

Roche Commissions

Atemkristalle - Laudatio auf Toshio Hosokawa am 30. August 2008, Buonas

Reinhart Meyer-Kalkus

Es gilt das gesprochene Wort

Lieber Toshio, meine sehr verehrten Damen und Herren!

Künstlerische Produktivität scheint in Zeiten wirtschaftlicher Globalisierung und gesteigerter Mobilität von Personen und Gütern mehr und mehr zwischen den Kulturen zu entstehen, ob es sich um Literatur, Bildende Kunst, Film oder Musik handelt. Wo verschiedene Sprachen, Überlieferungen und Glaubenssysteme aufeinanderstoßen, da werden offenbar besondere Energien frei, in Prozessen der Übersetzung und Vermischung, aber auch in der forcierten Besinnung auf Herkunft und Eigenes.

Die alten musikwissenschaftlichen Konzepte einer nationalen Musikkultur scheinen dem nicht länger angemessen. Komponisten sind heute weniger und weniger einer und nur einer Kultur und Nation zuzuordnen, vielmehr leben und arbeiten sie im Dazwischen, richten sich an Hörer jenseits ihrer Herkunftsländer, leben als Franzose in Berlin, als Israeli in Harvard oder als Japaner in Tokyo, Mainz und Berlin (um nur einige der Postadressen von Toshio Hosokawa zu nennen). Eine Musik ohne festen Wohnsitz ist entstanden und damit veränderte künstlerische Arbeitsbedingungen für Komponisten und Interpreten.

Toshio Hosokawa nimmt in diesem künstlerischen Grenzgängertum eine markante Stellung ein, indem er Brücken zwischen westlicher Avantgarde und japanischer Überlieferung schlägt. Die kontinuierliche Auseinandersetzung mit westlichen Kompositionstechniken verbindet er mit der Rückbesinnung auf japanisch-asiatische Musiktraditionen. In Komponisten wie seinem Lehrer Isang Yun und Toru Takemitsu hatte er Vorläufer und Vorbilder, doch fällt ihm, dem "Weltkind in der Mitten" (Goethe), nun die Gunst des geschichtlichen Augenblicks zu, wo die westlichen Avantgarden nicht länger nur wohlgefällig paternalistisch verfolgen, wie japanische Kollegen ihre Errungenschaften ins eigene Idiom transformieren, sondern wo sie

selber die Ohren spitzen gegenüber den neuen Klängen, veränderten Formvorstellungen und Zeitauffassungen, die da aus dem Osten kommen. Hosokawas Kompositionen sind zu Marksteinen zeitgenössischer Musik auch im Westen geworden. Denkt man an den Gebrauch der Shō und anderer asiatischer Musikinstrumente in Helmut Lachenmanns oder Hans Zenders Werken, so läßt sich von einer produktiven Hosokawa-Rezeption seit Mitte der 90er Jahre sprechen.

Sein Werkkatalog ist darüber zu beachtlichem Umfang angewachsen, schätzungsweise arbeitet er gerade an seinem Opus 70. Zwei Opern finden sich darunter, ein Oratorium, Chöre, Lieder, große Orchesterwerke, Solokonzerte, Kammermusikwerke in variabler Besetzung, Stücke für Solo-Instrumente, Musik für traditionelle japanische Instrumente und Filmmusik - ein nicht nur dem Umfang sondern auch in der Entfaltung kompositorischer Fragestellungen nach einzigartiger Werkzusammenhang. Sein eigenes Idiom mit der charakteristischen unmittelbaren Ansprechbarkeit, der Klangsinnlichkeit und dem Ton der Versunkenheit hat Hosokawa in Werken für kammermusikalische Ensembles entwickelt. Allerdings hat er bald versucht, diese Erfahrungen auf großes Orchester zu transponieren. Delikatesse der Klangbehandlung, Durcharbeitung des Details und Formbewußtsein finden sich hier wie dort. Ein feiner Kenner von Instrumenten, hat er sich nicht nur die Spieltechniken der japanischen Instrumente Shō, Koto und Shakuhachi angeeignet, sondern auch noch ungehörte Klangfarben europäischer Instrumente wie Flöte, Akkordeon und Gitarre erschlossen. Nicht zuletzt ist er immer wieder fasziniert von der menschlichen Stimme.

