

Forschungsaufsatz

Interkulturelle Klangräume zwischen Japan und Deutschland: Toshio Hosokawa und die transnationalen Netzwerke der Darmstädter Ferienkurse (1980– 2006)

Joevan de Mattos Caitano

Abstract:

This article re-examines Toshio Hosokawa's presence at the Darmstadt Summer Courses between 1980 and 2006, moving beyond interpretations that frame his work primarily as intercultural mediation between Japan and Europe. Instead, it situates his activities within historically evolving transnational networks, institutional constellations, and aesthetic debates that shaped the global field of contemporary music after 1945. Drawing on archival materials from the Internationales Musikinstitut Darmstadt—including correspondence, registration documents, audio recordings, and programme texts—the study analyses the institutional and interpretive contexts through which Hosokawa's music became legible within Darmstadt.

Methodologically, the article distinguishes between compositional self-description, institutional positioning, and critical framing, while foregrounding programmatic and theoretical contexts rather than a systematic reconstruction of contemporary press reception. Building on theoretical perspectives by Rolf Elberfeld and Christian Utz, the article approaches “interculturality” not as an inherent property of musical works, but as a historically situated and institutionally mediated category. In this perspective, recurrent notions such as “breath”, “nature”, “silence”, and “spirituality” are understood less as essential cultural characteristics than as historically produced semantic constructions.

By embedding Hosokawa's participation within a longer genealogy of Japanese composers at Darmstadt since the 1950s, the article argues that his role should not be understood as the late integration of a non-European composer into a European avant-garde. Rather, it demonstrates that Japanese composers were already constitutively involved in the formation of a polycentric modernity of contemporary music. Hosokawa's trajectory from participant to influential artistic and institutional figure thus illuminates how interculturality was negotiated, institutionalized, and redefined within Darmstadt at the turn of the twenty-first century.

Keywords: Toshio Hosokawa; Darmstadt Summer Courses; interculturality; contemporary music; IMD Archiv; Japan

Dr. Joevan de Mattos Caitano ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn der Universität Paderborn. Im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Postdoc-Projekts erforscht er die Rezeption Johann Sebastian Bachs in den südlichen und süd-östlichen Regionen Brasiliens. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der internationalen Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts sowie in transnationalen Musiktransferprozessen zwischen Europa, Lateinamerika und Ostasien.

Einleitung

Die internationale Rezeption japanischer Komponisten innerhalb der europäischen Nachkriegsavantgarde ist bislang überwiegend im Horizont kultureller Transfer- und Einflussmodelle beschrieben worden. Auch im Fall von Toshio Hosokawa wird seine Präsenz bei den Darmstädter Ferienkursen häufig als Ausdruck eines interkulturellen Dialogs interpretiert, in dem sich „östliche“ und „westliche“ musikalische Traditionen begegnen. Eine solche Perspektive greift jedoch zu kurz, da sie die komplexen historischen, institutionellen und kulturpolitischen Bedingungen ausblendet, unter denen diese Begegnungen überhaupt erst möglich wurden (Everett und Lau 2004).

Der vorliegende Beitrag setzt hier an und argumentiert, dass Hosokawas Wirken in Darmstadt nicht primär als Vermittlung zwischen zwei klar voneinander getrennten kulturellen Sphären zu verstehen ist. Vielmehr ist es als Teil eines globalen Dispositivs musikalischer Moderne zu begreifen, das sich seit den 1950er Jahren im Kontext des Kalten Krieges herausgebildet hat. Institutionen wie die Darmstädter Ferienkurse, internationale Festivals, Austauschprogramme sowie Großereignisse wie die Expo '70 in Osaka fungierten dabei als miteinander verflochtene Knotenpunkte eines transnationalen Netzwerks, in dem ästhetische Innovation, kulturpolitische Strategien und Formen symbolischer Repräsentation eng ineinandergriffen (Stephan 1996; Borio und Danuser 1997; Galliano 2012; Wade 2013; Kasai 2015).

Vor diesem Hintergrund erscheint auch der Begriff des „Interkulturellen“ nicht als analytisch neutrale Kategorie, sondern als historisch situierter Diskurs. In Anlehnung an Rolf Elberfeld ist Interkulturalität nicht als Begegnung zwischen stabilen kulturellen Einheiten zu verstehen, sondern als ein prozessualer Zusammenhang, in dem kulturelle Differenzen erst hervorgebracht, vermittelt und transformiert werden (Elberfeld 2007). Differenz erscheint damit nicht als vorausgesetzte Eigenschaft musikalischer Werke oder Praktiken, sondern als Resultat spezifischer Wahrnehmungs- und Deutungsformen innerhalb institutionell gerahmter Kontexte. Gerade im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse, die seit ihrer Gründung als zentraler Ort der Auseinandersetzung musikalischer Moderne fungierten, lässt sich diese Produktion von Differenz besonders deutlich beobachten.

Die Wahl Toshio Hosokawas als Fallbeispiel ist in diesem Zusammenhang aus mehreren Gründen aufschlussreich. Zum einen markiert seine erste Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen im Jahr 1980 eine Phase, in der sich die ästhetischen und institutionellen Strukturen Darmstadts bereits erheblich pluralisiert hatten. Während die Kurse in den 1950er und 1960er Jahren häufig als Zentrum einer spezifischen avantgardistischen Ästhetik beschrieben wurden, zeigen neuere Forschungen deren zunehmende Heterogenität und Öffnung seit den 1970er Jahren (Iddon 2013; Heiter und Schmidt 2025). Zudem steht Hosokawa in einer Kontinuität mit früheren japanischen Akteuren – darunter Komponisten wie Toshiro Mayuzumi, Yoritsune Matsudaira, Maki Ishii oder Minao Shibata – die bereits seit den 1950er Jahren an den Ferienkursen beteiligt waren und maßgeblich zur Etablierung transnationaler

Austauschprozesse beigetragen haben (Sawabe 1992; Schlüter 2012; Fukunaka 2021). Seine Präsenz ist daher nicht als singuläres Ereignis, sondern als Teil einer längerfristigen Verflechtung zwischen Japan und Darmstadt zu verstehen.

Zugleich fällt Hosokawas Wirken in eine Phase, in der Interkulturalität im Diskurs der Neuen Musik zunehmend programmatisch aufgeladen wurde. Seit den 1980er und insbesondere den 1990er Jahren fungierte der Begriff „Interkulturalität“ als Leitkategorie, um Prozesse ästhetischer Öffnung und Internationalisierung zu beschreiben. Diese diskursive Verschiebung bildet den Kontext, in dem auch Hosokawas Positionierung in Darmstadt zu verorten ist – nicht als nachträgliche Synthese kultureller Differenzen, sondern als Ausdruck einer bereits globalisierten musikalischen Praxis, in der kulturelle Zuschreibungen selbst Teil ästhetischer und institutioneller Strategien werden.

Vor diesem Hintergrund konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf den Zeitraum von 1980 bis 2006 – von Hosokawas erster Teilnahme an den Ferienkursen bis zu seiner etablierten Position innerhalb des internationalen Neue-Musik-Diskurses. Ziel ist es, seine künstlerische Entwicklung, seine institutionelle Einbindung sowie die diskursiven Rahmungen seiner Rezeption im Spannungsfeld von Interkulturalität, globaler Netzwerkbildung und kulturpolitischen Kontexten zu analysieren. Dabei wird gezeigt, dass japanische Akteure nicht lediglich als „externe“ Impulsgeber in die europäische Avantgarde integriert wurden, sondern selbst konstitutiv an der Herausbildung einer polyzentrischen musikalischen Moderne beteiligt waren.

Methodisch basiert der Beitrag auf der Auswertung von Archivmaterialien des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, insbesondere von Korrespondenzen, Anmeldungen, Vortragsmanuskripten, Audioaufzeichnungen und weiteren dokumentarischen Quellen, die Hosokawas institutionelle Einbindung und ästhetische Selbstpositionierung rekonstruierbar machen (Schmidt 2018). Hinzu kommen publizierte Gespräche, Selbstzeugnisse sowie Forschungsliteratur zur Biographie und zum Werk des Komponisten. Eine systematische Auswertung zeitgenössischer Presseberichte und Zeitungskritiken konnte im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden. Der vorliegende Aufsatz beansprucht daher keine vollständige Rezeptionsgeschichte, sondern konzentriert sich auf die institutionellen, diskursiven und ästhetischen Bedingungen, unter denen Hosokawas Präsenz in Darmstadt sichtbar und wirksam wurde.

Theoretische Verortungen: Interkulturalität als historisch-institutionelle Kategorie

Die Untersuchung von Toshio Hosokawas Wirken in Darmstadt erfordert einen theoretischen Rahmen, der musikalische Produktion nicht allein als ästhetisches Phänomen, sondern als Ergebnis historisch situierter Austauschprozesse begreift. Der Begriff der Interkulturalität bildet dabei einen zentralen Ausgangspunkt, bedarf jedoch einer kritischen Präzisierung: Er ist nicht lediglich als analytische Kategorie zu verstehen, sondern als historisch gewachsener Diskurs, der eng mit institutionellen,

kulturpolitischen und ästhetischen Entwicklungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbunden ist.

Christian Utz hat gezeigt, dass interkulturelle Konstellationen in der Neuen Musik seit den 1950er Jahren nicht als oberflächliche Hybridformen zu begreifen sind, sondern als Prozesse, die tief in gesellschaftliche, institutionelle und machtpolitische Strukturen eingebettet sind (Utz 2002; 2014; 2016). Interkulturalität erscheint in diesem Zusammenhang nicht nur als Beschreibung musikalischer Praxis, sondern als Teil eines größeren kulturhistorischen Rahmens, der durch internationale Festivals, Austauschprogramme und kulturpolitische Netzwerke geprägt ist.

Gerade im Verhältnis zwischen Japan und der europäischen Avantgarde wird deutlich, dass Interkulturalität nicht als abstrakte Kategorie, sondern als historisch situierter Prozess zu verstehen ist. Neuere Studien haben gezeigt, dass die Darmstädter Ferienkurse bereits seit den späten 1950er Jahren aktiv an der Konstruktion eines interkulturellen Diskurses beteiligt waren. Fuyuko Fukunaka hat überzeugend dargestellt, dass Darmstadt eine zentrale Rolle dabei spielte, „japanische“ Musik in einen globalen Kontext zu überführen und als Teil einer entstehenden „Weltmusik der Avantgarde“ zu präsentieren (Fukunaka 2021). Im Zentrum dieses Prozesses standen nicht nur Werkaufführungen, sondern insbesondere diskursive Formate wie Vorträge und institutionell organisierte Begegnungen. Die zwischen 1959 und 1962 in Darmstadt gehaltenen Vorträge japanischer Musiker zeigen, dass „Japan“ hier zugleich als traditionell und modern inszeniert wurde – eine doppelte Zuschreibung, die sowohl den ästhetischen Interessen der internationalen Avantgarde als auch der strategischen Positionierung japanischer Komponisten im globalen Musikdiskurs entsprach.

Diese Entwicklungen stehen in engem Zusammenhang mit den kulturpolitischen Konstellationen des Kalten Krieges. Die Konferenz „Tokyo East-West Music Encounter“ von 1961 stellt hierbei einen wichtigen Referenzpunkt dar. Die Konferenz war Teil der Aktivitäten des Congress for Cultural Freedom (CCF), einer Organisation, die internationale intellektuelle und künstlerische Netzwerke gezielt im Sinne westlicher Kulturpolitik förderte (East-West Music Encounter Committee 1961). Neuere Forschungen haben gezeigt, dass solche Initiativen nicht lediglich als Plattformen kulturellen Austauschs zu verstehen sind, sondern als Bestandteil umfassender Strategien kultureller Diplomatie (Langenkamp 2014; 2021). Interkulturalität erscheint damit nicht als neutraler Begriff, sondern als historisch kontingente Kategorie, die im Spannungsfeld von Ästhetik, Politik und geopolitischen Interessen hervorgebracht wurde.

