunderts Berücksichtigung als im Kontext interkultureller, globalisierter Vermittlungsprozesse – wobei seine Synthesen aus japanischen und europäisch-avantgardistischen Kompositionsparadigmen wie Form, Zeit, Natur und Klang, aber auch die Frage nach kultureller Identität im Mittelpunkt stehen.

Der vorliegende Band gliedert sich in drei Teile. Zunächst versammelt er kultur- und musikanalytische Studien zu Werken und Werkgruppen aus allen Phasen von Takemitsus Schaffen und wendet sich insbesondere den spannungsvollen Umbrüchen zu, aus denen sein Komponieren im Kontext einer Moderne mit globalem ästhetischen Anspruch hervorgeht. Ergänzt werden sie durch biografische Beiträge, die sich mit dem für Takemitsu prägenden experimentalen Paradigma der japanischen Avantgarde und seiner intensiven Zusammenarbeit mit den Interpreten seiner Musik beschäftigen.

Den zweiten Teil bildet ein detailliertes Verzeichnis aller Kompositionen Takemitsus, das von Rüdiger Albrecht in langjähriger Arbeit erstellt wurde. Es verdeutlicht die ganze Fülle und Vielfalt von Takemitsus kompositorischem Schaffen und wird – so bleibt zu hoffen – der zukünftigen Forschung zu Takemitsu als Grundlage dienen, sein Œuvre aber auch Musizierenden und Musikinteressierten erschließen.

Takemitsu hat nicht nur durch seine Kompositionen, sondern auch durch seine Schriften den ästhetischen und speziell musikästhetischen Diskurs in Japan seit Beginn der 1960er Jahre entscheidend geprägt. Dem wird der dritte Teil des Bandes gerecht, der eine breite Auswahl von Texten aus seinem umfangreichen

schriftstellerischen Werk hier erstmals in deutscher Übersetzung und mit Kommentar präsentiert. Über die editorischen und translatorischen Prinzipien gibt die Vorbemerkung Auskunft.

Die ursprünglich für den Band vorgesehene Einbeziehung des film-musikalischen Schaffens Takemitsus wurde mit Rücksicht auf den Umfang des vorliegenden Buches zurückgestellt. Seine Filmmusikkompositionen zu über 100 Filmen von Regisseuren wie Akira Kurosawa (z. B. *Ran*), Masahiro Shinoda (z. B. *Pale Flower*), Kon Ichikawa (z. B. *Alone across the Pacific*), Hiroshi Teshigahara (z. B. *Die Frau in den Dünen*), Nagisa Ōshima (z. B. *Im Reich der Leidenschaft*), Masaki Kobayashi (z. B. *Kwaidan*) u. a. sind keineswegs als ›Nebenwerke‹ anzusehen, sondern stehen gleichwertig neben seinem Œuvre für den Konzertsaal. Sie werden daher an anderem Ort eine entsprechend ausführliche eigene Würdigung erfahren.

Übersetzer und Herausgeber haben herzlichst zu danken für die Unterstützung seitens der Familie Takemitsu, namentlich Maki Takemitsu, sowie der japanischen Musikwissenschaftlerin Mitsuko Ono. Sodann danken wir für die Überlassung der Übersetzungsrechte der Edition Shinchōsha, namentlich Herrn Tatsuya Kimura für seine hilfreiche Kooperation, und Saori Kanemaki für die Bereitstellung der japanischen Schriftenausgabe. Außerdem danken wir Ryuichi Higuchi und Wataru Miyakawa (Tokyo), Kenjirō Miyamoto (Gifu) und Masako Molitor (Freiburg) sowie Stefan Menzel und Benedikt Schubert (Weimar) für Hilfestellungen bei der Übersetzung der Texte Takemitsus.

Schließlich danken die Herausgeber der JaDe-Stiftung, Köln, für die bereitwillige Beteiligung an den Druckkosten, den Verlagen Salabert (Paris) und Schott (Mainz) für die freundliche Abdruckerlaubnis der Notenbeispiele, Rüdiger Albrecht für seine vielfältige und unermüdliche Unterstützung während der Entstehung des Bandes sowie ganz besonders Herrn Johannes Fenner vom Verlag edition text + kritik, der das Buchprojekt von Beginn an unterstützt und über alle Verzögerungen hinweg unbeirrt an seine Realisation geglaubt hat.

Markus Bandur, Rainer Schmusch

Beiträge zu Tōru Takemitsu

Begegnungen mit Tōru Takemitsu

Zum ersten Mal traf ich Tōru Takemitsu im Oktober 1969 in Canberra. Takemitsu besuchte die Stadt aus Anlass einiger Konzerte im Rahmen der Reihe *Musica viva* als Composer-in-Residence des australischen *Canberra Spring Festivals*. Ich war damals für *Musica viva* mit dem Wiener Trio¹ auf einer Australien-Tournee und befand mich zufällig zur selben Zeit in Canberra. Der erste Eindruck von ihm überraschte mich: Er war sehr klein und zierlich; sein recht unauffälliges Äußeres ließ ihn eher wie einen Studenten aussehen als wie einen weltberühmten Komponisten. Doch seine bescheidene Art und sein Sinn für – häufig skurrilen – Humor machten ihn rasch beliebt bei allen, die ihm näherkamen.

Takemitsus Konzert in Canberra war ein voller Erfolg. Sein Werk zog aber nicht nur junge australische Musiker an, sondern auch die damals einflussreichsten Komponisten des Landes. Seine Orchesterwerke der 1960er Jahre, *Musica of Tree* (1961), *Green* (1967), *November Steps* für Biwa, Shakuhachi und Orchester (1967), *Arc Part I* und *Part II* (1963–66) und *Asterism* (1968), beide für Klavier und Orchester, sowie *The Dorian Horizon* für 17 Streicher (1964/66) – in meinen Augen ein Meisterwerk –, hatten ihn weltberühmt gemacht. Die zu der Zeit erfolgreichen australischen Komponisten waren aus diesem Grund sehr daran interessiert, mit ihm in Verbindung zu treten, doch Tōru zeigte wenig Interesse an ihrer Musik. Eine Ausnahme war Richard Meale²; hier beruhte die hohe Wertschätzung auf Gegenseitigkeit: Schon vor seinem Besuch in Australien hatte Takemitsu sein Interesse an Meales Werken bekundet, was dieser bei späteren Gelegenheiten immer wieder bestätigte. Beide Komponisten teilten die Liebe zu Debussy, Messiaen und den zeitgenössischen amerikanischen Bildhauern um John Cage und Morton Feldman. Sie waren damit nicht allein. Mindestens zwei der Schüler von Messiaen, Iannis Xenakis und Karlheinz Stockhausen, waren gleichermaßen fasziniert vom Dialog zwischen Orient und Okzi-

1 Das Wiener Trio bestand von 1957 bis 1970 und trat zuletzt in der Besetzung Roger Woodward, Klavier, Peter Guth, Violine, und Heidi Litschauer, Violoncello auf.

