

Toshio Hosokawa
Stille und Klang,
Schatten und Licht

Gespräche mit
Walter-Wolfgang Sparrer

Für Renate und Walter Fink

Erstausgabe 2012

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2012

© bei den Autoren

© Photos: Privatarhive Toshio Hosokawa und Walter-Wolfgang Sparrer

© Notenbeispiele: Schott Music Co., Tokyo

Gesetzt in der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung eines Photos des Moosgartens Kokedera von Walter-Wolfgang Sparrer (Kyōto 2010)

ISBN 978-3-936000-47-4

Inhalt

Zum Geleit	6
Vorbemerkung	7
1 Hiroshima	11
2 Tokyo 1971	25
3 Berlin	29
4 Freiburg im Breisgau	39
5 Tokyo 1985 – Seeds	47
6 Gesang	69
7 Akiyoshidai – Takefu	81
8 Voyages: Deutschland – Japan	99
9 Gärten – Blumen	107
10 Wind – Wellen – Ozean – Wolken	123
11 Requiem	131
12 Cloud and Light	143
13 Musiktheater	151
14 Tokyo – Berlin	165
15 Geburt	171
Toshio Hosokawa: Aus der Tiefe der Erde	179
Toshio Hosokawa im Gespräch mit Akiko Lachenmann	191
Chronik und Werkverzeichnis	199
Diskographie	217
Bibliographie	222

Zum Geleit

Es gehörte schon immer zur westlichen Erlebnispraxis, sich von der Schönheit und dem fremdartigen Zauber anderer Kulturen faszinieren, gar berühren zu lassen, vielleicht weil – oft bei Unkenntnis der mit ihnen verbundenen Rituale und jeweils in ihnen wirksamen religiösen und weltanschaulichen Hintergründe – solcher Zauber unser ästhetisches Erleben dorthin vertieft, wo wir über die Grenzen unseres eigenen landschafts- und traditionsgebundenen Kunst- und Kulturverständnisses hinaus gleichsam global uns als Kreaturen erkennen, die sich im Bewusstwerden unserer Vergänglichkeit der von dort sich präzisierenden Liebe zum Leben und zur Schönheit, zur Natur, aber auch unserer kollektiven Angst und zugleich Ehrfurcht vor dem Numinosen verbunden fühlen.

Solcher Zauber, im kulturellen Alltag angesiedelt zwischen eher touristisch getriebener und idyllisch orientierter Neugier hier und Horizont überschreitender Sensibilität und Religiosität dort, wird heute fatalerweise mehr denn je benutzt als Erfolg und Akzeptanz versprechendes Ferment nicht zuletzt auch im täglichen Angebot von Musik – dort, wo diese als unterhaltendes Medium von wie auch immer magisch gewürzter Idylle zu funktionieren hat. Er gewährleistet so noch lange nicht jene innere Bewegung und Öffnung unseres geistigen Horizontes, wie sie den emphatisch verstandenen Kunstbegriff kennzeichnet. Weithin kommerziell genutzt als unterhaltendes Faszinosum ist er gerade wegen seiner im technologischen Zeitalter jederzeit verfügbaren Unwiderstehlichkeit eher suspekt und verdient a priori unser Misstrauen.

Nicht nur so manche Komponisten außereuropäischer Herkunft sind immer wieder der Versuchung erlegen, im westlichen Musikbetrieb die eigene Unsicherheit hinter solch abrufbarem Charme zu verstecken, über dessen klingendes Arsenal sie dank ihrer Provenienz „von Hause aus“ verfügen, sondern auch westlich geprägte Komponisten haben, jener alten Tradition des „*alla turca*“ im weitesten Sinne gehorchend, sich an außereuropäischen Stilmitteln mehr oder weniger schlaue vergriffen. Immerhin gibt es nicht nur ärgerliche sondern auch großartige Beispiele, wo Komponisten es geschafft haben, das Fremde in ein eigenes, im verantwortungsvollsten Sinne innovatives, den europäischen Horizont öffnendes Denken zu integrieren und so den Musikbegriff gleichsam befreiend zu erweitern.

