

Toshio Hosokawa – der Emigrant



1 Vgl. Carol L. Krumhansl, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford: Oxford University Press 1990.

2 Zu diesen Komponisten vgl. Luciana Galliano, *Yōgaku. Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham (ML): Scarecrow Press 2002.

3 Vgl. seinen Gedenktex für Isang Yun ein Jahr nach dessen Tod: *Asiate sein*, in: *Musik-Texte. Zeitschrift für Neue Musik*, Nr. 62/63 (Januar 1996), S. 67.

4 In: *Tokyo 1985*, Einführungstext zur UA am 30.10.1985 in Tokyo.

Ein Komponist entwickelt sich, glaube ich, vor allem innerhalb seiner soundscape im Sinne von Murray Schafers bekannter Definition, und dies gilt um so mehr, als Studien der experimentellen Akustik gezeigt haben, wie auch absolut atonale und radikale Komponisten auf akustische Stimuli aufgrund einer tief verwurzelten tonalen Sensibilität reagieren.¹ In diesem Sinne ist es nützlich, nach der »Japanizität« Toshio Hosokawas (geb. 1955) zu fragen, welche im Verlaufe seines Schaffens immer stärker hervortritt. Gerade von seiner intellektuellen und kreativen Erfahrung aus läßt sich ein Blick werfen auf einen Prozeß, der für unsere Zeit von großer Bedeutung ist, das heißt die Tatsache, daß sich eine kulturelle Identität erst in der Konfrontation mit dem kulturell Anderen ausbildet.

Der in Hiroshima geborene Hosokawa studierte Musik und Komposition zunächst an der Tokyo National University of Fine Arts and Music bei Yashiro Akio (1929-1976), Noda Teruyuki (geb. 1940) und bei Irino Yoshirō (1921-1980), von dessen »Konstruktivismus« er stark beeinflusst wurde, wahrscheinlich in einer Art Wahlverwandtschaft.² 1976 ging er nach Berlin, wo er bei Isang Yun (1917-1995) studierte, um von 1983 bis 1986 in Freiburg seine Studien bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber abzuschließen. Wie bei anderen Komponisten reifte sein Bewußtsein einer japanischen Identität, des eigenen »Orientale-Seins«, im Ausland und anfänglich in einer ziemlich problematischen Beziehung zu Isang Yun.³ Klaus Huber veranlaßte Hosokawa dann nachdrücklich zu Studien der »klassischen« japanischen Musik, der Hofmusik Gagaku. Dies brachte ihn dazu, sein bereits weit entwickeltes kompositorisches Denken im Lichte der japanischen musikalischen Konzepte neu zu formen. Auch wenn das Lernen sich zunächst quasi gegen die eigene Herkunft zu vollziehen scheint, beruhen die ersten Stücke wie etwa *Jo-ha kyū* für Flöte und Streichtrio oder das *Preludio* für Orchester (1982) wenn auch nicht auf einer Sprache traditioneller Prägung, so doch auf einer typisch japanischen formalen Konzeption, welche später verschiedene Arbeiten auszeichnen wird.

Mitte der achtziger Jahre wandelte sich
16 aber Hosokawas musikalische Sprache und

zwar dadurch, daß er die bei den westlichen Meistern erlernte strukturelle Strenge auf eine radikalere, aus dem japanischen Denken entwickelte Klangkonzeption anwandte. Ein Musiker wie er läßt sich wahrscheinlich nur verstehen, wenn man zusammen mit der größeren oder geringeren Nähe zu und der Kritik an der gegenwärtigen Sprache auch seine Nähe zu oder seine Kritik an der »eigenen« traditionellen Sprache miteinbezieht, und zwar in dem Maße, in dem das eine das andere beleuchtet im Sinne eines höheren, doppelten Bewußtseins. Und doch, wie in den Komplikationen des globalen Dorfes (eine mittlerweile veraltete, gleichwohl aber höchst aktuelle Formel) zunehmend sichtbar wird: Wenn die Materialien schließlich im bloßen Nebeneinander enden, kann nur ein Japaner wirklich andere Klangkonzeptionen meistern, die sich auf die entsprechende, eingangs beschriebene Sensibilität stützen.