Die mit »Anm. R. W.« gekennzeichneten Anmerkungen stammen vom Autor, alle anderen vom Übersetzer (R. A.).

2 Australischer Komponist, geboren am 24. August 1932 in Sydney, gestorben am 23. November 2009 in Sydney.

dent und standen Takemitsu sehr nahe³. Takemitsu schätzte und bewunderte auch die Musik von Beethoven, Chopin und Skrjabin, ganz abgesehen von seiner Liebe zum Jazz, zur Filmmusik und anderen Genres der populären Kultur.

Als fast noch wichtiger als das Konzert selbst sollte sich die Begegnung junger australischer Komponisten mit Takemitsu am Nachmittag vor dem Konzert erweisen. Tōrus ästhetische Anschauungen und seine musiktheoretischen Überzeugungen – die stark von den großen japanischen Traditionen sowie von John Cage, Olivier Messiaen und Claude Debussy beeinflusst waren – boten den jungen Australiern einen Weg, mit den überlieferten kolonialen Traditionen zu brechen. Der Hinweis des visionären Komponisten und Pianisten Percy Grainger – des sogenannten »Australian Madman«⁴ – bekam für uns plötzlich eine ganz neue Bedeutung. Sein ganzes Leben lang hatte Grainger australischen Komponisten geraten, sich nicht nur mit europäischer und amerikanischer Musik, sondern auch mit dem reichen, tausendjährigen Kulturerbe Südostasiens auseinanderzusetzen. Aus diesen und vielen anderen Gründen war der historische Austausch zwischen den aufstrebenden Avantgarde-Komponisten und Takemitsu an diesem Nachmittag des Jahres 1969 aus heutiger Sicht so immens bedeutsam und nachhaltig: Die Folgen dieser Begegnung haben das australische Komponieren einer ganzen Generation von Komponisten geprägt. Einer von ihnen war Barry Conyngham⁵, der im Jahr darauf Takemitsus Kompositionsschüler wurde.

In den Jahren zuvor hatte ich alle seine bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Klavierstücke zuerst in Warschau und etwas später in London Freunden vorgespielt. Konservative Musiker rieten mir ab, mich zu sehr mit neuer Musik zu beschäftigen; sie meinten, es würde meiner Karriere schaden. Doch wusste ich schon bald, dass ihnen etwas Wunderbares entgehen würde, und beschloss, meiner Intuition zu folgen: Die drei Klavierstücke *Uninterrupted Rests* nach einem Gedicht des japanischen Dichters Shūzō Takiguchi, deren erstes 1952 entstand und deren zweites und drittes 1959 folgten, sowie das Klavierstück *Piano*

3 Schon 1959/60 hatte Xenakis eines seiner elektroakustischen Werke *Orient-Occident* benannt. Karlheinz Stockhausen schrieb den *Jahreslauf* für das Japanische Nationaltheater Tokyo im Jahr 1977; später integrierte er das Werk als 1. Akt in die 1991 vollendete Oper DIENSTAG aus LICHT. Der *Jahreslauf* existiert in einer Fassung für Gagaku-Orchester und in einer Fassung für ein europäisches Instrumentarium [Anm. R. W., ergänzt von R. A.].

4 »Der verrückte Australier«, eine freundlich gemeinte Zuschreibung für Percy Grainger (1882–1961), in Anspielung auf dessen exzentrischen Wesenszüge. Der US-amerikanische, in Australien geborene Pianist und Komponist sammelte mehr als 500 Folk Songs, die er zahlreichen seiner Werke zugrunde legte. Seine Persönlichkeitsstruktur ist geprägt durch bekennenden Rassismus und Antisemitismus sowie einen Hang zum Sado-Masochismus [Anm. R. W., ergänzt von R. A.].

5 Australischer Komponist und Musikpädagoge, geboren am 27. August 1946 in Sydney, studierte 1970 in Japan als Stipendiat des Churchill Fellowship bei Takemitsu.

Distance (1961) empfand ich stets als musikalische Bereicherung. Allein die Titel der drei Stücke der *Uninterrupted Rests* sprachen mich an: *Slowly, sadly, and as if to converse with. Triste; Quietly and with a cruel reverberation* sowie *A song of Love*. Ende der 1960er Jahre arbeitete ich außerdem noch an *Corona for Pianist(s)*, einer grafischen Partitur von 1962, führte das Werk aber seinerzeit nicht öffentlich auf. In einem für mich unvergesslichen Moment gegen Ende der Begegnung vor jenem Konzert in Canberra fragte mich Tōru, ob ich ihm etwas von seinen Werken vorspielen wolle. Ich wählte das etwa vier Minuten dauernde *Piano Distance* aus sowie die etwa doppelt so langen *Uninterrupted Rests*. Während des Vortrags saß Takemitsu völlig regungslos da. Schließlich stand er auf, ging zum Klavier, nahm die Partitur der *Uninterrupted Rests* und schrieb eine in englischer Sprache verfasste Widmung an mich hinein⁶.

