

liche Parameter bei der Komposition von Ballettmusik ist, inwieweit Ballett stärker von zeitlichen Konzepten abhängt als andere Künste und welche historischen Entwicklungen es diesbezüglich gegeben hat. Zu klären wäre auch, ob es das ›Imaginäre Ballett‹ analog dem ›Imaginären Theater‹ (Hans Werner Henze) in reiner Instrumentalmusik gibt. Daran anknüpfen könnten sich Überlegungen, welche Entwicklungen in Zukunft noch möglich wären. Als Folge der gegenwärtigen multimedialen Vernetzungen deutet sich der zunehmende Verzicht auf eigens für die Bühnentanzkunst komponierte Musik an.

Dominik Sackmann (Winterthur und Zürich)

Hans Hubers Symphonien und die kulturelle Identität der Schweiz

In den letzten Jahren hat die Regionalmusikgeschichtsschreibung wieder mehr Beachtung und Reflexion erfahren. Dahinter steht auch die Erkenntnis, dass das in kleineren geographischen Räumen beheimatete Musikleben und -schaffen oftmals Grundlage und Voraussetzung für die Entstehung musikalischer Weltliteratur sein kann.¹

Ein solcher Raum, den als kohärent zu postulieren schon einige Unverfrorenheit impliziert, ist die Schweiz. Die deutschsprachige Musikwissenschaft hat mit diesem Raum ganz offensichtlich gewisse Schwierigkeiten. Wie sonst wäre zu erklären, dass ein schweizerischer Komponist, dessen Porträt – entschuldigen Sie diesen Rückfall ins Klischee – sogar Schweizer Banknoten ziert, am letztjährigen Lübecker Kongress schlankweg als Franzose bezeichnet wurde? Wie sonst – und ich bitte, mich nicht als larmoyanten Nörgler misszuverstehen – wäre zu erklären, dass ein Komponist von immerhin acht großen Symphonien im Symphonie-Band des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* keiner einzigen Erwähnung für würdig erachtet wurde?²

Was auch aus gewohnter regionalhistorischer Perspektive den Umgang mit der Schweiz so schwierig macht, ist wohl die Tatsache, dass die Musikgeschichte dieses Raumes keine Kontinuität aufweist, sondern eine Vielzahl unterschiedlicher Strömungen, zusammenhangloser Stationen und vor allem verstreuter Einzelercheinungen mit unterschiedlicher Ausstrahlung und unterschiedlicher zeitlicher Ausdehnung. Anders als etwa in der habs-

1 Siehe beispielsweise den von Arnfried Edler und Joachim Kremer herausgegebenen Band, *Niederrhein in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung*, Augsburg 2000, sowie Joachim Kremer, »Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ›Konzepts‹«, in: *Mf* 57 (2004), S. 110–121.

2 Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, *Stationen der Symphonik seit 1900* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3,2), Laaber 2002.

burgischen Musikgeschichte, die einmal zur österreichischen wurde, wirkt hier auch der Antagonismus von »großen Komponisten« versus »Kleinmeister« nicht – in der Schweiz sind eben alle kleineren Lichter bald schon leuchtende Sterne, und umgekehrt drohen selbst im Ausland geachtete Schweizer Komponisten im Inland noch immer wieder zur Regionalprominenz zu schrumpfen. Die fehlende Orientierung an anerkannten Größen führt gelegentlich dazu, dass sich unbemerkt falsche Namen in die Schweizer Musikgeschichte einschleichen. Es wäre doch in einem bundesdeutschen regionalgeschichtlichen Kontext undenkbar, dass ein deutscher Allgemeinhistoriker den wohl größten Komponisten seiner Epoche doppelt mit dem falschen Vornamen nennen würde – etwa Leopold van Beethoven!³

Lassen wir einmal die zeitlichen Bedingtheiten geographischer Grenzziehungen und die Mehrsprachigkeit, welche die Einheit dieses Raums von vornherein in Frage stellen,⁴ beiseite, so kann man als typische Mechanismen der schweizerischen Musikproduktion im 20. Jahrhundert »Selbstbestätigung, Selbstbeschimpfung, Außenseitertum, Erziehung, extremer Regionalismus, Misstrauen gegenüber Internationalismus und enger Bezug zur Literatur«⁵ nennen. Diese Merkmale gelten jedoch noch nicht für das 19. Jahrhundert, an dessen Ende erst der Wunsch nach kultureller Identität und besonders nach deren institutionellen Garanten laut wurde.