Darmstadt war in diese Prozesse personell und diskursiv eingebunden und fungierte als europäischer Resonanzraum solcher Entwicklungen. Die Darmstädter Ferienkurse erscheinen damit nicht lediglich als Ort der Rezeption internationaler Strömungen, sondern als aktiver Produktionsraum eines interkulturellen Diskurses, der zugleich ästhetisch und kulturpolitisch strukturiert ist.

Gerade im Kontext der Darmstädter Ferienkurse lässt sich Interkulturalität auch in späteren Phasen als diskursive und institutionelle Kategorie nachweisen. Dies wird besonders deutlich im Symposium „Musik-Kulturen – Interkulturelle Spuren im zeitgenössischen Komponieren“, das im Rahmen der Ferienkurse 2006 unter der Leitung von Jörn Peter Hiekel stattfand. Hier wurde Interkulturalität explizit als zentrales Thema der zeitgenössischen Musik verhandelt und zugleich als ästhetische wie programmatische Leitkategorie etabliert (Hiekel 2008). Der Begriff erscheint damit weniger als neutrale Beschreibung musikalischer Eigenschaften als vielmehr als Ergebnis konkreter diskursiver Praktiken, in denen Fragen kultureller Differenz, Globalisierung und ästhetischer Positionierung ausgehandelt werden.

Luciana Galliano hat mit dem Begriff „Yōgaku“ gezeigt, dass die Rezeption westlicher Musik in Japan nicht als linearer Transfer verstanden werden kann, sondern als Prozess aktiver Aneignung und Transformation (Galliano 2002). Stefan Menzel ergänzt diesen Befund, indem er darauf hinweist, dass auch die sogenannte „traditionelle“ Musik Japans im 20. Jahrhundert selbst Ergebnis moderner Transformationsprozesse ist (Menzel 2015). Für die Analyse von Hosokawa bedeutet dies, dass seine Bezugnahmen auf Atem, Zeit oder Ritual nicht als Rückgriff auf eine unveränderte Tradition verstanden werden können, sondern als Teil eines bereits historisch und institutionell geprägten kulturellen Feldes.

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Konzept einer polyzentrischen Moderne besondere Relevanz. Tobias Janz und Chien-Chang Yang haben gezeigt, dass musikalische Moderne nicht als von Europa ausgehender linearer Prozess zu verstehen ist, sondern als Geflecht multipler, miteinander verbundener Zentren (Janz und Yang 2019). Darmstadt erscheint in diesem Modell nicht als isoliertes Zentrum, sondern als Knotenpunkt innerhalb eines globalen Netzwerks, in dem interkulturelle Austauschprozesse sichtbar und wirksam werden.

Rainer Nonnenmann betont, dass die japanisch-deutschen Musikbeziehungen seit den 1950er Jahren durch eine produktive Spannung zwischen Nähe und Differenz geprägt sind (Nonnenmann 2014). Diese Spannung ist jedoch nicht als Gegensatz zweier geschlossener kultureller Sphären zu verstehen, sondern als dynamischer Prozess, der durch konkrete institutionelle Kontexte strukturiert wird.

Vor diesem theoretischen Hintergrund lässt sich Hosokawas Wirken in Darmstadt neu einordnen: nicht primär als individuelle Vermittlungsleistung zwischen Japan und Europa, sondern als Teil eines historisch gewachsenen Diskurses der Interkulturalität, der in Institutionen wie den Darmstädter Ferienkursen aktiv produziert und reflektiert wurde. Seine Rolle besteht somit weniger darin, zwischen zwei Kulturen zu vermitteln, als vielmehr darin, innerhalb eines bereits etablierten interkulturellen Feldes zu agieren und dieses zugleich mitzugestalten.

Globale Kontexte: Expo '70 Osaka und die Internationalisierung der Neuen Musik

Die zunehmende internationale Vernetzung der Neuen Musik seit den 1960er Jahren lässt sich nicht allein über Institutionen wie die Darmstädter Ferienkurse erklären, sondern muss im Zusammenhang mit globalen kulturpolitischen und technologischen Entwicklungen betrachtet werden. Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür stellt die Weltausstellung Expo '70 in Osaka dar, die als Plattform für die Präsentation avantgardistischer Musik im Kontext technologischer Innovation fungierte (Kasai 2015: 6–7).

Die Expo '70 in Osaka war jedoch nicht lediglich ein technologisches oder künstlerisches Großereignis, sondern zugleich ein zentraler Schauplatz der Repräsentation des nachkriegszeitlichen Japans. Wie Amane Kasai gezeigt hat, fungierte die Expo als strategisches Instrument zur Re-Inszenierung einer nationalen Identität, die nach dem Zweiten Weltkrieg neu formuliert werden musste (Kasai 2015: 6–8). „Japaneseness“ erschien dabei nicht als gegebene kulturelle Essenz, sondern als Ergebnis komplexer Aushandlungsprozesse zwischen Tradition, Moderne und internationaler Wahrnehmung. Sandra Wilson hat in diesem Zusammenhang sowohl die Olympischen Sommerspiele 1964 in Tokio als auch die Expo '70 in Osaka als besonders selbstbewusste Inszenierungen nationaler Identität im Nachkriegs-Japan beschrieben (Wilson 2012: 159–160).

Im Rahmen der Expo realisierte Karlheinz Stockhausen ein umfangreiches musikalisches Projekt in einem eigens konzipierten sphärischen Auditorium, das auf komplexen räumlichen Klangdispositionen beruhte. Diese Anlage ermöglichte eine neuartige Erfahrung von Musik als immersives, räumlich organisiertes Ereignis und verweist zugleich auf die enge Verbindung von musikalischer Avantgarde und technologischer Infrastruktur (Stockhausen 1971: 153–184).

Die Expo '70 kann damit als wichtiger Knotenpunkt internationaler kultureller Netzwerke verstanden werden, in dem sich ästhetische Innovation, institutionelle Kooperation und kulturpolitische Repräsentation überlagerten. Im Kontext des Kalten Krieges fungierten solche Großereignisse zugleich als Schauplätze symbolischer Konkurrenz und kultureller Diplomatie, in denen unterschiedliche Modelle von Modernität sichtbar wurden. Charakteristisch war dabei die Spannung zwischen technologischer Zukunftsorientierung und der selektiven Reaktivierung kultureller Traditionen, die innerhalb der Expo parallel existierten (Kasai 2015: 10–14).

Vor diesem Hintergrund erscheint auch die Beziehung zwischen Japan und den Darmstädter Ferienkursen in einem neuen Licht: Beide waren Teil eines transnationalen Zusammenhangs, der weit über bilaterale Austauschprozesse hinausging. Die Präsenz japanischer Komponisten in Darmstadt – und umgekehrt die Rezeption europäischer Avantgarde in Japan – lässt sich daher weniger als isolierter Kulturtransfer als vielmehr als Ausdruck eines bereits etablierten globalen Geflechts musikalischer Praxis verstehen.

Auch Toshio Hosokawas Position lässt sich vor diesem Hintergrund präziser verorten. Obwohl er selbst nicht direkt an der Expo '70 beteiligt war, gehört seine musikalische Sozialisation einer Generation an, die maßgeblich durch die dort sichtbar gewordenen kulturellen und ästhetischen Transformationen geprägt wurde. Die von der Expo ausgehenden Diskurse über „Tradition“, „Modernität“ und „Japaneseness“ bildeten den Hintergrund, vor dem sich auch die nachfolgende Komponistengeneration positionierte.

Hosokawas frühe Begegnung mit der internationalen zeitgenössischen Musik – insbesondere durch das im Jahr 1973 von Tōru Takemitsu initiierte Festival „Music Today“ – ist in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung. Takemitsu selbst war eng in die ästhetischen und institutionellen Konstellationen der Expo '70 eingebunden und verkörperte eine Haltung, die traditionelle japanische Elemente nicht als statische Identitätsmarker verstand, sondern als Bestandteil eines offenen, global orientierten musikalischen Denkens.

Hosokawas späteres Wirken erscheint damit nicht als nachträgliche Vermittlung zwischen zwei getrennten kulturellen Sphären, sondern als Fortführung eines bereits etablierten transnationalen Diskurses. Seine künstlerische Entwicklung ist somit kein individueller Brückenschlag, sondern Ausdruck einer Generation, deren ästhetische Positionierung von Beginn an in einem globalen Kontext entstand.

Berlin und Freiburg als institutionelle Knotenpunkte

Hosokawas Weg nach Darmstadt lässt sich nur unzureichend über seine Herkunft oder eine Zugehörigkeit zu „interkulturellen“ Diskursen erklären. Entscheidend sind vielmehr jene institutionellen und pädagogischen Kontexte, in denen seine ästhetische Positionierung zunächst ausgebildet wurde. In diesem Zusammenhang kommt seiner Ausbildung in Deutschland – insbesondere in Berlin und Freiburg – eine zentrale Bedeutung zu (Long 2004).

Nach seiner Übersiedlung nach Deutschland im Jahr 1976 studierte Hosokawa an der Hochschule der Künste Berlin (HdK) bei Isang Yun (1917–1995), dessen Kompositionsklasse durch eine ausgeprägt internationale Zusammensetzung geprägt war. Yun selbst verkörperte eine Form musikalischer Moderne, die sich nicht entlang nationaler Kategorien definierte, sondern im Spannungsfeld politischer Erfahrung, kultureller Hybridität und transnationaler Vernetzung stand. Für Hosokawa bedeutete das Studium bei Yun daher nicht nur eine kompositionstechnische Schulung, sondern auch die Einbindung in ein internationales Netzwerk von Komponistinnen und Komponisten, das eng mit den zentralen Institutionen der europäischen Avantgarde verbunden war (Hosokawa und Sparrer 2012; Knodel 2022).

Gleichzeitig war diese Phase nicht allein durch ästhetische Integration geprägt, sondern auch durch konkrete Erfahrungen des Ankommens und der Anpassung. Obwohl Hosokawa bereits in Japan Deutsch gelernt hatte, erwies sich die Alltagssprache in Berlin zunächst als schwer verständlich. Die Differenz zwischen erlernter und

gelebter Sprache verweist auf eine grundlegende Dimension transnationaler Mobilität, die in musikgeschichtlichen Narrativen häufig ausgeblendet bleibt: die Erfahrung des Fremdseins im Alltag. Auch in praktischer Hinsicht war diese Zeit von Herausforderungen geprägt – etwa durch neue Lebensgewohnheiten, andere Esskulturen und die Notwendigkeit, sich in einem fremden sozialen Umfeld zu orientieren. Diese Erfahrungen sind nicht lediglich als biographische Randnotizen zu verstehen, sondern als Teil jener Bedingungen, unter denen ästhetische Positionierungen entstehen (Galliano 2005).

In diesem Zusammenhang kommt auch der Unterstützung durch bereits etablierte japanische Komponisten eine wichtige Rolle zu. Insbesondere Maki Ishii (1936–2003) und Jōji Yuasa (1929–2024), die ihrerseits eng mit den Darmstädter Ferienkursen verbunden waren, begleiteten Hosokawa in dieser frühen Phase und erleichterten ihm den Zugang zu den institutionellen und sozialen Strukturen der europäischen Avantgarde. Diese Formen kollegialer Unterstützung verweisen auf die Bedeutung informeller Netzwerke innerhalb der internationalen Szene der Neuen Musik. Zugleich wird deutlich, dass transnationale Mobilität nicht allein über Institutionen vermittelt wird, sondern auch über persönliche Beziehungen und generationelle Kontinuitäten (Hosokawa und Sparrer 2012).