Macht der Linie

Wie der Zen-Mönch, ausgehend von und schließlich wieder ankommend an einem Punkt der Unendlichkeit, eine Linie auf das Blatt zeichnet auf einem energiebestimmten Weg, von dem die Spur auf dem Blatt nicht mehr ist als ein Überbleibsel: »Ich denke inzwischen, daß der Klang genauso wie die Linie, die der Zen-Mönch zieht, in sich eine Macht birgt, die man weder sieht noch spürt. [...] Die jüngste europäische Musik beschäftigt sich in übertriebener Weise mit Klängen, welche aus einer wahrnehmbaren Artikulation hervorgehen, aus einer Sphäre der écriture von Objekten auf dem Papier, wobei die Möglichkeiten der Figur/des Bildes, welche/s man nicht sieht und nicht spürt, völlig außer acht gelassen werden. Das in der traditionellen japanischen Musik im Zentrum stehende Konzept des »ma« [japanisch: Leere, der Übers.] ist der vor Spannung vibrierende Zeit/Raum, welcher das Unendliche berührt, wie wenn eine Linie gezogen wird. Es ist tatsächlich nicht Stille als homogener und leerer Raum, ohne Richtung und Bedeutung. Vielmehr ist es ein an Richtungen und vielfältigen Bedeutungen reicher Raum, der fruchtbar wird wie eine Gebärmutter.«⁴ Angesichts der Aporien der musikalischen Sprache des späten 20. Jahrhunderts vermag Hosokawa also »lebendige« Materialien zu berühren und vor allem gemäß einem in gewissem Sinne jungfräulichen Reservoir, das anscheinend nicht zur Diskussion gestellt werden muß.

Dieses ästhetische Bewußtsein wird mit der Komposition von Stücken wie *Sen I* für Flöte solo (1984, rev. 1986) manifest, in denen

Hosokawa die spirituelle Klanglichkeit des Shakuhachi wiedererlangt. Ein tiefes und natürliches Bewußtsein des »ma« bildete bereits die Wurzel einer seiner ersten Arbeiten, des zweiten Quartetts *Urbilder* (1980), auch wenn vielleicht noch nicht in vollständig bewußter Weise. »Bogenform, Spannung/Entspannung der musikalischen Intervalle, Stauung/Dehnung der Zeit mittels rhythmischer Verfahren. Die musikalische Dichte wächst stufenweise; lineare, drängende Bewegungen explodieren schließlich im höchsten Register, um in eine gereinigte Zeit überzugehen.«⁵ Das Stück ist in fünf Abschnitte untergliedert, deren mittlerer länger ist und sich durch intensive Entwicklung auszeichnet. Der erste, kurze Abschnitt exponiert das nüchterne Material, artikuliert in einzelnen Klängen auf der Grundlage von Halb- und Vierteltonintervallen mit harmonischen Quart-Resonanzen und einer besonderen Weise der Klanghervorbringung: mit Dämpfer, non vibrato, pizzicato, auf dem Griffbrett oder am Steg; häufig wird derselbe Ton von zwei Instrumenten auf unterschiedliche Weise exponiert. Diese Skala verschiedener Klangfarben ist es auch, welche den Wahrnehmungsraum erweitert. Im dritten mit *senza tempo*, *con tensione* überschriebenen Abschnitt beginnt sich dieses Verlangen auszudrücken, das Hosokawa hier in den Noten erscheinen läßt: in einer gesanglichen Verknüpfung der bereits gehörten Figuren und im Erscheinen und Ausprägen von neuen Figuren. Nachdem den Beginn des vierten Abschnitts zunächst lange Pausen prägen, geht es weiter mit größter Dichte von Kontrasten, nicht nur dynamischer Art, sondern auch zwischen den Instrumenten und bis hin zur höchstmöglichen Lage der Violinen und Bratschen im Gegensatz zur resoluten Stimme des Violoncellos. Beim letzten, mit *tempo purificato* überschriebenen Abschnitt handelt es sich um eine Reprise des Beginns, des hier allerdings jeder Spannung und Strebigkeit entkleideten Materials des ersten Abschnitts, aber nicht im Sinne einer Erschlaffung, sondern bewußt geistig und mit positiver Spannung aufgeladen.