Ich möchte dieser Phase der Herausbildung einer kulturellen Identität der Schweizer Musik etwas nachgehen am Beispiel Hans Hubers, einer derjenigen Persönlichkeiten, die sich auf vielfältige Weise als Motoren dieser Identitätsstiftung erwiesen. Dabei soll Huber als »bedeutendster Schweizer Komponist um und kurz nach 1900«⁶ und als »erster schweizerischer Sinfoniker«⁷ im Mittelpunkt stehen. Dieser Zugang wird erleichtert durch die Gesamteinspielung der Stuttgarter Philharmoniker unter der Leitung von Jörg-Peter Weigle und dank der unermüdlichen Initiative des schwedischen Labels Sterling und dessen Managers Bo Hyttner.

Hans Huber wurde in dem Weiler Eppenberg im solothurnischen Mittelland geboren. Eine über die Musik als kirchliche oder schulische Disziplin hinausgehende Ausbildung existierte bei Hubers Schulabgang im Jahre 1870 in der Schweiz noch nicht. Aus diesem Grunde lag es auf der Hand, dass er sich an das Leipziger Konservatorium wandte. Dort wurde er vor allem von Carl Reinecke unterrichtet⁸ und kam in Kontakt mit Niels Wilhelm Gade⁹, Hermann Kretzschmar¹⁰, Heinrich von Herzogenberg¹¹, Johannes Brahms, Clara

3 Guy Marchal, »Schweizer Töne?«. Die Sicht des Historikers«, in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Anselm Gerhard und Annette Landau, Zürich 2000, S. 265–276, hier: S. 267: Paul statt Hans Huber.

4 Dominik Sackmann, »Eine schweizerische Musikgeschichte?«, in: *Musikleben in der Schweiz*, hrsg. von Dominique Rosset, Zürich 1991, S. 26–40.

5 Roman Brotbeck, »Zum Schweizerischen in der Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts oder die Nibelungen-Identität«, in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, S. 253–264, hier: S. 264.

6 Antoine-Elisé Cherbuliez, *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld 1932, S. 342.

7 Ebd., S. 354.

8 Edgar Refardt, *Hans Huber. Leben und Werk eines Schweizer Musikers*, Zürich 1944, S. 16.

9 Ebd., S. 20.

10 Ebd., S. 21.

11 Ebd., S. 23.

Schumann, Hans von Bülow und anderen. Wie er später in einer »Autobiographischen Skizze« berichtete, stand er

engbefreundet mit ausgezeichneten Männern wie Dr. Riemann, Otto Klauwell und andern mitten im tobenden Kampf der neudeutschen contra Klassiker. Wir alle wurden in diesem Circulum, Wien, Bayreuth, Weimar und Leipzig tüchtig herum geworfen. Aus diesen begreifbar wechselnden Stimmungen heraus mag sich in meine ersten Werke leider eine gewisse Stillosigkeit eingeschlichen haben, die erst später einer stärker hervortretende Individualität weichen mußte.¹²

Nach dem Studium erhielt er unter anderem Angebote, als Universitätsmusikdirektor in Marburg bzw. als Konservatoriumslehrer in Chicago zu wirken, aber beide sagte er nach reiflicher Überlegung ab.¹³ Was sich nun in Hubers Biographie ereignete, war einer jener »Stops«, welche Roman Brotbeck als typisch für Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts hervorgehoben hat, die als notorische nicht-avantgardistische Außenseiter ihre Position neben der Gesellschaft immer wieder neu zu bestimmen hatten.¹⁴ Huber schrieb selbst dazu: »Im Jahre 1874 [...] nahm ich in Wesserling (im Elsaß) eine behagliche Privatstellung an, wo ich in herrlicher Natur und bei distinguierten Menschen nach Herzenslust arbeiten konnte.«¹⁵

1877 zog er zunächst ohne Stellung nach Basel, trat gelegentlich als Pianist, immer mehr auch als Komponist auf und konnte die Verantwortlichen so für sich einnehmen, dass ihm dort 1893 die Fortbildungsklassen der Musikschule, 1896 die Direktion der Musikschule (bis 1918) und von 1899 bis 1902 auch die Leitung des Basler Gesangvereins übertragen wurden.

