



*Katsushika Hokusai (1760-1849): Fujisan bei Tagesanbruch – Nachrichten-Renner (Hikyaku)
Blatt III.69 aus »Einhundert Ansichten des Fujisan«, Holzschnitt 1830er Jahre.*

Michael Kurtz

Toshio Hosokawa

Ein japanischer Komponist zwischen Ost und West

Japan lebt seit dem 20. Jahrhundert in einem gewaltigen Spannungsfeld – zwischen der hohen Welt seiner traditionellen Kultur und der Hinwendung zu den Errungenschaften des Westens, in Technik, Zivilisation und Kunst. Gleichzeitig steht die besondere Naturverbundenheit seiner Bewohner einer immer mehr um sich greifenden Technisierung und Maschinenwelt gegenüber. Doch das ist nicht nur ein Problem der Japaner. »Durch die Entwicklung der Zivilisation im Maschinenzeitalter«, so *Toshio Hosokawa* in einem Vortrag, »schreitet die Vereinheitlichung der Lebensformen in jedem Land der Welt weiter fort. Dies beeinflusst auch die innere Struktur des Menschen, es uniformiert und nivelliert sein Inneres. So kommt es dazu, dass die Existenz des Menschen von einem schlaffen Mechanismus beherrscht wird, ohne Lebenskraft. Er lässt den Menschen die Sympathie zu der einen Natur der großen Erde verlieren. Die Entfremdung von der Natur lässt die menschlichen Gefühle verlorengehen und auch die Kraft aus der Tiefenschicht des Menschen.«¹ Diese Tiefenschicht wieder zu erreichen, sieht Hosokawa als mögliche Aufgabe der Musik.

Am 20. Dezember letzten Jahres wurde in Münchens Herz-Jesu-Kirche Toshio Hosokawas »Weihnachtskantate« uraufgeführt, ein Auftrag des Bayerischen Rundfunks. Als Text hatte der Komponist einen gregorianischen Weihnachtshymnus in deutscher Übertragung ausgewählt: »Christus Erlöser aller Welt«. Mancher Zuhörer mag bei dem Titel »Weihnachtskantate« an eine festliche Barockmusik mit strahlenden Trompetenklängen gedacht haben, doch an diesem Abend erklang eine andere musikalische Welt. Das Werk für Sopran- und Altsolo, gemischten Chor und Orchester (Streicher, Blechbäser und Schlagwerk) beginnt aus der Stille.

Pianissimo, in einem noch konturlosen Klang setzen die Instrumente ein, der Chor beginnt wie aus einem vorgeburtlichen Urchaos Atemgeräusche zu intonieren, aus denen sich Klänge, Kosonantisches formt, bis Sopran und Alt mit dem Text beginnen und auch der Chor den Hymnus aufgreift. Die Sängerinnen sangen als »Zwillinge« im Tritonusabstand und zeigten so zwei Aspekte einer Stimme. Auch Streicher und Chor waren in zwei Gruppen geteilt. Das Werk erschien mir im Nachhinein wie eine gewaltige, langsam heranrollende Welle, die sich im dramatischen Höhepunkt der weihnachtlichen Geburt bricht, kraftvoll und jubelnd, und gleichzeitig apokalyptisch schmerzhaft. Dann ebte die Welle

Eine christliche Weihnachtskantate

1 Unveröffentlichter Vortrag während der »Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1996«; Übersetzung aus dem Japanischen: Ilse Reuter

allmählich ab; zum Ende erneut Klang- und Atemgeräusche des Chores, bis das Ganze in einer »Amen«-Passage ausklingt. Was für eine musikalische Ästhetik liegt diesem Werk zugrunde, das großen Beifall erhielt, was für Gedanken beschäftigten Hosokawa, als er komponierte?

In Japan aufgewachsen,
in Deutschland
studiert ...

1955 in einem Vorort von Hiroshima geboren, verbrachte Hosokawa Kindheit und Jugend am Küstenstreifen des Inlandmeers, einer damals noch an Naturkräften reichen Landschaft. Die Wälder und flachen Berge am Meer waren stets von Klängen erfüllt: im Frühling die Stimmen der vielen kleinen Vögel, in der Regenzeit das Quaken der Frösche, im späteren Sommer die alles über-tönenden Stimmen der Zikaden, und im Herbst die intensiven Laute der Insekten. Wenn der Junge vom Stadtleben erschöpft war, fand er im Donnern der Brandung oder im Plätschern des Flusses wieder sein Gleichgewicht. So war die ganze Jugendzeit in Naturklänge eingehüllt, und Hosokawa nennt dies eine wesentliche Grundlage, dass er später Komponist wurde.

Mittlerweile sind Berge abgetragen, das Meer ist an einigen Stellen zugeschüttet worden und Industriebauten und neue Wohnviertel beherrschen die Landschaft. Hiroshima hat nach seiner Zerstörung die Möglichkeit zum Neuanfang voll ergriffen, aber auf Kosten der Natur. Hosokawas Elternhaus war vielfältig durch traditionelle japanische Künste und Musik geprägt. Der Großvater war Meister der Kunst des Blumenarrangierens (Ikebana), die Mutter eine Koto-Lehrerin (die traditionelle japanische Wölbbrett-Zither). Doch dem Jugendlichen erschien diese Welt als monoton und einschläfernd, wohingegen er Mozarts und Beethovens Musik als frisch und ansprechend erlebte. Seit dem fünften Lebensjahr hatte er Klavierunterricht. Das gehörte zum guten Ton einer japanischen Familie und bedeutete damals wie heute zumeist westliche Musik – von Bach bis Brahms. Die religiöse Stimmung des Elternhauses war insbesondere durch die Mutter geprägt.