Tatsächlich scheinen die beiden Worte »Spannung« und »geistig« Schlüssel zur musikalischen Sprache Hosokawas zu sein. Auch im nachfolgenden Quartett mit Klavier *Im Tal der Zeit* (1986) verfolgt der Komponist die Erforschung einer »gereinigten« Zeit weiter, indem er mit einem kontinuierlichen und harmonisch schillernden Gewebe arbeitet, auf das das Klavier einige Töne setzt. Das Klima abstrakter geistiger Disziplin und zeitlicher Dehnung wird unterstrichen durch ein Vorgehen ohne vorgeformten Plan – »wandernd«, wie der Komponist selbst es ausdrückte. War in

Urbilder die Komposition der Abschnitte, wobei der erste und letzte und der zweite und vierte von jeweils gleicher Dauer sind, genau durchdacht und als Bogen strukturiert, so sind in *Im Tal der Zeit* die fünf auseinander hervorgehenden Abschnitte teils verwandt, teils auch ohne jeden Zusammenhang, frei auf der Suche nach einem Klang, der sich auf das Unendliche zubewegt wie die Linie des Zen-Mönchs.

Klangkonzeption

Die Radikalität der Klangkonzeption bewirkt, daß Hosokawas Musik häufig vom ersten Moment der Setzung des Klangs an als ein Akt der Offenbarung gedacht scheint. Die Allegorie der Erscheinung des Klangs war ein Allgemeinplatz der neuen Musik in den sechziger Jahren. Aber in dem Werk für Harfe und Shô *Utsurohi* (1986) scheinen die beiden verschiedenen Farbwelten, die zarte und präzise Intonation der Harfe gegen den dichten strahlenden Klang der Shô, hervorzugehen aus einer Art »Jenseits« der Materie. Sie stehen nebeneinander weder um eine Differenz zu unterstreichen, wie in *November Steps* von Takemitsu, noch um eine problematische Verschmelzung zu versuchen wie bei einigen Arbeiten von Ishii Maki. Vielmehr scheint Hosokawa, indem er den Sinn des durch den Gegensatz verursachten Fremdseins nutzt, eine Metapher des Absoluten zu schaffen. Dieses Interesse am Klang an sich in einer grundlegend heterophonen Struktur ist sicherlich das beste Erbe von Yun, bereichert durch eine natürliche Haltung, welche durch die logische Strenge von Huber und Ferneyhough kultiviert wurde.

Die Idee des »Jenseits« liegt offen zutage in einem Stück von 1987 für Violine und zwei Streichergruppen: *Jenseits der Zeit ...* Ein Thema, das Hosokawa mit Tôru Takemitsu (1930-1996) verbindet, ist das Thema der Stille. In bezug auf seine Komposition *Hi no kûkan* für Orchester (der englische Titel lautet: *Pass into Silence*, 1983) bemerkte Hosokawa einmal, daß es seine Absicht war, die Stille wahrnehmbar zu machen, natürlich nicht mit den metaphysischen Mitteln eines Cage, sondern – in einem Stück, das ohne Klang beginnt und schließt und voll von langen Pausen ist – mit dem spannungsvollen Verharren eines harmonischen und klangfarblichen, von »ma« gesättigten Atems. Im Gegensatz zu dem überwältigenden und üppigen musikalischen Gewebe von Takemitsu scheint die Leere das einzige Dekor der Musik Hosokawas, denn sie stellt einfach die grundlegende Artikulation der Zeit und der Farbe dar, welche die schwindelerregende Logik des Werdens möglich macht. Radikaler noch als bei Takemitsu ist Hosokawas

5 Aus den Anmerkungen des Komponisten zur CD *Works by Toshio Hosokawa IV*, Fontec FOCD 3108.

Musik von Tönen an der Grenze der Hörbarkeit durchsetzt, welche sich in jene kosmische Dimension entfernen, die Hosokawa in seinen besten Partituren wahrnehmbar zu machen vermag.

Ende der achtziger Jahre beginnt Hosokawa Werkreihen zu komponieren und auch viel für japanische Instrumente zu schreiben: *Renka I-III* für Sopran und Instrumente (1986-90); *Ferne Landschaft* für Orchester (I, 1987, II und III, 1996); *Landscape*, I für Streichquartett und II für Streichquartett und Harfe (1992), III für Violine und Orchester (1993), IV für Streichquintett und V für Streichquartett und Shô (1993), VI als *Cloudscapes* für Kammerorchester (1994); die Reihe der *Sen*-Stücke, I-VII für solistische Instrumente (1984-95), die *Vertical Time Study I-III* für Instrumente (1992-94), *Voyage I-VI* (1997-2002) für Ensemble und verschiedene Instrumente – eine Produktion, die sich mehr und mehr den als postmodern qualifizierten, lokalen Themen zuwendet und eine Schreibweise, die den Zweifel einer gewissen Logorrhöe aufkommen läßt. Auch dies wäre ein Aspekt, den er mit dem Takemitsu der Zeit des größten Erfolges gemeinsam hat.

