

Toshio Hosokawa

Kalligrafie des Klangs

Einen Raum aus Ton und Stille erschaffen

Verehrte Zuhörerinnen und Zuhörer!

Ich freue mich sehr, zur diesjährigen Ausgabe des wunderbaren Festivals für Neue Musik hier in Weingarten eingeladen zu sein und darüber, dass meine Musik in einer eigenen Konzertreihe vorgestellt wird. Dafür möchte ich mich ganz herzlich bedanken an erster Stelle bei Rolf W. Stoll, aber auch bei allen, die mit der Organisation des Musikfestivals befasst sind. Der Ausbruch der Corona Pandemie im Februar des letzten Jahres bedeutete für mich einen kompletten Stopp meiner Europa Reisen. Der Besuch bei Ihnen hier in Weingarten ist mein erster Deutschland Aufenthalt seit einem Jahr und zehn Monaten. Vor der Pandemie bin ich mehr als 30 Jahre lang fünfmal, ja, wenn es hochkam, sogar achtmal pro Jahr zwischen Japan und Europa hin und hergependelt. Dass ich mich nun so lange durchgehend in Japan aufgehalten habe, kenne ich nur aus der Zeit vor meinem 20. Lebensjahr, bevor ich zum Studium nach Deutschland ging. Das war damals genau die Zeit, die in einem Menschenleben einen wichtigen Einschnitt markiert, und nun erlebe ich mit der Corona Krise wiederum einen deutlichen Wendepunkt. Hinzu kommt der unerfreuliche Umstand, dass ich seit Kurzem auch körperliche Schwächen spüre und unter Krankheiten zu leiden habe.

Zudem ist im Oktober im gesegneten Alter von 94 Jahren meine Mutter verstorben. Tröstlich ist für mich der Gedanke, dass sie ganz natürlich eingeschlafen ist und so einen leichten Tod hatte. Ich hoffe in dieser für mich schweren Zeit, nun hier beim Weingarten Festival im Kreise der Musiker und Freunde und in der Begegnung mit Ihnen, den Zuhörern, wieder neue Kraft schöpfen zu können. Meine Mutter hat im Alter von 17 Jahren vor Ort in Hiroshima den Abwurf der Atombombe erlebt. Allerdings hat sie sich zum Zeitpunkt der Explosion glücklicherweise an einem vom Zentrum entfernten Ort aufgehalten und daher keine direkten körperlichen Schäden erlitten. Aber sie hat viele Menschen mit schrecklichen Verbrennungen gesehen, die aus dem Zentrum der Explosion dorthin geflohen kamen, wo sie sich aufhielt, und hat so einen Blick in die Hölle getan. Das hat bei ihr tiefe seelische Wunden hinterlassen. Doch nach dem Krieg hat sie geheiratet und eine glückliche Ehe geführt, aus der dann zehn Jahre später ich hervorgegangen bin. Zeitlebens habe ich sie fröhlich und aktiv erlebt, und sie hat auch mich stets mit viel Liebe überschüttet und mich gemeinsam mit meinem Vater auf meinem Weg zu meiner eigenen Musik sowohl finanziell wie auch moralisch immer intensiv unterstützt. Dafür bin ich ihr sehr dankbar.

Der Vater meiner Mutter, also mein Großvater, war Lehrer für Ikebana, die Kunst des Blumensteckens, und meine Mutter hat ausgesprochen gut die Koto-Zither, ein traditionelles japanisches Saiteninstrument, gespielt. Meine Familie war also durchaus von japanischen Traditionen geprägt. Und in diesem Umfeld bin auch ich aufgewachsen, habe dann aber schon in jungen Jahren begonnen Klavier zu lernen.