Ergänzt wurde diese Prägung durch Studien an der Hochschule für Musik Freiburg bei Klaus Huber, dessen Kompositionsklasse ebenfalls einen bedeutenden Knotenpunkt internationaler Austauschprozesse bildete. Hier begegnete Hosokawa Komponisten wie Brian Ferneyhough und wurde mit ästhetischen Fragestellungen konfrontiert, die das Verhältnis von Struktur, Zeit und klanglicher Materialität in den Mittelpunkt rückten. Zugleich zeichnete sich Hubers Ansatz durch eine ausgeprägte Sensibilität für politische und kulturelle Dimensionen kompositorischen Handelns aus, wodurch sich die Perspektive auf Musik als gesellschaftlich eingebettete Praxis weiter schärfte (Stephan 2003).

Diese Ausbildungsstationen fungierten somit als entscheidende „Knotenpunkte“, die Hosokawas späteres Wirken in Darmstadt überhaupt erst ermöglichten. Sie markierten den Übergang von einer national geprägten musikalischen Sozialisation zu einer Position innerhalb transnationaler Netzwerke, die durch Institutionen wie die Darmstädter Ferienkurse strukturiert wurden. Seine Präsenz in Darmstadt erscheint damit weniger als unmittelbare Folge kultureller Differenz oder individueller Vermittlungsleistung, denn als Ergebnis spezifischer institutioneller Anschlussprozesse, die stets auch durch biographische, soziale und materielle Bedingungen vermittelt wurden.

Zugleich relativiert dieser Befund die Vorstellung, Hosokawas ästhetische Position sei primär aus einer direkten Gegenüberstellung von „japanischer“ und „europäischer“ Musik hervorgegangen. Vielmehr wurde sie in einem Kontext geformt, in dem unterschiedliche musikalische Traditionen bereits komplex miteinander ver-

schränkt waren. Berlin und Freiburg fungieren damit als zentrale Vermittlungsräume, in denen sich jene transnationalen Konstellationen verdichten, die später in Darmstadt sichtbar werden.

Formationsphase und erste Werke in Darmstadt (1980–1990)

Die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik etablierten sich seit ihrer Gründung 1946 nicht nur als Aufführungsort, sondern als wichtiger institutioneller Resonanzraum internationaler Avantgarde-Netzwerke. Ihre Bedeutung lag dabei weniger in der bloßen Präsenz einzelner Komponisten aus unterschiedlichsten Ländern als vielmehr in ihrer Funktion als Ort ästhetischer und kultureller Aushandlungsprozesse (Stephan 1996; Borio und Danuser 1997; Custodis 2010; Deliége 2011; Iddon 2013). Vor diesem Hintergrund ist auch die seit den 1950er Jahren kontinuierliche Teilnahme japanischer Musikerinnen und Musiker nicht primär als bilateraler Kulturaustausch zu verstehen, sondern als Teil einer umfassenderen Internationalisierung der Neuen Musik, in der „Japan“ zugleich als ästhetische und diskursive Kategorie innerhalb eines globalen Avantgarde-Kontexts sichtbar wurde (Schlüter 2012; Fukunaka 2021).

Toshio Hosokawas künstlerische Formationsphase ist in diesem Zusammenhang nicht isoliert zu betrachten, sondern als Ergebnis spezifischer institutioneller und ästhetischer Konstellationen, die sich zwischen Japan und Europa in den 1970er und 1980er Jahren herausbildeten. Seine Teilnahme am von Tōru Takemitsu initiierten Festival „Music Today“ markierte früh den Eintritt in transnationale Netzwerke zeitgenössischer Musik, in denen Fragen kultureller Identität bereits unter den Bedingungen globaler Zirkulation verhandelt wurden.¹ Entscheidender noch waren jedoch seine Studienjahre in Berlin und Freiburg. In Berlin, im Umfeld Isang Yuns und interkulturell orientierter Festivalformate wie „Metamusik“, begegnete Hosokawa erstmals expliziten Versuchen, musikalische Moderne jenseits strikt europäischer Referenzrahmen zu denken. Die Erfahrung der höfischen Gagaku-Musik im Jahr 1978 fungierte dabei weniger als Rückgriff auf eine „Tradition“ im engeren Sinne, sondern vielmehr als ästhetischer Impuls, der sich mit zeitgenössischen kompositorischen Fragestellungen verschränkte (Galliano 2002; Galliano 2005; Boyle 2007; Hosokawa und Vonderscher 2010; Michielon 2022).

Das anschließende Studium bei Klaus Huber in Freiburg bildete einen weiteren zentralen institutionellen Knotenpunkt. Hier wurde Hosokawas kompositorische Praxis in unmittelbarem Kontakt mit Diskursen der europäischen Nachkriegsavantgarde gebracht, insbesondere mit Fragen der Klangorganisation, Zeitstruktur und Material-

1 Die Programme der zwanzig Ausgaben des von Tōru Takemitsu geleiteten Festivals „Music Today“ (今日の音楽, *Kyō no Ongaku*) werden in den Archives of Modern Japanese Music (日本近代音楽館) der Bibliothek der Meiji Gakuin University aufbewahrt. Eine systematische wissenschaftliche Aufarbeitung des Festivals steht bislang aus. Der Autor konnte die Materialien im Juni 2017 vor Ort einsehen.

behandlung. Die Verbindung dieser Kontexte – Berlin als Ort interkultureller Reflexion und Freiburg als Ort kompositorischer Präzisierung – schuf jene Voraussetzungen, unter denen Hosokawas spätere Position in Darmstadt erst möglich wurde. Seine frühen Werke der 1980er Jahre sind daher nicht als Ausdruck einer einfachen Synthese „japanischer“ und „europäischer“ Elemente zu verstehen, sondern als Resultat komplexer Aushandlungsprozesse, in denen unterschiedliche ästhetische Modelle in neue Relationen gesetzt wurden (Hosokawa und Sparrer 2012; Knodel 2022; Holtz 2024).

Vor diesem Hintergrund gewinnen auch Hosokawas erste Teilnahmen an den Darmstädter Ferienkursen eine spezifische Bedeutung. Seine Anwesenheit seit 1980 – zunächst in Seminaren, etwa bei Gérard Grisey – markiert noch keine etablierte Position, sondern den Eintritt in ein institutionelles Feld, in dem ästhetische Legitimation durch Sichtbarkeit, Diskussion und Einbettung in bestehende Netzwerke erzeugt wurde. Im Verlauf der 1980er Jahre, insbesondere durch die Begegnungen mit Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough, verdichteten sich diese Beziehungen zunehmend zu einer strukturellen Anbindung, die über individuelle Kontakte hinauswies (Hosokawa und Sparrer 2012).²

Die Aufführungen und Präsentationen des Jahres 1990 markieren in diesem Prozess einen wichtigen Übergang. Mit der Präsentation mehrerer seiner Werke im Rahmen der Ferienkurse tritt Hosokawas kompositorische Position deutlicher als zuvor im Darmstädter Diskurs hervor. Entscheidend ist dabei weniger die bloße Aufführung einzelner Stücke als die Art und Weise, wie diese im Kontext von Komponistenforen und Diskussionen verhandelt wurden. Die dort vorgestellten Werke machen eine kompositorische Praxis sichtbar, die durch Prozesse der Verdichtung und Auflösung, durch mikrozeitliche Differenzierungen sowie durch eine spezifische Organisation von Klangschichten geprägt ist.

Gerade in diesen Kompositionen zeigt sich, dass Hosokawas Musik nicht als radikale Alterität zur europäischen Avantgarde verstanden werden kann. Vielmehr lässt sich eine strukturelle Nähe zu kompositorischen Entwicklungen der japanischen Nachkriegszeit erkennen, etwa in der Arbeit mit Klangflächen, zeitlicher Dehnung und differenzierten Schichtungsprozessen. Die Bezugnahme auf Kategorien wie Atem oder Zeit erscheint vor diesem Hintergrund weniger als Ausdruck kultureller Differenz, sondern als spezifische Reartikulation bereits etablierter ästhetischer Problemstellungen.

Das Jahr 1990 markiert somit nicht den Beginn einer interkulturellen „Vermittlung“, sondern einen Moment, in dem Hosokawas kompositorische Praxis innerhalb des Darmstädter Diskurses zunehmend als anschlussfähig sichtbar wird. Seine Präsenz ist nun nicht mehr allein biographisch oder institutionell, sondern manifestiert sich

2 Vgl. die Anmeldungen Toshio Hosokawas zu den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik 1980 und 1982 (IMD-Archiv, Signaturen: IMD-A100399-201652-19; IMD-A100399-201652-18) sowie die frühen Aufführungen von *Winter Bird* (1980), *Manifestation* und *Urbilder* (1982) in den Programmunterlagen des IMD.

konkret in Aufführung, Diskussion und ästhetischer Positionierung – ein Übergang, der die Grundlage für seine wachsende Bedeutung in den 1990er Jahren bildet.

Interkulturelle Reflexionsräume: Die Gesprächsrunde „Erfahrungen mit den Musikkulturen in Europa und Japan“ (1992)

Die Gesprächsrunde „Erfahrungen mit den Musikkulturen in Europa und Japan“ im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 1992 markiert einen wichtigen Moment, in dem Fragen der Interkulturalität nicht mehr lediglich implizit über Repertoire oder Personalstrukturen verhandelt wurden, sondern explizit als Gegenstand ästhetischer und institutioneller Reflexion in Erscheinung traten (s. Abb. 1). Ihre Bedeutung liegt weniger in den einzelnen Beiträgen als vielmehr in der Funktion des Formats selbst: Es etablierte einen diskursiven Raum, in dem kulturelle Differenz nicht nur repräsentiert, sondern aktiv produziert, verhandelt und funktionalisiert wurde.³

Gerade darin zeigt sich eine Verdichtung bereits zuvor angelegter Entwicklungen innerhalb der Darmstädter Diskurse. Während frühere Phasen der Ferienkurse durch die Integration nicht-europäischer Akteure primär auf der Ebene von Teilnahme und Repertoire operierten, treten Anfang der 1990er Jahre verstärkt Fragen nach Wahrnehmung, Übersetzbarkeit und institutioneller Rahmung kultureller Differenz in den Vordergrund. Die Diskussionen kreisten nicht mehr allein um die „Einführung“ fremder Musikkulturen, sondern um die Bedingungen ihrer ästhetischen Lesbarkeit innerhalb historisch gewachsener Systeme der Neuen Musik (Heiter 2025: 416).

Bereits in den 1980er Jahren wurden ähnliche Problematiken im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse reflektiert. Dörte Schmidt hat dies exemplarisch am Fall Younghi Pagh-Paans gezeigt, deren Positionierung zwischen Freiburg, Darmstadt und koreanischer Herkunft zentrale Fragen kultureller Selbstverortung, musikalischer Tradition und institutioneller Erfahrung berührte (Schmidt 2020). Vor diesem Hintergrund erscheint die Gesprächsrunde von 1992 weniger als Neubeginn, sondern als pointierte Zuspitzung eines bereits länger bestehenden interkulturellen Diskurses innerhalb der internationalen Neuen Musik.

Die Auseinandersetzung mit Toshio Hosokawas Werk spielte in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle, allerdings weniger im Sinne einer autorzentrierten Analyse als vielmehr als Projektionsfläche für grundlegende Fragen nach kultureller Differenz und ästhetischer Anschlussfähigkeit. Begriffe wie „Atem“, „Stille“ oder „Ritualität“, die in den Gesprächen prominent auftauchten, fungierten dabei nicht als neutrale Beschreibungen musikalischer Eigenschaften, sondern als diskursive Marker, mit denen eine spezifische Form von „Japaneseness“ innerhalb des Darmstädter Kontextes artikuliert wurde. Diese Zuschreibungen ermöglichten es, Hosokawas

3 Audioaufnahme: Toshio Hosokawa, Mayumi Miyata (Shō) und Robert HP Platz, Erfahrungen mit den Musikkulturen in Europa und Japan. Ein Gespräch, 24.07.1992, IMD-Archiv, Signatur: IMD-M-3825651.