»Ich erinnere, wie sie immer vor den Shinto-Schrein geht, sich verbeugt und betet, so im buddhistischen Tempel. Auch zuhause hatten wir einen kleinen buddhistischen Altar. Zum Neuen Jahr ging man zum Shinto-Schrein, meine Mutter im Kimono. Nebenan im buddhistischen Tempel wurden die Glocken angeschlagen und man betete zwischen den 106 Glockenschlägen. Shintoschrein und buddhistischer Tempel stehen oft beieinander, sie sind befreundet und tolerieren einander. Bei uns geht es nicht

so ausschließlich wie in Europa zu. Im shintoistischen Schrein wendet man sich an die Naturgeister, die Naturkräfte – Gott lebt in der Natur und das wirkt sehr tief durch den Glauben. Im Buddhismus gedenkt man der Verstorbenen, der eigenen Ahnen.«

Mit 15 Jahren wird dem Jugendlichen deutlich, dass Musik sein Lebensinhalt wird, er will Komponieren. Zwei musikalische Erlebnisse bringen ihn dabei auf den Weg: das erste ist die Radioübertragung von *Toru Takemitsu* »November Steps« für Biwa (Kurzhalblaute), Shakuhachi (Bambuslängsflöte) und Orchester. Hier erlebte Hosokawa eindrucklich, dass auch japanische Instrumente Kraft und Schönheit ausstrahlen können. Mit 17 Jahren beginnt er ein Klavierstudium in

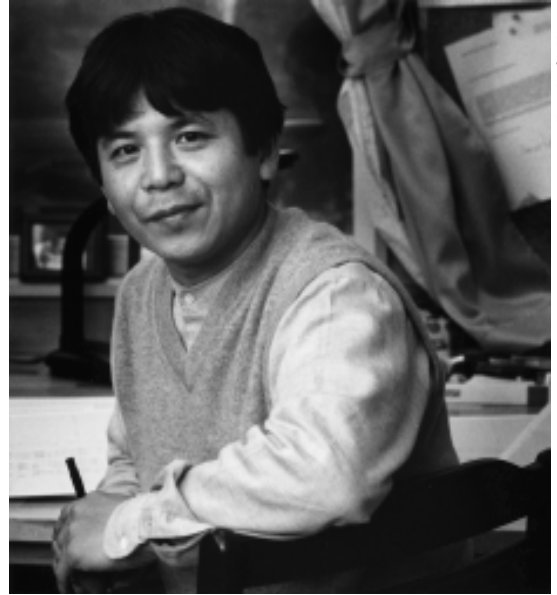


Foto: Priska Ketzner

Tokyo. Doch die Suche nach dem richtigen Kompositionslehrer bleibt zunächst erfolglos. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn die Musikausbildung und somit der Kompositionsunterricht waren weitgehend europäisch geprägt. Dann findet in seiner Ausbildungsstätte ein Orchesterkonzert von *Isang Yun* statt.

Der Koreaner Yun (1917-95) und der Japaner Takemitsu (1930-96) sind die beiden großen Namen im 20. Jahrhundert, die uns im Westen mit der besonderen Ästhetik und dem musikalischen Geist Ostasiens bekannt gemacht haben. Yuns Musik hinterlässt einen unauslöschlichen Eindruck, »... als wäre ein großer Fluss asiatischen Klanguniversums geflossen.« Er lernt den Komponisten kennen und folgt ihm 1976 nach West-Berlin, wo Yun an der Hochschule der Künste Komposition unterrichtet. Für sieben Jahre wird er sein Schüler. Bei Yun hört er damals, dass die Asiaten eine große intuitive Kraft besitzen, aber in der Musik lernen müssen, logisch zu schreiben. Das erlebte er selbst sehr schmerzhaft. Bei Yun hört er auch, dass der einzelne Ton für den Europäer durch seinen Kontext lebt – als Teil der Melodie im Horizontalen, als Teil der Harmonie im Vertikalen. Im Osten ist der einzelne Ton das Ereignis per se, und jeder Ton hat sein Eigenleben, wie der Pinselstrich einer Kalligraphie im Gegensatz zur Linie eines Zeichenstifts.

Toshio Hosokawa

Japanische Musik als Kosmologie und Ritual

Im Studium bei Yun lernt Hosokawa die Musik der westlichen Moderne kennen. Gleichzeitig bietet Berlin die Möglichkeit, verschiedenste Konzerte zu besuchen. 1982 erlebt Hosokawa zum ersten Mal eine Aufführung japanischer Gagaku-Musik. Er hatte in Japan nur Tonaufnahmen gehört, wie sie bei Hochzeiten oder zu Neujahr abgespielt werden. Jetzt ist er beeindruckt von der Frische und Kraft dieser Musik, insbesondere von ihren Instrumenten, die er kaum kennt. »Gagaku« bedeutet in Japan die Gesamtheit der traditionellen klassischen Musik und Tänze, die unter dem Einfluss von Instrumentalmusik und Tänzen aus China und Korea sowie von japanischen Gesängen und Tänzen sich im 10. Jahrhundert herausgebildet hatte. Bis zum heutigen Tag, das heißt über tausend Jahre nun, wird diese Musik am Kaiserhof sowie in wichtigen Tempeln und Schreinen gepflegt, während sie in ihren Ursprungsländern bereits verlorengegangen ist. Die Ausbildung der Musiker dauert sehr lange und wurde über Generationen innerhalb der traditionellen Musikerfamilien am Kaiserhof weitergegeben.