Serielle Musik bedeutete Takemitsu wenig, serielles Denken war ihm fremd, wie er mir gegenüber mehrmals bekannte. Er hatte hingegen eine besondere Vorliebe für Xenakis' Musik, die er der von Stockhausen vorzog, obschon er einige von dessen Werken bewunderte. Stockhausen wiederum nahm Takemitsu in eine Liste prominenter schöpferischer Persönlichkeiten auf, die er offiziell als seine »Freunde« bezeichnete⁷, doch als ich mehr über diese beiden Freundschaften erfahren wollte, erwähnte Takemitsu nur, dass er mit Xenakis gelegentlich in Urlaub fahre und dass sie sich gegenseitig oft besuchten. Die Freundschaft mit Xenakis dauerte lebenslang und schloss später auch Morton Feldman mit ein. Tōru hielt sowohl Karlheinz als auch Iannis für »romantische« Komponisten, was wohl das letzte Attribut ist, mit dem die beiden derart Titulierten ihr eigenes Werk charakterisiert hätten. Dabei interessierte sich Takemitsu sehr für die Musik der Romantik: In einer Diskussion über Xenakis' Musik, die sich während eines längeren Essens entspann, begann Takemitsu das einleitende Orchesterthema des 1. Klavierkonzerts von Tschaikowsky zu singen. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass ihn die in etlichen Werken vom Beginn der 1980er Jahre an so charakteristische stromlinienförmige und »romantische«⁸ Orchestrierung für Tschaikowskys Musik empfänglich machte, auch wenn sein Komponieren mit ziemlicher Sicherheit nur wenige Berührungspunkte mit dem musikalischen Denken von Tschaikowsky hatte.

6 Die Widmung ist in der Ausgabe der Editions Salabert (EAS 17.115) nicht enthalten.

7 Karlheinz Stockhausen: *Das Leben geht weiter ...*, in: *Texte zur Musik 1963–1970*, Bd. 3, hg. von Christoph von Blumröder, Köln 1971, S. 9–10.

8 Die in den USA meist freundlich gemeinte Bezeichnung »Takemitsu-Sound« ist hierzulande meist abwertend konnotiert.

Zweieinhalb Jahre später entwarf ich für den ersten Zyklus des *London Music Digest*⁹, einer Konzertreihe mit neuer Musik im Londoner Roundhouse, ein Konzert mit Musik von Tōru, das im Mai 1973 stattfinden sollte. Robert Slotover, meinem langjährigen Manager, gelang es, die legendären Biwa- und Shakuhachi-Spieler Kinshi Tsuruta¹⁰ und Katsuya Yokoyama¹¹ aus Japan einfliegen zu lassen. In jenen Jahren war Tōrus Musik in London noch kaum bekannt, doch Öffentlichkeit war für das Konzert unerlässlich. Robert beauftragte die Londoner Firma Saatchi & Saatchi mit der Plakatwerbung für die Konzertreihe, und mein Freund John Amis erklärte sich freundlicherweise bereit, Tōru für seine BBC-Sendung *Music Now* auf Radio 3 zu interviewen. Er war begeistert, und wir alle schalteten das Radio ein, um zu hören, wie es laufen würde. Zu diesem Zeitpunkt war Tōrus Englisch noch ziemlich stockend, doch sobald er einmal in Fahrt kam, konnte er sich einigermaßen verständlich ausdrücken – aber auch plötzlich verstummen.

John, der zu diesem Anlass in einen unkonventionellen orangefarbenen Tweed-Mantel, Tennisschuhe und eine rosa Hornbrille gekleidet war, nahm mich zur Seite, um mit mir die Fragen für das Rundfunkgespräch durchzugehen. Ich schlug ihm vor, die Rolle der Stille in Takemitsus Musik und deren Auswirkungen auf seine musikalische Sprache zu thematisieren. Doch die Art und Weise, wie das Interview begann, war zweifellos das Letzte, was ich erwartet hatte, denn John fragte seinen berühmten Gast halb im Ernst, halb im Scherz: »Herr Takemitsu, was bedeutet jetzt all die Stille in Ihrer Musik?« Tōru muss ziemlich überrascht gewesen sein, denn die nun folgende Pause dauerte so lange, dass ich mir nicht mehr sicher war, ob überhaupt noch etwas kommen würde. Der Augenblick, in dem die automatisch anspringende Füllmusik der Sendertechnik die Funkstille unterbrechen würde, näherte sich bedrohlich. Die Katastrophe wurde jedoch abgewendet, als sich John Amis räusperte und eine winzige Stimme flüsterte: »Musik ist die Mutter der Stille«, gefolgt von einer weiteren langen Pause: »Nein, vielleicht die Großmutter.« Das Interview wurde mit so vielen Pausen und kuriosen Antworten geführt, dass Robert sich Sorgen um das Konzert machte. Doch seine Bedenken waren überflüssig, denn das Roundhouse war am 6. Mai 1973 brechend voll¹². Selbst der japanische Botschafter war anwesend.

9 Der *London Music Digest* wurde von Roger Woodward und Robert Slotover 1971 gegründet.

10 Japanische Biwa-Spielerin (1911–1995).

11 Japanischer Shakuhachi-Spieler (1934–2010).

12 Das Programm umfasste folgende Stücke: *Kwaidan*, *Blue Aurora*, *Corona* überlagert mit *Munari* by *Munari*, *Distance* und *For Away*, die letzten beiden Werke in Uraufführung. Laut Asaka Takemitsu (*A*

In einem ausführlichen Interview, das Takemitsu in jenen Tagen dem britischen Schriftsteller und Kritiker Dominic Gill für die Decca Record Company auf Japanisch gab¹³, ging Tōru ausführlich auf seine Auffassung von Stille und Musik ein:¹⁴

»Die Leere der Stille zu beleben, ist gleichbedeutend mit der Belebung der Unendlichkeit des Klangs. Klang und Stille sind gleichwertig. Doch kann dieses Konzept nur aufgehen, wenn man den Ausdrucksgehalt eines musikalischen Klangs oder einer musikalischen Phrase bis aufs Äußerste ausschöpft, so dass diese eine abstrakte, anonyme Einheit bilden, über die der ausführende Musiker frei verfügen kann. Der Shakuhachi-Virtuose träumt von einem vollendeten, erhabenen Klang, wie der des Windes in den Bambushainen – und darin äußert sich der Glaube an die japanische Musik. Die innere Komplexität eines natürlichen Klanges gleicht dem Nichts ... Was kann ich noch sagen? Wenn ich die Sprache unserer traditionellen Kunst in meiner Musik rekonstruieren wollte, bliebe ich dem historischen Fundament immer fremd; umgekehrt, wenn ich die ursprüngliche Klangbeschwörung verwestliche, würde ich sie jeder emotionalen Kraft berauben. Ich möchte mich in zwei Richtungen gleichzeitig entwickeln, als Japaner in der Tradition und als westlich geprägter Komponist in der Innovation. Tief im Innersten ist es mein Bestreben, zwei musikalische Welten zu wahren, die beide gleichermaßen legitim sind. Meiner Meinung nach ist die Anwendung dieser im Grunde unvereinbaren Elemente, die im Zentrum vieler kompositorischer Prozesse stehen, nur die erste Stufe; lösen möchte ich diesen Widerspruch nicht. Im Gegenteil, ich möchte, dass die beiden Lager in einen fruchtbaren Wettstreit miteinander treten. Auf diese Weise vermeide ich, mich von der Tradition loszusagen, während ich zugleich mit jedem neuen Werk in die Zukunft aufbreche. Ich möchte einen Klang erreichen, der so intensiv ist wie die Stille ...«.