Musik zugleich als andersartig und anschlussfähig zu rahmen – ein Spannungsverhältnis, das für die interkulturelle Positionierung zentral ist.

Die Beiträge von Robert H. P. Platz verschieben diese Perspektive, indem sie Interkulturalität nicht als abstrakten Dialog, sondern als Ergebnis konkreter institutioneller und pädagogischer Erfahrungen in Japan begreifen. Entscheidend ist hierbei, dass „Erfahrung“ nicht als unmittelbarer Zugang zu einer anderen Kultur verstanden wird, sondern als mediatisierter Prozess, der durch spezifische Aufführungssituationen, Wettbewerbe und Ausbildungskontexte strukturiert ist. Damit wird deutlich, dass interkulturelle Wahrnehmung nicht außerhalb, sondern innerhalb institutioneller Rahmenbedingungen entsteht.

Eine ähnliche Funktion kommt der Präsenz der Shō-Interpreten Mayumi Miyata zu. Ihre Rolle lässt sich nicht auf die Einführung eines „neuen“ Instruments reduzieren. Vielmehr fungiert die Shō als klangliches und symbolisches Medium, durch das alternative Modelle von Klangorganisation, Zeitlichkeit und musikalischer Geste in den Darmstädter Diskurs eingebracht werden. Entscheidend ist jedoch, dass diese Modelle nicht unvermittelt übernommen werden, sondern erst im Kontext der europäischen Avantgarde als ästhetisch lesbar gemacht werden. Die Shō wird damit zu einem Ort der Übersetzung, nicht der unmittelbaren kulturellen Authentizität (s. Abb. 2).

Vor diesem Hintergrund erscheint die Gesprächsrunde von 1992 als ein Reflexionsraum, in dem grundlegende Fragen verhandelt wurden: Unter welchen Bedingungen wird kulturelle Differenz musikalisch wahrnehmbar? Welche ästhetischen Kategorien sind übertragbar, und welche werden im Prozess der Übertragung transformiert? Und inwiefern ist der Begriff „Tradition“ überhaupt Teil dieses diskursiven Aushandlungsprozesses? Diese Fragen verweisen darauf, dass Interkulturalität hier nicht als harmonischer Austausch, sondern als konflikthafte Aushandlung zu begreifen ist.

Die parallel stattfindenden Aufführungen von Hosokawas Werken verstärken diese Perspektive. Werke wie „Birds Fragments III“ oder „Landscape“ wurden nicht als exotische Erweiterung des Repertoires präsentiert, sondern als Beiträge zu bestehenden ästhetischen Problemstellungen innerhalb der Neuen Musik, etwa der Organisation von Klangflächen, der Differenzierung von Zeitlichkeit oder der Beziehung zwischen Klang und Stille. Gerade hierin wird deutlich, dass die Wahrnehmung von „Fremdheit“ weniger aus den musikalischen Strukturen selbst resultiert als aus den diskursiven Rahmungen, in denen diese interpretiert werden.

Die Gesprächsrunde von 1992 fungiert somit als ein historisches Moment verstärkter Selbstreflexion, in dem die Darmstädter Ferienkurse ihre eigene epistemische Ordnung zunehmend zum Gegenstand ästhetischer und institutioneller Diskussionen machten. Interkulturalität erscheint hier nicht als Erweiterung eines bestehenden Systems, sondern als Kategorie, die dessen Voraussetzungen sichtbar macht und zugleich destabilisiert. In diesem Sinne bildet 1992 weniger einen absoluten Neubeginn als vielmehr einen wichtigen Verdichtungspunkt jener diskursiven Verschiebungen, die die Ferienkurse in den folgenden Jahren prägen sollten.



Abbildung 1: Mayumi Miyata, Toshio Hosokawa und Robert H. P. Platz während der Darmstädter Ferienkurse 1992; aufgenommen von Sascha Müller. IMD-Archiv, Signatur: IMD-B3007535. Ort: Georg-Büchner-Schule, Hörsaal.



Abbildung 2: Gesprächsrunde „Erfahrungen mit den Musikkulturen in Europa und Japan“ während der Darmstädter Ferienkurse 1992; am Podium: Robert H. P. Platz, Mayumi Miyata und Toshio Hosokawa, mit Publikum. Fotografie von Sascha Müller. IMD-Archiv, Signatur: IMD-B3007093. Ort: Georg-Büchner-Schule, Hörsaal.

Akiyoshidai, transnationale Netzwerke und die asiatische Ausweitung des Darmstädter Projekts

Die Gründung des Akiyoshidai-Festivals im Jahr 1989 lässt sich nicht lediglich als regionales Ereignis der japanischen Musikgeschichte beschreiben, sondern als Teil einer strukturellen Verschiebung innerhalb der globalen Netzwerke der Neuen Musik. Entscheidend ist dabei, dass sich hier kein einseitiger Transfer eines „europäischen Modells“ vollzieht, sondern ein Prozess der Reartikulation, in dem Darmstadt selbst als institutionelles und ästhetisches Paradigma in einem neuen kulturellen Kontext neu gefasst wird. Das Akiyoshidai-Festival fungiert somit nicht als bloße Peripherie, sondern als aktiver Knotenpunkt, in dem sich transnationale Austauschprozesse verdichten und transformieren (Galliano 2013).

Zwar orientierte sich das Festival in seiner Organisationsstruktur sichtbar an den Darmstädter Ferienkursen – etwa durch die Kombination von Seminaren, Werkstattproben und öffentlichen Aufführungen – doch ist diese Ähnlichkeit weniger als Kopie, sondern vielmehr als eine strategische Aneignung zu verstehen. Die Übernahme bestimmter Formate diente dazu, internationale Anschlussfähigkeit herzustellen, zugleich aber wurden diese in eine japanische institutionelle und kulturelle Logik eingebettet. Gerade hierin zeigt sich, dass das sogenannte „Darmstädter Modell“ nicht einfach exportiert wurde, sondern erst im Prozess seiner Übertragung Gestalt annahm.⁴

Die Entstehung des Akiyoshidai-Festivals fällt in eine Phase, in der die japanische Neue Musik durch eine doppelte Dynamik geprägt war: einerseits durch eine weitreichende Integration westlicher Avantgardetechniken, andererseits durch das Bedürfnis, diese nicht lediglich zu reproduzieren, sondern in eigenständige ästhetische Konstellationen zu überführen. Vor diesem Hintergrund wird das Akiyoshidai-Festival zu einem Laboratorium, in dem sich diese Spannung produktiv entfalten konnte. Die Einladung von Musikerinnen und Musikern mit engen Bezügen zu Darmstadt – etwa aus dem Umfeld europäischer Ensembles und Interpretierender – ist daher nicht nur als Import von Expertise zu verstehen, sondern als gezielte Herstellung von Vermittlungsinstanzen innerhalb eines sich ausbildenden transnationalen Netzwerks (Heiter 2025: 409–421).

In den frühen 1990er Jahren verdichtet sich diese Funktion weiter. Das Akiyoshidai-Festival etabliert sich als ein Raum, in dem nicht nur Werke zirkulieren, sondern auch ästhetische Kategorien, pädagogische Praktiken und Formen des Hörens vermittelt werden. Die Aufführung europäischer Werke und die Auseinandersetzung mit Komponisten wie Lachenmann oder Zimmermann markieren dabei weniger eine Rezeption im klassischen Sinne als vielmehr die Integration spezifischer Denkweisen in lokale Kontexte. Entscheidend ist, dass diese Prozesse nicht auf der Ebene

4 Brief von Toshio Hosokawa an Friedrich Hommel, 27.09.1992, IMD-Archiv, Signatur: IMD-A100418-202492-05.

stilistischer Übernahme verbleiben, sondern die epistemischen Grundlagen musikalischer Praxis betreffen (Hosokawa und Sparrer 2012: 81–84).

Die institutionelle Verknüpfung mit Darmstadt Anfang der 1990er Jahre – insbesondere durch die Initiative eines Austauschs zwischen beiden Zentren – macht diese Entwicklung explizit sichtbar. Doch auch hier ist Vorsicht gegenüber linearen Transfermodellen geboten. Die Beziehung zwischen dem Akiyoshidai-Festival und den Darmstädter Ferienkursen lässt sich nicht als einseitige Ausstrahlung verstehen, sondern als zirkulärer Prozess, in dem beide Seiten voneinander profitieren und ihre jeweiligen Positionen neu bestimmen. Das Akiyoshidai-Festival fungiert damit nicht nur als „Empfänger“, sondern als Ort, an dem sich die Bedingungen der internationalen Avantgarde selbst verändern.⁵

Gerade in dieser Perspektive erweist sich auch das häufig verwendete Narrativ eines „japanischen Darmstadt“ als problematisch. Eine solche Bezeichnung verschleiert die komplexen Aushandlungsprozesse, die der institutionellen und ästhetischen Formierung des Akiyoshidai-Festivals zugrunde liegen, und reproduziert implizit eine hierarchische Vorstellung kultureller Zentren und Peripherien. Stattdessen ist dieses in Japan stattfindende Festival als eigenständiger Reflexionsraum zu begreifen, in dem globale Avantgardemodelle nicht nur rezipiert, sondern transformiert und neu kontextualisiert werden.

Die Entwicklung des Festivals in den 1990er Jahren – einschließlich seiner zunehmenden Internationalisierung und der Einbindung weiterer Musikschaffender – bestätigt diese Dynamik. Zugleich zeigen sich hier die strukturellen Grenzen solcher Projekte: finanzielle Unsicherheiten, institutionelle Fragilität und die Herausforderung, ein hoch spezialisiertes Avantgardefestival außerhalb urbaner Metropolen langfristig zu stabilisieren. Mit dem Ende der künstlerischen Leitung Toshio Hosokawas im Jahr 1998 ging die Gründungsphase des Festivals in eine neue institutionelle Phase über, in der Jōji Yuasa die künstlerische Leitung übernahm. Diese Veränderung verweist weniger auf ein Scheitern als auf die inhärente Prekarität transnationaler Kulturprojekte, die auf spezifische historische Konstellationen und die Initiative einzelner Akteure angewiesen sind.⁶

Gerade vor diesem Hintergrund wird die Bedeutung des Akiyoshidai-Festivals deutlich. Es kann als ein Ort verstanden werden, an dem sich die Globalisierung der Neuen Musik konkret materialisiert – nicht im Sinne einer homogenen Ausbreitung, sondern als Prozess der Differenzierung und Neuverhandlung. Es zeigt exemplarisch, dass die internationale Avantgarde nicht von einem Zentrum aus gesteuert

5 IMD-Archiv: Materialien zu den Beziehungen zwischen den Darmstädter Ferienkursen und dem Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar and Festival, darunter Dokumente zum Akiyoshidai–Darmstadt-Stipendium (1994; Signatur: IMD-A100095-203053-17) sowie ergänzende Dossiers (u. a. IMD-A100121-201355-13; IMD-A100117-201323-16).

6 Ein Teil der Programmhefte des Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar and Festival wird im Archives of Modern Japanese Music (日本近代音楽館) der Bibliothek der Meiji Gakuin University in Tōkyō aufbewahrt.

wird, sondern sich in einem Geflecht von Beziehungen konstituiert, in dem lokale Kontexte eine aktive und produktive Rolle spielen. Das Akiyoshidai-Festival ist damit weniger als „Ableger“ Darmstadts zu begreifen, sondern vielmehr als Teil jener transnationalen Konstellation, die das Projekt Darmstadt selbst in den späten 20. Jahrhundert neu definiert hat.