Ende der 50er Jahre begannen Musiker der Kaiserlichen Hofkapelle in Tokyo die traditionelle Gagaku-Musik auch in der Öffentlichkeit bekannt zu machen und in Konzerten aufzuführen. Dazu hatte man ein Gagaku-Ensemble gegründet, das sich später in zwei neue Ensembles aufspaltete. Nun wurden auch Musiker

*Die Gagaku-Gruppe
»Yūsei« bei der Probe zu
einem Werk von Toshio
Hosokawa in Tokio, 2000.*



Foto: Michael Kartz

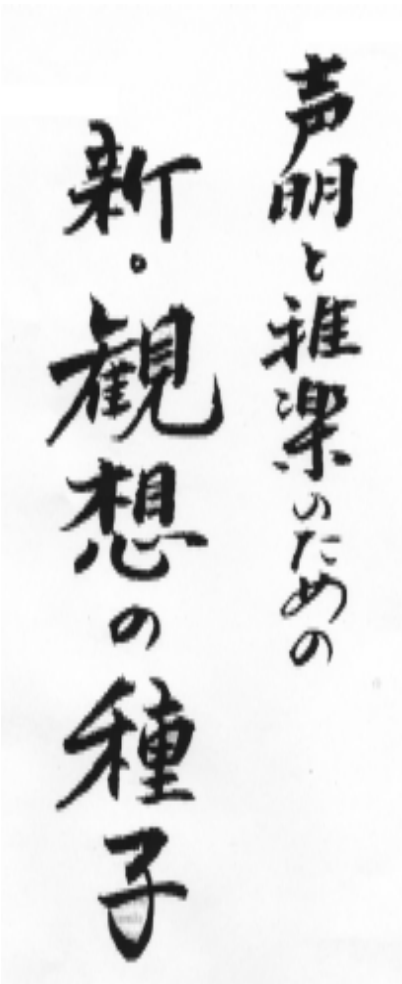
aufgenommen, die ihre Ausbildung nicht im Rahmen der kaiserlichen Hofkapelle absolviert hatten. Einen neuen Impuls erhielt die Gagaku-Musik Ende der 60er Jahre, als *Toshiro Kido* als Intendant am National Theater in Tokyo wirkte. Kido war Fachmann

für traditionelle Musik, hatte alte Instrumente rekonstruiert und veranstaltete an seinem Theater viele Konzerte. Nun erteilte er Kompositionsaufträge für zeitgenössische Gagaku-Werke.

Besondere Anliegen war ihm das rituell Kosmologische dieser Musik, zu der er die Bühne wieder als Region des Himmelskreises gestaltete. Im Zentrum befand sich ein Mandala, und die Musiker waren in den vier Himmelsrichtungen plaziert. Zu den ersten japanischen Komponisten, die einen solchen ehrenvollen Auftrag erhielten, hatte Toru Takemitsu gehört, der erste Nicht-Japaner war *Karlheinz Stockhausen* gewesen. Auch Hosokawa erhielt 1984 ein Auftrag. Er galt damals als hoffnungsvoller junger Komponist, der in Europa und Japan schon mehrere Kompositionspreise erhalten hatte. Toshiro Kido hatte einige seiner Werke gehört und ihn in Tokyo kennengelernt.

Mittlerweile studierte Hosokawa in Freiburg/Breisgau bei dem Schweizer Komponisten *Klaus Huber* (geb.1924). Er hatte Berlin 1983 verlassen, um sich von dem prägenden Einfluss seines koreanischen Lehrers zu lösen. Nun schickt ihn Huber 1985 für ein halbes Jahr als »Urlaubssemester« nach Japan zurück, um sich für sein Werk am National Theater in die Gagaku-Musik zu vertiefen. Hosokawa studiert Repertoire und Geschichte, die Instrumente und den buddhistischen Shômyô-Gesang, er erlernt das Spiel der Mundorgel Shô und beschäftigt sich auch mit buddhistischen und zenbuddhistischen Texten.

»Gagaku-Musik«, so Hosokawa, »ist eigentlich keine Musik, die wie die moderne europäische Musik das Innere des Ich ausdrückt, sondern sie gebraucht den Ton (die Ordnung des Universums) als Metapher, um den Umlauf der Gestirne zum Ausdruck zu bringen. Sie besteht im Grunde aus einer Melodie, die von verschiedenen Instrumenten auf verschiedene Art gespielt wird. Minutiöse Differenzierungen im Intervall, der Skala und der Zeit verwandeln diese Melodie in eine reiche Musik. Das verbreitete Standardensemble besteht aus Shô (Mundorgel aus 17 Bambusrohren verschiedener Länge, die von einem einzigen Mundstück aus zum Klingen gebracht wird), Hichiriki (Bambusoboe), Ryûteki (Bambusquerflöte), drei Schlaginstrumenten, Koto und Biwa (Kurzhalblaute). Die Blasinstrumente führen das Ensemble und geben auch das Zeitmaß vor. Die Shô erklingt immer im Hintergrund und spielt das einfache melodische Thema in reichen Harmonien. Da die Shô beim Einatmen und Ausatmen gespielt wird, ist sie stetig im Hintergrund als durchgängiger Grundklang anwesend. Hichi-



»New Seeds of Contemplation« (links) »für Shōmyō und Gagaku«. – Kalligraphie.