Für den *London Music Digest* hatte Tōru ein Klavierstück für mich mit dem Titel *For Away* als Teil einer Reihe von Werken mit ähnlichen Titeln komponiert: *A Way a Lone* (für Streichquartett, 1980), *Far Calls. Coming, far!* (für Violine und Orchester, 1980), *From far beyond Chrysanthemums and November fog* (für Violine und Klavier, 1983) und *Between Tides* (für Klavier, Violine und Violoncello, 1993)¹⁵. Einmal fragte er mich, ob der Titel *For Away* im Englischen akzeptabel sei, und obwohl ich antwortete: »Eigentlich nicht, aber irgendwie ...«, lachte er und ließ den Titel so, wie er war. Leider wird *For Away* immer noch gelegentlich

Memoir of Tōru Takemitsu, Bloomington, Ind., 2010, S. 162) wurden in den sechs zwischen Oktober 1972 und Juli 1973 durchgeführten Konzerten insgesamt elf Werke von Takemitsu aufgeführt.

13 Teile des Interviews wurden abgedruckt im Beiheft der Schallplatte Decca HEAD 4 [Anm. R. W.].

14 Ebd., S. 3 (Übersetzung von R. A.).

15 Neben der räumlichen thematisieren die Titel auch zeitliche Distanz.

unter dem Titel *Far Away* veröffentlicht¹⁶. Das neue Klavierstück betont mehr noch als die früheren Klavierstücke von Takemitsu den Gegensatz von Klang und Stille und ist durchsetzt von ausgedehnten Kadenzen, gefolgt jeweils von intensiver Stille. Es wurde 1972 nach einem Urlaub mit Xenakis auf Bali entworfen. Beide Freunde schrieben Stücke, die auf Klängen der Metallophone balinesischer Gamelan-Orchester basierten. Es war dies derselbe Klang, von dem Debussy einst, als er 1889 auf der Weltausstellung in Paris javanische Musiker gehört hatte, so sehr beeindruckt worden war. In jenem Urlaub 1972 konzipierten Xenakis *Evryali* und Takemitsu *For Away*. Die beiden Stücke könnten unterschiedlicher kaum sein, obwohl sie von ein und derselben Klangwelt ausgehen. Vermittelt die subtile Poesie von Takemitsus Klavierstück ein Gefühl von Ruhe, das Thema Wasser umkreisend, so beginnt Xenakis mit einem touristischen Blick auf den balinesischen Tanz, um sogleich von den Urkräften der indonesischen Vulkane verschlungen zu werden.

Zwei Tage vor dem Konzert beim *London Music Digest* nahm ich in Anwesenheit des Komponisten seine Klavierwerke auf¹⁷. Es war ein später Nachmittag, als wir, Tōru Takemitsu, der Produzent James Mallinson und ich, die Decca-Studios betraten und schließlich ein früher, nasser, wolkenverhangener Morgen des darauffolgenden Tages, als wir sie wieder verließen – so dachten wir es zumindest. Tatsächlich stellte sich heraus, dass es gar nicht Morgen, sondern schon wieder früher Abend war. Wir hatten fast 24 Stunden ununterbrochen gearbeitet, ohne es zu bemerken. Ich beendete die Aufnahme mit Tōrus zwei aleatorischen grafischen Stücken, zunächst *Corona* und danach *Crossing*. *Corona for Pianist(s)* besteht aus fünf in unterschiedlichen Farben bedruckten Klarsichtfolien mit jeweils dazugehörenden Spielanweisungen. Jede Folie ist mit zwei ineinander liegenden Kreisen bedruckt, um die sich eine »Corona« aus musikalischer Notation legt, die im Uhrzeigersinn oder Gegenuhrzeigersinn gelesen werden soll. Die Studien heißen: »Study for Vibration« (blau), »Study for Intonation« (rot), »Study for Articulation« (gelb), »Study for Expression« (grau) und »Study for Conversation« (weiß). Die einzelnen Stücke können nacheinander als auch simultan auf unterschiedlichen Instrumenten (Klavier, Cembalo, Celesta und anderen Tasteninstrumenten) ausgeführt werden und sind zwischen zwei und fünf Minuten lang bzw. von unbestimmter Dauer. Diese Aufführung in Anwesenheit Takemitsus und des Produzenten der Aufnahme war das erste Mal, dass ich *Corona* quasi vor Publikum spielte. Die Partitur, die ich für *Crossing* verwen-

16 Zum Titel vgl. unten, Anm. 19.

17 Die Aufnahme fand am 4. Mai 1973 in den Decca Studios in London-West Hampstead statt. Veröffentlicht wurde sie im selben Jahr als Schallplatte Decca HEAD 4. Eine Neuauflage auf CD erschien 2006 auf dem Label explore records: EXP0016.



Abb. 1: Roger Woodward (li.), James Mallinson (Mitte) und Tōru Takemitsu (re.) im Decca-Studio, West Hampstead, 4. Mai 1973.

dete und die Tōru ins Studio mitgebracht und die er mir bei dieser Gelegenheit geschenkt hatte, war eine von den wenigen überhaupt existierenden Kopien; es war sein eigenes Exemplar.

Als die Aufnahme beendet war, ging ich in den Regieraum; zusammen mit Mallinson und Tōru hörte ich die Bänder der beiden Werke an. Zu meinem Erstaunen hatte Tōru die fünf Einspielungen von *Corona* und die von *Crossing* zu einem einzigen neuen Werk zusammengefügt. Zuerst war ich irritiert und empfand diesen Schritt als anmaßend, doch als wir das Ergebnis anhörten, begann Tōru lauthals zu lachen. Das Ergebnis war nicht nur akzeptabel, sondern perfekt. Tōru bezeichnete seine neue Schöpfung einfach als *Corona – London Version* und genoss es sichtlich, auf diese Art und Weise ein neues Werk erschaffen zu haben. Im Plattentext schrieb er:¹⁸

»Auf diesem Schallplattenalbum ist das Stück unter dem Titel *Corona – London Version* geführt, da es Roger Woodwards persönlichem Stil viel zu verdanken hat. [...] Auf dieser Aufnahme spielt Woodward eine Fassung mit zwei Klavieren,

18 Beiheft der Schallplatte Decca HEAD 4 (wie Anm. 13), S. 3 (Übersetzung von R. A.).



Abb. 2: Roger Woodward während der Produktion von *Corona – London Version*.