In Hosokawa nur den japanischen Komponisten sehen zu wollen, wie dies heute in der Öffentlichkeit geschieht, wo man medienwirksame wiedererkennbare Images verpassen muß, hieße, den Anspruch seiner Musik zu verkürzen. Sie ist ebenso sehr japanisch wie auf der Höhe der westlichen Avantgarde-Musik, wendet sich an japanische wie an europäische Ohren. Bezeichnenderweise war es gerade die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Denken seiner westlichen Kollegen, die das Movens für die Rückbesinnung auf japanische Traditionen gewesen ist. Dies läßt sich biographisch gut belegen.

1955 in Hiroshima geboren, wuchs Hosokawa wie selbstverständlich mit westlicher Musik auf, erhielt vom vierten Lebensalter an Klavierunterricht, besuchte mit sechzehn die Musikschule in Tokyo und ging mit zwanzig nach Deutschland, um Komposition zu studieren. Musik, das war für ihn klassische europäische Musik, und

zeitgenössische Musik lernte man vor allem in Deutschland, etwa bei Isang Yun in Berlin, Klaus Huber in Freiburg oder Helmut Lachenmann, den er bei den Darmstädter Ferienkursen traf und der sein Mentor und Freund wurde. In Berlin lernte Hosokawa erstmals bewußt traditionelle japanische Musik kennen. In seiner Kindheit hatte er wohl der Mutter gelauscht, wie sie japanische Lieder sang und sich dabei auf der Koto, der Wölbrett-Zither selber begleitete, doch jetzt erst entdeckte er die ungemeine Frische dieses Koto-Uta (also des Zither begleiteten Sologesangs), entdeckte er die höfische Orchestermusik Gagaku und den buddhistischen Ritualgesang Shōmyō. Hatte er bei Yun, Huber und Lachenmann gelernt, wie zeitgenössische europäische Musik ihre Ausdrucksmöglichkeiten durch Geräusch und Raumklang, Cluster und Mikrointervalle erweitert, so mußte er nun erkennen, daß sich die japanische Hofmusik schon vor 1000 Jahren vergleichbarer Mitteln bedient hatte - wenn auch unter anderen geistig-religiösen Voraussetzungen. In einer für künstlerische Rückbesinnungen dieser Art bezeichnenden Weise gelangte Hosokawa über den Umweg der westlichen Avantgarde-Musik zur Entdeckung japanischer Musiktraditionen. Diese stülpte er den modernen Kompositionstechniken freilich nicht einfach als geistlich-religiösen Überbau über, vielmehr entwickelte er sie so weiter, daß Perspektiven eines veränderten Klangdenkens und einer nicht-teleologischen Zeit-Auffassung, wie sie sich in Europa und Amerika mit Cage und Stockhausen seit Ende der 50er Jahre angebahnt hatten, in die japanische Tradition hinein verlängert wurden, um dort überraschende Resonanzen zu finden. Auf einen Begriff gebracht: Auch wenn er japanisch komponierte, blieb er Artist mit westlichem Avantgarde-Bewußtsein.

Mit dem schillernden Begriff Klang-Kalligraphie hat er selber das Stichwort zu seiner musikalischen Ästhetik gegeben und Bezüge zu zen-buddhistischen Lehren aufgezeigt. Wie Lachenmanns *Musique concrète instrumentale* will Hosokawa den einzelnen Ton als Teil einer motorischen Energieverausgabung, einer körperlichen Geste hörbar machen, die sich an der Widerständigkeit des Materials reibt - eben Pinselstrich ist und nicht nur mit dem Stift gezogene Linie. Doch weisen seine kalligraphischen Gesten stets ins Unkörperliche und Unsichtbare zurück. Das Ungehörte, Ungesagte muß mitgehört werden. Man versteht diese Klänge nicht, wenn man nicht das Schweigen vernimmt, das ihnen zugrunde liegt. "Meine Musik ist Schriftkunst (Kalligraphie), gemalt auf den freien Rand von Zeit und Raum. Jeder einzelne Ton besitzt eine Form wie eine Linie oder einen Punkt, die mit dem Pinsel gezogen werden. Diese Linien werden auf eine Leinwand des Schweigens gemalt.

Deren Rand, der Teil des Schweigens, wird genauso wichtig genommen wie der hörbare Rest", schreibt er ('Silent Flowers' für Streichquartett (1998)).