2 Aus: Toshio Hosokawa: *The Pattern and the Fabric: In Search of a Music, Profound and Meaningful*; in: »Ästhetik und Komposition«, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik Band XX, Mainz 1994, S. 74-78. Übersetzung aus dem Englischen: Michael Kurtz.

riki und Ryūteki im Vordergrund klingen wie kräftige Pinselstriche und schaffen leichte Zeitverschiebungen zwischen einander.«²

Aus seinem Studium der Gagaku-Musik entstehen zwei Werke für Shōmyō und Gagaku-Ensemble. Das erste, »Tokyo 1985«, wird im Oktober 1985 in Kidos National Theater aufgeführt und ist ein Versuch, die Hauptstadt in ihrer tieferen Existenz (1. Satz – »Raum der Schatten«) und äußerlichen Existenz (2. Satz – »Tokyo-Patchwork«, mit verschiedenen Verfremdungen wie einem Auto auf der Bühne, sowie Kassettenrecordern, aus denen Texte zu Beethoven und Fragmente seiner IX. Symphonie erklingen, die jedes japanische Kind oberflächlich kennt) darzustellen. Das zweite, schon im folgenden Jahr entstandene »Seeds of Contemplation« (»Keime der Kontemplation« – der Titel bezieht sich auf Silben buddhistischer esoterischer Texte, die Hosokawa vertont hat) ergreift die religiös-rituelle Dimension dieser Musik als Himmels- und Jahreskreis. »Seeds of Contemplation« wurde in den folgenden Jahren über 20 Mal in vielen Ländern aufgeführt.

Der Eindruck von Kidos Kosmologie ist tief und schlägt sich 1986 in einer neuen Komposition nieder. In »Utsurohi« (Sich-Wandeln, Übergang) für Shō und Harfe gestaltet Hosokawa ein Werk ritueller Musik und gibt den Instrumenten symbolische Bedeutung: Die Shō steht für die Gestirne, die Harfe für die Menschen, die das Licht (den Klang) dieser Gestirne auffangen. Die Shō wird gespielt, während die Musi-

kerin langsam in einem Halbkreis um die Harfenistin im Mittelpunkt schreitet.

Diese »geozentrische« Halbkreisbewegung kann entweder als Tagesverlauf vom Morgengrauen über den hellen Mittag bis zur Abenddämmerung oder als Wechsel der Jahreszeiten vom Frühling über den Sommer bis zum Herbst aufgefasst werden. Den Titel »Utsurohi« hatte Hosokawa von dem gleichnamigen Objekt aus gebogenen Edelstahlstäben übernommen, das im ersten Satz von »Tokyo 1985« Teil der Bühnengestaltung gewesen war. Die japanischen Künstlerin *Aiko Miyawaki* (geb. 1929) hat zahlreiche Utsurohi-Objekte geschaffen, die unter freiem Himmel in



Foto: Shoichi Matsuda

Japan, Europa, den USA und sogar in Australien aufgestellt sind. Wie eine in die Luft gemalte Kalligraphie stehen ihre feinen Gebilde in der Landschaft und atmen mit ihrem Umraum – dem Wind, den Vögeln, dem flüchtigen Licht. Die intensive Wirkung seines Bühnenobjekts hatte Hosokawa als musikalisches Erlebnis beeindruckt:

»Jedesmal, wenn ich das Innere jenes bogenförmigen Ovals betrat, fühlte ich mich geborgen und entspannt, als wäre ich ganz und gar im Zentrum des Universums. Als ich dann von diesem Punkt aus die Bögen sah, die sich in verschiedene Richtungen ausdehnten, gab es mir das Gefühl, als ob ich die fließende Bewegung verschiedener Gestirne von einem anderen Planeten aus betrachtete. Ein solcher Spaziergang im Inneren dieser Bögen ist wirklich ein musikalisches Erlebnis. Ich spürte im Inneren von ›Utsurohi‹ ein polyphones Strömen der sich verschiebenden Zeit, mehrfach übereinander geschichtet.«³

*Aiko Miyawaki: Utsurohi –
a Moment of Movement,
1993, Toya Lake, Abuta-cho,
Hokkaido.*

³ Toshio Hosokawa: *Einen »Platz« für Töne schaffen. Musikalische Überlegungen zu »Utsurohi«.* Übersetzung aus dem Japanischen: Ilse Reuter. Keine deutschsprachige Veröffentlichung.