Orgel und Cembalo, wobei die einzelnen Aufnahmen mittels Playback zu einer einzigen Aufnahme übereinandergeschichtet wurden.«

In jenem Gespräch mit Dominic Gill ging Tōru auch auf das neue Klavierstück ein:¹⁹

»Das erste Mal traf ich Roger Woodward im Jahr 1969, als ich das *Musica Viva*-Konzert in seinem Heimatland Australien besuchte. Ich war tief beeindruckt von ihm und versprach, ein Stück für ihn zu schreiben. Nun bin ich sehr glücklich, dass ich mein Versprechen halten konnte. Ich möchte noch hinzufügen, dass mich sein Spiel auf dieser Aufnahme sehr beeindruckt hat.

Gewiss ist der Titel des Klavierstückes *For Away* (1973) recht ungewöhnlich. Es ist nicht nur mein persönliches Geschenk an Roger Woodward, sondern zugleich meine Huldigung und Opfergabe an die Galaxie des Lebens – einer Galaxie, die nicht allein dem Menschen gehört.«

¹⁹ Ebd., S. 2 (Übersetzung von R. A.). Der Titel, der dem Roman *Finnegans Wake* von James Joyce entstammen soll (vgl. James Siddons, *Tōru Takemitsu. A Bio-Bibliography*, Westport, Conn., und London 2001, S. 53), besteht aus den zwei Komponenten »for« und »away«: »For« benennt die Widmung an Roger Woodward, »away« deutet die Weite der Galaxie an, aber auch die kulturelle Distanz zu balinesischer Gamelan-Musik, durch die Takemitsu zu diesem Stück inspiriert wurde. In der Vorschau für den *London Music Digest* wurde das Klavierstück noch unter dem Titel *Between* angekündigt: Die interkulturelle, das Verbindende suchende Lokalisierung eines Bezugspunktes zwischen den Kulturen gibt der neu gewählte Titel auf zugunsten einer unbestimmten, das Fremde betonenden Distanz.



Abb. 3: Roger Woodward (li.) und Tōru Takemitsu im Studio.

Bald nach dem Konzert und nach der Aufnahme seiner Klaviermusik kam Tōru zu mir zu Besuch und sah seine Partitur der *November Steps* auf dem Klavier liegen. Er öffnete sie und begann darin zu lesen, doch die Partitur ist so riesig, dass Tōru zeitweise kaum zu sehen war und quasi in der Partitur verschwand. Alles, was ich sehen konnte, waren zwei Hände an den Seiten der Partitur und seine Füße darunter. Der Dirigent Seiji Ozawa hatte das Werk sechs Jahre zuvor uraufgeführt, doch auch wenn viele der Überzeugung sind, es sei Takemitsus Meisterwerk, blieb stets *The Dorian Horizon* mein persönlicher Favorit.

Takemitsu hatte einen großen Sinn für Humor und liebte Späße. Bei einem seiner Besuche in London saß ich während eines Konzerts seiner Musik mit ihm zusammen, nach dessen Ende er Autogramme gab und bei mehreren Unterschriften einen Akzent über das »ō« in Tōru setzte. Beim Abendessen entschuldigte ich mich dafür, dass ich seinen Namen so viele Jahre lang falsch geschrieben hatte, insbesondere in sämtlichen Anzeigen für den *London Music Digest* und auf der Decca-Schallplatte, fügte aber hinzu, dass ich mich nicht daran erinnern könnte, den Akzent über dem »ō« jemals irgendwo gesehen zu haben. Er sagte nichts, also fragte ich ihn nach der Herkunft des Akzents, und mit einem Pokerface, das nicht die kleinste Andeutung eines Lächelns verriet, antwortete er: »Spanische Großmutter«. Wollte man Freundschaft anhand gemeinsamer geselliger Erlebnisse definieren, dann war Tōru einer der reizvollsten (und trinkfreudigsten) Menschen, die ich je getroffen habe.

In den 1970er Jahren hatte ich bereits in den Vereinigten Staaten, in Großbritannien, in Australien, Kuba, Frankreich, Polen, Deutschland und Österreich Takemitsus Klavierwerke aufgeführt, neben Werken von Skrjabin, Leo Brouwer, Richard Meale, Anne Boyd²⁰, Feldman, Xenakis, Bach und Beethoven. Obwohl diese Art der Programmgestaltung damals noch als unorthodox angesehen wurde, bestand eines meiner Lieblingskonzertprogramme aus Takemitsus *Uninterrupted Rests* oder *Piano Distance*, Meale's *Coruscations* und Xenakis' *Herma* in der ersten Konzerthälfte sowie Anne Boyds *Angklung* oder, stattdessen, Sylvano Bussottis *Pour Clavier* oder Leo Brouwers *Sonate »pian' e forte«* zusammen mit der monumentalen *Sonate pour Piano* von Jean Barraqué in der zweiten Hälfte. Mein Name wurde mehr und mehr mit modernen Komponisten in Verbindung gebracht, und zu meinem Bedauern galt ich bald als ein auf moderne Musik »spezialisierter« Pianist. Die Kombination neuerer Musik mit klassischen und romantischen Stücken innerhalb eines Konzertprogramms war gleichermaßen unbeliebt, da manche der konservativen Kritiker sich gegen die Konfrontation eines späten Beethoven mit Barraqué verwarnten.