Hosokawa überträgt dieses Prinzip der Kalligraphie auf Vokal- und Instrumentalmusik: "Im östlichen Denken", so sagt er weiter, "wird die Stimme (also der Klang) dann geboren, wenn sich der Geist im Atem manifestiert. Wie man diesem dynamischen Prozeß, der den Klang des Geistes in Atem und Stimme hervorbringt, Ausdruck verleihen kann, ist zentrales Problem meines Komponierens." (Sen I for Flute Solo) Wie die kalligraphische Geste der Hand eine Bewegung im Raum vollführt, ja dort ihre konzentrierte Energie findet, bevor sie sich auf dem Papier materialisiert, um sich dann wieder in den Raum zurückzuziehen, so gilt dies auch für die Stimme. Diese hinterläßt eine schriftartige Spur im Raum, ein "Atemkristall", als Spur all des Ungesagten, aus dem sie kommt und in das sie schweigend zurückkehrt. Stimmen verweisen auf den Körper als Ort der Hervorbringung solcher akustischen Spuren, zugleich aber auf einen geistigen Bereich, dessen nie abschließbares, nie zu vervollständigendes Zeugnis sie sind - "voiceless voice", "stimmlose Stimme".

Die Komposition 'Voiceless Voice in Hiroshima' ist Hosokawas Requiem für die Opfer des Atombombenabwurfs am 6. August 1945 auf seine Heimatstadt Hiroshima. Seine Eltern waren nur knapp mit dem Leben davongekommen, während entferntere Verwandte den Tod fanden.

"Tief

in der Zeiteinschränkung,

beim Wabeneis

wartet, ein Atemkristall,

dein unumstößliches

Zeugnis." (Paul Celan: 'Weggebeizt', aus: Atemwende).

Verse von Paul Celan, der die Textvorlage für den 3. Satz von Hosokawas einstündigem Oratorium gab, vielleicht dem Höhepunkt seines kompositorischen Werks. Verse, die auch die Poetik dieses Oratoriums umschreiben: Ein Atemkristall als "unumstößliches Zeugnis", das durchs Schweigen, durch den Tod im Wabeneis hindurchgegangen ist: das Ausdruckslose als Horizont allen Sprechens und Singens.

Zenbuddhistische Atemtechnik und Meditation, Atmen und gesteigerte Bewußtheit, Stimme und Schweigen - dies sind Leitmotive von Hosokawas musikalischem Denken, die sich auch an kompositorischem Detail und Formbildung festmachen

lassen. Die intermittierende Rhythmik des Atmens bestimmt etwa die beiden Werke, die Sie heute gehört haben bzw. noch hören. Ein regelmäßiges An- und Abschwollen der Klänge, mit längeren oder kürzeren Pausen zwischen den Atemabschnitten, konstituiert ihre Form. Zum einzelnen Ton, der zögernd wie aus tiefer Versunkenheit aufsteigt, treten andere Töne hinzu, verdichten sich zu Clustern, erlangen gestische Prägnanz durch sich reibende, scharf leuchtende Sekundmotive mit häufig schmerzhaftem Ausdruck, um dann wieder zum einzelnen Ton, zur Ruhe des Ausatmens zurückzukehren, - eine zyklische Formstruktur, die nicht auf teleologisch sich entwickelnde Variation, auf Durchführung und Reprise abzielt, sondern auf zyklisches Kreisen und Variieren - das Gegenbild zu aller nervösen Motorik westlicher Musik, zum federnd tänzerischen Schritt, zur hektischen Gestikulation. Hosokawas Musik rennt nicht, sondern schreitet - allenfalls. Zumeist aber sitzt oder steht sie und übersetzt die noble Gravitas höfischer Gagaku-Musik in den Ausdruck meditativer Kontemplation.

Im Gegensatz zu seinen europäischen Kollegen versuche er, einen Zustand produktiver Unbewußtheit zu erreichen, der zugleich ein anderer Zustand geistiger Wachheit sei, hat er einmal bemerkt. Manchmal müsse das Bewußtsein ausgeschaltet werden, um jene Treffsicherheit zu erlangen, welche die großen Meister der Kalligraphie bei ihren Bewegungen gehabt hätten. Man würde Hosokawas Kompositionen mißverstehen, wenn man sie als Musik für gewisse Stunden geistesabwesender Entrückung begriffe. Für diese Zwecke ist sie ganz untauglich, und symptomatischerweise hat die U-Musik-Industrie nie die Hand nach ihr ausgestreckt. Sie zielt vielmehr auf einen Zustand gesteigerter Konzentration. Ihre Klänge entfalten sich in horizontaler Zeitdimension, doch stauen sie sich im erinnernden Zuhören und werden zur Gestalt, zur Klanglandschaft. 'In der Tiefe der Zeit' lautet einer der vielen sprechenden Titel von Hosokawas Instrumentalstücken. Im Rhythmus des Atmens hebt das lauschende Hören zu immer ausgreifenderen Denkbewegungen an. Es folgt den Klängen entlang dem Zeitpfeil und tastet im Eingedenken ihre Form ab. Nach vorwärts wird das Leben gelebt, nach rückwärts verstanden, hatte schon Kierkegaard gesagt.