Ich bewunderte westliche Musik und Kultur, während mir die japanische Atmosphäre meines Elternhauses altmodisch vorkam und ich eine Abneigung dagegen entwickelte. Auch das Koto-Spiel meiner Mutter empfand ich als sehr langweilig, und ich konnte in ihrer Musik keine Schönheit empfinden. Als Jugendlicher war ich ganz und gar von westlicher klassischer Musik, von Beethoven, Mozart und Strawinsky fasziniert. Die dynamische Lebendigkeit und der gewaltige Klang des großen Orchesters sowie der starke emotionale Ausdruck begeisterten mich. Im Vergleich dazu erschien mir japanische Musik sehr dürftig und rückständig, und ich konnte in ihr keinen so kraftvollen Ausdruck spüren wie in westlicher Musik.

Die Schönheit der traditionellen japanischen Musik entdeckte ich erst, als ich im Alter von 20 Jahre in Berlin studierte. In Berlin gab es damals Musikfestivals, bei denen sehr bewusst gleichzeitig zeitgenössische Musik und traditionelle Musik aus aller Welt vorgestellt wurden, und dort hatte ich zum ersten Mal die Gelegenheit mit nicht-europäischer Musik aus Afrika, Indien, Indonesien, Persien, Korea und auch mit traditioneller Musik aus Japan in Berührung zu kommen. Darunter waren aus Japan beispielsweise Musik des Buddhismus, der Ritualgesang Shōmyō, die höfische Instrumentalmusik Gagaku und auch die von meiner Mutter gespielte Koto-Musik. Damals hörte ich traditionelle japanische Musik zum ersten Mal als »Musik« und fand sie schön.

Dies scheint hauptsächlich auf die Tatsache zurückzuführen zu sein, dass mein erster Kompositionslehrer in Berlin, der Koreaner Isang Yun, seine eigene neue Musik auf der Basis von traditioneller koreanischer Musik schuf und mich damit stark beeinflusste. Indem ich westliche zeitgenössische Musik studierte, veränderten sich meine Ohren. Sie wurden reifer und befähigt, auch die Schönheit der vielfältigen Arten außereuropäischer Musik zu erkennen.

Deutschland war Ende der 1970er Jahre für ausländische Komponisten wie mich ein offener Ort. Schon seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre schrieben asiatische Komponisten wie Isang Yun oder auch Tōru Takemitsu, ein führender Komponist Japans, hervorragende Werke und machten damit in der zeitgenössischen Musikszene Europas auf sich aufmerksam. Auf der anderen Seite interessierten sich führende europäische Komponisten wie Ligeti und Stockhausen, Helmut Lachenmann, Hans Zender und andere sehr für außereuropäische Musik und ihre Ideen. In einem solchen musikalischen Umfeld bekam ich Kompositionsaufträge nicht aus Japan, sondern aus Europa, insbesondere aus Deutschland, und ich konnte so meiner kompositorischen Tätigkeit bis heute kontinuierlich nachgehen.

Nun, an dieser Stelle hier möchte ich zu Ihnen über das Thema »Kalligrafie des Klangs« sprechen, das ein Schlüsselwort in meiner bisherigen kompositorischen Arbeit ist, und Ihnen dazu kurze Beispiele aus eigenen Kompositionen und aus traditioneller japanischer Musik vorführen.

Den ersten großen Einfluss auf meine Musik hatte der bereits erwähnte koreanische Komponist Isang Yun. Er schuf seine eigene Musik, indem er die traditionelle Musik seines Heimatlandes mit der westlichen Zwölftontechnik kombinierte. Yun sagte einmal Folgendes über ostasiatische Musik: »Wenn in der Musik Europas erst die Ton-Folge Leben gewinnt, wobei der Einzelton relativ abstrakt sein kann, lebt bei uns [in Ostasien] schon der Ton für sich. Man kann unsere Töne mit Pinselstrichen vergleichen im Gegensatz zur Linie eines Zeichenstiftes. Vom Ansatz bis zum Verklingen ist jeder Ton Wandlungen unterworfen; er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Schwebungen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet; vor allem wird die natürliche Vibration jedes Tones bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt.« (1)