TOSHIO HOSOKAWA, geb. 1955 in Hiroshima, gehört heute in Europa zu den bekanntesten japanischen Komponisten seiner Generation und kann auf eine erstaunliche Karriere zurückblicken. Seine Musik wird häufig in Japan wie auch hier aufgeführt, und sein erstes Musiktheater »Vision of Lear« kam nach der erfolgreichen Premiere auf der Münchener Biennale auch in Shizuoka, Tokyo, London und Moskau auf die Bühne. Die letzten Jahre fügten Hosokawas Leben in ein engmaschiges Netz von internationalen Kompositionsaufträgen. Ohne Pause entstanden neue Werke für Japan und Europa (u.a. für Köln, München, Rom, Paris, Schwaz/Österreich, Luzern, Helsinki). Sogar am Goetheanum erklang im letzten Jahr – als Auftrag der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung – ein kleines Werk für Shô, (»Wie ein Atmen im Lichte«) zur gleichnamigen Wandtafel Rudolf Steiners. Dort war er als Repräsentant der japanischen Musik zu den Ost-West Musik- und Kulturfesttagen eingeladen. Auch die Eurythmie hat nun Hosokawas Musik entdeckt, in Japan und in Deutschland: Am Goetheanum waren »Nachtklänge« für Klavier und »Birds Fragments II« für Shô vom Eurythmie-Studio Lula aus Yokohama zu sehen. Und schon drei Jahre vorher, als Weimar europäische Kulturhauptstadt war, hatte Vera Koppchel dort mehrmals »Melodia« für Akkordeon aufgeführt. Die kommenden zwei Jahre werden verstärkt im Zeichen des Musiktheaters stehen. Gegenwärtig komponiert Hosokawa an einer neuen Kammeroper als Nô-Theater. Dem werden zwei weitere Opern folgen.



Foto: Priska Ketterer

Musik als Schriftkunst, eine Ästhetik des Übergangs

In den Jahren 1984 bis 1986, die Hosokawa zwischen Japan und Deutschland verbringt, findet er zu einer eigenen musikalischen Sprache, die an die japanische Ästhetik der Tradition anknüpft. Wichtige Grundlage zum Verständnis dieser Ästhetik ist das besondere, mit der Natur verbundene Erlebnis des Einzeltones. Der Japaner liebt einen Ton, wenn er gleichsam mit der umgebenden Natur eins ist. So ist es auch verständlich, dass traditionelle japanische Instrumente einen geräuschhaften Klang erzeugen, der

mit dem Naturklang verschmelzen kann, und nicht einen reinen und im europäischen Sinne schönen Ton. Für den Klang der Shakuhachi mit ihrer naturhaften Farbe gibt es die Bezeichnung »ichion jobutsu« – als einzelner Klang wird man Buddha. Das heißt, dass die Resonanz der ganzen Welt in einem kleinen Geräusch zu spüren ist – Klang, Natur und Kosmos sind in der japanischen Ästhetik ein Evidenzerlebnis.

Noch als Hubers Student komponierte Hosokawa »Sen I« für Soloflöte (1984/86), ein Versuch, den einzelnen Ton in seiner Existenz wieder zu beleben. Sen bedeutet Pinselstrich in der Kalligraphie. Das Stück beginnt mit großer Spannung aus der Stille – aus geräuschhaften Klängen entstehen allmählich Haupttöne, die dann vielfältig umspielt und gefärbt werden. »Sen I« gibt dem dynamischen Prozess Ausdruck, der den Klang hervorbringt. Und dieser entsteht im asiatischen Sinne, wenn sich der Geist im Atem als Pneuma manifestiert. Zu einer Vertiefung seiner Ästhetik führte Hosokawa die Bekanntschaft mit dem Zen-Meister und Katholiken *Kakichi Kadowaki*. Kadowaki beherrschte den künstlerischen Übungsweg der Schriftkunst (Kalligraphie). Bevor er den großen Tuschepinsel auf das Papier führte, fixierte er in der Luft einen bestimmten Punkt – »konton kaiki« genannt (das Urchaos öffnen), ließ aus diesem Punkt den Pinsel heruntergleiten, fuhr über das weiße Papier und führte ihn dann zum Ausgangspunkt zurück. Die auf dem Papier zurückgebliebenen Schriftzeichen sind nur Spur, der sichtbare Teil eines Gesamtvorgangs, der den unsichtbaren Umkreis, das »ma« der zen-buddhistischen Leere mit einbezieht. Hosokawa spürte sofort, dass dies auch mit Musik zu tun hatte: Der Ton kommt aus der Welt des Schweigens, erklingt und kehrt wieder ins Unhörbare zurück. Der Ton als Pinselstrich – was in Hosokawas Ästhetik zunächst wie eine einfache Metapher klingt, zeigt sich als vielschichtiges Gewebe. Wie es in der Kalligraphie oder Tuschezeichnung den »konton kaiki«-Punkt, die Linie und dann ihren weißen Hintergrund (Leinwand) gibt, also ein Dreifaches, so spricht Hosokawa im Musikalischen vom Schweigen oder Unhörbaren, der Melodielinie als Vordergrund und dem musikalischen Hintergrund. Hosokawa grenzt diese Begriffe nicht scharf voneinander ab, sondern lässt sie beweglich sein, sich stetig wie in einem sinnlichen Spiegel der Natur wandeln. Es geht ihm um eine Welt der feinen Übergänge und wechselnden Zwischenstimmungen, wie man sie auch aus Junichiro Tanizakis berühmten Aufsatz »Lob des Schattens«⁴ kennt

4 Junichiro Tanizaki: *Lob des Schattens*, Manesse, Zürich 2002.

und wie er sie insbesondere im Shô-Klang der Gagaku-Musik erlebt hat.

