

Veronika Knodel (Köln)

Sprachlosigkeit und Trauma in Toshio Hosokawas *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001)

Falte eintausend Origami-Kraniche und die Götter gewähren dir einen Wunsch – so lautet eine alte japanische Legende, die eine Freundin der an Leukämie erkrankten Sadako Sasaki erzählt hatte. Sasaki war zweieinhalb Jahre alt, als die amerikanische Atombombe „Little Boy“ am 6. August 1945 über Hiroshima gezündet wurde und alles in einem Radius von anderthalb Kilometern zerstörte. An den Folgen der radioaktiven Strahlung und der daraus resultierenden Krebserkrankung verstarb Sasaki zehn Jahre später. In der Hoffnung auf Heilung faltete sie bis zu ihrem Tod 1.600 Kraniche. Seither ist das Schicksal des Mädchens – und insbesondere der Origami-Kranich – als internationales Friedenssymbol in das kulturelle Gedächtnis eingegangen, verewigt in Denkmälern wie etwa dem Anti-Atom-Denkmal im Hiroshima-Nagasaki-Park in Köln. Im Jahr 2020 hat sich der Atombombenabwurf auf Hiroshima zum 75. Mal gejährt, doch nicht nur Denkmäler in Form von Gedenkstätten und Skulpturen halten die Erinnerung an dieses Ereignis wach. Ebenso tragen mediale Orte, die in Literatur, Kunst und Musikwerken entstehen, zur Erhaltung und Formung von Erinnerungen im kulturellen Gedächtnis bei und werden dadurch zu Erinnerungsorten der jeweiligen Kriegsschauplätze.¹

Mit dem Oratorium *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001) hat der japanische Komponist Toshio Hosokawa (*1955) einen solchen medialen Erinnerungsort für Hiroshima geschaffen. Angesichts zunehmender weltpolitischer Spannungen scheint Hosokawa eine moralische Verantwortung im Umgang mit dem Atombombenabwurf zu verspüren. Dazu äußert er sich in Bezug auf sein Werk *Voiceless Voice* im Interview mit dem Kulturmagazin *sonograma* vom 2. Januar 2011:

„Today, we are living in a world full of horrors, where many terrible things happen, and I simply do not want to close my eyes for these horrendous travesties, I want to see that reality. [...] I must see the reality through the music and that is the one thing I can do as an artist – create beauty through my work.“²

Mit diesem Statement wendet sich Hosokawa nicht nur gegen das Wegsehen und das Vergessen, vielmehr möchte er mit seiner Musik die Sprachlosigkeit – ausgelöst durch das Kriegstrauma – aufbrechen, wie auch schon der Titel der Komposition andeutet.³ Hosokawa wurde zehn Jahre nach dem Atombombenabwurf in Hiroshima geboren, seine Eltern und Großeltern waren von den katastrophalen Auswirkungen direkt betroffen. In seiner Kindheit wurde jedoch über den Bombenabwurf kaum gesprochen. Erst in den Achtziger-

1 Lena Nieper und Julian Schmitz, „Intro: Musik und kulturelle Erinnerung“, in: *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, hrsg. von denselben, Bielefeld 2016, S. 11–26, hier S. 14.

2 Carme Miró und Toshio Hosokawa, „Interview with Toshio Hosokawa vom 2. Januar 2011“, in: *sonograma magazine – Revista de pensament musical i difusió cultural* 9 (2011), <<http://sonograma.org/2011/01/interview-with-toshio-hosokawa>>, ISSN 1989-1938, 2.6.2020.

3 Siehe dazu die Werkbeschreibung auf der Webseite des Schott-Verlags <<https://de.schott-music.com/shop/voiceless-voice-in-hiroshima-no208134.html>>, 2.6.2020.

jahren, als Hosokawa nach seinem Studienaufenthalt in Deutschland wieder nach Japan zurückkehrte, sprach er mit seinen Eltern konkret über dieses Ereignis: „Meine Mutter sagte dazu, sie habe die Hölle gesehen.“⁴

Als einflussreicher zeitgenössischer Komponist findet Hosokawa vor allem in Deutschland, aber auch international bereits wissenschaftliche Beachtung. Oftmals kommen ästhetische Merkmale aus der japanischen Kunst und dem Zen-Buddhismus in Verbindung mit seinem Werk zur Sprache, die eng mit Hosokawas nationaler Identität verbunden sind: Dazu gehören in erster Linie ein spezifisches Verhältnis von Natur, Zen-Buddhismus und Stille, aber auch Anlehnungen an weitere japanische Künste. Stilistisch gesehen führt Hosokawa diese Elemente mit einer Musiksprache zusammen, die an die Ästhetik der deutschen Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anknüpft. Als japanischer Komponist, der in Deutschland studiert hat und die Sprache fließend spricht, pendelt er zwischen West und Ost und fungiert damit als eine Art „Brückenbauer“⁵ zwischen den Kulturen. In den bisherigen Veröffentlichungen über Hosokawa wurden vor allem kammermusikalische Instrumental- und Vokalwerke besprochen, weniger jedoch die umfangreicheren Werke, zu denen *Voiceless Voice in Hiroshima* als Oratorium gehört. Zwei Ausnahmen bilden hierbei Aufsätze von Hyejin Yi und Wolfgang-Walter Sparrer.⁶ Während Sparrer nur eine grobe Einführung in das Werk gibt und Bezüge zu verwandten Werken aufzeigt, nähert sich Hyejin Yi der Komposition durch das kulturwissenschaftliche Konzept der „national cultural memory“.⁷ Mit Fokus auf den 2. Satz „Death and Resurrection“ und unter Berücksichtigung der verwendeten Textausschnitte aus *Genbaku no ko* (*Children of Hiroshima*, 1951⁸) macht Yi narrative Elemente in der Musik aus, die eine japanische Identität konstituieren, und stellt diese in den Zusammenhang eines Ost-West-Konflikts.

Was Yi und Sparrer jedoch in ihren Beiträgen zu *Voiceless Voice in Hiroshima* außer Acht lassen, ist die bemerkenswerte Tatsache, dass Hosokawa die Gattung des Oratoriums wählt, um historisch-politische Ereignisse wie den Atombombenabwurf erinnerbar und rezipierbar zu machen. Angesichts der Kriegstraumata des 20. Jahrhunderts scheint das Oratorium ein besonders geeigneter Ort für die Artikulierung dieser Geschehnisse und deren Verbindung mit dem kulturellen Gedächtnis zu sein. Für die vorliegende Studie stellen sich daran anknüpfend folgende Fragen: Wie wird der Atombombenabwurf auf Hiroshima in Hosokawas Musik dargestellt und das Kriegstrauma durch gattungsspezifische Merkmale aufgearbeitet? Und wie verbinden sich auf formal-ästhetischer Ebene die christlich-europäische Oratorientradition mit japanischer Ästhetik?

4 Toshio Hosokawa und Walter-Wolfgang Sparrer, *Stille und Klang. Schatten und Licht – Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Hofheim 2012, S. 13.

5 Vgl. Max Nyffeler, „Fluchtpunkt Japan: Im Fernen Osten ist Musik aus Europa ungebrochen attraktiv. Ein Brückenbauer im Bereich der zeitgenössischen Musik ist Toshio Hosokawa“, in: *NZfM* 175/1 (2014), S. 68–70.

6 Walter-Wolfgang Sparrer, „Begegnungen der Kulturen. Ästhetik und Engagement bei Isang Yun, Younghui Pagh-Paan und Toshio Hosokawa“, in: *Den Frieden komponieren? Ein Symposium zur musikalischen Friedensforschung, Bremen, 16. bis 18. Januar 2009*, hrsg. von Hartmut Lück und Dieter Senghaas, Mainz 2010, S. 77–93; sowie Hyejin Yi, „National Cultural Memory in Late-Twentieth-Century East Asian Composition: Isang Yun, Hosokawa Toshio, and Zhu Jian'er“, in: *The World of Music: A Journal of the Department of Musicology of the Georg August University Göttingen* 6/1 (2017), S. 73–102.

7 Yi, S. 74f.

8 Arata Osada, *Children of Hiroshima*, hrsg. von Yoichi Fukushima, New York u. a. 1982.

Das Oratorium als musikalisches Kriegsdenkmal

Aleida und Jan Assmann haben in der deutschsprachigen Erinnerungsforschung das meist-rezipierte Modell zur Definition von kulturellem Gedächtnis geliefert. Eine grundlegende Unterscheidung im Modell besteht darin, das kulturelle Gedächtnis vom kommunikativen Gedächtnis abzugrenzen. Bei letzterem handelt es sich um eine rezente Spanne von etwa 70 bis 80 Jahren, die in einer Gesellschaft vor allem durch mündliche Überlieferungen von Zeitzeugen festgehalten wird, wohingegen es sich beim kulturellen Gedächtnis um eine „organisierte und zereemonialisierte Kommunikation über die Vergangenheit“ handelt, die sehr viel weiter zurückliegt.⁹ Mit dem Versterben der Überlebenden des Zweiten Weltkrieges befinden sich die individuellen und kollektiven Erinnerungen an die Kriegseignisse in einem Zwischenzustand, der „floating gap“: Sie sind in einem Schwebezustand, in welcher die mündlichen Überlieferungen von transgenerationalen Augenzeugen nach und nach durch Riten, Denkmäler und kulturelle Texte fixiert und medial vermittelt werden.¹⁰ Damit werden die überlieferten Erinnerungen des Zweiten Weltkriegs zu Vergangenheitsrekonstruktionen einer bestimmten ‚Wir-Gruppe‘, die im Akt des Erinnerns performativ vollzogen werden und sich identitätsstiftend auf diese Gruppe auswirken (vgl. Welzer). Neben literarischen Werken, Bildern und Filmen übernimmt ebenso die Musik als Medium eine tragende Rolle bei solchen Erinnerungsprozessen:

„(Musik-)Geschichte wird somit zum Gegenstand[,] an den durch Musik und Musikkulturen erinnert wird und somit eine Relevanz zeitigt für die jeweilige Gegenwart, auf individueller und kollektiver Ebene. Gleichzeitig verortet sich das Werk als Ereignis in Zeit und Raum und Musik wird zum Medium, durch welches Geschichte vermittelt wird.“¹¹