Soweit das Zitat. Mit anderen Worten: Ein Ton hat in ostasiatischer Musik bei seiner Geburt eine Form wie die Linie eines Pinsels in einer Kalligrafie und verändert sich mit seinem eigenen Leben. Ausgehend von der Kraft und Anmut der Linien der traditionellen koreanischen Vokalmusik schuf Yun eine ganze Reihe eigener Werke. Meine Musik ist aus einer Erweiterung dieses musikalischen Denkens von Isang Yun entstanden. In der Überlieferung der Vokalmusik in der japanischen Tradition gibt es in ähnlicher Weise eine Gestaltung, die, einer Linie gleich, mit einem Pinsel in den Raum gezeichnet erscheint. Die Stimmen der Priester des japanischen Buddhismus etwa singen ihren Shōmyō-Ritualgesang mit sanftem Schwung so, wie in der Kalligrafie mit dem Pinsel eine Linie entsteht. Hören Sie ein Beispiel für diese buddhistische Vokalmusik. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einer Zeremonie mit Shōmyō-Ritualgesang der Shingon-Schule.

Klangbeispiel 1 (3'20): Shingon-Shōmyō Ungabai/Sange
mit dem Shingon-Priesterchor Kashōken
aus: AUVIDIS/UNESCO/IICMSD D 8036 (CD, 1991)

In der Aufnahme gerade war zu hören, wie die Stimmen des Priesterchors in ihrer Intonation leicht voneinander abwichen. Gemeinsam singen sie einen Strom von Linien verschiedener Intonationen, die die Form von Kurven ergeben wie sie bei den Linien entstehen, die mit einem großen Pinsel aufs Papier gemalt werden. Durch den Verzicht auf ein genaues Unisono und durch die stattdessen eingesetzten feinen Abweichungen bei der Intonation der einzelnen Stimmen entsteht eine »heterophone« Musik. Stellen Sie sich diese wie einen Pinsel vor, bei dem viele feine Härchen, zusammengebunden sind. Hören Sie als nächstes bitte ein Beispiel für die Solomusik der japanischen Bambusflöte Shakuhachi. Dies ist Musik der Fuke-shū, einer Sekte des Zen-Buddhismus, die im 17. und 18. Jahrhundert in Japan populär war. Damals übten diese Zen-Mönche jeden Tag hart, um einen einzelnen tiefen und reichen Ton auf ihrer Flöte hervorbringen zu können. Anstatt ein ganzes Stück Musik zu formen, wurde an jedem einzelnen Ton gearbeitet, und man bemühte sich, in diesem Ton einem Klang nahezukommen, der geräuschhaft ist – wie der Klang des Windes in der Natur.

Klangbeispiel 2 (1'50): Shakuhachi Honkyoku Tamuke
mit Katsuya Yokoyama (1934-2010), Shakuhachi-Flöte
aus CD OCORA C 560114 (1997, 2/2017)

Auch diese Tonlinien, die wir gerade hörten, sind wie mit Tusche gezeichnete Linien eines Pinsels. Der Klang enthält viel Atemgeräusch. Es klingt wie das Geräusch der Natur, das durch den Wind erzeugt

wird, wenn er durch einen Bambushain bläst. Und wenn ich hier von Kalligrafie spreche, möchte ich Ihnen nun meine Lieblingsbeispiele für zeitgenössische japanische Kalligrafie zeigen.

Bildbeispiele: 3 Kalligrafien von Masanori Taki (1941–2013)



『心』 『心』
KOKORO (Herz)



『夢』 『夢』
YUME (Traum)



『俳句』 『俳句』
Haiku von Matsuo Bashō

Das alles sind Werke von Masanori Taki, einem Kalligrafen aus Takefu in der japanischen Präfektur Fukui. Er war ein Freund von mir und ist leider schon vor acht Jahren (2013) verstorben.