Huber wurde vor allem durch die Komposition für die beiden Festspiele, das »Festspiel zur Kleinbasler Gedenkfeier« von 1892 und die »Gedenkfeier des Eintritts Basels in den Schweizer Bund« von 1901, zur prägenden Figur im Basler Musikleben. Die Verfertigung der für solche Festspiele unabdingbaren Musik bot Schweizer Komponisten in der Zeit von 1873 bis zum Ersten Weltkrieg, vor allem aber in den Jahren um 1900, die Chance, zu außerordentlicher lokaler Popularität zu gelangen.¹⁶

Auch Hubers Symphonien erfüllten zumeist bestimmte lokale, regionale oder nationale Funktionen. Die erste nannte er die *Tell-Symphonie*, auch die Satztitle der *Heroischen Dritten* stellen den Bezug zur Schweiz her, und die Siebte nannte Huber rundweg die *Schweizerische*.¹⁷ Einen weiteren Hintergrund stellen die Entstehungsanlässe im lokalen Rahmen

12 Ebd., S. 82.

13 Ebd., S. 23.

14 Brotbeck, »Zum Schweizerischen«, S. 263.

15 Refardt, *Hans Huber. Leben und Werk*, S. 82.

16 Edmund Stadler, »Das nationale Festspiel der Schweiz in Idee und Verwirklichung von 1758 bis 1914«, in: *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven*, hrsg. von Balz Engler und Georg Kreis, Willisau 1988, S. 81–105 pass., sowie Ernst Lichtenhahn, »Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels«, in: ebd., S. 223–230, S. 224.

17 Die Fünfte (mit Solo-Violine) verkörpert musikalisch die Legende des »Geigers von Gmünd«. Die Sechste trug schließlich keinen Beinamen, sollte ursprünglich aber *Dionysische* heißen (Edgar Refardt, *Hans Huber. Beiträge zu einer Biographie*, Leipzig 1922, S. 112). Die Achte, Bearbeitung eines Streichquartetts (Refardt, *Beiträge*, S. 110), erhielt bei der Umarbeitung keinen Titel.

dar. So ist beispielsweise die Musik der zweiten Symphonie ursprünglich für den Festakt entstanden, der am 23. Oktober 1897 den Höhepunkt der Ausstellung und der Feiern zum 70. Geburtstag von Arnold Böcklin bildete.¹⁸ Das Finale dieser zweiten Symphonie ist eine Folge von Charaktervariationen, jede inspiriert durch ein Gemälde des berühmten aus Basel stammenden Malers. Die vierte, die *Akademische Symphonie* für Klavier, Orgel, Streichquintett und Streicher geht zurück auf ein Concerto grosso, das für eine Jubiläumsfeier der Musikschule komponiert wurde und damals wohl für ein aus Laien und Professionellen gemischtes Ensemble gedacht war. Die siebte Symphonie, eben die *Schweizerische*, entstand mitten im Ersten Weltkrieg, wurde am 9. Juni 1917 im Eröffnungskonzert des 18. Schweizerischen Tonkünstlerfestes in Basel uraufgeführt und verfehlte ihre patriotische Wirkung nicht.¹⁹

Überhaupt lässt sich feststellen, dass auf den Jahrestreffen des im Juli 1900 gegründeten Schweizerischen Tonkünstlervereins die (Ur-) Aufführungen von Hubers Symphonien Nr. 2 (1900) und Nr. 7 (1917) und sogar 1928 postum Nr. 6 ihren zentralen Rang behaupteten.²⁰ Hubers Bedeutung ging freilich über nationale Anlässe hinaus; denn seine Symphonien dienten immer wieder als Aushängeschilder schweizerischer Gegenwarts-musik im Ausland: Die erste, *Eine Tell-Symphonie*, wurde am 12. Juli 1882 im Rahmen des Musikfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) in Zürich uraufgeführt. Die Dritte wurde anlässlich des Tonkünstlerfestes 1903 uraufgeführt, das mit dem Tonkünstlerfest des ADMV zusammengelegt war.²¹ Am 20. Juni 1913 trat das Basler Orchester unter der Leitung von Hermann Suter anlässlich des Kaiserjubiläums mit Hans Hubers 6. Symphonie in Berlin auf.²² 1918 fand in Leipzig das große schweizerische Musikfest statt. Es brachte neben Othmar Schoecks Violinkonzert, Hermann Suters cis-Moll-Streichquartett und der »überaus herzlich aufgenommenen« Oper *Ratcliff* von Volkmar Andreae Hubers *Böcklin-Symphonie*.²³

Hubers Symphonien stehen in der Mehrzahl der Programmsymphonie Lisztscher Prägung nahe. Die früheste Symphonie, die weder einen Beinamen noch einen aus verbalen Angaben klar ersichtlichen Inhalt aufweist, ist erst die sechste.²⁴ Überaus deutlich sind außer-

18 Die Universitätsbibliothek Basel verwahrt einen handschriftlichen Klavierauszug sowie diverse Stimmen zu dieser *Musik zu einem Böcklin-Festspiele* [1897].