Takefu und die Weiterführung der Darmstädter Netzwerke in Japan

Neben dem Akiyoshidai-Festival etablierte sich das Takefu International Music Festival seit Mitte der 1990er Jahre als ein zweiter, strukturell anders gelagerter Knotenpunkt innerhalb der transnationalen Netzwerke der Neuen Musik. Seine Bedeutung liegt weniger in der bloßen Fortführung eines „Darmstädter Modells“ als vielmehr in der spezifischen Art und Weise, wie dieses unter veränderten institutionellen und ästhetischen Bedingungen neu konfiguriert wurde und wird. Unter der künstlerischen Leitung Toshio Hosokawas fungiert dieses Festival nicht als peripherer Ableger, sondern als Ort, an dem sich internationale Avantgardepraktiken stabilisieren und zugleich transformieren (Hosokawa und Sparrer 2012: 84).

Im Unterschied zum Akiyoshidai-Festival, das stärker als experimenteller Vermittlungsraum zwischen lokaler Öffentlichkeit und internationaler Szene operierte, profilierte sich das Takefu-Festival schon früh als hoch spezialisierte Plattform für professionelle Musikschaffende. Die Orientierung an Formaten wie Vorträge, Werkstattproben und intensiven Probenphasen verweist zwar auf eine strukturelle Nähe zu Darmstadt, doch ist diese weniger als Übernahme zu verstehen, sondern als funktionale Anpassung. Entscheidender ist, dass hier nicht nur Werke zirkulieren, sondern verschiedene Formen des Denkens, Hörens und Vermittelns, die in den Kontext einer globalisierten Neuen Musik eingebettet sind.⁷

Die enge Verbindung zu Darmstadt wird dabei nicht nur praktisch, sondern auch historiografisch reflektiert. Die Präsenz von Musikschaffenden aus dem Darmstädter Umfeld sowie explizite Bezugnahmen auf die Geschichte der Ferienkurse zeigen, dass das Takefu International Music Festival bewusst als Teil einer größeren Genealogie der Avantgarde positioniert wird. Zugleich wird deutlich, dass diese Genealogie nicht linear fortgeschrieben wird, sondern in einem neuen Kontext ihre Bedeutung verändert. Das Festival fungiert somit als institutioneller Rahmen, in dem institutionelles Gedächtnis nicht lediglich bewahrt, sondern aktiv umgedeutet wird.⁸

In dieser Perspektive erscheint das Takefu-Festival als stabilisierende Phase innerhalb der asiatischen Ausweitung der Darmstädter Netzwerke. Während das Akiyoshidai-Festival die experimentelle Öffnung markiert, steht Takefu für deren

7 Einige Programmhefte des Takefu International Music Festival sind im Archives of Modern Japanese Music (日本近代音楽館) der Bibliothek der Meiji Gakuin University in Tōkyō überliefert.

8 Vortrag von Solf Schaefer, gehalten 2005 in Takefu/Japan, 2005, IMD-Archiv, Signatur: IMD-A100119-201331-02.

Konsolidierung: für die Etablierung dauerhafter Strukturen, für die Professionalisierung pädagogischer Formate und für die Ausbildung einer Generation von Musikschaaffenden, die sich selbstverständlich innerhalb transnationaler Kontexte bewegen. Die Weiterführung der Darmstädter Netzwerke erfolgt hier nicht als Expansion eines Zentrums, sondern als Reorganisation eines bereits global gewordenen Feldes.

Hosokawa in Darmstadt 1996: Von der Teilnahme zur institutionellen Position

Die Darmstädter Ferienkurse 1996 markieren einen Punkt, an dem sich Toshio Hosokawas Rolle grundlegend verschiebt. Er erscheint hier nicht mehr primär als Teilnehmer oder Vermittler, sondern als Akteur, der aktiv zur Strukturierung des Diskurses beiträgt. Diese Verschiebung lässt sich weniger über die bloße Präsenz seiner Werke erklären als über die Verschränkung von kompositorischer Praxis, theoretischer Reflexion und institutioneller Einbindung.

Seine Vorträge verdeutlichen, dass Kategorien wie Klang, Atem und Zeit nicht lediglich ästhetische Metaphern darstellen, sondern als konzeptionelle Werkzeuge fungieren, mit denen kompositorische Prozesse beschrieben und legitimiert werden. Entscheidend ist dabei, dass diese Begriffe im Darmstädter Kontext nicht als radikal fremd erscheinen, sondern an bestehende Diskurse über Klangorganisation und Zeitlichkeit anschließen. Die vermeintliche Differenz wird somit erst im Prozess ihrer diskursiven Rahmung erzeugt.⁹

Auch die dichte Präsenz seiner Werke verweist weniger auf eine individuelle Erfolgsgeschichte als auf eine strukturelle Einbindung in das ästhetische Feld der 1990er Jahre. Die aufgeführten Kompositionen lassen sich als Varianten einer Problemstellung lesen, die auch für die europäische Avantgarde zentral ist: die Organisation von Zeit jenseits metrischer Modelle, die Differenzierung von Klangflächen und die Transformation musikalischer Gesten. In diesem Sinne erscheint Hosokawas Musik weniger als Gegenmodell, sondern vielmehr als spezifische Reartikulation bestehender ästhetischer Fragestellungen.¹⁰

Seine Mitwirkung in der Jury des Kranichsteiner Musikpreises macht diese Entwicklung institutionell sichtbar. Sie zeigt, dass seine Position nicht mehr nur durch Rezeption bestimmt wird, sondern dass er selbst an den Mechanismen der Bewertung

9 Vgl. die Vorträge Toshio Hosokawas im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 1996, IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-1996VHS011-01; IMD-M-1996VHS011-02.

10 Vgl. die Aufführungen von Hosokawas Werken bei den Darmstädter Ferienkursen 1996, darunter *Vertical Song I-II*, *Vertical Time Study II-III*, *Nachtklänge* und *Slow Dance for 6 Players* (IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-1996CDR033-07; IMD-M-1996CDR036-02; IMD-M-1996CDR044-02; IMD-M-1996CDR005-01; IMD-M-1996CDR025-04; IMD-M-1996CDR042-03).

und Kanonbildung beteiligt ist. 1996 markiert somit einen Übergang von der Teilnahme zur Mitgestaltung – ein Moment, in dem Hosokawa nicht nur im Darmstädter Diskurs präsent ist, sondern ihn aktiv mitformt.¹¹

Hosokawa und die Globalisierungsdebatte 1998

Die Podiumsdiskussion von 1998 zur „Globalisierung der Neuen Musik“ bringt eine Problematik auf den Punkt, die bereits in den vorangegangenen Jahren aufgekommen ist: die Frage nach der Gültigkeit von Kategorien wie Zentrum und Peripherie. Entscheidend ist dabei, dass diese Kategorien nicht als geographische Gegebenheiten erscheinen, sondern als diskursive Konstruktionen, die von den jeweiligen Positionierungen der Musikschaffenden abhängen.¹²

Hosokawas Beitrag lässt sich in diesem Zusammenhang als bewusste Verschiebung dieser Ordnung lesen. Seine Hinwendung zu japanischen Traditionen ist nicht als Rückzug in kulturelle Essenz zu verstehen, sondern als Strategie der Neupositionierung innerhalb eines globalen Feldes. Indem er diese Traditionen nicht als Gegensatz, sondern als eigenständigen Referenzrahmen begreift, wird die Vorstellung eines einzigen avantgardistischen Zentrums unterlaufen.

Die Aufführungen seiner Werke sowie die Präsentation traditioneller Gagaku-Musik verstärken, z. B. durch das Ensemble *YŪSEI* (s. Abb. 3), diese Perspektive. Entscheidend ist hierbei weniger die Gegenüberstellung von „Tradition“ und „Moderne“ als die Art und Weise, wie beide innerhalb desselben institutionellen Rahmens neu konfiguriert werden. Gagaku erscheint nicht als exotisches Gegenbild zur europäischen Avantgarde, sondern als eigenständiges ästhetisches System, das neue Formen des Hörens und Verstehens ermöglicht.¹³

Gerade hierin zeigt sich eine grundlegende Transformation des Darmstädter Projekts. Die Frage nach der „Abdankung Europas“ verweist nicht auf einen Verlust kultureller Autorität, sondern auf die Herausbildung eines polyzentrischen Feldes, in dem unterschiedliche ästhetische Ordnungen nebeneinander bestehen und miteinander in Beziehung treten. Hosokawas Position ist in diesem Kontext exemplarisch: Sie verbindet kulturelle Selbstverortung mit transnationaler Anschlussfähigkeit und macht sichtbar, dass die Globalisierung der Neuen Musik nicht als Vereinheitlichung, sondern als Prozess der Differenzierung zu begreifen ist.

11 Vgl. *Terminankündigung für die Jury des Kranichsteiner Musikpreises 1996*, IMD-Archiv, Signatur IMD-A100095-203053-15, Datum: 1996.

12 Vgl. die Roundtable-Diskussion „Die Abdankung Europas? Die Globalisierung der Neuen Musik“ (Darmstädter Ferienkurse 1998), IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-1998DAT047-01; IMD-M-1998DAT047-02.

13 Vgl. die Aufführungen von *New Seeds of Contemplation – Mandala* für Shōmyō und Gagaku sowie „Traditionelle japanische Gagaku-Musik“ (Ensemble YŪSEI, Darmstädter Ferienkurse 1998), IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-1998DAT026-02; IMD-M-1998DAT026-01.



Abbildung 3: *Konzerteinführung des Ensembles YŪSEI während der Darmstädter Ferienkurse 1998.* Fotografie von Siegfried Meckle, 31. Juli 1998. © Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD).

Toshio Hosokawa bei den Darmstädter Ferienkursen 2000: Vorträge, Werke und künstlerische Kollaborationen

Die Darmstädter Ferienkurse des Jahres 2000 markieren weniger eine bloße Verdichtung von Aktivitäten als vielmehr einen Punkt, an dem Hosokawas Position innerhalb des institutionellen und ästhetischen Gefüges der Kurse sichtbar konsolidiert erscheint. Seine Vorträge und Werkpräsentationen verweisen darauf, dass er nun nicht mehr nur als Komponist mit markanter individueller Handschrift wahrgenommen wird, sondern als Akteur, dessen ästhetische Kategorien innerhalb des Darmstädter Diskurses selbst produktiv werden. Begriffe wie Atem, Zeitlichkeit oder klangliche Reduktion fungieren dabei nicht lediglich als poetische Selbstbeschreibungen, sondern als konzeptuelle Werkzeuge, mit denen musikalische Differenz im Rahmen der Neuen Musik artikuliert und legitimiert wird.¹⁴

Gerade die Vielzahl der 2000 aufgeführten Werke macht sichtbar, dass Hosokawas Präsenz nicht auf Einzelstücke oder isolierte Auftritte beschränkt blieb. Vielmehr tritt ein kompositorisches Feld hervor, das sich durch die enge Verschränkung von vokalen und instrumentalen Denkweisen, durch konzentrierte Gestik und durch eine spezifische Organisation von Zeit auszeichnet. Entscheidend ist jedoch, dass diese

¹⁴ Vgl. die Vorträge Toshio Hosokawas im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 2000, IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-2000DAT004-01; IMD-M-2000DAT005-01.