1976 lud mich Tōru für drei Konzerte im Rahmen seines *Music Today Festivals*²¹ im Seibu-Theater Tokyo nach Japan ein, einem Veranstaltungsort mit exquisiten Bonsai-Terrassengärten im obersten Stockwerk des Seibu-Kaufhauses im Stadtbezirk Shibuya. In dieser denkwürdigen Reihe neuer Musik waren das Nō-Theater, ein Gagaku-Orchester sowie Kinshi Tsuruta und Katsuya Yokoyama, die mittlerweile zu guten Freunden geworden waren, zu hören. Zuvor hatte ich mich in Łomianki, einem kleinen Dorf nördlich von Warschau aufgehalten – telefonisch besprach ich von dort aus mit Takemitsu die drei Konzertprogramme für sein Festival. In einem dieser Gespräche schlug ich die Sonate von Barraqué oder eine der drei Sonaten von Pierre Boulez vor, und er wurde plötzlich ganz still. Er schwieg so lange, dass ich es für besser hielt abzuwarten, wie er wohl auf meinen Vorschlag reagieren würde. Aber als wir schließlich unser Gespräch wieder aufnehmen konnten, begann eine dritte Person zu husten. Nun schwiegen wir alle drei eine ganze Weile lang und schließlich war die Verbindung unterbrochen ... Eine telefonische Verbindung war damals sehr schwer herzustellen, und dank der hörbaren Überwachung der Gespräche und dem häufigen, zeitraubenden Wiederherstellen der Telefonverbindung schnellten meine Telefonkosten in astronomische Höhen.

20 Australische Komponistin und Musikpädagogin, geboren 10. April 1946 in Sydney.

21 Das Festival *Music Today* fand erstmals 1973 anlässlich der Eröffnung des Seibu-Theaters statt und wurde bis 1992 jährlich veranstaltet (vgl. Asaka Takemitsu [wie Anm. 12], S. 162).



Abb. 4: James Mallinson, Tōru Takemitsu und Roger Woodward im Kontrollraum.

Im September 1990, Takemitsus Krebserkrankung war bereits offensichtlich, aktualisierte ich meine frühere Decca-Einspielung mit den in der Zwischenzeit neu hinzugekommenen Klavierwerken *Rain Tree Sketch I* (1982), *Les yeux clos I* (1979), *Les yeux clos II* (1988) sowie mit *Litany* (1989), einer Neukomposition zweier verschollener Klavierstücke von 1950. Die Neueinspielung realisierte ich mit Ralph Lane für die Australian Broadcasting Company (ABC), die auf dem niederländischen Label Etcetera BV noch im selben Jahr veröffentlicht wurde. Die CD wurde bald nach Erscheinen mit dem spanischen Ritmo-Preis ausgezeichnet.

Nach Tōrus Tod im Jahr 1996 lud mich der japanische Avantgarde-Komponist Toshi Ichianagi, der ein lebenslanger Freund Tōrus gewesen war, nach Japan ein, um bei einem Gedenkkonzert, an dem auch Tōrus Frau Asaka teilnahm, die gesamte Klaviermusik Takemitsus vorzutragen. Asakas Augen waren freundlich, aber traurig, sie vermisste ihn offensichtlich sehr. Ichianagi, Asaka Takemitsu und das große, begeisterte Publikum hießen mich willkommen, doch eine kleine Gruppe japanischer Komponisten, Pianisten und Kritiker war empört über die Tatsache, dass ich *Corona* und *Crossing* wie auf meiner frühen Schallplattenaufnahme kombiniert hatte, obwohl ihnen hätte bekannt sein müssen, dass die Einspielung vom Komponisten selbst überwacht und autorisiert



Abb. 5: Tōru Takemitsu und Roger Woodward im Kontrollraum.

worden war. Das freundschaftliche Treffen nach dem Konzert glich mehr einem Verhör. »Also, wo ist ihre Partitur von *Crossing?*«, schrie einer und behauptete, es gäbe nur drei Exemplare. Tatsächlich waren es aber fünf, so hatte es Tōru mir im Studio selbst gesagt, als er mir damals seine persönliche Kopie übergab (im Beiheft der Schallplatte sind die anlässlich dieser Session entstandenen Fotos abgedruckt²²). Offensichtlich hatten sie auf Takemitsus Tod gewartet, um sich anschließend als Autoritäten hinzustellen, die das, was der Komponist höchstselbst bei den Decca-Sitzungen entschieden hatte, infrage zu stellen.

In späteren Jahren führte ich *Corona – London Version* als multimediale Performance auf: In einem abgedunkelten Raum ließ ich das Tonband über Lautsprecher erklingen und fügte manchmal einzelne Schlagzeugklänge hinzu (was ich schließlich bleiben ließ, weil es von Tōrus Klangvorstellung abwich). Auf großen Leinwänden projizierte ich – während einer Aufführung in Japan – Sternbilder sowie Abbildungen einer Sonnenkorona zu der Musik. Wie alle wirklich großen Musiker stand Takemitsu der Kunst, der Musik und dem Leben gleichermaßen aufgeschlossen gegenüber; nicht nur seine Kompositionen, die im Prinzip eine

22 Beiheft der Schallplatte Decca HEAD 4 (wie Anm. 13), S. 1–5 (15 Fotos).



Abb. 6:
James Mallinson und
Tōru Takemitsu im
Kontrollraum.

freie künstlerische Einheit mit der Natur herstellen, bestätigen dies, sein gesamtes Schaffen inklusive seiner Schriften und Interviews steht hierfür ein. *Corona* und *Crossing* sind Ausdruck dieser Haltung, da von jedem Interpreten, der die Stücke spielt, ein eigener schöpferischer Beitrag als Teil der Realisierung des Werkes gefordert wird. Tōru bestand darauf! Als ich schließlich die Nachricht von seinem Tod hörte, komponierte ich *Five Songs in Memoriam Tōru Takemitsu* für Cello solo, die von Nathan Waks beim siebten *Sydney Spring* 1996 wunderschön vorgetragen wurden.

Aus dem Englischen übertragen und mit ergänzenden Anmerkungen versehen von Rüdiger Albrecht

Tōru Takemitsu und *Jikken Kōbō*

Einleitung

In den 1950er Jahren entstanden fast gleichzeitig zahlreiche avantgardistische Bewegungen: in den USA am Black Mountain College, in Großbritannien am Institute of Contemporary Arts sowie in Japan der *Jikken Kōbō* (Experimental Workshop) genannte Zusammenschluss von Künstlern.