Das erste Werk stellt das Schriftzeichen KOKORO für "Herz" dar. Diese Kalligrafie wurde mit einem großen Pinsel und viel Tusche in einem Zug gemalt. Der Fluss, die Form, der Rhythmus und die Dynamik dieser Linie machen die Schönheit der Kalligrafie aus. Und wenn Sie verschiedene Pinsel richtig verwenden, können Sie auch elegantere und zartere Linien zeichnen. Diese Kalligrafie sieht aus wie eine Blume.

Die zweite Kalligrafie zeigt das chinesische Schriftzeichen YUME für "Traum".

Und in der dritten Kalligrafie ist, mit einem dünnen Pinsel gezeichnet, ein Haiku von Bashō wiedergegeben:

月いづく
鐘は沈める
海の底

Wo ist denn der Mond?
Die Tempelglocke versinkt
in Meerestiefe.

(Nebenbei gesagt: Dieses Haiku habe ich im Schluss-Satz meiner 2001 uraufgeführten Komposition *Voiceless Voice in Hiroshima* verwendet, und Masanori Taki hat im Anschluss daran diese Kalligrafie angefertigt ...)

Mitte der 1980er Jahre war ich noch in Deutschland Student im Fach Komposition an der Hochschule für Musik in Freiburg. Zu meinem Glück bekam ich schon die Gelegenheit, ein neues Stück für Gagaku-Instrumentalensemble und buddhistische Shōmyō-Sänger für das National Theatre of Japan in Tokyo zu schreiben. Mein Lehrer Klaus Huber ermutigte mich nachdrücklich, nach Japan zurückzukehren und traditionelle japanische Musik zu studieren. Deshalb habe ich mich für ein halbes Jahr an der Musikhochschule Freiburg beurlauben lassen und bin nach Japan zurückgekehrt, um Gagaku und Shōmyō zu studieren.

Damals lernte ich die Shō-Mundorgelspielerin Mayumi Miyata kennen. Sie hat mir in der Folgezeit viel über Gagaku und die Mundorgel Shō beigebracht. Ich freue mich sehr, dass sie nun auch hier beim Weingarten Musikfestival auftritt und ihr faszinierendes Instrument vor Ihnen live spielen kann.

Während meiner Zeit in Japan lernte ich aber auch einige japanische Intellektuelle, Dichter, Philosophen und Vertreter des Buddhismus kennen, und ich konnte so die Kultur Japans aus Vergangenheit und Gegenwart studieren. Unter ihnen war ein Zen-Meister, der jeden Tag »Kalligrafie« praktizierte, um seinen Geist zu schulen. Vor meinen Augen malte er mit einem großen Pinsel das chinesische Schriftzeichen DŌ (»Weg«) auf ein großes weißes Blatt. Er sagte mir damals Folgendes: »Der kalligrafische Vorgang bildet eine Kreisbewegung, die vom Punkt Konton Kaiki, wörtlich »Öffnung des Chaos« beginnt und zu diesem Punkt wieder zurückkehrt. Ich beginne den Pinselstrich also nicht unmittelbar auf dem weißen Blatt Papier, sondern ich konzentriere mich und wähle einen bestimmten Punkt im Raum über dem Papier als Ausgangspunkt für den Pinsel. Der geht dann von dort aus, manifestiert sich in einer Linie auf der weißen Leinwand und kommt wieder an den Ausgangspunkt zurück. Diese gesamte Bewegung macht die Kalligrafie aus. Die auf dem Papier sichtbare Linie ist nur ein Teil der Bewegung, der unsichtbare Teil der Bewegung über dem Papier gehört auch dazu und ist eine Andeutung der unsichtbaren Welt. Das heißt: Im Hintergrund der sichtbaren Linie ist eine andere große Welt verborgen.« (2)

Soweit die Erläuterungen des Zen-Priesters zum Prozess der Kalligrafie. Seine Ideen haben mir wichtige Hinweise gegeben.