Die von Hosokawa gewählten Instrumente sind für diesen musikalisch-kompositorischen Ansatz wie geschaffen. Dies gilt besonders für die Shō, die Sie als Soloinstrument bereits gehört und zusammen mit dem Akkordeon noch hören werden. Sie ist eine Mundorgel mit Bambuspfeifen, ursprünglich wohl aus China stammend. Als Harmonie bildendes Instrument war sie Bestandteil der klassischen

japanischen 'Gagaku'-Musik, also jener höfischen Zeremonialmusik, zu der sich Hosokawa ebenso wie zum Nō-Theater in besonderer Weise hingezogen fühlt, in Abgrenzung gegenüber der weltlich-bürgerlichen Musik des Kabuki-Theaters mit seinem lauten Humor und Vulgarität. Über einen Windkasten werden im Shō die Luftsäulen von 15 Bambusröhren zum Schwingen gebracht. Gleichzeitig können bis zu sechs Zungen erklingen. Dadurch sind sowohl Einzeltöne wie bewegliche Ton-Clustern möglich, also jene gravitatisch in einander übergehenden Harmonie-Klänge, die für das Instrument so charakteristisch sind.

Wie ihr profanerer europäischer Bruder, die Mundorgel, wird die Shō durch Ausatmen und Einatmen zugleich gespielt, wodurch jene weitgehend bruchlosen Klangflüsse oder - wie Hosokawa sagt - Klangwolken entstehen, die sich von aller Erden- und Körperschwere zu lösen scheinen, auch wenn durch den Atemdruck feinste Differenzierungen in Dynamik, Lautstärke und Tonprofil hervorgebracht werden. Die Shō scheint körperlos zu sein - eine Art von Vox angelica, die einen anderen Schauplatz mit anderer Zeit- und Raumabmessung aufreißt.

Die Entdeckung der Shō für zeitgenössische Musik ist nicht ohne den Namen von Mayumi Miyata zu denken. Durch ihre Kunst wurde das Instrument bekannt und hat John Cage, Toru Takemitsu, Klaus Huber, Helmut Lachenmann und andere zu Kompositionen inspiriert. Fast alle neuen Werke für Shō sind auf ihre Anregung entstanden und von ihr aufgeführt worden. Ähnliches ließe sich auch von dem anderen Instrumentalisten des heute morgen sagen, von Teodoro Anzellotti, der das europäische Geschwister der Shō, das Akkordeon, durch seine Kunst nobilitiert hat. Dieses teilt mit dem Shō die Unabgesetztheit des Klangflusses, das Legato und die harmonische Polyphonie. Allerdings ist es erdenschwerer, verfügt über tiefere Register, verbunden mit einer größeren Abstufung der Dynamik und schnelleren Läufen auf der Tastatur.

'Cloudscapes - Moon Night for shō and accordion', komponiert im Jahre 1998, ist ein kleines Juwel zeitgenössischer Musik. Wir erleben den intimen Dialog zwischen einem asiatischen Instrument und seinem europäischen Geschwister, vielleicht sogar eine Liebesnacht, wenn sie so wollen: ein Schwester-Bruder-Inszenierung der Instrumente. Hosokawa achtet sorgsam darauf, daß diese sich in Dynamik, Tonumfang und Klangcharakter treffen. In liebevoll-elegischem Zwiegespräch unter nächtlichem Wolkenhimmel umspielen sie sich, atmend, singend, aufeinander lauschend. Mit Einzeltönen beider Instrumente "misterioso" und "lantano" anhebend, sich nach und

nach zu Tonclustern verdichtend und im Tonvolumen anschwellend, um dann zu Ausgangston und Pause zurückzukehren; beim dritten Einsetzen vollführt das Akkordeon eine aus der Tiefe aufsteigende Tonbewegung - "als ob man die Figuren von Shō umarmt", wie es in der Partitur heißt, mit einem zum doppelten Forte anschwellenden Tonvolumen von Shō und Akkordeon, wie ein stärker werdendes gegenseitiges Verlangen. Hosokawas Musik ist von höchster Erotizität, auch wenn sie jede Referenz auf Körperlich-Sexuelles verschmäh.