»In der Gagaku-Musik steht im Hintergrund immer der Shô-Klang – ein Mutterakkord, ein Mutterklang, und aus diesem entsteht eine Linie. Und um diese lebendige Linie zu malen oder zu singen – dazu brauche ich immer diesen Mutterakkord und der kann auch wie ein sehr dichtes Schweigen sein. – Und das ist für mich wie eine Weltanschauung: Es muss auch im Hintergrund immer etwas dasein, und es müssen zwei verschiedene Schichten entstehen. Das kann Schweigen sein, das können fließende Klänge sein – und eine Linie. Analog kann man diese Schichten nennen: Universum und Mensch, Natur und Mensch. Dieses Verhältnis zwischen Mensch und Natur, Mensch und Kosmos – das möchten ich mit meiner Musik gestalten.«⁵ Die Worte »konton kaiki« stammen aus dem Zen-Buddhismus und bedeuten den Augenblick, in dem das Urchaos mit seinem diffusen Zustand des Ungeschaffenen geöffnet wird und die Schöpfung beginnt. Für den Künstler und schöpferischen Menschen heißt das, von seinem Ego, das den Alltag beherrscht, zu einer tieferen, wesenhaften Schicht des Selbst durchzustoßen. Hosokawa hat nun aus seiner Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus drei Schichten benannt, die bei diesem Prozess berührt werden:

Zuoberst die äußere Schicht der Konvention und Nachahmung, darunter die Schicht des logischen Bewusstseins und im Zentrum die Tiefenschicht des Essentiellen, des »Ereignisses«, aus der alles Wesenhafte und alles echte künstlerische Schaffen stammt. Im »mondô« genannten Dialog des Zen-Buddhismus stößt der Meister seinen Schüler immer wieder zurück, solange dieser noch logisch-verstandesmäßig antwortet. Aus dieser »Sphäre der Ereignisse«, wie Hosokawa sie nennt, zu schaffen und in ihr von Klängen und Musik berührt zu werden, ist Hosokawas Anliegen, wenn er seine Ästhetik in folgendem Satz zusammenfasst: »Ich möchte allein als Komponist Linien in Tönen malen, wie ein Zen-Priester auf dem weißen Papier immer wieder und wieder Linien schreibt. Ich möchte einen Ton festhalten, der eine grenzenlose Tiefe zu besitzen und durch die unhörbare Welt zu dringen scheint.«⁶

Was bedeutet es nun für Hosokawa, wenn er einen christlichen Inhalt vertont und was bedeutet ihm das Christentum? Während der Proben zur »Weihnachtskantate« hatte ich die Gelegenheit mit Hosokawa über dieses Thema zu sprechen.

5 Zitiert nach Walter-Wolfgang Sparrer: *Toshio Hosokawa*, in: *Komponisten der Gegenwart*, München 1999.

6 Siehe Anmerkung 1.

Das Christentum als konfessionelles, sich dogmatisch festlegendes Bekenntnis scheint den Japanern wesensfremd zu sein. Nach einer anfänglichen Blüte der katholisch-jesuitischen Mission im 16. Jahrhundert begannen bald brutale Christenverfolgungen durch die japanische Obrigkeit, bis 1614 das Christentum endgültig verboten wurde. Nicht viel später schloss sich Japan von der übrigen Welt für 200 Jahre ab. Trotz Verfolgung und Verbots hatte sich eine Gruppe von verborgenen Gläubigen gehalten, die »kakure-kirishitan« (geheime Christen). Sie zeigten sich nach außen oft buddhistisch und pflegten ihr religiöses Leben im Geheimen weiter, bis das Christentum seit 1873 wieder erlaubt war. Der katholische Autor *Shusaku Endo* (1923-96) – er gehört zu den meist übersetzten japanischen Schriftstellern im 20. Jahrhundert – hat sich sein Leben lang mit dem Verhältnis der Japaner zum Christentum auseinandergesetzt. Sein bekanntestes Werk »Schweigen« (1966) erzählt die Leidensgeschichte portugiesischer Missions-Pater im Japan des frühen 17. Jahrhundert, die nach grausamer Folter ihrem Glauben abschwören. Oft wurde er gefragt, warum sein Christus nicht lächle und warum Gott für die Christen nicht in der Natur anwesend sei. Wenige Jahre vor seinem Tod zog Endo folgendes Resümee aus seiner Lebenserfahrung mit dem katholischen Glauben in Japan: »Dem Japaner bereitet es Mühe, Begriffe wie Sühne und Schuld einzuordnen. Denn diese sind eine Erfindung des europäischen Individualismus. Der Japaner sieht sich dagegen als Angehörigen einer Gruppe und empfindet keine Schuld, nur Scham – die Reaktion auf die Missbilligung seines Tuns durch die Gemeinschaft. Auch das Bedürfnis nach Erlösung ist dem Japaner fremd. Denn er versteht den Tod anders, fühlt sich – shintoistisch – einbezogen in den Zyklus der Natur.⁷

Als ich Hosokawa nach seiner ersten Begegnung mit dem Christentum frage, nennt er die Musik (jenes zweite Erlebnis, dass ihn als Komponisten in Bewegung gebracht hatte): »Ich habe als 13- oder 14-jähriger Ausschnitte von Bachs Matthäus-Passion im Radio gehört, wenig später auch die H-moll-Messe, und das war ein sehr tiefer Eindruck. Natürlich wusste ich nicht, was Matthäus-Passion bedeutet. Ich habe gerätselt, dann studiert und studiert. Aber die Musik war mir das Wichtige, und die war wunderbar. Später habe ich auch an einem Kurs teilgenommen, um das Neue Testament auf japanisch zu lesen.«

Auch Hosokawa hatte mit 16 Jahren Endos »Schweigen« gelesen und die berühmte Verfilmung von *Masahiro Shinoda* mit Takemit-

Begegnung mit dem Christentum

7 Endo Shusaku: *Die Reispflanzen im Sumpfland der Seele*. In: *Die Erotik des Pfirsichs – Japanische Schriftstellerinnen und Schriftsteller porträtiert von Manfred Osten*, S. 30 f., Frankfurt 1969.