Ähnliches kann man bei den Trommelspielern in der Musik des japanischen Nō-Theaters beobachten. Diese strecken ihren Arm nach vorne aus und schlagen von einem Punkt weit vor ihrem Körper mit einem starken Spannungsgefühl auf das Trommelfell. In diesem Moment ist das Spannungsgefühl im Raum zwischen dem Arm und dem noch nicht erklingenden Ton der Trommel proportional zum Grad der Spannung des Tons an sich. Ein erfüllter Trommelklang entsteht aufgrund der Tiefe der Stille vor der Entstehung des Tons. Wichtig ist hier also nicht nur der Klang des Tons selbst, sondern auch die Welt des weißen Raums hinter dem Ton, nämlich die Welt der Stille. Hier sind Ton und Stille kein Widerspruch, und man könnte sogar meinen, dass »das Innere eines erfüllten Klangs Stille enthält und die erfüllte Stille einen tiefen Klang besitzt« – so wie die Linien einer guten Kalligrafie auf die hinter dieser Kalligrafie existierende Welt verweise.

Bashōs Haiku in der Kalligrafie, die ich Ihnen vorhin gezeigt habe, lässt in seinen sehr knappen Worten auch die große Welt hinter den Worten erahnen. Im Hintergrund der Worte verbirgt sich also eine Welt mit großen Freiräumen.

Hören wir den Beginn von *Silent Flowers*, einer Komposition, die ich 1998 im Auftrag der Donaueschinger Musiktage für das Arditti String Quartet komponiert habe, und werfen wir zunächst einen Blick in die Noten.

Bildbeispiel: Erste Seite der Notenausgabe von *Silent Flowers*

Silent Flowers
for string quartet

Toshio Hosokawa

The image shows the first page of the musical score for 'Silent Flowers' for string quartet by Toshio Hosokawa. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It features complex rhythmic patterns with rests of 3 or 4 beats, dynamic markings (sff, pp, pppp, ff), and performance instructions like 'arco (sul pont.)' and 'freeze! (Don't move.)'. The time signature is 4/8.

© Schott Music Ltd., Tokyo

Wie hier zu erkennen ist, gibt es einen Leerraum von 3 oder 4 Taktschlägen, bevor eine Note angezeigt wird. Mit Legatobögen über den entsprechenden Pausenzeichen wird verdeutlicht, dass es sich dabei nicht einfach um spannungslose Pausen handelt, sondern um »Ma«, das heißt: um einen Zeitabschnitt ohne Ton, der jedoch ein Spannungsgefühl besitzt. Und der Grad der Spannung und Tiefe des im Anschluss entstehenden Tons selbst hängt davon ab, wie dieser »Ma«-Abschnitt gespielt wird. Und nach den vertikal angeschlagenen Tönen werden die wie mit einem Pinsel erzeugten Töne von den vier Instrumenten im Unison gespielt. Die entstehende Linie verändert sich dabei in verschiedener Weise und nimmt allerlei Formen an.

Klangbeispiel 3 (2'20): TH, *Silent Flowers* for string quartet (1998)
mit dem Arditti String Quartet
aus CD WERGO 67612 (1998)

Wie in dieser Aufnahme zu hören war, füge ich jeden einzelnen Ton so in die Zeit ein, wie wenn ich einen Pfahl einramme. Und für diese Art von musikalischer Zeit habe ich den Begriff »vertical time« geprägt. Er meint ein Konzept von Zeit, die in der Diskontinuität Kontinuität bewahrt. Wenn vertikal Kreise gemalt werden, wird mit jeder Drehung ein neues Leben geboren. Es entsteht ein Ton, der Raum und Zeit kräftig durchschneidet. Und in der Dimension, die sich hier öffnet, entsteht eine Kalligrafie des Klangs.