19 In jenen Tagen waren die Zeitungen voll von Berichten der Schlachten bei Ypern und an der Isonzo-Front, und die russische Revolution trat in eine entscheidende Phase: Deutschland hatte den Sozialisten einen Separatfrieden angeboten, um den Weltkrieg rascher zu beenden. Am Festbankett des Tonkünstlervereins löste laut einem Bericht in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 11. Juni »ein Toast auf die welschen Kollegen, die Armee und das Vaterland [...] eine spontane patriotische Kundgebung aus. Die ganze Versammlung erhob sich impulsiv von den Sitzen und sang stehend Gottfried Kellers »O mein Heimatland«.

20 Hubers Kammermusik wurde in den Veranstaltungen des Tonkünstlervereins noch bis 1941 berücksichtigt. Vgl. *Der schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950*, hrsg. von Hans Ehinger, Zürich 1950, S. 381 u. S. 388.

21 Ebd., S. 18f.

22 Ebd., S. 23.

23 Ebd., S. 24, Anm. 8, sowie Cherbuliez, *Die Schweiz*, S. 365.

24 Diese verbalen Deutungshilfen sind auch dann nicht zu missachten, wenn das Werk, wie etwa die Dritte, sich aus verschiedenen früheren Kompositionen zusammensetzt (Refardt, *Hans Huber. Beiträge*,

dem die Einflüsse von Brahms' erstem Symphoniepaar, während die klaren Satzformen an die Werke des von Huber immer wieder gelobten und empfohlenen Mendelssohn Bartholdy erinnern. Die Harmonik lässt gelegentlich Assoziationen an Werke französischer Zeitgenossen (César Franck, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré) aufkommen. Eine besondere Hochachtung hatte Huber vor Richard Strauss, an dessen Programmmusik er den »bisher noch nicht gekannten dreidimensionalen Ausdruck« hervorhob.²⁵ Gerade die Richard Strauss gewidmete Dritte zeigt, wie sehr sich Huber mit den Werken seiner Zeitgenossen, allen voran mit Strauss' *Don Juan* auseinandergesetzt hatte, und die Bezeichnung einer dritten Symphonie als »Heroische« in Anlehnung an Beethoven ist zweifellos als Hinweis auf Hubers Verbundenheit zur klassisch-romantischen symphonischen Tradition aufzufassen. Hubers Symphonien weisen aber durchweg eine eigene Farbe auf, und seine Verwertung von Errungenschaften zeitgenössischer oder etwas älterer Symphonik trägt viel eher Züge einer gelungenen Synthese als oberflächlichen Epigonentums. Die eigenständigen schöpferischen Auseinandersetzungen mit und die Bezüge zur europäischen Symphonik wiegen weit schwerer als die gelegentlichen musikalischen Anleihen bei schweizerischen Volksliedern und als die Schweizbezüge in den Werk- und Satztiteln.

Auf einem anderen Blatt stehen Hubers persönliche Naturverbundenheit und seine Liebe zur Landschaft um den Vierwaldstättersee, zur sogenannten Ur- oder Innerschweiz. Sie bezeugen eine gewisse Nähe zu einer Metaphernkonstellation, welche – durchaus zeitüblich – die Identität der Schweiz in erster Linie aus ihrer Lage im Zentralabschnitt des Alpenbogens begründete. Auf der obsessiven Suche nach der eigenen Identität waren vom 18. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg immer wieder die Alpen als einigendes, Harmonie stiftendes und fast von allen Punkten des kleinen Landes aus sichtbares Symbol der »Willensnation Schweiz« ins Blickfeld gerückt. Noch 1991 sprach der Musiker und Publizist Urs Frauchiger vom »Klangraum der Alpen« als Raum für einen (in den Worten Ernest Bovets) »hymne harmonieux au même idéale.«²⁶ Wenn Huber in den Satzüberschriften seiner Symphoniesätze gelegentlich ähnliche Bilderwelten beschwört, so reichen diese »Beheimatungen« im damaligen Schweizer Geistesleben nicht zur Charakterisierung und Erklärung der Musik selbst aus. Das Schweizerische in Hubers symphonischer Musik aufzuspüren, fällt hier nicht weniger schwer als andere Nationalklischees bei Symphonikern anderer nationaler Schulen.²⁷