*Pater Kakichi Kadowaki, SJ,
Philosoph und Zen-Meister*

sus Musik gesehen. »Das Buch war schwer zu verstehen, aber doch irgendwie faszinierend. Endos ›Der Samurai‹ wurde mir später ein tieferes Erlebniss und hat mir sehr geholfen, die Christen zu verstehen. Ich habe dann fast alles von Endo gelesen. Er schreibt ja in zwei Genres, einmal ernsthaft, zum anderen populistisch und ist da oft sehr komisch und humoristisch.« Wichtige Begegnungen mit Christen fanden dann 1985 in Japan statt, gerade als Hosokawa die Gagaku-Musik zu studieren begann. »Wenn ich mich damals in Tokyo aufhielt – ich hatte dort keine Wohnung – kam ich in St. Gereon unter, einem Institut für Katholische Kirchenmusik mit einer wunderschönen, kleinen Kirche. In dieser Gemeinschaft habe ich Ostern und Weihnachten verbracht, und es geht dort sehr streng zu – am Ostersonntag sehr früh aufstehen, zu Weihnachten die Mitternachtsmesse ... Damals war Tokio schrecklich für mich – ich war noch europäisiert, und Tokio ist zu laut. Die Art dort wie ein Mönch im Kloster zu leben war für mich wunderbar.

In dieser Zeit lernte ich drei japanische Priester kennen, die mir viel bedeuten. Der erste ist der Karmeliter-Pater *Inoue*. Er war der beste Freund Shuzaku Endos. 1950 waren die beiden zum Studium nach Frankreich aufgebrochen. Es war wohl das erste Schiff, das nach dem Krieg nach Frankreich auslief. Pater Inoue war wie ein Vater für mich. Ich ging oft zu ihm in die Kathedrale von Tokio, einem großen modernen Kirchenbau des berühmten Architekten *Kenzo Tange*, und wurde auch dort getauft.

Dem zweiten Priester begegnete ich in meinem Gagaku-Konzert. Pater Kakichi Kadowaki, ein Jesuit, war damals Philosophieprofessor an der katholischen Sophia-Universität. Er gab mir viele Bücher zum Lesen, nicht nur über das Christentum sondern auch über den Buddhismus, denn er ist gleichzeitig Zen-Meister und beherrscht die Kunst der Kalligraphie.⁸

Schließlich bin ich auch Shusaku Endo einmal begegnet. Pater Inoue hatte ihn im Herbst 1987 in Tokyo zu einem Konzert mit ›Jenseits der Zeit‹, meinem Werk für Geige- und Streichorchester, eingeladen. Inoue machte uns bekannt, doch Endo fand meine Musik sehr schwer und sehr ernst. Und das denke ich heute auch manchmal. Diese Menschen – Pater Kadowaki, Pater Inoue und Shusaku Endo – gehörten zum selben Kreis.

8 Kakichi Kadowaki hat verschiedene Bücher veröffentlicht. *Zen und Bibel* wurde in sieben Sprachen übersetzt und erschien 1980 im Otto Müller Verlag, Salzburg.

Der dritte für mich wichtige Priester war Pater *Shigeto Oshida*, ein Dominikaner. Er führte ein ganz einfaches, ursprüngliches Leben in einer kleinen Kommune am Berg Nagano bei Takomore. Sie bauen Reis ohne Chemie an, und backen auch ihr eigenes Brot. Als damals zwei Schwestern aus Deutschland nach St.Gregorius gekommen waren, sollte ich sie zu Pater Oshida begleiten und habe so im sehr kalten Februar 1985 drei Tage dort verbracht. Nachts sank das Thermometer auf 15 Grad unter Null – es gab keine Heizung, nur unsere japanischen Holzkohlebecken – alles war eben ganz natürlich. Oshida, der auch ein exzellenter Kenner des Buddhismus ist, feierte jeden Morgen sehr früh die katholische Messe im Zen-Sitz. Mir ist das alles unvergesslich geblieben. Oshida ist eine international bekannte Persönlichkeit, hat eine Reihe wunderbarer Bücher geschrieben, und viele japanische Schriftsteller und Literaten haben sich von ihm taufen lassen. In seiner Lebensart ist er für mich beeindruckend und vorbildlich, ich schätze ihn sehr. Alle drei Priester sind mir in ihrer Verschiedenheit wichtig. Aus ihrem japanischen Hintergrund denken sie darüber nach, wie man als japanischer Christ seine Identität finden kann, ohne einfach die Art und Weise nachzuahmen wie das Christentum in Europa lebt. Das war damals auch mein Fragen und Suchen in der Musik. Denn ich wollte nicht europäische Musik nachahmen, sondern meine eigene Musik finden. Und ich habe viel bei ihnen gelernt.«