Unter der Anleitung des bereits erwähnten Zen-Meisters habe ich mich auch ein wenig in »Zazen« geübt. »Zazen« bedeutet so viel wie »still sitzen und meditieren«, wobei man langsam aus- und einatmet. Damals erklärte mein Lehrer: »Langsames Ausatmen bedeutet, bis zum Tod auszuatmen, und beim Einatmen kehrt man von diesem Punkt des Todes erneut ins Leben zurück.« (3) Mit anderen Worten, Leben und Tod sind in einem Atemzug enthalten. Die Wurzeln der ostasiatischen Vorstellung von Zeit finden sich hier. Die Welt entsteht und vergeht mit jedem Atemzug. Die Zeit wird in jedem Moment geboren und stirbt in jedem Moment. Sie unterscheidet sich von der Zeit der westlichen Musik, die von einer Zeitachse ausgeht, die sich linear und horizontal erstreckt. Ich möchte auf die Leinwand einer solchen Musikzeit Kalligrafien des Klangs malen.

Hören Sie hier den Anfang von *Sen I*, das ich 1984 für Flöte solo komponiert habe. Der Titel »Sen« bedeutet so viel wie »Linie«, wobei natürlich die Vorstellung einer Linie gemeint ist, wie sie in Werken der Kalligrafie mit dem Pinsel erzeugt wird.

Klangbeispiel 4 (2'06): TH, *Sen I* for flute (1984/86)

mit Yoshie Ueno, Flöte

aus CD KAIROS 0015092 KAI (2020/21)

Was ich hier »Linie« nenne, lässt sich musikalisch als Melodie oder Lied auffassen. Ich denke, dass es für den Menschen wohl eine der primitivsten Aktionen ist, irgendwo eine Linie hinzuzeichnen. Daraus entstehen Bilder und auch die Tätigkeit, Schriftzeichen zu notieren. Und ich stelle mir vor, dass auch die Aktion, ein Lied zu singen, eine primitive menschliche Aktion ist. Ein Lied ist als Erweiterung der menschlichen Stimme zu verstehen. Ich fasse ein Lied nicht als eine Reihe von Tönen, sondern als die Geburt, die Entwicklung und das Verschwinden des Lebens eines Tons auf, und ich versuche, der Bewegung, mit der sich das Leben dieses Tons entfaltet, zu lauschen. Das ist die »Linie« meines Tons, das ist das »Lied«. Dass der Mensch von Musik beeindruckt ist und mit ihr sympathisiert, hat das nicht damit zu tun, dass dieses »Lied« im menschlichen Körper nachhallt, resoniert, mitschwingt? Anstatt Musik als geistreiche Konstruktion von Tönen aufzufassen, gilt es, sie als einen Ort zu verstehen, an dem die Energien, die das Leben des Tons bewirken, entstehen. Und einen solchen Ort zu erschaffen, an dem der Ton lebendig wird – ich möchte ihn »Topos« nennen – ist für mich der Sinn dessen, was man »Komponieren« nennt.

In der japanischen Gagaku-Musik klingen im Hintergrund stets die Töne der Mundorgel Shō mit. Die Shō ist ein Instrument mit 17 Bambus-pfeifen, die mit Durchschlagszungen ausgestattet sind. Das Instrument kann daher wie eine Mundharmonika durch Ein- und Ausatmen zum Klingen gebracht werden. Der Shō-Spieler nutzt dies aus, indem er durch langsames Aus- und Einatmen lang gezogene

Töne erklingen lässt. Auch hier höre ich eine Form heraus, bei der die Töne eine Kreisbewegung vollführen. Sie bildet gleichsam ein Sediment der Zeit, die durch den kontinuierlich klingenden Atem einen Kreis beschreibt. Davor entfalten sich die Bewegungen der kräftigen Linien der anderen Blasinstrumente, der Querflöte Ryūteki und der Oboe Hichiriki. In dem durch den Atem erfüllten Raum malen diese zentralen Musikinstrumente der Gagaku-Musik ihre Linien wie mit einem Pinsel auf eine Leinwand.