Tōru Takemitsu gehörte *Jikken Kōbō* seit dessen Gründung an. Er äußerte sich später über die Bedeutung dieser Gruppe für seinen Werdegang:¹ »Meine Musik würde nicht existieren ohne die Erfahrung von *Jikken Kōbō*. Es war ein Glücksfall für mich, dort auf Menschen zu stoßen, die wahrhaftig spirituelle Führer genannt werden dürfen, und Freunde zu treffen, die sich gegenseitig in vielerlei Hinsicht anregten.«

Die Gruppe, die sieben Jahre lang aktiv war (1951–57), hatte sich als Ziel die Überwindung der Grenzen zwischen den Künsten gesetzt. Ihre zeitweise bis zu 14 Mitglieder kamen aus den Bereichen Musik, Literatur, Kunst, Grafik, Fotografie, Beleuchtung und Technik. Nach der Auflösung der Gruppe wirkten fast alle Mitglieder als angesehene Künstler in ihren jeweiligen Arbeitsfeldern: die Komponisten Jōji Yuasa (geboren 1929) und Keijirō Satō (1927–2009), der Pianist Takahiro Sonoda (1928–2004), der Dichter und Kritiker Kuniharu Akiyama (1929–1996), der in den 1960er Jahren auch als Komponist tätig war, der Künstler und Fotograf Shōzō Kitadai (1921–2003), der Medien- und Umweltkünstler Katsuhiko Yamaguchi (1928–2018), die Malerin Hideko Fukushima (1927–1997), der Grafiker Tetsurō Komai (1920–1976), der Fotograf Kiyoji Ōtsuji (1923–2001), der Beleuchtungstechniker Naoji Imai (geboren 1928) sowie der Ingenieur Hideo Yamazaki (1920–1979). Hiroyoshi Suzuki (1930–2006) gab das Komponieren 1958 auf und übernahm die Firma seiner Familie, und auch Kazuo Fukushima (geboren 1930) zog sich vom Komponieren zurück und begann, sich musikwissenschaftlich mit der traditionellen japanischen Musik zu beschäftigen.

1 Tōru Takemitsu, *Kotoba to ryakureki* [»Worte und Kurzbiographie«], in: *Jikken Kōbō to Takiguchi Shūzō; Hommage to Takiguchi*, Vol. 11, Gallery Satani, 1991, S. 82 (die Autorin zitiert hier und im Folgenden nach den Originalquellen, nicht nach der Ausgabe der Schriften Takemitsus).

Jikken Kōbō besaß keine lenkende Zentrale, es gab auch kein Manifest oder eine vergleichbare theoretische Grundlage. Neben ihrer Arbeit in der Gruppe engagierten sich die Teilnehmer auch unabhängig davon auf ihren verschiedenen Gebieten. Zu Beginn der folgenden Darstellung der Mitwirkung von Takemitsu bei *Jikken Kōbō* sollen der zeitgeschichtliche Hintergrund sowie die Person von Shūzō Takiguchi, dem Mentor und Namensgeber der Gruppe, beleuchtet werden.

I. Vor *Jikken Kōbō*

Alle Mitglieder der Gruppe waren vor der Gründung von *Jikken Kōbō* unbekannte Künstler in ihren 20ern². Sie alle hatten den Krieg erlebt. Vor allem Takemitsu aber hatte in diesen Jahren harte Zeiten durchgemacht.

Takemitsu, 1930 in Tokyo geboren, zog mit seiner Familie einen Monat nach seiner Geburt nach Dalian, wo sein Vater für eine Lebensversicherung arbeitete. Dieser hörte gerne Jazz, seine Mutter liebte das Kino. In Dalian, einer modernen Stadt, wuchs Takemitsu in einem kosmopolitischen Umfeld auf und spielte mit chinesischen und emigrierten russischen Kindern³. Da er jedoch eine Grundschule in seiner Heimat besuchen wollte, kehrte er ohne die Eltern nach Tokyo zurück und wohnte bei seiner Tante. 1938 starb sein Vater. 1941 wurde die Ausrichtung von Takemitsus Schule im Zuge nationalistischer Bestrebungen verändert und ihr pädagogischer Schwerpunkt auf ein militaristisches Erziehungsideal gelegt. Im Krieg verlor Takemitsu seine Tante und deren Familie. Auch das Haus in Tokyo, in dem er dann mit seiner Mutter gewohnt hatte, wurde bei Luftangriffen getroffen und brannte zweimal ab. Abgesehen davon, dass die Familie dabei ihren ganzen Besitz verlor, erlebte Takemitsu in dieser prägenden Zeit seines Lebens auch die traumatisierende Geräuschwelt des Krieges.

Auch wurde er in einer militaristischen Weltsicht erzogen, die er später folgendermaßen charakterisierte:⁴ »Japan entwickelt sich großartig und die ungeteilte und unerschütterliche Hingabe an Japan nimmt immer mehr zu. Ich habe niemals an Japan gezweifelt. Ein überaus exklusiver und auf den Kaiser ausgerichteter Nationalismus: das ist (mein) *Japan*«. Diese Vorstellungen erfuhren im Sommer 1945 eine nachhaltige Erschütterung, als Takemitsu im Rahmen der

2 Abgesehen von Komai, der auf Empfehlung von Takiguchi 1952 eintrat.

3 Takemitsu und Seiji Ozawa, *Ongaku* [»Musik«], in: *Shinchō bunko*, Tokyo 1984, S. 21.

4 Takemitsu, *Watashi no naka no Nihon-jin*; *Aru Minarishikan nado* [»Japanisch in meinen Gedanken: ein Offizierslehrling etc.«], in: *Nami*, Dezember 1976, S. 9.

Mobilisierung zur Arbeit auf dem Land verpflichtet wurde und ein folgenreiches Erlebnis hatte: Ein Offiziersanwärter spielte eine Schallplatte mit dem Chanson *Parlez-moi d'amour*. Das war im ganzen Land verboten. Takemitsu empfand eine eigentümliche Anrührung, die ihn daran zweifeln ließ, dass eine Nation das Recht habe, so etwas nur als »Feindesmusik« abzutun. Noch unter diesem Eindruck beschloss Takemitsu, »sich nach Ende des Krieges der Musik zu widmen«⁵. Es war dies auch der Moment, in dem er die »anderen« bemerkte. Danach wurde Takemitsu zu einer Person, die sich schuldig fühlte, weil sie der Gehirnwäsche eines »Nr. 1-Bewusstseins« unterzogen worden war:⁶ »Ich kann nicht ohne Scham an diese Nr. 1-Denkweise denken: die Nr. 1 in Japan sein, die Nr. 1 in der Welt.«

Mehr als 100.000 Menschen starben in Tokyo bei Luftangriffen, Takemitsu gehörte zu den Überlebenden. Der Krieg endete, die japanische Gesellschaft – voller hungriger und armer Menschen – wandte sich vom Patriotismus ab und trat in eine Phase der Demokratie ein. Darunter war Takemitsu, der weitgehend ohne Vater groß geworden war. Um zu überleben, nahm er viele Jobs an, etwa bei der Bergung der Toten der Luftangriffe, als Zigarettenverkäufer auf dem Schwarzmarkt und als sogenannter »band boy« in einem amerikanischen Militärcamp, wo er Schallplatten auflegte oder die Bühne für eine Jazzband herrichtete. Sein Interesse an Musik führte ihn zu einem Chor. Hier lernte er die gleichaltrigen Hiroyoshi Suzuki und Kazuo Fukushima kennen⁷. Kazuo stellte ihm seine ältere Schwester, Hideko, vor.