S. 111) oder eine frühere Fassung in anderen Zusammenhängen entstanden war (siehe oben die Werkgeschichte der Zweiten).

25 Refardt, *Hans Huber. Leben und Werk*, S. 83.

26 Frauchiger, »Wie tönt Identität? Die Schweiz und ihre Musik im ausgehenden 20. Jahrhundert«, in: *Schweizer Töne*, S. 17–28, hier: S. 24f.; das Diktum von Ernest Bovey wird zitiert von Guy Marchal, »La naissance du mythe de Saint-Gothard ou la longue découverte de l'homo alpinus et de l'Helvetia mater fluviorum«, in: *La découverte des alpes*, hrsg. von Jean-François Bergier und Sandro Guzzi, Basel 1992, S. 35–53, S. 47. Beide Zitate werden in diesem Sinn zusammen gelesen von Marchal, *Schweizer Töne?*, S. 268.

27 Auch die Feststellung eines »hochdifferenzierten Alemannentums«, einer Kombination aus einer »klassizistischen Variante« der »neudeutschen Romantik« und einem »romanischen Gestaltungs- und Klangwillen« (Cherbuliez, *Die Schweiz*, S. 345) will nicht recht überzeugen.

In seiner Gedenkrede anlässlich Hubers Beerdigung im Basler Münster vermochte Karl Nef einzig Hubers Vorliebe für melismatische Figurationen auf der Grundlage eines stehenden Akkordes als typisch schweizerischen Beitrag zu Hubers Symphonik zu charakterisieren. Die Blumigkeit seiner Formulierung weckt jedoch eher den Verdacht, Nef habe hier aus einer zutreffenden Randbemerkung eine situationsbedingte und zuhörerorientierte Hauptsache machen wollen: »Wie Älplersang und Alphornklang, der von Gipfel zu Gipfel und durch die Täler schallt, schweift unseres Meisters Thematik gern in akkordischen Bildungen.«²⁸ Dass Huber sich dieses Helvetismus bewusst gewesen wäre oder sich sogar willentlich um die geographische Situierung seiner Musik bemüht habe, scheint hingegen kaum zuzutreffen. Eine entsprechende Äußerung seinerseits oder seines Biographen Edgar Refardt ist (mir) jedenfalls nicht bekannt. Auch die Durchsicht der gesammelten Rezensionen der Aufführungen von Hubers Symphonien zu dessen Lebzeiten zeigt, dass Huber eher als in der Schweiz beheimateter Musiker aufgenommen wurde denn als Schöpfer spezifischer und unmittelbar wahrnehmbarer Schweizer Musik.²⁹

In den zahlreichen Nachrufen wurde Huber wiederholt als »Vater«, als »Senior der Corona« etc. bezeichnet, kein Wunder angesichts seines Engagements für das Musikleben in Basel und für den Berufsstand der Musiker in der Schweiz, als Gründungsmitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins.³⁰ So hat Huber viel zur verspäteten Selbstfindung der Musikschaffenden in der Schweiz, zur kulturellen Identität dieses Landes dadurch beigetragen, dass er vor allem das internationale Niveau und den allgemeinen Standard des Komponierens zu seiner Zeit im Auge behielt – europäisch im Anspruch, wenn auch in durchaus regionalen Entstehungs- und Aufführungszusammenhängen.

So gesehen bildet sich kulturelle Identität im Umkreis von Hubers Symphonien weniger durch die Betonung des Eigenen (und damit der Gefahr der Pflege des Klischees) als durch die qualitative (und quantitative) Annäherung an die herrschenden Strömungen im kontinuierlicher gewachsenen, reicheren und avancierteren Musikschaffen der Nachbarländer. Kulturelle Identität entsteht somit – Phantasie, Begabung und Handwerk vorausgesetzt – primär durch den Blick von außen und sekundär durch dessen Einfluss auf die Zeitgenossen im Innern.