Hören Sie dies am Beispiel eines kurzen Ausschnitts aus dem Gagaku-Stück *Etenraku*.

Klangbeispiel 5 (2'10): Etenraku für Gagaku-Orchester
mit dem Ensemble Ono Gagaku Kai
aus CD OCORA C 559018 (1979/1988)

Das Konzept, das Gagaku-Stücken wie dem gerade gehörten zugrunde liegt, habe ich auf meine Orchesterwerke zu übertragen versucht. Dabei gehe ich so vor, dass ich auf eine Leinwand von Klängen, die ständig im Hintergrund fließen, meine »Linien« auftrage, meine Melodien »singe«. In vielen meiner Konzertstücke betrachte ich zudem den Solisten als den Menschen und das Orchester als die Natur oder das Universum innerhalb und außerhalb des Menschen. Man könnte das Konzept, auf dem diese Werke beruhen auch so beschreiben: Während Solist und Orchester mal miteinander Harmonie suchen, mal miteinander in Konflikt geraten, verschmilzt der Mensch allmählich mit dem Universum. Der Solist ist die Linie in der Kalligrafie und das Orchester ist die Leinwand im Hintergrund. Die Leinwand ist nicht immer ein weißer leerer Raum, sondern eine Welt voller Klang. Und schließlich löst sich der Solist im Orchester auf und bestätigt damit, dass der einzelne Mensch ein Teil der Natur ist. Dabei herrscht Ekstase, und ich denke, dass es ein musikalisches Vergnügen sein kann, den Prozess und den Moment dieser Auflösung zu genießen.

Die asiatischen Komponisten Isang Yun und Tōru Takemitsu, die beide meine Kompositionslehrer waren, sprechen vom »Fluss der Töne«. Komponieren heißt nicht, Musik zu erschaffen, indem man Töne konstruktiv verbindet, sondern indem man den »Fluss der Töne«, der bereits in dieser Welt fließt, mit seinen Ohren wahrnimmt, ihm zuhört und ihn nach einer eigenen Ordnung in einer Partitur notenschriftlich fixiert. So sagen es beide Komponisten.

Auch ich möchte den Ablauf von Musik als einen solchen Fluss erleben. Der Ton wird geboren und vergeht. Er kann ohne die Existenz von Stille nicht existieren. Anders als die europäischen Komponisten, die wie Bach und Bruckner versuchten, mit Musik gleichsam eine festgefügte, massive Kathedrale zu erschaffen, in der Ewigkeit wohnt, möchte ich einen Fluss der Töne erschaffen, die geboren werden und vergehen.

In Japan beginnen jedes Jahr Ende März die wunderschönen Kirschblüten zu blühen. Wir Japaner freuen uns über das Blühen der Kirschbäume, aber wir lieben auch die Atmosphäre der Zeit, in der die Kirschblüten plötzlich aufblühen und binnen kurzem abfallen und sich zerstreuen. Je kürzer die Lebensdauer der Kirschblüte, desto schöner wird sie. Ich finde Töne schön, eben weil sie vergehen. Auch unser Leben vergeht nach kurzer Zeit. Gerade deshalb ist das Leben kostbar.

Damit möchte ich meine Ausführungen schließen.
Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

ANMERKUNGEN:

(1) Vgl. Kunz, Harald: Gespräch mit Isang Yun /A Conversation with Isang Yun (1965), in: Sparrer, Walter-Wolfgang (Hg.): *Ssi-ol Almanach 2002/03* der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V., Berlin / München 2004, S. 7–11, hier: S. 10f.

(2) Mündliche Mitteilung.

(3) Mündliche Mitteilung.

Übersetzung aus dem Japanischen: Heinz-Dieter Reese, 2021