Musik besitzt die Eigenschaft, die Zuhörer*innen stark zu emotionalisieren und dadurch Erinnerungen hervorzurufen.¹² Diese Eigenschaft scheint besonders für die Aufarbeitung von traumatischen Kriegserlebnissen eine große Relevanz zu haben. In Anlehnung an Pierre Janets therapeutische Modelle konnte Carolyn Birdsall in Gesprächen mit deutschen Zeitzeugen nachweisen, dass Musik und Klänge verschüttete traumatische Erinnerungen wachrufen und diese in sogenannten „Blitzlicht-Momenten“ („flashbulb memories“) detailliert erzählt werden können.¹³ Zwar sind nicht alle Zeitzeugen, die den Zweiten Weltkrieg miterlebt haben, zwangsweise dadurch traumatisiert; denjenigen, die jedoch davon betroffen sind, fällt es schwer oder es ist ihnen gar unmöglich, die traumatischen Erlebnisse zu erzählen oder Bedeutungssystemen zuordnen zu können. Durch das Hören von Geräuschen wie Schüssen, Sirenen, Explosionen und Flugzeuglärm, aber auch von bestimmten (propagandistischen) Musikstücken können „Blitzlicht-Momente“ entstehen und dadurch traumatische Kriegserlebnisse in einer Erzählung rekonstruiert und eingeordnet werden – diese Geräusche haben sich tief in das sonische Gedächtnis der Betroffenen eingeschrieben. Über den Hörsinn sind die durch die Geräusche ausgelösten Erinnerungsprozesse eng mit wei-

9 Harald Welzer, „Gedächtnis und Erinnerung“, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3: *Themen und Tendenzen*, hrsg. von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen, Stuttgart u. a. 2011, S. 168.

10 Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007.

11 Nieper und Schmitz, S. 15.

12 Vgl. ebd., S. 23f.

13 Carolyn Birdsall, „Sound Memory: A Critical Concept for Researching Memories of Conflict and War“, in: *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*, hrsg. von Danielle Drozdewski u. a., London u. a. 2016, S. 111–129, hier S. 122.

teren sensorischen Eindrücken verbunden: So entstehen beim Hören des Klangs nicht nur Bilder vor dem inneren Auge, es werden beispielsweise auch Gerüche wie Rauch, Metall und Pulver erinnert.¹⁴ Somit kann durch die Konfrontation mit den Klängen aus der Kriegszeit die Erinnerung daran intensiv wiedererlebt werden.

An den Komponist*innen, die einen oder beide Weltkriege miterlebt haben, sowie ihrer Nachfolgegeneration sind die Kriegstraumata weder in der persönlichen Biografie noch in ihrer ästhetischen Musiksprache spurlos vorübergegangen. Einen musikphilosophischen Ansatz dazu bietet der Ligeti-Schüler und Musikwissenschaftler Wolfgang-Andreas Schultz. Es wirft ein neues Licht auf die Nachkriegsavantgarde und auf so einflussreiche Studien wie Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949), wenn Schultz davon ausgeht, dass die Kompositionstechniken der Neuen Wiener Schule sowie der Avantgarde-Komponist*innen nach 1950 nicht ausschließlich Ergebnis einer fortschrittsbedingten Entwicklung europäischer Musiktraditionen seien. Vielmehr seien die um und nach den Weltkriegen entstandenen kompositorischen Verfahren wie die Zwölftontechnik, der Neoklassizismus und der Serialismus auch eine Folge der traumatischen Kriegserfahrungen.¹⁵ Dazu parallelisiert Schultz die Charakteristika dieser Kompositionsverfahren mit den psychologischen Erkenntnissen aus der Traumatherapie: So wie das Erleben traumatischer Ereignisse beim Subjekt zur Dissoziation der eigenen Person und zur Rationalisierung führe, so würden auch in der Avantgarde-Musik des 20. Jahrhunderts Emotionalität und Expressivität hinter fragmentarischen, zerstückelten, aber gleichzeitig nach Ordnung strebenden Formen zurücktreten. Schultz führt diesen Gedanken weiter, indem er die Behandlungsmethoden aus der Traumatherapie auf die Musik im weitesten Sinne überträgt. Um die Aufarbeitung des Traumas zu ermöglichen, müsse die Musik wieder einen organischen Fluss entwickeln, den Kontakt zum Körper durch das Atmen und das Zulassen von Emotionen wiederherstellen und schließlich einen klaren Zeithorizont rekonstruieren. Auf diese Weise könnten die traumatischen Erlebnisse betrauert und in die Gesellschaft hineingetragen werden. „Post-traumatic growth“ wird in der Psychologie der Zustand genannt, bei dem es über die Rehabilitation zu einer persönlichen und folglich gesellschaftlichen Weiterentwicklung kommt, die das Potenzial habe, in eine „spirituelle Dimension“ hineinreichen zu können.¹⁶

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum sich die Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs im 20. Jahrhundert so stark in der Gattung des Oratoriums manifestiert hat. Dabei spielen vor allem zwei spezifische Qualitäten eine entscheidende Rolle: die spirituell bis moralisch geprägten Inhalte auf der einen Seite und der erzählerische Rahmen auf der anderen Seite; denn wie Astrid Erll bemerkt, ist „Erzählen [...] Bedingung der individuellen wie kollektiven Erinnerung“.¹⁷ Das Oratorium als Vokalkomposition mit instrumentaler Begleitung und dramatischer Anlage hat seinen historischen Ursprung in der christlichen Tradition des 16. Jahrhunderts; entsprechend verweist auch der etymologische Ursprung des Wortes auf einen Gebetsaal.¹⁸ Durch diesen christlichen Kontext waren die Stoffe – und

14 Ebd.

15 Wolfgang-Andreas Schultz, *Avantgarde – Trauma – Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, hrsg. von Tim Steinke, Mainz 2014, S. 20–39.