In Toshio Hosokawa erkenne ich einen Meister, in dessen Musik das westlich geprägte, vom innovativ zersetzenden Logos getriebene Hören, seine Grenzen erkennend, sich mit dem gleichsam sprachlos unsere geistigen Energien mobilisierenden Zen-Wissen verbindet und klingende Situationen von einer quasi a-strukturalistischen Leichtigkeit und zugleich einer expressiven Intensität schafft, die mich noch nie gleichgültig gelassen hat. Dass Klang über seine strukturellen und formalen Funktionen hinaus immer auch unmittelbare Übertragung von Energie bedeutet, wird im okzidental geprägten Komponieren immer wieder vergessen, oft auch verdrängt – Mahler und Bruckner mit ihrer gelegentlich befremdenden Kunstlosigkeit wussten mehr davon als Schönberg und auch Brahms! Bei Hosokawa wirkt dieser Aspekt aus sich selbst heraus, und in diesem Sinne ist seine Musik dem Klangsinn und vielleicht der Klangphilosophie und dem Geist – der Philosoph Albrecht Wellmer würde sagen: dem „Weltbezug“ – der traditionellen japanischen Musik eng verbunden geblieben, wo die Klänge einer Shakuhachi, einer Shō, einer Shamisen, einer Koto mitsamt ihrer Kör-

perlichkeit und gerade durch diese zugleich transzendente Kraft ausstrahlen. Dass ihm, Hosokawa, dies auch mit europäischen Mitteln wie selbstverständlich gelingt, besser gesagt: dass sich solche Strahlkraft in jedem seiner Werke wie von selbst ereignet, ist mir – und vielleicht ihm selbst auch – ein nicht so leicht ergründbares Geheimnis. Ich denke, Toshio ist ein glücklicher Komponist.

Berlin, 25. April 2011, Helmut Lachenmann

Vorbemerkung

Angeregt wurde diese Veröffentlichung durch Enzo Restagno, den Leiter des Turiner (und seit einigen Jahren auch Mailänder) Festivals Settembre Musica, der sein Bedauern äußerte, dass der Diskurs über ästhetische und künstlerische Fragen in Deutschland kaum gepflegt werde. In seinem Auftrag führte ich im Dezember 2008 ein Gespräch mit Toshio Hosokawa, das zur Keimzelle des nun vorläufig abzuschließenden Projekts wurde.

Der ursprüngliche Gedanke war es, Hosokawa aus seinen eigenen Voraussetzungen heraus zu verstehen und das Bild des Komponisten, eines Wanderers zwischen Deutschland und Japan, zu differenzieren durch Gespräche, die vor allem um seine Werke kreisen und denen seine Biographie als chronologisches Raster zugrunde liegt. Räumlich ermöglicht wurden unsere Gespräche, die fast alle in Berlin stattfanden, durch den Umstand, dass Hosokawa als Fellow des Wissenschaftskollegs bis April 2009 in Berlin wohnte und auch später immer wieder zu kürzeren oder längeren Aufenthalten nach Berlin zurückkehrte.

Hosokawas besondere Sensibilität für die Stille, für leise und langsame Entwicklungen ist motiviert durch seine Suche nach dem Ursprung und seine Identifikation mit einem anderen Japan: „Japan ist sehr vielseitig – einerseits Stress, andererseits gibt es außerhalb der Großstädte noch Ruhe, Natur und Einsamkeit. Das ist mein Japan, das sind meine Wurzeln.“ Obwohl Hosokawas Musik als Ausdruck japanischer Kultur rezipiert wird und Bilder bewegter Stille evoziert, geht sie nicht darin auf. Er sucht stets auch den Dialog und die Reibung mit Europa. Seine Musik wäre ohne Isang Yun, dessen Werk der postseriellen Avantgarde der sechziger Jahre angehört bzw. aus ihr hervorging, ohne Klaus Huber und die geräuschhaften Verfremdungen des Klangs, die zuerst Helmut Lachenmann erprobte, nicht so oder eben ganz anders geworden.