Selbst hätte Huber ein spezifisch schweizerisches Image pflegen wollen, indem er sich gelegentlich der Bilderwelt des von Lavater als Schweizeralpenland³¹ bekannten Sinnzusammenhangs bediente, hätte er immerhin einen Beitrag geliefert zu dem, was Guy Marchal eine »imagologische Bastelei [bricolage]«³² eines Schweizmythos bezeichnet hat. Schon

28 Karl Nef: »Trauerfeier für Hans Huber«, in: *Basler Nachrichten* 2.1.1922.

29 Ähnliches gilt auch für eine derart ausgesprochene Gelegenheitsgattung wie das Festspiel. Ernst Isler warf Huber im 111. *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1923* sogar vor, die Musik zum Festspiel *Der Basler Bund* (1901), in der gelegentlich in Text und Musik Wagners Musikdramen, speziell *Die Götterdämmerung*, heraufbeschworen wurden, dokumentiere sich »das Verfeinerte der Huberschen Schreibweise«, das »populärer Aufnahme im Wege gestanden« habe. Zit. nach Lichtenhahn, »Musikalische Aspekte«, S. 226.

30 Wilhelm Merian, »Fünfundzwanzig Jahre STV«, in: Ehinger, *Der schweizerische Tonkünstlerverein*, S. 17.

31 Marchal, »Schweizer Töne?«, S. 268.

allein auf Grund dieser Tatsache wäre er in der Schweizer Musikgeschichte und im europäischen Musikleben vermehrt zu berücksichtigen. Darüber hinaus hat es Huber aber durchaus verdient, dass seine Rolle und Bedeutung bei der wissenschaftlichen Bricolage einer übernationalen Gattungsgeschichte der mitteleuropäischen Symphonie durchaus wahrgenommen wird.

Philipp Schäffler (Jena)

Die Meister Eckhart-Rezeption bei John Cage

Allgemein ist bekannt, dass sich John Cage intensiv mit fernöstlichem Gedankengut auseinandergesetzt hat. Insofern wird sein Schaffen immer wieder in Zusammenhang mit dem Zen-Buddhismus gebracht. Cage verwendet selber dem Zen-Buddhismus entlehene Beschreibungen und spricht etwa von »gegenseitiger Durchdringung und Nichtbehinderung«, um seine Ästhetik einer Überlagerung unterschiedlichster musikalischer Materialien zu fassen.

Untersucht man allerdings die Quellen, aus denen sich Cages Spiritualismus speist, wäre es zu einseitig, lediglich von einer Fernostrezeption zu sprechen. Vielmehr drängt sich der Begriff des spirituellen Eklektizismus auf, da Cage auf verschiedene Religionen und spirituelle Denker zurückgriff. Insofern verwundert es nicht, dass Cage Aldous Huxleys Buch *The Perennial Philosophy*¹ von 1945 rezipierte. Huxley verfolgte darin ähnlich Cage einen offenen Ansatz, ohne sich auf eine Religion oder Person festzulegen, und wollte das Verbindende zwischen östlichem und westlichem Denken aufzeigen. Wie er im Vorwort verdeutlichte, will er der Metaphysik in verschiedenen Schriften der Weltkultur nachspüren und schafft so eine Anthologie verschiedener, kurz kommentierter, spiritueller Texte. Darin kommen unterschiedliche Mystiker wie etwa Meister Eckhart, aber keine »Berufsphilosophen«, wie Huxley abwertend meint, zu Wort.

Cage steht der *philosophia perennis* nahe, also jener »immerwährenden Philosophie«, die von einer in der Welt zugrunde liegenden Einheit des Seins ausgeht. Nach der Interpretation von Cage ist diese Einheit im Bewusstsein der Menschen verloren gegangen. Er sieht es als seine Aufgabe als Komponist, diese Einheit beim Hörer wieder bewusst zu

32 So lautet der Titel des Aufsatzes von Guy Marchal, »Das »Schweizeralpenland«: eine imagologische Bastelei«, in: *Erfundene Schweiz. Konstruktion nationaler Identität – La Suisse imaginée. Constructions d'une identité nationale*, hrsg. von Guy Marchal und Aram Mattioli, Zürich 1992, S. 37–49.

1 Aldous Huxley, *Die ewige Philosophie*, übers. von H. R. Conrad, Zürich 1949; Originalausgabe: *The Perennial Philosophy*, New York 1945.