16 Ebd., S. 37.

17 Astrid Erll, „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen“, in: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning, Stuttgart u. a. 2003, S. 170.

18 Günther Massenkeil, Art. „Oratorium. I. Zur Terminologie und Vorgeschichte“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14091>>, 1.9.2020.

somit auch die vertonten Texte – allegorischer oder religiöser Natur. Im 19. und 20. Jahrhundert ziehen als Folge der stark zunehmenden Säkularisierung auch politische und weltliche Themen ins Oratorium ein. Die Erfahrungen der Komponist*innen mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg führen jedoch zu einer Rückbesinnung zur Religiosität, sodass sich nun spirituelle und politische Intentionen in dieser Gattung vermischen.¹⁹ Dies äußert sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts explizit darin, dass die Totenklage – in der christlichen Liturgie das Requiem – zum Ausdruck von Leid und Versöhnung im Oratorium verarbeitet wird. So werden im Requiem Gegenwart und Geschichte verbunden, mit dem Gedenken an die Toten und der damit verbundenen Hoffnung auf Erlösung: Das Oratorium wird nun zum „ästhetischen Ort der Mahnung und des Gedenkens“.²⁰ Bekannte Beispiele hierfür sind Benjamin Brittens *War Requiem* (1961) sowie Krzysztof Pendereckis *Polskie Requiem* (1980–1984/1993/2005). Die in der Nachkriegszeit entstandenen Oratorien sind damit nicht nur ästhetisch-musikalische Objektivationen, die das Geschehen und Leid des Zweiten Weltkriegs im kulturellen Gedächtnis verankern; durch die mediale Vermittlung im Text (Partitur), beim Anhören oder bei der Aufführung vermögen sie Erinnerungsprozesse anzustoßen und bieten darüber hinaus einen ästhetischen Rahmen, um die erinnerten Kriegstraumata zu verarbeiten und zu überwinden. Dies soll anhand der folgenden Werkanalyse zu bestimmten Aspekten von *Voiceless Voice in Hiroshima* gezeigt werden.

Voiceless Voice in Hiroshima – ein synkretistisches Oratorium

Das Werk *Voiceless Voice in Hiroshima* scheint sich in die Oratorientradition musikalischer Kriegsdenkmäler einzugliedern und kann hier somit im größeren Zusammenhang von Kriegstrauma und kollektivem Gedächtnis verortet werden. Entscheidend für diesen Zusammenhang sind dabei in der folgenden Analyse zwei kontrastreiche Facetten: Die Verschmelzung der europäisch-christlich geprägten Gattung des Oratoriums mit dem japanischen Nô-Theater auf der einen Seite sowie das Phänomen Trauma auslösender Schockmomente mit Tonbandmitschnitten auf der anderen Seite, die sich vor allem im 2. Satz „Death and Resurrection“ ereignen. Den Zusammenhalt dieser Facetten ermöglicht – stellvertretend für die Sprachlichkeit – der Atemfluss, der auf engste Weise sowohl mit dem Zen-Buddhismus als auch mit der Trauma-Therapie verbunden ist.

Als Hosokawa seine Arbeit an diesem Werk begann, legte er die Komposition als dreiteiliges *Hiroshima Requiem* (1989–1992) an. Bei der Überarbeitung dieses Requiems als Auftragskomposition für den Bayrischen Rundfunk wurde der letzte Satz gestrichen und die zwei bestehenden Sätze um drei weitere ergänzt. Nicht nur der Titel wurde infolgedessen ausgetauscht, sondern auch das Requiem ins Oratorium ausgeweitet. In den Gesprächen mit Walter-Wolfgang Sparrer äußert sich Hosokawa zum Zen-Buddhismus in seinem Gesamtwerk.²¹ Die grundlegende Idee von Erlösung durch künstlerische und ästhetische Erfahrung scheint ein prägendes Merkmal in den vom Zen geprägten japanischen Künsten zu sein. Hosokawa spricht über die Darstellung des Paradieses in der buddhistischen Malerei und leitet daraus seine eigene künstlerische Intention ab: „[...] ein musikalisches Paradies oder

19 Christian Thorau und Lucinde Lauer, Art. „Oratorium. VIII. Das Oratorium im 20. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14130>>, 31.8.2020.