Takemitsu erweiterte sich sein musikalisches Wissen mithilfe seiner Freunde und durch den Besuch von Konzerten und Antiquariaten. Über seine damalige Vorstellung von Musik äußerte er sich 1971:⁸ »Beethovens Musik inspiriert mich immer noch in den Tiefen meines Seins. Allerdings ist die Vorstellung von Klang als körperlicher Wahrnehmung eigentlich fern von Beethovens Musik.« Die Auf-führung eines Werkes von Yasuji Kiyose (1900–1981) beeindruckte ihn so sehr, dass er bei ihm studieren wollte; er wurde von ihm schließlich 1948 als Schüler angenommen.

Vor der Gründung von *Jikken Kōbō* gab es schon einige Komponistenvereinigungen: *Shinsei-kai* (Neue Stimmen, ab 1946), *Shin Sakk'yokuha-Kyōkai* (Neue

5 Takashi Tachibana, *Takemitsu Tōru: Ongaku Sōzō e no Tabi* [»Tōru Takemitsu: Die Reise zur musikalischen Schöpfung«; mehrteilige Veröffentlichung], in: *Bungakukai*, Juni 1992, S. 306.

6 Takemitsu, *Haji no kanaku* [»Ein Sinn für Scham«], in: *Oto, chinmoku to hakariaeru hodoni*, Tokyo 1971, S. 200.

7 Suzuki wurde am 27. Dezember 1930 geboren, das Familienregister nennt indes den 1. Januar 1931.

8 Takemitsu, *Waga shisō waga fūdo* [»Mein Denken und mein Klima«], in: *Asahi Shinbun*, 21. Oktober 1971 (Abendausgabe).

Komponistengruppe/New Group of Composers⁹, ab 1947), *Chijin-kai* (Ehrlichkeit und Standhaftigkeit, ab 1948), *Hakutou-kai* (Weiße Wellen, ab 1950), etc.¹⁰ Es handelte sich dabei um Zusammenschlüsse von Komponisten, die schon vor dem Krieg aktiv waren. Die Gründung einer Gruppe erlaubte es ihnen, sich mit gleichgesinnten Kollegen auszutauschen und die Kosten für die Aufführungen ihrer Werke auf mehrere Schultern zu verteilen. Takemitsu lernte Fumio Hayasaka (1914–1955) kennen, einen Mitstreiter der Gruppe *Shin Sakkyokuha-Kyōkai*, der sein Lehrer Kiyose angehörte, und begann, jenen bei der Arbeit an Kompositionen für Filme von Akira Kurosawa und Kenji Mizoguchi zu unterstützen. Alle Komponisten von *Shin Sakkyokuka* einte, dass sie sich gegen akademische Strömungen richteten und sich von der Orientierung an der westlichen Musik lösen wollten. Hayasaka vertrat einen »Pan-Asianismus« und zielte auf die Verbindung von japanischer Musik mit der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts. Unter Bezugnahme auf die Theorie der Klimageografie oder Klimatologie (japanisch *Fūdo-ron*) des Philosophen Tetsurō Watsuji vertrat er die Ansicht, dass die Besonderheit der japanischen Musik bedingt sei durch das Klima Japans; er führte dafür fünf zentrale Bestandteile an: Einfachheit, Unendlichkeit, Irrationalität, Flachheit und Sinn für das Organische¹¹. Hayasaka argumentierte, dass die von Japanern geschaffene Musik sich von der westlichen Musik unterscheiden solle hinsichtlich der Harmonik, der Rhythmik, der Erfindung und der Entwicklung der Melodik sowie der Auffassung von formalen Höhepunkten. Um im Bild der Architektur zu bleiben: Ist die westliche Bauweise gekennzeichnet durch eine Tendenz in die Höhe, so ist für das japanische Bauen die Entwicklung in der Fläche charakteristisch wie etwa beim Architekturstil *Sukiya-zukuri*, der von einem eingeschossigen Gebäude ausgeht, an das sich an den Seiten weitere Räume anschließen. Takemitsu wurde durch diese Auffassung stark beeinflusst, stimmte ihr aber nicht in jeder Hinsicht zu:¹² »Ich finde es seltsam, Musik in ›Ost‹ und ›West‹ zu teilen. Letztlich ist hier Hayasaka-san selbst das Problem, sonst nichts [...]. Er behauptete, dass Asien eine Einheit sei, doch meiner Meinung nach sollten wir das ganze Universum als Einheit ansehen.«

9 »New Composition Association« bzw. »Society« ist zwar die korrekte englische Übersetzung des japanischen Namens, da die Vereinigung im Programm aber als »New Group of Composers« angekündigt wurde, wird diese englische Benennung übernommen.

10 *Shinsei-kai*: Minao Shibata, Yoshirō Irino u. a. unter der Leitung von Saburo Moroi. *Shin Sakkyokuha-Kyōkai*: Kiyose, Hayasaka, Akira Ifukube, Yoritsune Matsudaira u. a. *Chijin-kai*: Eine Gruppe um Kishio Hirao, der in Frankreich studiert hatte, der Komei Abe und Saburo Takata angehörten. *Hakutou-kai*: Komponieren mit Volkslied-Material; Naotada Yamamoto, Urato Watanabe u. a.

11 Fumio Hayasaka (im Interview mit Atsushi Miura), *Hayasaka Fumio to Pan-Asianism Ongaku-ron* [»Hayasaka und der Pan-Asianismus«], in: *Ongaku geijutsu*, September 1954, S. 9.

12 Ebd., S. 12f.