Eine jüngere Komponistengeneration reflektiert kaum mehr Herkunft oder stilistische Verortung. Die politischen Veränderungen seit 1989 – die Wiedervereinigung Deutschlands, das Ende der Perestrojka samt der 1991 erfolgten Auflösung der Sowjetunion und nicht zuletzt die „Liberalisierung“ der chinesischen Wirtschaft – führten zu kulturellen Umbrüchen und Paradigmenwechseln, die noch kaum reflektiert wurden. Die „aktuelle“ Musik gab ihre ästhetischen und handwerklichen Traditionen preis, ohne dass neue Ideen oder allgemein akzeptierte Prinzipien an ihre Stelle getreten wären.

Die Vokabel „kulturelle Identität“ wurde vor diesem Hintergrund globaler Veränderungen zum Reizwort, zur Bezeichnung der Konstruktion einer heilen Welt, einer ganzheitlichen, nicht-umbrüchigen, der es zu misstrauen gilt. Gebrochenheit und Patchwork, Heterogenität bis zur Hässlichkeit schienen in der musikalischen Produktion nach 1989

vorherrschend. Geräuschhafte Statik oder provozierende Unruhe vermochten westlichen Komponisten neue Werke zu garantieren, während ostasiatische Komponisten beispielsweise dazu ermutigt wurden, die kulturelle Differenz ihres Andersseins hervorzukehren, indem sie sich unverhüllt auf ethnisches Material beziehen oder aber ethnische Instrumente verwenden, um kulturelle Differenz zu artikulieren. (Eine reichlich naive Vorstellung vor dem Hintergrund, dass umgekehrt an nicht-westlicher Musik interessierte europäische und amerikanische Komponisten ebenfalls längst für traditionelle Instrumente ostasiatischer u. a. Provenienz komponieren.) Ihre Identität beziehen viele jüngere Komponisten, so hat es den Anschein, aus der Orientierung an hybriden, beliebig verfügbaren und zitierbaren Stilelementen, vielfach entpersonalisiert, reduziert und formelhaft. Bisweilen schien es fraglich, ob die Konstituierung individueller Werke überhaupt noch als wünschenswert empfunden wird. Das Schreckgespenst der Klangtapete, der Designermusik, die kaum noch um ihrer selbst willen gehört werden kann, ist längst in den Konzertsaal eingedrungen.

Toshio Hosokawa hingegen behielt stets seine Eigenart. Er zitiert kein ethnisches Material, sondern transformiert Klangformen, Stilmerkmale und -prinzipien der traditionellen Musik seiner Heimat, die er neu durchdenkt und neu konstruiert. Dabei eignet seiner Musik ein imaginärer Zug, ein Sog, der in ein inneres Reich führt, den Eindruck einer Traumreise vermittelnd. Denken wir an den Topos der Reise, erscheint vor unserem geistigen Auge auch ihr Subjekt, der Wanderer, den Hosokawa in Titeln wie *Tabi-bito (Der Wanderer)* für Schlagzeug und Orchester (2000) oder *Herbst-Wanderer* für Saxophon, Klavier, Schlagzeug und Streichorchester (2005) nennt. Der Wanderer ist, wie wir wissen, ein Melancholiker.

Stets spielt auf der Reise die Zeit eine wesentliche Rolle. Die Dimension der Zeit hat eine besondere Funktion in der entschleunigten Gangart der Musik Hosokawas. Sie setzt oft unterhalb des Pulsschlags beim Atemrhythmus aus der Stille heraus ein, steigert sich im weiteren Verlauf, um in die Stille zurückzukehren. Sie gehorcht entweder einem Kontinuitätsprinzip – Klang ist immer da – oder aber dem Prinzip des durch die Stille realer Pausen unterbrochenen Klingens. Dem Atem kommt dabei eine existenzielle Bedeutung zu: „Ein Atem enthält Tod und Leben, und jeder Ton enthält einen Atem, also Leben und Sterben.“

Hosokawas Zeit scheint in sich zu kreisen und ist doch nur scheinbar eine nicht-zielgerichtete; sie kennt – logische Konsequenz westlichen Komponierens – ihr Timing und gestaltet Verläufe innerer (japanisch gesprochen: innerlicher) oder auch äußerer Dramatik. Durch die Dehnung der Zeit allmählich sich vollziehender musikalischer Veränderungen und Entwicklungen erscheint der alltägliche Erfahrungsraum suspendiert; vermittelt wird der scheinbar metrumlos schwebende Charakter einer meditativen Zeiterfahrung.