20 Ebd.

21 Hosokawa und Sparrer, S. 143–145.

Klänge [zu erschaffen], die unsere Seele heilen, um Erlösung zu finden.“²² An gleicher Stelle nimmt er vor dem Hintergrund seines Opernprojekts *Matsukaze* (2011) Bezug auf den buddhistischen Erlösungsgedanken im Nô-Theater:

„Die Darsteller sind Verstorbene, die keine Ruhe finden. Sie kommen in unsere Zeit zurück und berichten, was sie erlebt haben; sie erzählen, singen, tanzen – dadurch finden sie Erlösung und können wieder ins Jenseits zurückkehren. Ich finde diese Idee sehr schön und möchte Ähnliches machen.“²³

Gleich im ersten Satz des Oratoriums, dem Preludio „Night“, wird eine sphärische und jenseitige Stimmung erzeugt. Nach den ersten scharfen Bartók-Pizzicati und Col-legno-battuto-Schlägen in den Streichern als Eröffnung des Oratoriums setzen ab Takt 7 in den Trompeten und Hörnern Windgeräusche ein („breath only“), die ab Takt 10 auch zunehmend von den oberen Holzbläsern („like wind“) übernommen werden. Zusätzlich werden diese Windgeräusche einen Takt später von leisen, summenden Klängen („scarcely audible“) in den Streichern untermalt, versetzte Achtel-Schläge im Tamtam, den Zimbelen und dem Gong markieren einen buddhistisch-rituellen Charakter. Das jenseitige, schon fast unheimlich anmutende Setting wird weiterhin durch bestimmte Spieltechniken in den Streichern verstärkt: etwa das Hinaufgleiten um einen Viertelton in den Bratschen (z. B. Takt 27 und Takt 30), Flageolett in den ersten Geigen (z. B. Takt 28f.) oder Sul-ponticello-Spiel in den zweiten Violinen (Takt 29ff.).

Damit ist das Setting für die Handlung eines Nô-Theaters, so wie Hosokawa es oben beschrieben hat, gesetzt. Am darauffolgenden Satz „Death and Resurrection“ lassen sich nun gewisse Berührungspunkte zwischen den Stilmerkmalen des Nô-Theaters und des Oratoriums feststellen. Ausgehend von Hosokawas Darstellung kann man sich gut vorstellen, wie im 2. Satz die Kinder aus Hiroshima zu *interlocutori* im Oratorium werden und ihre bedrückenden Augenzeugenberichte vortragen. Dieser Eindruck verstärkt sich beim Einsatz der ersten Sprecherin in Takt 32. Nach einem spannungsreichen Abschluss des ersten Abschnittes setzt ab Takt 32 Stille ein, in den ersten Violinen und in einer Kontrabassstimme ist nur noch ein leiser Orgelpunkt als Flageolettton zu hören. Feine, versetzte Achtelschläge in der Harfe und in den Percussions (Glocke und Crotalen) lenken die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die einsetzende Sprecherin. Über die nächsten Takte hinweg wird der Bericht der Sprecherin weiterhin mit Achtel-Akzenten in den Percussions und von hinzutretenden Streichern untermalt. Das Ganze wirkt wie ein Rezitativ und mag vielleicht eine formale Referenz an die Gattung des Oratoriums darstellen. Dabei mischen sich – wie in der Oratorientradition des 20. Jahrhunderts üblich – auch in *Voiceless Voice in Hiroshima* die Anklage an die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs mit der religiösen und spirituellen Hoffnung auf Erlösung und Frieden.

Infolge des weiteren musikalischen Verlaufes treten noch zwei weitere Sprecher hinzu und werden mit sich steigerndem Spannungsbogen bis zur Unverständlichkeit überlagert. Gerahmt und durchsetzt werden diese Sprecher-Passagen vom Requiem-Introitus, dessen Incipit noch Teil der ursprünglichen Komposition *Hiroshima Requiem* war. Es entsteht dadurch auf inhaltlicher Ebene ein kontrastreiches Wechselspiel zwischen der heiligen Totenmesse, die ihren festen und geregelten Ablauf in der christlich-katholischen Liturgie hat, und den realistischen Kriegszeugnissen japanischer Kinder. Ähnlich wie bei den Texten des Dichters Wilfred Owen in Britten's *War Requiem* fügt Hosokawa mit den Berichten aus

22 Ebd., S. 145.

23 Ebd.

Genbaku no ko die subjektiven „Emotionen und Erfahrungen“ der Kinder hinzu, die jedoch durch das Einbetten in die Totenmesse universal zugänglich werden.²⁴ Dies geschieht zum einen durch die mit dem Text eng verbundene und kodifizierte Sprache Latein, zum anderen durch die jahrhundertealte liturgische Praxis, die dem Oratorium eine Dimension von „Ewigkeit und Außerzeitlichkeit“ hinzufügt.²⁵ Ebenso erlangen die Augenzeugenberichte dadurch Universalität, dass sie in jeder Sprache aufgeführt werden können.²⁶ Damit stellt diese Komposition sowohl in ihrer Vermengung von politischen, philosophischen und spirituellen Intentionen sowie in ihrer Synthese aus europäisch-christlicher und zenbuddhistischer Ästhetik ein in jeglicher Hinsicht einmaliges synkretistisches Werk dar.