Takemitsu, ein Komponist mit starker Persönlichkeit, repräsentierte lange Zeit auf der internationalen Bühne die ganze japanische zeitgenössische Musik, gerade wegen seiner feinen, mit einem tiefen Verständnis der westlichen Musik verbundenen japanischen Sensibilität. Für Hosokawa war er mit Sicherheit ein wichtiger Bezugspunkt. Ein Beweis dafür findet sich bereits in den Titeln: *Arc Song* für Oboe und Harfe (1999) nimmt den Titel *Arc* aus einer wichtigen Sammlung für Orchester und Instrumente (1963/76) von Takemitsu auf; *Singing Garden* für Flöte, Oboe, Harfe, Klavier, Violine und Violoncello (2003) geht direkt von Takemitsus vielen Arbeiten *Con giardino* aus (ein Zyklus, der von 1974 bis 1994 reicht), gefolgt von *Singing Trees* für Chor und Kinderstimmen (1996-97), das den Untertitel *Requiem für Takemitsu* trägt, in dem Hosokawa den besonderen, zutiefst japanischen Blick Takemitsus auf das Sein der Pflanzenwelt aufnimmt; *Voyage* schließlich trägt auch ein Werk Takemitsus für drei Biwa (japanische Lauten, 1973) als Titel.

In Hosokawas Reihe der *Voyages I-IV* (1997/2003) für Ensemble und verschiedene Instrumente ist die Reise vor allem eine Reise ins Innere. Eine Zen-Malerei, die in zehn Bildern die Selbstvergessenheit beschreibt, und das Erreichen eines erweiterten und universaleren Bewußtseins bildeten den Ausgangspunkt der Inspiration bei diesem Zyklus. Ein grundlegendes Moment dieses Zen-Weges ist der Atem:

18 *Voyage V* (2001) ist dicht durchwebt von Luft,

Leere und Atem. Spätestens seit 1986 verbindet Hosokawa ungewöhnliche Spieltechniken der Flöte mit dem Gedanken des natürlichen und meditativen Atems, der für das Shakuhachi typisch ist, dessen »Geräusch«-Anteil mehr das Streben nach einem totalen Klang verkörpert, als klangfarbliches Mittel zu sein. Nicht nur wird von der Flöte häufig gefordert, »nur Luft« auszustoßen. Die zahlreichen Überbindungen auf dem ersten Schlag des Taktes schließen auch jede Wahrnehmung eines »tactus« aus, und die äußerst feine Organisation der rhythmischen Details flößt einen Atem ein, der sich an einen universalen Atem zu binden scheint: Auch hier kehrt das Thema des »Jenseits«-der-Materie wieder. Hosokawas ausgefeilte Symbolik im Hinblick auf das Konzert, welche das solistische, dem Orchester entgegengesetzte Instrument als Subjekt versus Natur sieht, realisiert sich im intimeren Rahmen des Kammerorchesters als Beziehung zwischen dem Individuum und seinem Inneren, welches im japanischen Denken mit der umfassendsten kosmischen Existenz und Energie direkt verbunden ist. Mithin handelt es sich weniger um eine Gegenüberstellung als um einen gemeinsamen Weg von Flöte und Ensemble: In dem dichten Gewebe der Stimmen zeichnet sich ein besonderer Bezug der Flöte zur pulsierenden Klangmaterie des Schlagzeugs ab: in einem Spiel von Verweisen auf ihren Doppelgänger, die Flöte im Orchester, und in einem ausgreifenderen Ableiten von Klangfiguren und -konglomeraten, welche von den Symmetrien der Materialorganisation geschaffen wurden. Das Gewebe ist stärker kontrapunktisch als bei Takemitsu und in einem gewissen Sinne weniger verführerisch, strenger. »Strenge« könnte ein weiterer Schlüsselbegriff der musikalischen Sprache Hosokawas sein: »Ich brauche in der Musik einen strengen Stil. Ohne Disziplin klingt die Musik nicht schön.« (2002)

Die große Zahl internationaler Preise, die Toshio Hosokawa entgegennehmen konnte, zeugt von der Faszination, die seine Musik auf Personen unterschiedlichster musikalischer und ästhetischer Überzeugungen ausübt und vom intellektuellen Zuspruch, den die lebhaftige Geistigkeit seiner kompositorischen Absichten findet. ■

(Übersetzung aus dem Italienischen: Ulrich Mosch)