Verfahren nicht als radikal fremd erscheinen, sondern an ästhetische Entwicklungen anschließen, die in der europäischen Avantgarde bereits seit längerem verhandelt wurden. In diesem Sinne fungiert Hosokawas Werkpräsenz nicht als exotische Erweiterung des Repertoires, sondern als spezifische Reartikulation bestehender Problemstellungen innerhalb eines interkulturell gerahmten Diskurses.¹⁵

Ebenso aufschlussreich ist die Dichte künstlerischer Kooperationen. Die Zusammenarbeit mit japanischen und europäischen Musikerschaffenden verweist darauf, dass Hosokawas Position in Darmstadt nicht allein über Kompositionen, sondern über ein Netz performativer und sozialer Beziehungen stabilisiert wurde. Diese Kollaborationen sind weniger eine biographische Randnotiz, sondern eine institutionelle Tatsache: Sie zeigen, wie ästhetische Vorstellungen in Probenprozessen, Aufführungssituationen und personellen Konstellationen wirksam werden. Hosokawas Rolle verschiebt sich damit weiter von der des eingeladenen Komponisten zu der eines Akteurs, der an der Formierung eines transnationalen Produktionszusammenhangs beteiligt ist.¹⁶

Gerade darin liegt die Bedeutung des Jahres 2000. Die Verbindung von Vortrag, Werkpräsenz und künstlerischer Vernetzung zeigt, dass Hosokawa im Darmstädter Kontext nicht mehr primär als Repräsentant kultureller Differenz erscheint, sondern als Komponist, dessen ästhetische und institutionelle Positionierung bereits integraler Bestandteil des Feldes geworden ist. Was hier sichtbar wird, ist nicht einfach ein „Dialog“ zwischen Japan und Europa, sondern die Stabilisierung eines bereits globalisierten Diskursraums, in dem kulturelle Markierungen und ästhetische Anschlussfähigkeit untrennbar ineinandergreifen.

Toshio Hosokawa bei den Darmstädter Ferienkursen 2002: Raum, Atem und interkulturelle Sensibilität

Hosokawas Präsenz bei den Darmstädter Ferienkursen 2002 ist vor allem deshalb aufschlussreich, weil sich hier seine kompositorische Poetik mit einem breiteren Reflexionshorizont über Raum, Wahrnehmung und kulturelle Artikulation verschränkt. Seine Vorträge und Symposiumsbeiträge machen deutlich, dass Kategorien wie Raum, Atem oder Stille nicht als bloße Chiffren einer „japanischen Ästhetik“ fungieren, sondern als diskursive Begriffe, mit denen alternative Modelle musikalischer

-
- 15 Vgl. die Aufführungen von Hosokawas Werken bei den Darmstädter Ferienkursen 2000, darunter *Manifestation*, *Nocturne*, *Vertical Song Ib*, *Sen I*, *IV–V*, *Banka*, *Koto-Uta*, *Nacht Klänge* und *Windscares*, IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-2000CDR002-04; IMD-M-2000CDR008-04–08; IMD-M-2000CDR025-02; IMD-M-2000CDR030-07; IMD-M-2000CDR031-05; IMD-M-2000DAT017-05.
- 16 Vgl. fotografische Dokumente zu Hosokawas künstlerischen Begegnungen während der Darmstädter Ferienkurse 2000 (u. a. mit Tosiya Suzuki, Makiko Goto, Yukiko Sugawara, Asako Urushihara und dem Ensemble Recherche), IMD-Archiv, Signaturen: IMD-B3010979; IMD-B3010733; IMD-B3010774; IMD-B3011133; IMD-B3011255.

Organisation formuliert werden. Ihre Bedeutung liegt daher weniger in einer Herkunftsbehauptung als in ihrer Funktion innerhalb eines spezifischen ästhetischen Arguments.¹⁷

Besonders deutlich wird dies in der Art und Weise, wie Hosokawa Raum nicht als Behälter, sondern als Prozess beschreibt. Seine Reflexionen über japanische Architektur, Zwischenräume und die Durchlässigkeit von Innen und Außen sind nicht als unmittelbare Übertragung kultureller Erfahrungen auf Musik zu lesen, sondern als Versuch, Wahrnehmung jenseits linearer und objektivierender Modelle zu denken. Der musikalische Raum erscheint in dieser Perspektive nicht als vorgegebene Struktur, sondern als energetisches Kontinuum, in dem Klang und Stille einander wechselseitig hervorbringen. Gerade dadurch wird jedoch auch sichtbar, dass die häufige Zuschreibung solcher Überlegungen als „östlich“ oder „japanisch“ problematisch bleibt, weil sie die diskursive Produktion von Differenz mit einer vermeintlich natürlichen kulturellen Herkunft verwechselt (Hosokawa 2003: 59–61).

Die Werkaufführungen des Jahres 2002 bestätigen diese Beobachtung. Sie machen nachvollziehbar, wie Hosokawas kompositorische Verfahren – etwa die feine Ausdifferenzierung zeitlicher Übergänge, die mikrodramatische Organisation von Klang und die Aufmerksamkeit für Resonanz – nicht lediglich eine kulturell markierte Andersheit behaupten, sondern auf Fragestellungen reagieren, die auch in der europäischen Nachkriegsavantgarde zentral waren. Die von ihm hervorgehobene Beziehung von Klang und Schweigen, von Geste und Raum, ist daher weniger ein Gegenmodell, sondern eine Weiterführung eines bereits international geführten ästhetischen Diskurses.

Zugleich tritt 2002 deutlicher als zuvor hervor, dass Hosokawa seine Position in Darmstadt nicht als Repräsentation kultureller Herkunft, sondern als Beitrag zu einer veränderten Hörweise formuliert. In Podiumsgesprächen und Symposien erscheint er nicht als „japanischer Komponist“ im engen Sinne, sondern als Akteur, der die Voraussetzungen musikalischer Wahrnehmung selbst zum Thema macht. Seine Bedeutung liegt deshalb weniger in der Einführung neuer „Elemente“ als in der Verschiebung der Perspektive, unter der musikalische Erfahrung beschrieben und bewertet wird. Gerade in dieser Reflexivität zeigt sich, dass Interkulturalität hier nicht als dekorative Erweiterung, sondern als epistemische Herausforderung in Erscheinung tritt.

Toshio Hosokawa bei den Darmstädter Ferienkursen 2004: Atem, Vertikalzeit und die Dekonstruktion des Exotischen

Die Beiträge Hosokawas zu den Ferienkursen 2004 sind vor allem deshalb bemerkenswert, weil sie eine Phase markieren, in der seine ästhetische Position nicht nur

17 Die im Rahmen des Symposiums „Musik und Architektur“ (Darmstädter Ferienkurse 2002) gehaltenen Vorträge wurden publiziert in Metzger (2003). Ergänzend dazu: fotografische Dokumente im IMD-Archiv.

dargestellt, sondern ausdrücklich gegen vereinfachende kulturelle Zuschreibungen profiliert wird. Im Zentrum steht dabei nicht die Behauptung einer authentischen Andersheit, sondern die kritische Auseinandersetzung mit dem Exotischen als Wahrnehmungsmodus. Hosokawa reagiert damit auf eine diskursive Situation, in der seine Musik zwar häufig über Kategorien wie Natur, Atem oder Spiritualität lesbar gemacht wurde, diese Lesbarkeit jedoch stets die Gefahr einer Essentialisierung kultureller Differenz mit sich brachte (Hosokawa 2006).¹⁸

Gerade deshalb ist sein Vortrag „Wind from the Ocean“ nicht bloß als poetische Selbstdeutung, sondern als Intervention in einen diskursiven Zusammenhang zu verstehen. Wenn Hosokawa das Exotische als Effekt eines westlichen Blicks problematisiert, der Differenz ästhetisch konsumierbar macht, verschiebt er die Debatte von der Ebene kultureller Identität auf die Ebene der Wahrnehmungsformen selbst. Entscheidend ist dann nicht mehr, ob ein Werk „japanisch“ klingt, sondern unter welchen Bedingungen bestimmte Klangqualitäten überhaupt als fremd, naturnah oder spirituell markiert werden. Die Frage nach kultureller Differenz wird damit in eine Frage nach den Modi ihrer Hervorbringung überführt.¹⁹

Auch die theoretischen Überlegungen zur Nichtlinearität im Musiktheater sind in diesem Zusammenhang weniger als Manifest eines alternativen Kulturmodells, sondern als Kritik an den impliziten Normen westlicher Dramaturgie zu lesen. Das Nichtlineare fungiert hier nicht als Zeichen kultureller Herkunft, sondern als ästhetische Strategie, mit der teleologische und fortschrittsorientierte Strukturmodelle relativiert werden. Hosokawas Position ist deshalb nicht auf einen Gegensatz von Ost und West zu reduzieren, sondern auf eine Neuverteilung ästhetischer Prioritäten, in der Schweigen, Mikrogesten und Verharren konstitutive Bedeutung gewinnen.²⁰

Die Werkaufführungen des Jahres 2004 machen zugleich deutlich, dass diese Reflexionen nicht außerhalb der kompositorischen Praxis stehen. Vielmehr zeigen sie, wie eng poetische Selbstdeutung und Werkstruktur miteinander verschränkt sind. Dabei ist jedoch zentral, dass Begriffe wie Atem, Natur oder Vertikalzeit nicht als unmittelbare Signaturen kultureller Herkunft gelesen werden dürfen. In ihrer konkreten kompositorischen Ausprägung weisen sie deutliche Berührungspunkte mit ästhetischen Fragestellungen auf, die die europäische Avantgarde seit den 1950er Jahren beschäftigen. Hosokawas Bedeutung liegt daher nicht in der Behauptung einer absoluten Differenz, sondern in der Fähigkeit, diese Problemstellungen unter veränderten Vorzeichen neu zu konfigurieren. 2004 wird damit zu einem Moment, in dem

18 Vgl. auch Toshio Hosokawa, Vortrag „Wind from the Ocean“, Darmstädter Ferienkurse, 9. August 2004, IMD-Archiv, Signatur IMD-M-2004DAT004-02.

19 Toshio Hosokawa, Vortrag: „Wind from the Ocean“, 9. August 2004, IMD-Archiv, Signatur: IMD-M-2004DAT004-02.

20 Vgl. *Workshop*: „Non Linearity in Recent Music Theatre“, geleitet von Toshio Hosokawa, 10. August 2004, IMD-Archiv, Signatur IMD-M-2004DAT006-01.

sich seine Position zugleich gegen Exotisierung abgrenzt und innerhalb des Darmstädter Diskurses neu legitimiert.²¹

Toshio Hosokawa beim Symposium „Musik-Kulturen“ der Darmstädter Ferienkurse 2006

Das Symposium „Musik-Kulturen: Interkulturelle Spuren im zeitgenössischen Komponieren“ von 2006 stellt innerhalb der Darmstädter Ferienkurse einen Punkt dar, an dem Interkulturalität nicht mehr nur implizit mitgeführt, sondern ausdrücklich als begriffliches und programmatisches Problem verhandelt wird. Hosokawas Beteiligung ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich, weil sie zeigt, dass seine Rolle sich inzwischen von der des exemplarischen „anderen“ Komponisten zu der eines diskursiv ernst zu nehmenden Mitgestalters verschoben hat. Er erscheint nicht mehr bloß als Objekt interkultureller Zuschreibung, sondern als Akteur, der an der begrifflichen Rahmung dieses Feldes selbst beteiligt ist.²²

Bemerkenswert ist dabei, dass Hosokawa Interkulturalität gerade nicht als additive Kombination kultureller Idiome beschreibt. Seine Ausführungen insistieren vielmehr darauf, dass interkulturelles Komponieren aus einer Transformation von Wahrnehmungsweisen hervorgehe. Diese Verschiebung ist zentral, weil sie die Debatte aus dem Bereich stilistischer Oberflächen herauslöst und auf die Ebene epistemischer Bedingungen verlagert. Begriffe wie Atem, Resonanz oder Vertikalzeit werden dadurch nicht als Signaturen einer bestimmten Tradition vorgestellt, sondern als Modi musikalischer Erfahrung, die in unterschiedlichen kulturellen Konstellationen jeweils anders artikuliert werden.²³

Gerade im Austausch mit Figuren wie Helmut Lachenmann und Klaus Huber wird sichtbar, dass es hier nicht um harmonische Verständigung geht, sondern um eine produktive Reibung unterschiedlicher Material- und Geschichtsbegriffe. Hosokawas Position gewinnt ihre Kontur gerade dort, wo sie die Voraussetzungen europäischer Materialästhetik nicht verwirft, sondern verschiebt. Interkulturalität erscheint damit nicht als Gegenbegriff zur Avantgarde, sondern als eine Perspektive, die ihre eigenen impliziten Begrenzungen offenlegt (Hiekel 2008).