Charakteristisch für den 2. Satz sind jedoch nicht nur die oratorischen Merkmale, hervorstechend sind insbesondere auch die eingesetzten Tonbandmitschnitte, welche die traumatischen Ereignisse besonders eindringlich darstellen – darum geht es nun im zweiten Teil der Analyse. Bei diesen Mitschnitten handelt es sich um die Aussagen eines japanischen Politikers, Sirenenalarm, einen Countdown – sogar die Bombenexplosion selbst wird in das musikalische Geschehen integriert (ab Takt 114). Hinzu kommen Kettengerassel sowie Fanfaren bei den Blechbläsern, die einen Militärmarsch andeuten sollen („like a military march“, z. B. Takt 50ff. und Takt 144ff.). Das Abspielen dieser Klänge folgt offensichtlich einer bestimmten Handlungsabfolge: Die Sprecher werden so eingespielt, dass Stimmengewirr und Chaos entstehen, die genannten Geräusche verdeutlichen in dieser Abfolge die zunehmende Panik hin zur Katastrophe des Atombombenabwurfs. Aufgrund dieser realistischen Darstellung könnte man hier Ähnlichkeiten mit Verfahren der Filmmusik sehen;²⁷ vergleichbar könnte es auch mit dem „Primat des Ausdrucks“ in Pendereckis *Dies irae* (1967) sein, in dem mit Sirenen und Kettengerassel das Leiden der Gefangenen von Auschwitz abgebildet werden soll.²⁸ In jedem Fall wird durch die Verwendung realitätsabbildender Klänge des Krieges nicht nur die Anspannung intensiviert, sondern auch die vierte Wand des Oratoriums durchbrochen: Die Klänge wirken wie Trigger für die Erlebnisse am Tag des Bombenabwurfs, das daraus entstehende sprachliche wie musikalische Chaos kann als Dissoziation und Verlorengehen einer kohärenten Erzählung im Sinne des Traumas gesehen werden.

Im Zusammenhang mit der Aufarbeitung des Traumas ist wohl das Atmen der wichtigste Aspekt, der sich wie ein organischer Faden durch die gesamte Komposition zieht. Den Stellenwert des Atmens kann man bereits zu Beginn in den Erläuterungen in der Partitur ablesen. Hier lassen sich weit ausdifferenzierte Parameter für das Blas- und Chorregister feststellen: „breathy, but with clearly defined pitch“ oder „with very much breath sound, strong and short“ als Beispiele für Blasinstrumente, für die Solo- und Chorstimmen gibt es unter anderem Bezeichnungen wie „voiceless like wind“, „whisper“ oder gar „crushed voice“. Das bewusste und achtsame Ein- und Ausatmen ist nicht nur wichtiger Bestandteil des Singens, sondern ein zentraler Aspekt im Zen-Buddhismus durch seine meditative Wirkung einerseits und andererseits als Symbol für das Leben überhaupt. Es ist daher nicht nur eine technische Notwendigkeit in Hosokawas Vokalkompositionen, die es zu berücksichtigen gilt, sondern

24 Vgl. Petya Tsvetanova, „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das ‚War Requiem‘ von Benjamin Britten und das ‚Polskie Requiem‘ von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts“, in: Nieper und Schmitz, S. 103–112, hier S. 110f.

25 Ebd., S. 111.

26 Vgl. dazu Sparrer, S. 85. In der Partitur wird für den dritten, männlichen Sprecher Englisch vorgegeben, die freie Wahl der Sprache bezieht sich daher scheinbar auf die beiden anderen Kinder-Sprecher.

27 Yi, S. 92.

28 Vgl. Thorau und Lauer.

ein immanenter Bestandteil des Gesamtwerks, welcher sich ebenso auf instrumentaler Ebene auswirken kann. Zur Bedeutung des Atmens in seiner Musik sagt Hosokawa:

„In my music, breathing is very important – exhaling–inhalng. [...] Firstly, it's like [a breeze], and with this I'm alive again. This [breathing] is very important in my work – it comes and goes, goes and comes like a wave in the ocean [...]. ‚Go and come‘, exhaling–inhalng – it's like a Zen meditation.“²⁹

Diese Verknüpfung von meditativem Atmen und Wind als Naturerscheinung entspricht dabei Hosokawas ästhetischer Vorstellung von Zen und Natur. In diesem Zusammenhang wurde der heraufziehende Wind im Preludio zuvor bereits erwähnt. Besonders deutlich tritt das aktive Atmen jedoch zu Beginn des 2. Satzes hervor. In den ersten Takten stimmt der Chor den Requiem-Introitus an. Vier Takte später setzen die Solisten ein, die mit Anweisungen wie „breathy“ und „voiceless“ die Vokale „a“ und „o“ sowie „s“-Laute ins Mikrofon geben. Jedoch zieht sich das Atmen nicht unentwegt durch die Komposition; stellenweise bricht der Fluss ab und korreliert mit Momenten der Sprachlosigkeit im Chor. Besonders wird das Ringen um Sprache und Ausdrucksfähigkeit im 3. Satz „Winter Voice“ deutlich. Leise, hohe und tremolierende Flageoletttöne in den Streichern und Flöten beschwören klirrende Eiskälte herauf. Feine Akzente der Triangel wie in Takt 3 und 4 wirken wie fallende Schneeflocken, während den Blechbläsern das Erzeugen von „winterkaltem Wind“ („winter-cold wind“) zukommt. Eine Entsprechung dazu findet sich ab Takt 8 im Chor („voiceless like winter wind“).