Im Prinzip schier endlosen, doch dramaturgisch durchgestalteten Klingens, Yin- und Yang-Elemente reihend und entwickelnd, knüpft Hosokawa an die spezifische Zeitlichkeit der bildenden Kunst Ostasiens an.¹ Zugleich nutzt er den Gedanken der Einheit von Natur und Zeit, der insbesondere von Vertretern der Kyōto-Schule formuliert wurde.² Die heraus-

1 Vgl. dazu Breier, Albert: *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens. Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2002

2 Vgl. dazu Nishida, Kitarō: *Die morgenländischen und abendländischen Kulturformen in alter Zeit vom metaphysischen Standpunkte aus gesehen*, Berlin 1939 (= Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1939, Phil.-Hist. Klasse Nr. 19), S. 9 sowie Sparrer, W.-W.: *Begegnung der Kulturen. Ästhetik*

ragende Rolle der Natur dürfte in kaum zählbaren Abstufungen verwirklicht sein; sie reicht von der stilisierten Nachahmung der Zikaden oder Wassergeräuschen über Wolkenbilder bis hin zu höchst artifiziellen Abstraktionen. Die Kunst der Kalligraphie – auch der musikalisch-kompositorischen – bedeutet dabei stets das Erfassen des Sinns, des Wesentlichen und keinesfalls naturalistische Abbildung.

Tōru Takemitsu, Isang Yun und Toshio Hosokawa eint die Auffassung von Komponieren als einem Handeln, dass im Einklang mit der Natur sich vollzieht und das dazu geeignet ist, Spannungen auszugleichen, auszubalancieren. Diese Auffassung schließt konflikthafte Steigerungen jedoch nicht aus. Seine kompositorische Arbeit versteht Hosokawa als „dō“, als „Weg“: „Weißt Du, warum wir diese Künste machen? Wir suchen uns selbst; es geht darum, uns von diesem Ichgefühl oder Egoismus zu befreien. Dabei unterscheiden wir zwischen Selbst und Ego; (...) das Selbst ist immer verbunden mit der Ganzheit. Wir sagen *dō* – Weg; *kadō* – das ist der Weg der Blume – *sadō* ist die Teezeremonie, *shodō* die Kalligraphie und *kyūdō* das Bogenschießen. Du hast einmal gefragt, ob meine Einstellung religiös sei, vielleicht ist es ja religiös zu sagen: Wenn ich komponiere, möchte ich irgendwie dieses *dō* machen – das ist etwas Anderes als das, was europäische Künstler wollen.“

Berlin, 8. März 2012, Walter-Wolfgang Sparrer

Dank

Viele haben geholfen. Wir danken Ilse Reuter und Heinz-Dieter Reese für ihre Übersetzungen und die stete Bereitschaft, Fragen zu beantworten, Johanna Czaja, Holger Groschopp und Michael Roeder für das Anfertigen der Notenbeispiele und Graphiken, Hanns-Werner Heister und Gerhard Schend, Nobuyuki Kakigi, Manabu Kuretani, Saeko Suzuki und vor allem Yuki Yokota für die Durchsicht des Manuskripts, dem Schott-Verlag für die Notenbeispiele und Walter Fink für seine Unterstützung zum Druck des Bandes.

Berlin, 8. März 2012, Toshio Hosokawa, Walter-Wolfgang Sparrer

und Engagement bei Isang Yun, Youngbi Pagh-Paan und Toshio Hosokawa, in: Lück, Hartmut / Senghaas, Dieter (Hg.): Den Frieden komponieren?, Mainz: Schott 2010, S. 77–93 (hier: S. 82) bzw. in ders.: *Zeitlose Zeit – Ortloser Ort? Anmerkungen zur Musik von Toshio Hosokawa / Timeless Time – Placeless Place? Remarks on the Music of Toshio Hosokawa*, in: Rogger, Basil (Hg.): Roche Commissions Toshio Hosokawa, im Auftrag von Roche und der Carnegie Hall New York, dem Cleveland Orchestra sowie dem Lucerne Festival, Luzern 2010, S. 112–135 (hier: S. 130ff.)