-
- 21 Vgl. die Aufführungen von Hosokawas Werken bei den Darmstädter Ferienkursen 2004, darunter *Winter Bird*, *Vertical Time Study II*, *Sen VII*, *Memory*, *Reminiscence*, *Voyage IV: Extasis* und *Drawing*, IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-2004HDD004-04; IMD-M-2004HDD010-06-07; IMD-M-2004CDR006-02; IMD-M-2004CDR003-05; IMD-M-2004HDD002-02; IMD-M-2004HDD008-04.
 - 22 Vgl. Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Musik-Kulturen. Darmstädter Diskurse 2* (Darmstadt: Pfau / Internationales Musikinstitut Darmstadt, 2008); sowie das Symposium „Musik-Kulturen. Interkulturelle Spuren im zeitgenössischen Komponieren“ (Darmstädter Ferienkurse 2006), Programmheft im IMD-Archiv.
 - 23 Vgl. die Vorträge Toshio Hosokawas bei den Darmstädter Ferienkursen 2006, IMD-Archiv, Signaturen: IMD-M-2006HDD028-01; IMD-M-2006HDD034-01.

Die dichte Werkpräsenz des Jahres 2006 unterstreicht diese Rolle. Sie macht deutlich, dass Hosokawas theoretische Beiträge nicht losgelöst von seiner kompositorischen Praxis stehen, sondern innerhalb derselben ästhetischen Problemstellung operieren. Entscheidend ist dabei weniger die Vielzahl der Werke als die Sichtbarkeit eines konsistenten Feldes von Fragestellungen: die Organisation nicht-linearer Zeit, die Differenzierung von Klang und Stille, die Transformation musikalischer Geste in räumliche und energetische Prozesse. Im Kontext des Symposiums wird diese Werkpräsenz selbst zu einem Argument: Sie zeigt, dass Interkulturalität in Darmstadt nun nicht mehr nur als Zuschreibung an Einzelne, sondern als Reflexionsmodus des Feldes insgesamt fungiert.

Damit markiert 2006 einen Kulminationspunkt innerhalb des vorliegenden Artikels. Hosokawas Bedeutung liegt hier nicht in der Repräsentation eines kulturellen „Außen“, sondern in seiner Mitwirkung an der inneren Neuvermessung des Darmstädter Diskurses. Die Ferienkurse erscheinen nicht länger als Ort, an dem Differenz ausgestellt wird, sondern als Raum, in dem die Bedingungen ihrer ästhetischen Artikulation selbst zum Gegenstand werden. In diesem Sinne ist Hosokawas Beitrag zum Symposium kein Sonderfall, sondern Symptom einer grundlegenden Transformation des Feldes.

Diskursive Rahmungen und ästhetische Positionierung Hosokawas in Darmstadt

Die Präsenz Toshio Hosokawas bei den Darmstädter Ferienkursen lässt sich nicht allein über Konzerte, Vorträge und institutionelle Funktionen erfassen, sondern muss wesentlich auch über jene diskursiven Rahmungen rekonstruiert werden, in denen seine Musik dort lesbar gemacht wurde. Da im Rahmen dieses Beitrags keine systematische Auswertung zeitgenössischer Presserezeptionen geleistet werden konnte, geht es hier nicht um eine vollständige Rezeptionsgeschichte, sondern um die Analyse jener Begriffe und Deutungsmuster, mit denen Hosokawas Werk in Programmtexten, Gesprächen, Vorträgen und publizierten Kontexten beschrieben und eingeordnet wurde. Diese methodische Fokussierung verschiebt den Blick von einem vermeintlich unmittelbaren „Echo“ der Öffentlichkeit auf die Bedingungen musikalischer Wahrnehmung selbst.

Eine systematische Untersuchung der zeitgenössischen Presse- und Feuilletonresonanz auf Hosokawas Auftritte in Darmstadt bleibt damit ein Desiderat weiterer Forschung. Für die vorliegende Untersuchung steht jedoch bewusst die Ebene jener Diskurse im Vordergrund, in denen sich ästhetische Zuschreibungen und Wahrnehmungskategorien zunächst formieren.

In diesem Sinne lässt sich an die Überlegungen von Christian Utz anschließen, der Interkulturalität nicht als Eigenschaft von Musik versteht, sondern als Ergebnis historisch situierter Diskurse und institutioneller Konstellationen (Utz 2014; 2016). Auch im Fall Hosokawas zeigt sich, dass zentrale Begriffe wie „Atem“, „Natur“, „Stille“ oder „Spiritualität“ weniger als präzise analytische Kategorien fungieren,

sondern als semantische Verdichtungen, durch die seine Musik innerhalb des Darmstädter Kontextes überhaupt erst als „anders“ und damit als spezifisch positionierbar erscheint.

Solche Begriffe sind jedoch nicht neutral. Wie Rolf Elberfeld hervorgehoben hat, operieren kulturphilosophische Diskurse häufig mit Kategorien, die Differenz nicht einfach beschreiben, sondern durch spezifische Wahrnehmungsweisen überhaupt erst hervorbringen (Elberfeld 2007). Überträgt man diese Perspektive auf Darmstadt, so erscheint die Zuschreibung von „Japaneseness“ weniger als musikimmanente Qualität, sondern viel mehr als Effekt einer diskursiven Praxis, in der kulturelle Differenz im Spannungsfeld von Erwartung, Projektion und institutioneller Rahmung erzeugt wird.

Diese Beobachtung lässt sich durch Fuyuko Fukunakas Analyse weiter präzisieren, die gezeigt hat, dass die Darmstädter Ferienkurse bereits seit den 1950er Jahren aktiv an der Konstruktion eines globalen Diskurses über „japanische“ Musik beteiligt waren (Fukunaka 2021). Die Lesbarkeit von Hosokawas Werk als „japanisch“ ist demnach nicht als unmittelbarer Ausdruck kultureller Herkunft zu verstehen, sondern als Resultat historisch gewachsener Interpretationsmuster innerhalb internationaler Avantgarde-Netzwerke.

Gerade hierin liegt jedoch eine grundlegende Ambivalenz. Dort, wo Differenz über Gegensatzpaare wie Natur und Konstruktion, Intuition und Rationalität oder „asiatisch“ und „europäisch“ formuliert wird, droht sie essentialisiert zu werden. Bonnie C. Wade hat gezeigt, dass musikalische Identitäten in der Moderne nicht aus stabilen kulturellen Essenzen hervorgehen, sondern aus komplexen Aushandlungsprozessen zwischen lokalen Traditionen, institutionellen Rahmenbedingungen und globalen Diskursen (Wade 2014). Auch Hosokawas Bezugnahmen auf Natur oder Atem erscheinen vor diesem Hintergrund nicht als Rückgriff auf eine unveränderte Tradition, sondern als Teil eines bereits historisch geprägten kulturellen Feldes.

Vor diesem Hintergrund wird es methodisch notwendig, zwischen kompositorischer Selbstbeschreibung, institutioneller Positionierung und analytischer Beschreibung musikalischer Strukturen zu unterscheiden. Gerade Hosokawas eigene Texte – etwa seine Reflexionen über „Musik und Natur“ oder seine Gespräche mit Walter Wolfgang Sparrer – zeigen, dass Begriffe wie Atem oder Stille nicht als essentialistische Marker gedacht sind, sondern als dynamische Konzepte, die Wahrnehmung und Zeitlichkeit betreffen (Hosokawa 1995; Hosokawa und Sparrer 2012).

Auch innerhalb der Darmstädter Diskurse selbst wird diese Spannung reflektiert. Jörn Peter Hiekel hat darauf hingewiesen, dass Naturbezüge in Hosokawas Musik nicht als naive Rückkehr zu vormodernen Konzepten zu verstehen sind, sondern als hochgradig reflektierte ästhetische Strategien innerhalb der Gegenwartsmusik (Hiekel 2010). Damit verschiebt sich der Fokus von der Frage nach kultureller Differenz hin zu der Frage, wie bestimmte ästhetische Kategorien im Kontext der Neuen Musik neu funktionalisiert werden.

Ein genauerer Blick auf Hosokawas kompositorische Verfahren bestätigt diese Perspektive. Klangflächenbildung, zeitliche Dehnung, mikroprozessuale Entwicklung und eine ausgeprägte Sensibilität für räumliche Artikulation weisen deutliche Berührungspunkte mit zentralen Strömungen der europäischen Nachkriegsavantgarde auf. In diesem Sinne lässt sich seine Musik weniger als radikale Alterität, sondern viel mehr als spezifische Reartikulation bereits etablierter ästhetischer Problemstellungen verstehen – ein Befund, der sich auch mit Marek Dolewkas Analyse der ästhetischen Funktion von Stille in der Musik Hosokawas und Arvo Pärts verbinden lässt (Dolewka 2015).

Gerade diese Spannung zwischen kultureller Markierung und ästhetischer Anschlussfähigkeit macht Hosokawas Position im Kontext der Darmstädter Ferienkurse besonders aufschlussreich. Sie zeigt, dass Interkulturalität hier nicht als Begegnung zweier geschlossener Traditionen zu begreifen ist, sondern als diskursive und institutionelle Formation, innerhalb derer musikalische Differenz zugleich hervorgebracht, verhandelt und integriert wird. Hosokawas Werk erscheint damit nicht als Grenzfall zwischen „Japan“ und „Europa“, sondern als exemplarischer Ort, an dem die Bedingungen der Wahrnehmung von Differenz innerhalb der globalisierten Neuen Musik sichtbar werden.

Fazit

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass Toshio Hosokawas Wirken bei den Darmstädter Ferienkursen zwischen 1980 und 2006 nicht angemessen beschrieben werden kann, wenn man es allein als Fall eines interkulturellen „Dialogs“ zwischen Japan und Europa oder als Vermittlung zwischen zwei vermeintlich geschlossenen kulturellen Sphären versteht. Ein solches Deutungsmuster greift zu kurz, weil es die historischen, institutionellen und diskursiven Bedingungen ausblendet, unter denen kulturelle Differenz in Darmstadt überhaupt erst sichtbar, artikulierbar und ästhetisch produktiv wurde.

Ausgehend von einem an Rolf Elberfeld orientierten Verständnis von Interkulturalität als prozessualer und historisch situierter Formation konnte gezeigt werden, dass Differenz in Darmstadt nicht einfach vorgefunden, sondern im Zusammenspiel von Werkpräsentationen, Gesprächsformaten, Vorträgen, programmatischen Setzungen und Rezeptionsmustern hervorgebracht wurde. Gerade Hosokawas Fall macht deutlich, dass Zuschreibungen wie „Atem“, „Stille“, „Natur“, „Ritualität“ oder „Japaneseness“ nicht als unmittelbare Spiegelungen kultureller Essenz zu lesen sind, sondern als diskursive Marker, durch die seine Musik innerhalb eines internationalen Avantgarde-Kontextes lesbar gemacht wurde.