Auf die vorsichtig gestellte Frage, was für ihn das Besondere am Christentum sei, antwortet Hosokawa erst nach langem Schweigen: »Liebe ... Jesus ist gestorben aus Liebe, das ist sehr wesentlich. Es geht um Tod und Leben in den großen Jahresfesten, Ostern und Weihnachten. Das steht im Zentrum. Und das ist ja nicht japanisch oder europäisch, sondern allgemein menschlich. In dieser Hinsicht fühle ich mich in der japanischen Kirche auch unwohl, dort scheint vieles so oberflächlich im Vergleich zur langen christlichen Tradition im Westen. Und so fühle ich mich eher als ein ›kakure-kirishitan‹, als ein ›geheimer Christ‹, der mit seinem Glauben in Ruhe gelassen werden will.«

»Man mag sich in Deutschland fragen, warum ich als Japaner eine ›Weihnatskantate‹ komponiere. Aber Hoffnung und Gebet an den Erlöser sind universell, und dieses Ereignis spricht tief zu meiner Seele und ist mir nicht fern als eine Form, menschliche Gefühle auszudrücken. Eine Weihnachtskantate zu komponieren

Toshio Hosokawa
über seine
»Weihnatskantate«

Autorennotiz:

MICHAEL KURTZ, geb. 1948, nach langen Jahren als Waldorflehrer heute verantwortlicher Mitarbeiter für Musik der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum, Publizist, und engagiert in Sachen interkultureller Zusammenarbeit. – Adresse: Im Loh 14, 44869 Bochum.

Werke von Toshio Hosokawa auf CD (Auswahl):

- Voiceless Voice in Hiroshima. Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Solisten, Dirigent: Sylvain Cambreling (Musica Viva 7, Col)
- Memory Of The Sea – Hiroshima Symphony; Werke von Otaka, Takemitsu. Sapporo Symphony Orchestra (Chandos)
- In der Tiefe der Zeit (Cello und Akkordeon) / Duo für Violine und Cello / Winter Bird; Werke von Bach und Yun. Cello: Thomas Demenga (2 CDs, Ecm Record)
- »Ferne Landschaft II«: Koto-uta für Gesang und Koto / Voyage für Violine und Ensemble / Konzert für Saxophon und Orchester / Ferne Landschaft 2 für Orchester. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Solisten
- Vertical Time Study 1,3,5 (Col Legno)
- Verschiedene Werke auf Sammel-Cds

war für mich eine faszinierende Aufgabe, doch erschien es mir einen Grad zu schwer. Dann erlebte ich die Geburt meiner Tochter und dachte, ich könnte es versuchen. Die Geburt aus dem Chaos, wo der Geist Gottes noch über den Wassern schwebt, wie es am Anfang des Alten Testaments heißt, bevor der Schöpfergott spricht: »Es werde Licht ...« Diese Bibelstelle (1. Genesis, 1-2) hat mich immer besonders angesprochen. Aus dieser vorgeburtlichen Pneumasphäre wird dann das Wort geboren. Dann kommen die Sprache, die Logoskräfte – das heißt Christus und das Licht. Ich wollte eben nicht eine europäische oder japanische Weihnachtskantate komponieren, sondern eine archetypische – das Geburtserleben in Klänge bringen. Vor einiger Zeit habe ich ein japanisches Buch gelesen, die »Erinnerung des Embryo« von *Miki Nario*. Dieses Buch ist schon vor 20 Jahren erschienen und erzählt von den Hörerlebnissen des Embryos im Mutterleib. Der Embryo muss ähnliches hören wie das Geräusch des Meeres. Ich erinnere auch solche Klänge am Meer, und was man im Mutterleib gehört hat, muss ähnlich sein, aber in einer tieferen Dimension, archetypisch. Als ich mit der Weihnachtskantate beschäftigt war, hörte ich ein Requiem des alten spanischen Meisters *Thomas Ludovico Victoria* – ich schätze ihn sehr, und wieder einmal Ausschnitte aus Bachs »Matthäus Passion«. Und das ist immer von Neuem wunderbar, und so dramatisch. Ich liebe europäische geistliche Musik, – für mich ist das ein Ideal: so muss Musik sein, von der Substanz und Tiefe her. Das ist wohl der europäische Einfluss in mir.«

Hosokawa hat aus einer zenbuddhistisch geprägten Ästhetik und Elementen der zeitgenössischer Musik einen alten Weihnachtshymnus vertont und den Geburtsvorgang als Allgemein-Menschliches dargestellt, bildhaft-konkret aus den Schöpferkräften der Erdennatur im Meer. Ich wäre gerne dabei, wenn in nächster Zeit einmal eine Ostermusik von ihm aufgeführt würde, um zu erleben, wie er das Ereignis der Auferstehung gestaltete. Denn Christus lebt seither auch in der Natur, wie es insbesondere im Iro-Schottischen Christentum zum Ausdruck kam oder in folgenden Zeilen von Novalis anklingt:

*Er ist der Stern, er ist die Sonn,
Er ist des ewgen Lebens Bronn,
Aus Kraut und Stein und Meer und Licht
Schimmert sein kindlich Angesicht.*



*Katsushika Hokusai (1760-1849): Shinto-Priester segnet den »Chinowa« (Reifen aus dem Chigaya-Gras)
Blatt III.93 aus »Ein hundred Ansichten des Fujisan«, Holzschnitt 1830er Jahre.*