Der erste Textesatz „Schneefall, dichter und dichter“ im Chor ist kaum zu verstehen, da die Worte tonlos, an einigen Stellen fast zischend deklamiert werden. Die in den Stimmen versetzten Einwüfe stellen auf der einen Seite den Schneefall mit seinen einzelnen Flocken sinnbildlich dar, auf der anderen Seite vermittelt dies aber auch eine Zerstreuung des lyrischen Ichs. Solche tonlos gesprochenen Passagen werden immer wieder abgelöst von gesungenen Unisono-Stellen, so zum Beispiel von Takt 24 bis 27 („taubenfarben, wie gestern“). Ab dem Choreinsatz in Takt 61 wird die Spannung musikalisch und in Übereinstimmung mit der Textdramaturgie aus Paul Celans zugrunde gelegtem Gedicht *Heimkehr* gesteigert: „Darunter, geborgen, stülpt sich empor“ wird „gepresst“ gesungen und in allen Chorstimmen in einer chromatischen Abwärtsfolge geführt. Erst auf der zweiten Silbe von „empor“ erklingt ein Aufwärtssprung als Tritonus in den Takten 73 bis 74. Doch anstelle eines Höhepunkts erfolgt die Auflösung „was den Augen so weh tut“ in den Takten 76 und 77 als „voiceless“ gesprochen in Sopran und Alt und drohenden, zischenden „s“-Lauten in Tenor und Bass – damit bildet diese Stelle einen ausdrucksstarken Moment der musikalischen Sprachlosigkeit über das Ausmaß des Leids, welches Celan andeutet. Ein ebenso eindrücklicher Moment ereignet sich in den Takten 96 bis 101. Hier wird der Text „ein ins Stumme entglittenes Ich“ kunstvoll ins Musikalische übersetzt, indem taktweise zwischen gesungenem und „voiceless“ gesprochenem Modus gewechselt wird; das letzte Wort „ich“ zerstäubt förmlich gemeinsam mit dem lyrischen Ich durch die nacheinander einsetzenden Chorstimmen in ähnlicher Weise wie beim Schneefall ab Takt 14.

Trauma, post-traumatic growth und Hoffnung auf Frieden

Ähnlich wie bei einer Traumatherapie ist in *Voiceless Voice in Hiroshima* der Atemfluss eine Bedingung dafür, Sprachlichkeit abreißen zu lassen oder wiederherzustellen, um so für die

29 Mirò und Hosokawa.

schwierigen traumatischen Erinnerungen und Gefühle einen ästhetischen Raum zu schaffen. Letztendlich bildet sich damit formal gesehen im Gesamtaufbau des Oratoriums das Verlorengehen und Wiederfinden der Sprache bis hin zur Vergesellschaftung des Traumas in gewisser Weise ab: Im 3. Satz „Winter Voice“ haben die für die Bewohner*innen Hiroshimas stellvertretenden Protagonist*innen des Oratoriums die Fähigkeit verloren, über die Erlebnisse zu sprechen – stumm und hauchend rezitieren sie Celans Gedicht *Heimkehr*. Es wirkt wie die Suche nach der eigenen Stimme, so wie auch Celan in seinem Gesamtwerk überhaupt stets Worte gesucht hat, um die Grausamkeiten des Holocausts zu versprachlichen. Das Wiederfinden der Sprache scheint im 4. Satz „Signs of Spring“ gelungen zu sein, denn hier rezitiert ein Solo-Alt Matsuo Bashos Haiku über ein Unkraut am Straßenrand auf lyrische Weise und im japanischem Vokalstil.³⁰ Dagegen scheint nun der abschließende 5. Satz „Temple Bells Voice“ mit einer gemeinsamen Rezitation im Chor für die Vergesellschaftung und Überwindung des Traumas zu stehen. Unterstützt wird dieser Prozess der Heilung durch den Wechsel der Jahreszeiten: „[...] die Jahreszeiten kommen wieder. Es setzt ein Zyklus wieder ein, den die Atombombe kaputt gemacht hat. Der III. Satz ist nur Winter, aber der Frühling kommt.“³¹

Diese Hoffnung auf den Neuanfang und Frieden wird auf symbolischer Ebene auch durch die buddhistische Tempelglocke getragen. Hosokawa beschreibt den religiösen Brauch um die Tempelglocke: Die riesige Tempelglocke werde 108-mal in der Silvesternacht geschlagen, wobei diese Schläge 108 Begierden repräsentieren und durch das Schlagen geläutert würden.³² Passend dazu bezieht sich das vertonte Haiku von Basho im 5. Satz auf eine japanische Legende, welche um eine versunkene Glocke kursiert. Dazu schreibt Hosokawa in der Partitur:

„Das ist [ein Gedicht] (Haiku) über eine Meereslandschaft am Abend, aber der Klang der Tempelglocke im Schweigen, der aus der Tiefe des Meeres heraus nicht zu hören ist, scheint in der ganzen Welt zu ertönen.“³³

Somit ist die Tempelglocke nicht nur religiöses Symbol für die Läuterung von Begierden, die den Zweiten Weltkrieg verursacht haben, sondern sie scheint durch das weltweite Ertönen ein internationales Symbol für den Frieden darzustellen. Tatsächlich bezieht sich „Voiceless Voice“ im Titel der Komposition nicht allein auf die Sprachlosigkeit, sondern in erster Linie auf die Tempelglocke, deren Schweigen in der Meerestiefe die philosophischen Gedanken von Kitaro Nishida versinnbildlicht: „Ich frage mich, ob nicht etwas verborgen sein könnte auf dem Grund der östlichen Kultur, das die Form sieht, die keine ist, und das die Stimme hört, die nicht erklingt. Unsere Herzen hören nie auf, nach Dingen wie diesen zu suchen.“³⁴

30 Mit „japanischem Vokalstil“ sind stilistische Elemente wie beispielsweise Glissandi, Portamenti oder eine spezifische Timbrierung gemeint. Vgl. dazu Reinhart Meyer Kalkus, „Auskomponierte Stimmen: Toshio Hosokawas Vokalkompositionen“, in: *NZfM* 169/1 (2008), S. 62–65.

31 Hosokawa und Sparrer, S. 134. Darüber hinaus hat Hosokawa in den Sätzen 3 und 4 das Naturthema aufgegriffen, um sein Bedauern über die „Praxis der Vernichtung der Natur“ zum Ausdruck zu bringen. Infolge des wirtschaftlichen Aufschwungs und der immer weiter zunehmenden Bevölkerung Hiroshimas wurden Berge abgetragen und das Meer teilweise zugeschüttet. Vgl. ebd., S. 132.

32 „Die buddhistische Tempelglocke – sie ist sehr groß, riesig – wird in Japan in der Silvesternacht geschlagen: 108 Schläge symbolisieren 108 Begierden, die durch das Schlagen der Glocke geläutert werden. Das ganze Orchester im V. Satz habe ich wie eine große Tempelglocke behandelt“, ebd.

33 Erläuterung Hosokawas zu Beginn der Partitur.

34 Kitaro Nishida, zitiert von Hosokawa, in: Hosokawa und Sparrer, S. 132.

Résumé

Voiceless Voice in Hiroshima steht durch seine Auseinandersetzung mit den Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs und als Gedenken an dessen Opfer mit Werken wie Britten's *War Requiem* und Penderecki's *Polskie Requiem* in einer Tradition von musikalischen Kriegsdenkmälern. Indem Hosokawa in diesem Oratorium Elemente aus der christlich-liturgischen Musikpraxis mit japanischer Ästhetik zusammenführt, macht er den Atombombenabwurf auf Hiroshima mitsamt der Kriegstraumata ästhetisch erfahrbar. „I must see the reality through the music“ – diesem Anspruch ist Hosokawa gerecht geworden, indem er den Tag des Bombenabwurfs durch die Kriegszeugnisse aus *Genbaku no ko* sowie das Hinzufügen realistischer Sirenen- und Explosionsgeräusche schonungslos dargestellt hat. Jedoch steht nicht allein das Erleben des Traumas im Vordergrund, sondern vielmehr dessen Überwindung. *Voiceless Voice in Hiroshima* ist auch die künstlerische Auseinandersetzung mit *post-traumatic growth*, welches durch das Verlieren und Wiederfinden der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit sowie mit der Hoffnung auf Erlösung und Frieden abgebildet wird. Möglicherweise hat sich Hosokawa aus diesem Grund für den bewussten Gattungswechsel vom Requiem zum Oratorium entschieden: Das Oratorium liefert religiöse, philosophische und moralische Anknüpfungspunkte; entscheidend ist hier vor allem ein erzählerischer Rahmen, der in der Traumatherapie so wichtig für die Heilung der betroffenen Personen ist. Insofern scheint *Voiceless Voice in Hiroshima* auch im Sinne eines vererbten Kriegstraumas eine sehr persönliche Auseinandersetzung Hosokawas mit der Geschichte seines Herkunftslandes und seiner japanischen Identität zu sein. Durch die Aufführung und Rezeption dieses Werks wird es jedoch über den persönlichen Rahmen hinaus zu einem medialen Erinnerungsort für die Atombomben-Katastrophe und formt somit die Schwelle zur Erinnerungskultur an dieses historische Ereignis in der Gesellschaft mit.

Abstract

The oratorio *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001) by the Japanese composer Toshio Hosokawa commemorates the atomic bombing of Hiroshima on 6 August 1945. While the contemporary composer has received considerable attention in music criticism and musicological writings, his oratorio has rarely been considered. *Voiceless Voice in Hiroshima* represents not only a central point of reference for Hosokawa's aesthetic ideas; it also offers insights into his understanding of music, nature and humanity. In this work Hosokawa merges the Japanese topos of the seasonal cycle with the genre of the oratorio. The latter connects the work with a post-war tradition, where religious, literary, philosophical and political texts are embedded in the Christian Requiem, in order to mourn the traumatic events of the Second World War. Since 1945 the oratorio has become a central medium of memory for the Second World War. This article develops an interpretation of *Voiceless Voices in Hiroshima* against the backdrop of research into cultural memory and psychological approaches to trauma: While in the second movement eyewitness accounts, political speeches and the sounds of sirens recall the trauma of war, the later movements represent processes of regeneration and self-discovery under the auspices of the changing of the seasons. In this process, the notion of “breath” is of paramount importance, its flowing and abrupt stopping illustrating the struggle for verbal and vocal expressiveness.