Zugleich zeigt der vorliegende Beitrag, dass Hosokawas Position in Darmstadt nicht als singuläres Ereignis zu begreifen ist. Vielmehr steht seine erste Teilnahme im Jahr 1980 in einer längeren Genealogie japanischer Präsenz bei den Ferienkursen seit den 1950er Jahren. Dadurch wird sichtbar, dass seine Bedeutung weniger in einer bloßen „Öffnung“ Darmstadts gegenüber einem außereuropäischen „Anderen“ lag als in

seiner Rolle innerhalb eines bereits bestehenden transnationalen Beziehungsgeflechts zwischen Japan und Deutschland. Seine künstlerische und institutionelle Positionierung ist somit nicht als Ausnahme zu verstehen, sondern als Verdichtung längerfristiger historischer Konstellationen.

Besonders deutlich wurde im Verlauf des Artikels, dass Hosokawas Weg in Darmstadt eine Bewegung von der Teilnahme zur Mitgestaltung beschreibt. Während die 1980er Jahre zunächst durch Prozesse der Einbindung, Sichtbarkeit und ästhetischen Anschlussfähigkeit geprägt waren, markierten die 1990er und frühen 2000er Jahre eine Phase wachsender diskursiver und institutioneller Autorität. In Gesprächsformaten wie im Jahr 1992, in den Debatten um Globalisierung 1998, in den intensiven Werk- und Vortragspräsentationen ab 2000 sowie schließlich im Symposium „Musik-Kulturen“ im Jahr 2006 wurde Hosokawa zunehmend nicht mehr nur als Objekt interkultureller Zuschreibung wahrgenommen, sondern als Akteur, der an der begrifflichen und ästhetischen Neuvermessung des Feldes selbst beteiligt war.

Damit erweist sich Hosokawas Wirken als besonders aufschlussreich für eine Geschichte der Darmstädter Ferienkurse, die diese nicht länger als monolithisches Zentrum europäischer Avantgarde versteht, sondern als Ort, an dem musikalische Moderne unter globalen Bedingungen ausgehandelt wurde. Darmstadt erscheint in dieser Perspektive nicht als Ausgangspunkt einseitiger Ausstrahlung, sondern als Knotenpunkt eines polyzentrischen Netzwerks, in dem ästhetische Modelle zirkulierten, transformiert und neu kontextualisiert wurden. Die Beziehungen zum Akiyoshidai-Festival und Takefu-Festival haben darüber hinaus gezeigt, dass sich diese Prozesse nicht auf Rezeption beschränkten, sondern in Japan zu neuen institutionellen und pädagogischen Formationen führten, die ihrerseits auf das Selbstverständnis der internationalen Avantgarde zurückwirkten.

Für die Musikgeschichtsschreibung ergibt sich daraus eine weiterreichende Konsequenz. Der Fall Hosokawa legt nahe, dass Interkulturalität nicht als additive Erweiterung einer im Kern europäischen Geschichte der Neuen Musik verstanden werden sollte, sondern als konstitutiver Bestandteil jener historischen Prozesse, in denen sich musikalische Moderne seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als globales Phänomen herausgebildet hat. Die Darmstädter Ferienkurse waren an dieser Entwicklung nicht nur beteiligt, sondern einer ihrer zentralen Produktionsorte.

Eine systematische Untersuchung der zeitgenössischen Presse- und Feuilletonresonanz auf Hosokawas Auftritte in Darmstadt bleibt ein Desiderat weiterer Forschung. Sie könnte die hier vorgenommene Analyse institutioneller und diskursiver Rahmungen produktiv ergänzen und nachzeichnen, in welcher Weise sich diese in journalistischen Kontexten bestätigten, verschoben oder auch widersprachen.

Bereits jetzt lässt sich jedoch festhalten, dass Toshio Hosokawas Rolle in Darmstadt weit über die Figur des „interkulturellen Komponisten“ hinausweist. Sie eröffnet vielmehr einen Zugang zu den Bedingungen, unter denen kulturelle Differenz, ästhetische Legitimation und globale Vernetzung in der Geschichte der Neuen Musik miteinander verschränkt wurden.

Literaturverzeichnis

- Borio, Giannmario; Danuser, Hermann (Hrsg.) (1997): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946–1966*. Bände 1–4. Freiburg: Rombach.
- Boyle, Antares (2007): *The Pattern and the Fabric: Complexity and Ambiguity in the Solo Flute Works of Toshio Hosokawa*. Master Thesis (Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney).
- Dolewka, Marek (2015): „Sources of Philosophical-Aesthetic Interpretation of Silence in the Music of Arvo Pärt and Toshio Hosokawa“, in: Nová, M.; Opatrná, M. (Hrsg.): *Conference Proceedings of the International Conference of Students in Doctoral Programmes*. Praha: Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 277–284.
- East-West Music Encounter Committee (1961): *Music – East and West: Report on 1961 Tokyo East-West Music Encounter Conference*. Tokyo: Executive Committee for the 1961 Tokyo East-West Music Encounter.
- Elberfeld, Rolf (2007): „Kultur, Kulturen, Interkulturalität: Kulturphilosophische Perspektiven der Gegenwart“, in: Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 47.) Mainz: Schott Music, 85–98.
- Everett, Yayoi Uno; Lau, Frederick (Hrsg.) (2004): *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Fukunaka, Fuyuko (2021): „When ‘Japanese’ Music Became ‘World’ Music: The Internationale Ferienkurse für Neue Musik as Intercultural Agency“, in: Cho, Joanne Miyang (Hrsg.): *Musical Entanglements between Germany and East Asia: Transnational Affinity in the 20th and 21st Centuries*. Cham: Palgrave Macmillan, 227–258.
- Galliano, Luciana (2002): *Yōgaku: Japanese Music in the 20th Century*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Galliano, Luciana (2005): „Toshio Hosokawa: Der Emigrant“, in: *Positionen: Texte zur aktuellen Musik* 63: 16–18.
- Galliano, Luciana (Hrsg.) (2013): *Lotus. La Musica di Toshio Hosokawa*. Mailand: Auditorium Edizioni.
- Heiter, Susanne (2025): „Die Ferienkurse unter Friedrich Hommel, 1981 bis 1994“, in: Heiter, Susanne; Schmidt, Dörte (Hrsg.): *Ereignis und Geschichte: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962–1994*. München: edition text + kritik, 277–479.
- Heiter, Susanne; Schmidt, Dörte (Hrsg.) (2025): *Ereignis und Geschichte: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962–1994*. München: edition text + kritik.
- Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.) (2008): *Musik-Kulturen*. (Darmstädter Diskurse 2.) Saarbrücken: Pfau.
- Hiekel, Jörn Peter (2010): „Gefährdete Intensitäten: Naturbezüge in der Musik von Toshio Hosokawa“, in: Basil, Rogger (Hrsg.): *Roche Commissions: Toshio Hosokawa*. Basel: Roche, 80–101.
- Holtz, Corinne (2024): *Welt im Werk. Klaus Huber (1924–2017)*. Basel: Schwabe Verlag.
- Hosokawa, Toshio (1995): „Aus der Tiefe der Erde. Musik und Natur“, in: *MusikTexte* 60: 49–54.
- Hosokawa, Toshio (2003): „Geschichte vom kleinen Hund“, in: Metzger, Christoph (Hrsg.): *Musik und Architektur*. Saarbrücken: Pfau: 59–61.
- Hosokawa, Toshio (2006): „Harmony Between Human Beings and Nature: Reflections on *Wind from the Ocean*“, in: Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Komponieren in der Gegenwart. Texte der 42. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2004*. Saarbrücken: Pfau, 18–23.
- Hosokawa, Toshio; Vonderscher, Jacky (2010): „«Unser Publikum, das sind alle Menschen» – Toshio Hosokawa und Jacky Vonderscher im Gespräch“, in: Basil, Rogger (Hrsg.): *Roche Commissions: Toshio Hosokawa*. Basel: Roche, 36–63.

- Hosokawa, Toshio; Sparrer, Walter Wolfgang (2012): *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Iddon, Martin (2013): *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Janz, Tobias; Yang, Chien-Chien (Hrsg.) (2019): *Decentering Musical Modernity: Perspectives on East Asian and European Music History*. Bielefeld: transcript.
- Kasai, Amane (2015): „Sound of Post-War Japan: Representation of ‘Japaneseness’ through Music at Expo ’70“, in: *Trans-Asia Popular Music Studies* 1: 5–16.
- Knodel, Veronika (2022): „Sprachlosigkeit und Trauma in Toshio Hosokawas *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001)“, in: *Die Musikforschung* 75 (2): 137–146.
- Langenkamp, Harm (2014): *Cosmopolitan Counterpoint: Overt and Covert Musical Warfare and Diplomacy in the Early Cold War, 1945–1961*. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Langenkamp, Harm (2021): „Musical ‘East-West’ Diplomacy in the Cold War and the War on Terror“, in: Scott-Smith, Giles; Romijn, Peter; Segal, Joes (Hrsg.): *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 217–234.
- Long, Stephen (2004): „Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation“, in: *Tempo* 58 (228): 14–22.
- Menzel, Stefan (2015): *Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms.
- Metzger, Christoph (Hrsg.) (2003): *Musik und Architektur*. Saarbrücken: Pfau.
- Michielon, Letizia (2022): *La mia musica è calligrafia: suono e silenzio nel pensiero compositivo di Toshio Hosokawa*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Nonnenmann, Rainer (2014): „Eine gute Distanz ist besser als eine falsche Nähe: Japanisch-deutscher Musiktransfer – Personen, Aspekte, Strukturen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3: 28–32.
- Sawabe, Yukiko (1992): *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*. (Kölner Beiträge zur Musikforschung 170.) Regensburg: Gustav Bosse.
- Schlüter, Wilhelm (2012): „Fern, nahe Welt: Japan und Darmstadt – eine weit zurückreichende fruchtbare Wechselbeziehung“, in: Birtel, Wolfgang; Mahling, Christoph-Helmut (Hrsg.): „Dauerkrise in Darmstadt?“ *Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 43.) Mainz: Schott, 117–122.
- Schmidt, Dörte (2018): „The ‘Darmstadt Events’: Archival Strategies, Music-Historical Work and Cultural-Political Research Perspectives on the Development of the Digital Archive“, in: *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music* 3: 147–157.
- Schmidt, Dörte (2020): „Jeder hat [eine] eigene Tradition, wie jeder eine Vergangenheit hat. Younghi Pagh-Paan in Freiburg und Darmstadt in den 1970er und 1980er Jahren“, in: Maurer Zenck, Claudia (Hrsg.): *Auf dem Weg zur musikalischen Symbiose. Die Komponistin Younghi Pagh-Paan*. München: edition text + kritik, 25–42.
- Stephan, Ilja (2003): „Hosokawa, Toshio“, in: Weber, Horst (Hrsg.): *Komponisten Lexikon*. Stuttgart: J.B. Metzler, 277–278, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05274-2_143.
- Stephan, Rudolf (1996): *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. Tutzing: Daco Verlag.
- Stockhausen, Karlheinz (1971): *Texte zur Musik 1963–1970*. Band 3. Köln: Verlag M. DuMont.
- Utz, Christian (2002): *Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Utz, Christian (2014): *Komponieren im Kontext der Globalisierung: Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript.

Utz, Christian (2016): „Verflechtung und Reflexionen: Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945“, in: Hiekel, Jörn Peter; Utz, Christian (Hrsg.): *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart; Kassel: Metzler; Bärenreiter, 135–154.

Wade, Bonnie C. (2014): *Composing Japanese Musical Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.

Wilson, Sandra (2012): „Exhibiting a New Japan: The Tokyo Olympics of 1964 and Expo '70 in Osaka“, in: *Historical Research* 85 (227): 159–178.