Nach vier Minuten dieses intimen Duets individualisieren sich die Stimmen, und es hebt eine ergreifende Klage an, vor allem im Akkordeon. Aus der Tiefe ertönt ein verzweifertes Aufstöhnen, auswegloses Wühlen in Erinnerungen und Traumata, in die die Shō lauschend einstimmt. "Lösest endlich einmal/meine Seele ganz", heißt es in Goethes Gedicht 'An den Mond': "Jeden Nachklang fühlt mein Herz/Froh und trüber Zeit,/wandle zwischen Freud' und Schmerz/In der Einsamkeit." "Was von Menschen nicht gewußt,/Oder nicht bedacht,/Durch das Labyrinth der Brust/Wandelt in der Nacht."

Höhepunkt dieser Liebes- und Klagenacht ist ein dreifaches Forte nach ungefähr sieben Minuten. Hier nun geschieht das Unerhörte: Wie aus dem Nichts mischt sich eine dritte Stimme ins Spiel, die leibliche Stimme der Shō-Spielerin, die simulatan zum Shō-Klang kurze Kantilenen summt - wie im Mitleid mit den von Verletzungen heimgesuchten japanischen und europäischen Instrumentalklängen. Was Goethes Gedicht verheißt, vollbringt Hosokawas Musik auf andere Weise. Sie läßt, was in dieser Nacht "durchs Labyrinth der Brust" geht, also Subjektivität und Unbewußtes, ohne Furcht inne werden. Zu Klang und Form transformiert, können wir es sogar genießen.

Etwas von dieser schmerzlichen Helle ist auch in Hosokawas eingangs gespieltem Licht-Hymnus 'Wie ein Atmen im Lichte für Shō solo' zu hören, mit hohen Leittönen, Differenztönen und dem häufigen Gebrauch der kleinen Sekund-Reibungen - wie "von Augenschmerz durchdrungen". Es handelt sich dabei um eine Auftragskomposition für die Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung in Dornach. Von Steiner stammt der Titel des Stücks: Das Denken könne sich angesichts des "luziferisch flutenden Lichtermeers" bis zu dem "Gefühle aufschwingen, daß es wie ein Atem im Lichte" sei, hatte er in einer Aufzeichnung 1913 geschrieben. Als Goethe-Kenner war Steiner das existenziell Gefährliche solchen Atmens im Lichtermeer bewußt. "Weder die Sonne noch der Tod lassen sich mit festem Blick

betrachten (Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement)", hatte schon der Moralist La Rochefoucauld bemerkt, und Faust wendet den Blick von der Sonne zurück zur Erde: "So bleibe denn die Sonne mir im Rücken! ... Am farbigen Abglanz haben wir das Leben." (Faust II, Verse 4702-4727) Der Mensch ist "bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht" (Goethe: 'Pandora').

Die Klänge seiner Musik sollen den Hörer "in einen würdevollen Zustand des Nichts" versetzen, hat Hosokawa einmal gesagt und damit auf die zen-buddhistische Meditationspraxis als geistig-religiösem Horizont seines Denkens verwiesen. Doch transzendiert seine Musik religiöse Glaubensgewißheiten und Praktiken. Sie reflektiert die schmerzhaft zerrissene Subjektivität im Spiegel religiöser Überlieferungen und traditioneller Klangidiome. Was sie auszeichnet und wofür gerade europäische Ohren empfänglich sein mögen, ist die Reflexivität eines von Traumata der Zerstörung heimgesuchten und umgetriebenen modernen Menschen, ist ihre Zeitgenossenschaft zwischen Zeiten und Kulturen. Je lichtflutender und süßer Hosokawas Musik gerät, desto unaufgelöst-stechender bleibt der Nebengeschmack; je blendender ihr Glanz, desto schmerzlicher der Unterton. Vor dem Hintergrund der Katastrophe von Hiroshima und den Verwüstungen der "Herzländer" (Ingeborg Bachmann) ist die Suche nach unverletzter Natur und Schönheit anders zu verstehen - als Geste des bannenden Beschwörens, als Versuch der Überwindung traumatischer Verletzungen, als Katharsis.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit!