

Joevan de Mattos Caitano (Löbau)

Maki Ishii und sein Engagement bei den Darmstädter Ferienkursen und dem Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik in Tokio

Zur Relevanz von Maki Ishii in der musikwissenschaftlichen Forschung

Die Zeit, die Maki Ishii an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin unter der Betreuung der Professoren Josef Rufer und Boris Blacher verbrachte, gilt als prägende Ära für den japanischen Komponisten.¹ So erweiterten seine Reisen nach Darmstadt 1960 und 1961 sein ästhetisches Verständnis der Neuen Musik in Deutschland. Als Maki Ishii nach Japan zurückkehrte und die Darmstädter Ferienkurse in den Radioprogrammen des *Nippon Hōsō Kyōkai* präsentierte, ermöglichte sein Aufenthalt in Westdeutschland zusätzliches bikulturelles Engagement. Eine weitere bedeutende Aktivität ist die Leitung des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten wie Yoshirō Irino, Makoto Moroi und Kazuo Fukushima. Die Gründung des Institute for Music-Projects Tokyo in Partnerschaft mit Yoshirō Irino im Jahre 1971 löste in den 1970er Jahren die Implementierung der Ensembles Gagaku und TOKK aus. Ishii und seine Gruppe bereisten zahlreiche Länder in Europa und anderen Kontinenten und führten Werke japanischer Komponisten auf verschiedenen Festivals auf. Im Berliner Maki-Ishii-Archiv wird eine Reihe von Dokumenten aufbewahrt, darunter Konzertprogramme, Fotografien und das japanischsprachige Tagebuch des Komponisten. Diese Materialien bieten Möglichkeiten für zusätzliche Erkenntnisse zu den Tourneen des TOKK-Ensembles. Interkulturell offene Konzerte Neuer Musik wurden durch Ishiis Beteiligung an der Gründung des Insel Musik Festivals Berlin an der Seite von Erhard Grosskopf, Gutama Soegijo und Thomas Kessler ermöglicht.

Dieser Artikel versucht, Details zu Maki Ishiis künstlerischem Werdegang mit besonderem Augenmerk auf seine Aktivitäten in Darmstadt, Berlin und Tokio darzustellen. Er basiert auf bislang noch nicht ausgewerteten Materialien, die im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) gesammelt wurden, ergänzt um Fotografien aus dem Privatarchiv von Kei Ishii in Berlin, sowie auf Literatur zur japanischen Musik des 20. Jahrhunderts.

1 *Westlicher Klang – Östlicher Klang. Die Musik Maki Ishiis: Schöpfung aus zwei Musikwelten*, hrsg. von Christa Ishii-Meinecke, Celle 1997; *Nihon no sakkyoku nijusseiki* [Japanische Komposition des 20. Jahrhunderts], hrsg. von Kyo Hori, Tokio 1999, S. 132–135; Hugh De Ferranti, *Japanese Musical Instruments*, Oxford u. a. 2000; Luciana Galliano, *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*, Lanham 2002; Bonnie C. Wade, *Composing Japanese Musical Modernity*, Chicago 2013; Sabela Castro Rodriguez, *Maki Ishii. Discovering Japanese Music through the Nature of three Percussion Compositions*, Stockholm 2017; Fuyuko Fukunaka, „When ‚Japanese‘ Music Became ‚World‘ Music: The Internationale Ferienkurse für Neue Musik as Intercultural Agency“, in: *Musical Entanglements between Germany and East Asia. Transnational Affinity in the 20th and 21st Centuries*, hrsg. von Joanne Miyang Cho (= Palgrave Series in Asian German Studies), London u. a. 2021, S. 227–258.

Maki Ishii und andere Japaner in Darmstadt in den 1950er und 1960er Jahren

Die zeitgenössische Musik Japans erhielt in Westdeutschland erstmals vermehrte Aufmerksamkeit zu den Zeiten, als Wolfgang Steinecke (1910–1961) und Ernst Thomas (1916–1997) Direktoren der Darmstädter Ferienkurse waren. In den 1950er Jahren gab es in Japan zahlreiche junge, experimentierfreudige Komponisten, die im *Jikken kōbō* [Experimenteller Workshop] – wo Werke japanischer wie auch internationaler Komponisten (z. B. Olivier Messiaen) vorgestellt wurden – die Möglichkeit hatten, ihre experimentelle Musik auszuprobieren.² Einige dieser Komponisten waren später auch in Darmstadt zu Gast und ebneten so den Weg für ihre Landsleute wie den Komponisten Toshio Hosokawa (*1955) und den Shō-Spieler Mayumi Miyata (*1954), die in den 1980er und 1990er Jahren unter Friedrich Hommel (1929–2011) in Darmstadt sehr aktiv waren. Hommel leitete das Internationale Musikinstitut Darmstadt von 1981 bis 1994 in enger Zusammenarbeit mit Wilhelm Schlüter. Unter seiner Ägide entstanden verschiedenste Projekte, darunter nicht zuletzt auch zu japanischen Komponisten.³

Von den japanischen Pionieren in Darmstadt sind einige heute weithin bekannt: Dazu gehören der Musikkritiker Ginji Yamané (1906–1982) und seine Frau Yaeko Yamané, die Komponisten Toshirō Mayuzumi (1929–1997),⁴ Kuniharu Akiyama (1929–1996), Yoshirō Irino (1921–1980), Makoto Moroi (1930–2013), Minao Shibata (1916–1996) und auch Yoritsune Matsudaira (1907–2001). Letzterer wurde – dank der Vermittlung des nordamerikanischen Pianisten und Komponisten John Evans (1929–1980), der als Associate Executive Secretary beim International Music Council Paris arbeitete – dem IMD-Direktor Wolfgang Steinecke vorgestellt und gelangte so nach Darmstadt.⁵ Matsudairas Aufenthalt in Darmstadt

2 Der Autor dieses Aufsatzes konnte im Juni 2017 bei Recherchen im Archiv für moderne japanische Musik in Meiji Gakuin in Tokio alle Programme des *Jikken Kōbō* zusammentragen (Meiji Gakuin University, Archives of Modern Japanese Music 日本近代音楽館). Für weitere Informationen zum Thema *Jikken Kōbō* siehe Miwako Tezuka, *Jikken Kōbō (Experimental Workshop): Avant-garde Experiments in Japanese Art of the 1950s*, Diss. Columbia Univ. 2005.

3 Zum Journalisten und Musikwissenschaftler Wolfgang Steinecke siehe *Traditionen – Koalitionen – Visionen: Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, hrsg. von Michael Custodis, Saarbrücken 2010. Eine Zusammenfassung des Schaffens von Friedrich Hommel und seiner internationalen Beziehungen in Darmstadt findet sich bei Michael Custodis, „Liberaler Internationalist. Zum Tod des ehemaligen Leiters des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, Friedrich Ferdinand Hommel (1929–2011)“, in: *NZfM* 173/2 (2012), S. 44f. Hommel entwarf mehrere Projekte, viele wurden jedoch mangels finanzieller Unterstützung nicht umgesetzt. Das Archiv des IMD sowie das Stadtarchiv Darmstadt bewahren zahlreiche Projektentwürfe Hommels auf. Die Rezeption japanischer Musik in Darmstadt wurde von Wilhelm Schlüter, der mehrere Jahrzehnte im IMD-Archiv arbeitete, eingehend aufgearbeitet: Wilhelm Schlüter, „Ferne, nahe Welt. Japan und Darmstadt – eine weit zurückreichende fruchtbare Wechselbeziehung“, in: „*Dauerkrise in Darmstadt?*“ *Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph Hellmut Mahling (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 43), Mainz u. a. 2012, S. 117–122.

4 Für eine umfassende Studie über Mayuzumis Leben und Werk siehe Rintarō Mayuzumi, *Nihon no ongakuka o shiru shirizu Mayuzumi Toshirō* [Eine Reihe japanischer Musiker: Toshirō Mayuzumi], Tokio 2018.

5 Brief von Evans an Steinecke vom 19. Juni 1957; IMD-Archiv. Zu den Briefen, die Yoritsune Matsudaira und Wolfgang Steinecke beim IMD ausgetauscht haben, siehe Joevan de Mattos Caitano, *Intercultural Perspectives in the International Summer Courses for New Music: The Internationales Musikinstitut Darmstadt in the Context of Exchanges with Latin America, Africa, USSR, Oceania and Asia*, Diss. Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden 2019.

war wichtig, um der westlichen Neue-Musik-Szene die Situation der japanischen Kultur zu erläutern sowie Konvergenzen in der Neuen Musik des Westens und Japans aufzudecken. Sein Vortrag „Neue Musik in Japan“ bei den Ferienkursen 1959 markierte schließlich einen wichtigen Moment in der Geschichte der Rezeption japanischer Avantgarde-Musik in Darmstadt.⁶

In der Dynamik zwischen dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt und Japan fällt das Engagement von Bernhard Großmann (1929–2013), Direktor des Deutschen Instituts in Tokio, und Yoshida Hidekazu (1913–2012), Leiter des *Nijūsēki Ongakukenyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts], besonders auf. Sie hatten die Programme des *Gendai ongaku sai* [Festival für zeitgenössische Musik] in Kuruzawa 1957, 1958 und 1959, Osaka 1961, Kyoto 1963 und Tokio 1965 nach Darmstadt geschickt und so japanischen Komponisten zu mehr Bekanntheit verholfen. Beide haben auch zahlreiche Briefe mit Wolfgang Steinicke (bis 1961) und Ernst Thomas (ab 1962) ausgetauscht, in denen verschiedene Projekte zur Umsetzung von Konzerten mit Werken japanischer Komponisten bei den Darmstädter Ferienkursen diskutiert wurden.⁷

-
- 6 Yoritune Matsudaira, „Neue Musik in Japan (1959)“, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 1997, S. 218–225. Aufgrund von Planungsproblemen war Matsudaira 1959 nicht persönlich in Darmstadt, aber sein Vortrag wurde ins Deutsche übersetzt und von Heinz-Klaus Metzger verlesen, der zudem einige Werke japanischer Komponisten wie Tōru Takemitsu, Yoritune Matsudaira, Makoto Moroi und anderen vorstellte. Siehe auch Yukiko Sawabe, *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960. Stilrichtungen und Komponisten*, Regensburg 1992, S. 43. Für eine Einführung in die Ästhetik und Kompositionstechnik von Yoritune Matsudaira siehe ders., „Der lange Weg zur ‚Geschichte vom Prinzen Genji‘. Der Komponist Yoritune Matsudaira“, in: *MusikTexte* 60 (1995), S. 55–60; Rica Narimoto, *Nippon no dentō ongaku kara chakusō o eta sengo nippon no zenei ongaku sakuhin nitsuite: matsudaira yoriyuki nori to yuasa jōji no sakkyōku gihō o chūshin ni* [Japanische zeitgenössische Musik nach dem Zweiten Weltkrieg inspiriert von traditioneller japanischer Musik: Konzentration auf die Kompositionstechnik von Yoritune Matsudaira und Joji Yuasa], Diss. Aichi Univ. of the Arts 2014; Rica Narimoto, „Heritage within the avant-garde? Traditional and contemporary musics in post-war Japan“, in: *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, hrsg. von Barley Norton und Naomi Matsumoto, London 2018, S. 258–277.
- 7 Zu Bernhard Großmann und Yoshida Hidekazu und ihren Beziehungen zu Darmstadt siehe Caitano, *Intercultural Perspectives*, und das IMD-Archiv. Zum *Gendai ongaku sai* [Festival für zeitgenössische Musik] siehe Hori (Hrsg.), S. 60–63; Miki Miyamoto, *Hijiri-ka suru ongaku-sai: Gurokarizeshon to shite no iwai-sai kenkyū* [Alte Musik Festival: Festivalstudie als Globalisierung], Diss. Osaka Univ. 2002. Zum *Nijūsēki Ongakukenyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts] siehe Yoshida Hidekazu, „Housing Japan’s Avantgarde / Un Foyer pour l’Avant-garde Nippon / Eine Heimstatt für Japans Avantgarde“, in: *The World of Music* 11/3 (1969), S. 6–16, hier S. 6–9. Vgl. auch Kapitel 6 [„Zen’ei to matsuri“], in: Miki Yamamoto, *Ongaku-sai no sengo-shi: Kessha to saron o meguru monogatari* [Nachkriegsgeschichte der Musikfestivals: Geschichten über Gesellschaften und Salons], Tokio 2015. Siehe ferner Stefan Menzel, „Institutionalisierung, Protest und Selbstrelativierung. Die Herausbildung der musikalischen Avantgarde Japans in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts“, in: *NZfM* 175/3 (2014), S. 15–17; Tobias Janz, „Multiple Musical Modernities? Dahlhaus, Eisenstadt, and the Case of Japan“, in: *Decentering Musical Modernity. Perspectives on East Asian and European Music History*, hrsg. von dems. und Yang Chien-Chang (= Musik und Klangkultur 33), Bielefeld 2019, S. 279–312; Galliano, S. 173–182; sowie mehrere Artikel in der Musikzeitschrift *Ongaku Geijutsu* 『音楽芸術』 (1957.11–1966.1). In der Autobiographie des Komponisten Minao Shibata, der ein wichtiger Mitstreiter in der Arbeitsgruppe von Yoshida Hidekazu war, wurde das *Nijūsēki Ongakukenyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts] ebenfalls angesprochen: Minao Shibata, *Waga ongaku waga jinsei* [Meine Musik – mein Leben], Tokio 1995.

Die interkulturellen Wechselwirkungen in Darmstadt wurden auch durch die Anwesenheit von Persönlichkeiten aus anderen Ländern verstärkt, wie beispielsweise durch den aus Israel stammenden Musikwissenschaftler Peter Gradenwitz (1910–2001), der sich während der Ferienkurse 1957 in seinem Vortrag „Bedeutung und Einfluss des Orients in der Neuen Musik des Westens“ auch mit dem Werk einiger japanischer Komponisten befasste. 1959 stellte Wolfgang Steinecke während der Veranstaltung „Hessischer Rundfunk – Studio für Neue Musik“ das Thema „Die musikalische Situation in Polen, Schweden und Japan“ mit verschiedenen Musikbeispielen vor. Die 1962 von Yoshida Hidekazu gehaltene Vorlesung „Kontakte zwischen japanischer und abendländischer Musik“ besiegelte einen wichtigen Moment im Kontext Neuer Musik und Interkulturalität zwischen Japan und dem Westen in Darmstadt.⁸

Zeitgleich zur Einführung der Neuen Musik aus Japan in Darmstadt wurden am Sōgetsu Art Center (SAC, 1958–1971) in Tokio Werke von mehreren Komponisten und mit Instrumentalisten aufgeführt, die sich für Klangexperimente und interdisziplinäre Dialoge interessierten. Hiroshi Teshigahara (1927–2001), der Gründer und Direktor des SAC, legte den künstlerischen Fokus der Institution auf Jazz, zeitgenössische Musik und Film. Mit Unterstützung des *SAC Journal* konnten sich die avantgardistischen Ideen des SAC schnell verbreiten: Die hier entwickelten Projekte erregten internationale Aufmerksamkeit und wurden durch die Teilnahme berühmter Gäste wie des Komponisten John Cage und des Pianisten David Tudor 1962 enorm bereichert. Zu den Schlüsselfiguren des SAC zählen Kuniharu Akiyama, Toshi Ichianagi, Yūji Takahashi, Tōru Takemitsu und andere, die auch aktiv an den avantgardistischen Aktivitäten der Institution teilnahmen. In diesem Zeitraum wirkte Maki Ishii, der im Fokus dieses Aufsatzes steht, bereits zwischen Berlin und Tokio.⁹

8 Gianmario Borio, „Convergence between West and East in 20th Century Music. Reflections on some Crucial Aspects“, in: *Musica che affronta il silenzio. Scritti su Tōru Takemitsu / Music Facing Up to Silence. Writings on Tōru Takemitsu*, hrsg. von dems. und Luciana Galliano, Mailand 2010, S. 107–115.

9 Yayoi Uno Everett, „Scream against the Sky‘: Japanese Avantgarde Music in the Sixties“, in: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, hrsg. von Robert Adlington, Oxford u. a. 2009, S. 187–208; Fuyuko Fukunaka, „Re-situating Japan’s Post-War Musical Avant-Garde through Re-situating Cage. The Sōgetsu Art Center and the Aesthetics of Spontaneity“, in: *Contemporary Music in East Asia*, hrsg. von Hee Sook Oh, Seoul 2014, S. 181–208; Christian Utz, „Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart u. a. 2016, S. 135–154. Siehe auch *kagayake 60 nendai sōgetsu āto sentā no zen kiroku* [輝け60年代 草月アートセンターの全記録 – Die hellen Sechziger: Das Sōgetsu Art Center], Tokio 2002. Dieses Buch auf Japanisch mit 415 Seiten enthält Aufsätze verschiedener Autoren und zeigt die Aktivitäten, die das SAC von 1958 bis 1971 durchführte. Es ist ein zentrales historisches Dokument für alle Forscher, die sich mit der Geschichte der zeitgenössischen japanischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg befassen; leider gibt es bisher keine Übersetzung in westliche Sprachen. Yūji Takahashi war nie in Darmstadt, und im IMD-Archiv finden sich nur wenige Hinweise auf ihn, zumeist in Briefen, die Wilhelm Schlüter 1971 an den Musikverlag C. F. Peters sandte. Toshi Ichianagi spielte in der Geschichte der Rezeption japanischer Musik in Darmstadt keine Rolle. Sein Werk *Stanzas* (für Violine und Klavier) wurde vom Pianisten David Tudor und dem Geiger Kenji Kobayashi in der Veranstaltung „Nachtprogramm III: David Tudor stellt neue Kompositionen vor“ während der 16. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1961 aufgeführt. Der Name Toshi Ichianagi wurde zudem in einigen Korrespondenzen erwähnt, die im IMD-Archiv aufbewahrt sind. Eine allgemeinere Einschätzung des Autors dieses Aufsatzes während der Feldforschung von 2014 bis 2018 zeigt indes, dass Ichianagi in Darmstadt fast unsichtbar war. Wenn Wolfgang Steinecke nicht im Dezember 1961 gestorben wäre, hätte dieser japanische Komponist vielleicht in Darmstadt Sichtbarkeit erlangen können, da Steinecke beabsichtigt hatte, mehrere japanische Komponisten zu

Das Schaffen von Maki Ishii, seine Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen sowie sein Wirken als Direktor des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik in Tokio können nicht unabhängig von den zuvor genannten Ereignissen betrachtet werden, sondern sind Teil einer größeren musikalischen Dynamik, die zur Entstehung einer genuin japanischen Musikavantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg beigetragen hat.

1. Hintergrund und IMD-Kontakte

Als Vertreter der japanischen Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg und in seinen Bemühungen, westliche Kompositionstechniken (die er während seines Studiums an der Hochschule für Musik in Berlin erworben hatte) mit Elementen traditioneller japanischer Musik zu kombinieren, zeigt sich insbesondere der Einfluss seines Vaters auf Maki Ishii. Dieser war ein Pionier des modernen Tanzes in Japan nach der Meiji-Ära. So wurde Ishii durch das kulturelle Interesse seiner Eltern bereits in seiner Kindheit und Jugend mit der Musik von Komponisten wie Chopin, Debussy, Strawinsky und anderen konfrontiert. Sein frühes musikalisches Umfeld ermöglichte es ihm, Klavier- und Geigenunterricht nach westlich kanonisierten Maßstäben zu erhalten – genauso wie die meisten anderen japanischen Komponisten, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert der eurozentrischen Doktrin unterworfen waren, da die traditionelle japanische Musik in den Hintergrund trat und nur

den Ferienkursen 1963 nach Darmstadt einzuladen. Siehe dazu die Briefe, die sich Wolfgang Steinecke und Bernhard Großmann sowie Wolfgang Steinecke und Hidekazu Yoshida in den Jahren 1960 und 1961 schrieben; IMD-Archiv. Tōru Takemitsu war ebenfalls nie persönlich in Darmstadt, aber er tauschte 1961 dank der Vermittlung von Bernhard Großmann (Deutsches Institut in Tokio) und Hidekazu Yoshida (*Nijūsēki Ongakukenyūjo* [Musiklabor des 20. Jahrhunderts]) Briefe mit Wolfgang Steinecke aus; ebenfalls im IMD-Archiv. Siehe auch Joewan de Mattos Caitano, „Bernhard Großmann und Hidekazu Yoshida als Vermittler zwischen japanischen Komponisten und dem Darmstädter Musikinstitut 1961–1963“, in: *AfMw* 78 (2021), S. 276–295, <<https://doi.org/10.25162/afmw-2021-0015>>, 30.11.2022. Siehe überdies Fukunaka, „When ‚Japanese‘ Music Became ‚World‘ Music“. Komponisten wie Jōji Yuasa (*1929), Toshirō Mayuzumi (1929–1997), Tōru Takemitsu (1930–1996), Yūji Takahashi (*1938) und Maki Ishii (1936–2003) waren in den 1970er Jahren wichtige Vertreter einer musikalischen Strömung, die die Avantgarde mit dem Zen-Buddhismus und anderen wichtigen japanischen Kulturgütern verknüpfte. Das *Konnichi no ongaku Festival* [Festival Musik Heute], das von 1973 bis 1992 unter der Leitung von Tōru Takemitsu stattfand, wurde zum wichtigsten Ereignis zeitgenössischer Musik in Japan, nicht zuletzt, weil die japanische Gesellschaft dort die Gelegenheit hatte, verschiedene ausländische Musiker zu treffen und sich mit ihnen auszutauschen. Durch das Festival wurde japanische Musik nun auch auf der musikalischen Weltkarte wahrgenommen. Siehe Fuyuko Fukunaka, Art. „Japan“, in: Hiekel und Utz (Hrsg.), S. 322–325. Zur Bedeutung des *Konnichi no ongaku Festival* siehe Hori (Hrsg.), S. 82–84; Asaka Takemitsu, *A Memoir of Tōru Takemitsu*, Bloomington 2010; sowie Wade. Eine der besten Biografien über Takemitsu wurde auf Japanisch veröffentlicht und ist zudem eine gründliche Studie über das Festival Musik Heute: Mitsuko Ono, *Takemitsu Tōru aru sakkyōkka no shōzō tankō* [Tōru Takemitsu, Portrait eines Komponisten], Tokio 2016. Trotz seiner großen Bedeutung für die Geschichte der japanischen Musik im 20. Jahrhundert wurde das *Konnichi no ongaku Festival* in der westlichen Literatur noch nicht ausführlich diskutiert. Maki Ishiis Werke wurden dort in mehreren Konzerten aufgeführt. Die Archives of Modern Japanese Music (日本近代音楽館) in Tokio bewahren alle Programme der 20 Jahrgänge dieses Festivals auf. Diese hat der Autor dieses Aufsatzes im Juni 2017 zusammengetragen. Im Archiv finden sich auch mehrere Aufsätze japanischer Fachzeitschriften, die sich mit dem Festival Musik Heute befassen.

noch als Musik zur Begleitung bei Beerdigungen, Hochzeiten und Zeremonien in buddhistischen Tempeln verwendet wurde.¹⁰

Auch die Kontakte, die Ishiis Vater Baku Ishii pflegte, spielten eine wichtige Rolle im Werdegang des jungen Komponisten. So ist insbesondere auf die Freundschaft zwischen Baku Ishii, seines Zeichens Tänzer und Choreograph, und dem Komponisten und Dirigenten Yamada Kōsaku (1886–1965) hinzuweisen. Kōsaku hatte in Europa studiert und war anschließend wieder nach Japan zurückgekehrt. Der freundschaftliche Kontakt zwischen Baku Ishii und Kōsaku führte u. a. zu Gesprächen über die Zukunft Maki Ishiis, die darin resultierten, dass Maki im Juli 1958 auf Empfehlung von Kōsaku sein Studium an der Hochschule für Musik in Berlin aufnehmen konnte. Kōsaku hatte 1910 ebenfalls Komposition in Berlin studiert (in der Klasse von Leopold Carl Wolf) und erlangte vor allem Bedeutung durch sein Werk *Triumph and Peace*, das als erste Sinfonie eines japanischen Komponisten gilt und einen Ausgangspunkt für die Entwicklung der westlichen Orchestermusik in Japan darstellte.¹¹

Während seiner Berliner Zeit hat sich Maki Ishiis Kompositionstechnik stark entwickelt. Er studierte Komposition bei Boris Blacher und Josef Rufer und wurde dort unter anderem in die Techniken zweier Stile eingeführt: Strawinskys Neoklassizismus und Schönbergs Zwölftonmusik. Zwischen 1958 und 1961 beschäftigte sich der junge Komponist intensiv mit dodekaphonischen Techniken und serieller Musik, er untersuchte insbesondere die Werke von György Ligeti und Pierre Boulez und war fasziniert von den Vorlesungen John Cages, der 1958 bei den Darmstädter Ferienkursen Dozent war und mit seinen Vorstellungen zur musikalischen Ästhetik für Aufsehen sorgte.¹²

Die Erfahrungen, die Ishii während seines Aufenthalts in Berlin machte, ermutigten ihn, die Internationalen Sommerkurse für Neue Musik in Darmstadt zu besuchen. Mittels der im IMD-Archiv verwahrten Dokumente lässt sich hierzu feststellen, dass Ishii am 3. Juni 1960 mit Hilfe von Professoren wie Tomojirō Ikenouchi, Ifukube Akira und Watanabe Akeo seine Anmeldung nach Darmstadt geschickt hatte, in der er über seine musikalische Ausbildung in Tokio informierte und erläuterte, dass er seit 1958 bei Blacher und Rufer an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin studierte. Ishii erwähnt zudem, dass er während der Ferienkurse 1960 bei Bruno Maderna studieren wolle.¹³ In einem Brief an Steinecke bewarb sich Ishii außerdem um ein Voll- oder Teilstipendium für die Ferienkurse, da dies eine gute Gelegenheit für ihn bot, seine Studien fortzusetzen, und er als japanischer Student ohnehin große Probleme mit der Finanzierung seines Studiums in Deutschland hatte. Er fügte der Bewerbung ein Schreiben von Josef Rufer bei, der ebenfalls um Verständnis für die schwierige Situation Ishiis warb.¹⁴ Ishii und seinem Landsmann Makoto Shinohara,

10 Maki Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang. Schöpfung aus zwei Musikwelten – Frustration und Illusion“, in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 13–69; sowie Hori (Hrsg.), S. 132–135.

11 Takashi Funayama, „Zwischen westlichen und östlichen Klängen – Betrachtungen zu Maki Ishiis Komposition ‚Fū Shi‘“, in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 119–149.

12 Lothar Matzner, „Verharrende Zeit: Der Komponist Maki Ishii“, in: *NZfM* 149/11 (1988), S. 19–22.

13 Anmeldung von Maki Ishii für die Sommerkurse vom 3. Juni 1960; IMD-Archiv.

14 Brief von Ishii an Steinecke vom 13. Juni 1960; IMD-Archiv. Am 11. Juni 1960 hatte Rufer bereits ein Empfehlungsschreiben an das IMD geschickt, in dem er darauf hinwies, dass Ishii vier Semester an der Berliner Hochschule für Musik studiert hatte, um an einem Kurs über Zwölftonmusik teilzunehmen. Rufer berichtete, dass Ishii ein talentierter und origineller Musiker sei, und empfahl ihm, sich für ein IMD-Stipendium zu bewerben, um an den Seminaren von Bruno Maderna während der Ferienkurse

der sich auch für ein IMD-Stipendium beworben hatte, wurden Teilstipendien gewährt, welche den Aufenthalt beider Komponisten in Darmstadt finanziell deutlich erleichterten.¹⁵

Nach seinem Aufenthalt bei den Darmstädter Ferienkursen 1960 entschloss sich Maki Ishii, 1961 nach Darmstadt zurückzukehren und an Kompositionskursen unter der Leitung von Olivier Messiaen, Bruno Maderna und Karlheinz Stockhausen teilzunehmen. Er interessierte sich insbesondere für das Internationale Kranichsteiner Kammer-Ensemble, das sich mit der Analyse und Schaffung neuer Werke beschäftigte und in ihm außerdem den Wunsch weckte, seine Werke in Konzerten der Ferienkurse aufzuführen. Ishii reichte mit seiner Anmeldung zu den Ferienkursen 1961 seine Komposition *Sieben Stücke für kleines Orchester* ein, ein Werk, das auch am 20. Februar 1961 in einem Festkonzert anlässlich des 100. Jahrestages der Deutsch-Japanischen Freundschaft von Musikern der Berliner Philharmoniker aufgeführt wurde.¹⁶ Die Anmeldung war ein weiteres Mal erfolgreich: Steinecke teilte Ishii mit, dass er als einer von insgesamt elf eingeschriebenen Teilnehmern und zehn Gasthörern am Stockhausen-Kurs teilnehmen werde. Eine andere Korrespondenz weist darauf hin, dass das *Präludium und Variationen für 9 Spieler* op. 1 (1959) für die Uraufführung in Darmstadt ausgewählt wurde – ein dodekaphones Werk, das Ishii während seiner Berliner Zeit komponiert hatte.¹⁷

Das Vorhaben, weitere Werke Ishiis in den Ferienkursen aufzuführen, blieb nach der Uraufführung von *Präludium und Variationen für 9 Spieler* im Jahr 1961 bestehen, wie spätere Briefe zwischen Steinecke und Ishii zeigen. Sie planten die Uraufführungen von Kompositionen wie *Sieben Stücke für kleines Orchester* und *Vier Bagatellen für Violine und Klavier* in Darmstadt. Allerdings stand für Ishii nach drei Jahren Berlin die Rückkehr nach Japan bevor.¹⁸ Nach Angaben des Komponisten selbst fand die Uraufführung der *Vier Bagatellen* im Juli 1961 in Berlin statt, wurde dann aber während der Darmstädter Ferienkurse erneut aufgeführt, zeitgleich mit einer Aufführung beim Gaudeamus International Festival für Neue Musik in Bilthoven in Holland. Mit diesem in Zwölftontechnik komponierten Werk entwickelte Maki Ishii einen eigenen kreativen Stil.¹⁹

Maki Ishii hörte sein *Präludium* op. 1 bei den Darmstädter Ferienkursen 1961 und erkannte, dass das Stück mit dem traditionellen japanischen Zeitgefühl und der Klangqualität des Gagaku übereinstimmte. Dieses Werk, das in einem akademischen Umfeld entstand, in dem die Zwölftonentwicklung im Mittelpunkt stand, wurde durch die in einem schöpferischen Sinn eingebettete Klangwelt selbst aufgewertet.²⁰

1960 teilzunehmen; vgl. das Empfehlungsschreiben von Rufer an das IMD (bzw. an die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt) vom 11. Juni 1960; IMD-Archiv.

15 Brief von Steinecke an Ishii vom 23. Juni 1960. Siehe auch den Brief von Ishii an Steinecke vom 26. Juni 1960: In diesem Brief bat Ishii Steinecke, ihm ein Zimmer zu buchen, da dies für ihn als Ausländer in Deutschland deutlich schwieriger sei. Zu den IMD-Stipendien für Ishii und Shinohara (Paris) siehe das Schreiben von Steinecke an die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) vom 9. November 1961; IMD-Archiv.

16 Anmeldung von Maki Ishii zu den Ferienkursen 1961. Siehe auch den Brief von Ishii an Steinecke vom 23. Februar 1961; IMD-Archiv.

17 Brief von Ishii an Steinecke vom 6. Mai 1961; IMD-Archiv.

18 Brief von Steinecke an Ishii vom 19. Oktober 1961. Siehe auch den Brief von Ishii an Steinecke vom 2. Dezember 1961; IMD-Archiv.

19 Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang“, S. 17.

20 Kōji Sano, „Maki Ishii – Vielschichtige Zeitsynthese“, in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 71–98, hier S. 75–77.



Abbildung 1: Maki Ishii bei den Darmstädter Ferienkursen 1961 (Maki-Ishii-Archiv Berlin)

2. Die Darmstädter Ferienkurse in Japan und interkulturelle Erfahrungen

Die Rückkehr Ishiis nach Japan Ende 1961 verhalf der Bekanntheit der Darmstädter Ferienkurse in Japan deutlich: Der in Tokio lebende Komponist wurde zu einem Interview in einem Radioprogramm der *Nippon Hōsō Kyōkai* [NHK, japanischer öffentlich-rechtlicher Rundfunk] eingeladen; er sprach dort intensiv über die Internationalen Sommerkurse für Neue Musik in Darmstadt und brachte die Ferienkurse so dem japanischen Publikum näher. Auch Wolfgang Steinecke erfuhr von diesem Radio-Auftritt und reagierte mit Begeisterung.²¹

Auch für die Zeit nach seiner Rückkehr nach Tokio muss darauf hingewiesen werden, dass Ishiis Aufenthalt in Deutschland wesentlich war, um für sich selbst einen ganz neuen Weg im Komponieren zu finden, der es ihm ermöglichte, zwei völlig unterschiedliche musikalische Welten miteinander zu verbinden. Dies zeigte sich beispielsweise beim Besuch des Hōryū-ji-Tempels in Nara im März 1962, wo Ishii an buddhistischen Zeremonien teilnahm und Shōmyō, einen buddhistischen Ritualgesang, hörte. Sein Aufenthalt dauerte zwei Wochen und eröffnete ihm neue kreative Perspektiven. Diese Konfrontation mit der eigenen kulturellen Realität war der Auftakt für die Teilnahme an zahlreichen weiteren buddhistischen Zeremonien, in denen er durch das Hören und Studieren der Shōmyōs eine neue kompositorische Originalität erlangte. Beim Studium der Shōmyōs erwarb Ishii auch Kenntnisse über andere Genres traditioneller japanischer Musik wie Gagaku, Heike-biwa und Shakuhachi. Dieses neu gewonnene Wissen motivierte ihn noch mehr, musikalische

21 Briefe von Ishii an Steinecke vom 2. Dezember 1961 sowie von Steinecke an Ishii vom 12. Dezember 1961; IMD-Archiv. Zu den Hintergründen der Verbindung Maki Ishiis mit dem japanischen öffentlich-rechtlichen Rundfunk in den 1960er Jahren siehe Hori (Hrsg.), S. 71–75.

Elemente aus der westlichen und asiatischen Kultur in einem symbiotischen Prozess miteinander zu kombinieren und so etwas völlig Neues zu erschaffen.²²

Laut Kōji Sano (1997) können während Ishiis gesamter Karriere immer wieder Richtungsänderungen in seinem kompositorischen Stil wahrgenommen werden. Sano unterteilt Ishiis Werdegang in vier Abschnitte: In der ersten Periode (1959–1966) widmete sich Ishii der Entwicklung von Werken, die auf der Webern'schen Dodekaphonie basierten (z. B. *Präludium und Variationen für 9 Spieler*, *Vier Bagatellen für Violine und Klavier*). In der zweiten Periode (1967–1974) entstanden vor allem Werke, die die Etablierung der eigenen Musiksprache Ishiis vorantrieben, da er in diesem Zeitraum mit Traditionen östlicher und westlicher Musik experimentierte. Diese Ästhetik findet sich in Werken wie *Expressionen* op. 10 (1967), *Kyō-Sō* op. 14 (1969), *Sō-Gū I* op. 18 (1970) und *Sō-Gū II* (1971), das vom Gagaku Orchestra sowie vom Japan Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Seiji Ozawa aufgeführt wurde, sowie in *Polaritäten für Solisten und Orchester* op. 22 (1973), einem Werk, das westliche und japanische Instrumente wie die Biwa-Harfe und die Shakuhachi-Flöte verwendet, die wie in Wechselgesängen mit dem Orchester in Dialog treten. In der dritten Phase (1975–1983) entstanden Werke wie *Sho-kō – tetra tone Sounds* op. 29 (1978), *Lost Sounds* (1978) und *Afro-Concerto für Schlagwerk und Orchester* op. 50 (1982). Hier hatte Ishii sich nach Erfahrungen mit indonesischer Gamelan-Musik und Ondekoza, dem Vorläufer des japanischen Trommelensembles von Kodō, vor allem mit der Konstruktion sich wiederholender musikalischer Strukturen beschäftigt. Sein Schaffen in dieser Phase wurde auch durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Perkussionisten, die auf asiatische Schlaginstrumente spezialisiert waren – zum Beispiel der Marimba-Spieler Abe Keiko und die Schlagwerker Yoshihara Sumire und Yamaguchi Yasunori –, beeinflusst; und diese Kollaborationen schlugen sich in Kompositionen wie *Afro-Concerto* (1982), *Hiten Seido II* (1983) und *Concertante* (1988) nieder. Ab 1984 begann für Ishii ein neuer kreativer Schaffensprozess. Diese vierte, laut Sano letzte Phase seines Schaffens ist gekennzeichnet durch eine kompositorische Reife und einen großen Erfahrungsschatz. Die Kombination westlicher und östlicher Musik hatte sich in seinem Stil manifestiert, und Ishii ging selbstbewusst mit dieser Verschmelzung zweier musikalischer Welten um. So entstanden in dieser Phase beispielsweise Werke wie *Gioh* op. 60 (1984) und *Gedatsu* op. 63 (1985). Beide Kompositionen sind quasi Solokonzerte für japanische Querflöten (Ryūteki, Shinobue, Nokia) und Orchester, und ihre inhaltliche Grundlage ist die Gegenüberstellung traditioneller japanischer und westlicher Instrumente.²³

Der Weg, den Maki Ishii mit der Integration von Elementen aus östlichen und westlichen Kulturen in seine Kompositionen einschlug, steht auch im künstlerischen Einklang mit der Gründung des Nationaltheaters in Tokio, das für die Darbietung traditioneller japanischer Künste wie Gagaku (älteste japanische Zeremonialmusik), Reigaku, Bunraku (traditionelles japanisches Figurentheater), Kabuki (traditionelles japanisches Theater des Bürgertums der Edo-Zeit) und Shōmyō bekannt ist. Dieser Ort galt in den 1970er Jahren als besonders interkulturell und führte ausschließlich Werke für japanische Instrumente zeitgenössischer Komponisten auf, die auf westliche Kompositionstechniken spezialisiert wa-

22 Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang“. Siehe auch ders. „Japan's ‚Music of Encounter‘ – historical background and present role“, in: *World of Music* 25/1 (1983), S. 80–90.

23 Hori (Hrsg.), S. 132–135; sowie Sano. Siehe auch Kuniharu Akiyama, „Monochrome – Die emotionale Ästhetik der japanischen Trommeln und Maki Ishiis ‚nicht-musikalische Zeit‘“, in: Ishii-Meinecke (Hrsg.), S. 165–179.

ren. Dazu gehörten unter anderem Toshirō Mayuzumi, Tōru Takemitsu, Jean-Claude Eloy, John Cage, Toshi Ichiyonagi und Maki Ishii. Die Projekte am Nationaltheater förderten die Wiederbelebung asiatischer Traditionen, was Ishii beispielsweise in Kompositionen wie *Hinteraku* op. 48 (1981) und *Kaeru no Shōmyō II* op. 67 (1985) demonstrierte, welche Elemente buddhistischer Gesänge sowie Gagaku (Bugaku), Shōmyō, Reigaku und Kaburi enthalten. *Kaeru no Shōmyō* wurde in der Kirche St. Sebastian in Berlin aufgeführt. In diesem Werk geht Ishii noch einen Schritt weiter und verbindet nicht nur musikalische Elemente verschiedener Kulturen, sondern verknüpft auch zeremonielle Traditionen des Buddhismus und des Katholizismus miteinander in interreligiöser Konvergenz.²⁴

Diese Aufteilung von Maki Ishiis kompositorischem Werdegang in vier verschiedene Abschnitte ermöglicht es, die kompositorische Entwicklung in seiner Karriere besser zu verstehen. Ishii besuchte Darmstadt, wie bereits dargelegt, im Jahr 1960 als Student und erlebte 1961 die Aufführung seines *Präludiums* op. 1 in Berlin, Darmstadt und Bilthoven. Seine Anwesenheit in Darmstadt war eng verbunden mit Steineckes Bemühungen (in Zusammenarbeit mit Bernhard Großmann und Hidekazu Yoshida in Tokio), zeitgenössische Musik japanischer Komponisten in den 1960er Jahren auch im Westen zu verbreiten.²⁵

Nach dem Tod Steineckes kamen weiterhin Partituren und Aufnahmen von Werken japanischer Komponisten in die IMD-Bibliothek und wurden von dort aus an Musiker in aller Welt verliehen, die etwas über die japanische Avantgardemusik erfahren wollten.²⁶ Dieses rege Interesse zeigt sich beispielsweise in der Korrespondenz zwischen dem Komponisten Günther Becker in Athen und Ernst Thomas in Darmstadt im Jahr 1964. Becker war insbesondere an Werken von Komponisten wie Makoto Moroi, Maki Ishii, Toshirō Mayuzumi, Minao Shibata, Toshi Ichiyonagi und weiteren interessiert, während Ernst Thomas Interesse an Uraufführungen griechischer Komponisten in Darmstadt zeigte, insbesondere *Patterns and Permutations* von Jannis Christou, das während der Ferienkurse 1964 zur Aufführung kam und dessen Partitur er von Becker erbat.²⁷

24 Wolfgang Burde, „Musikalischer Kosmos der Integration – Notizen zum kompositorischen Werk Maki Ishiis“, in: ebd., S. 99–111.

25 Emmy Zedler, Assistentin von Ernst Thomas und Übersetzerin des IMD, erläuterte Matsui Ichirō, dass sich durch Steineckes Tod einige Dinge verzögerten, darunter das Versenden einiger Aufnahmen mit Repertoire Neuer Musik nach Tokio, wo sie in einem Programm am 4. September 1962 vorgestellt werden sollten (Brief von Zedler an Ichirō vom 8. Mai 1962). In dem Brief, den Ichirō Matsui am 27. Februar 1962 an das IMD sandte, teilte der Vertreter des NHK mit, dass er durch eine vom IMD an den NHK in Tokio gesandte Broschüre erfahren habe, dass das *Präludium und Variationen für 9 Spieler* von Maki Ishii im Sommer 1961 in Darmstadt aufgeführt worden war. Zudem fragte Ichirō das IMD nach der Tonbandaufnahme dieser Aufführung für eine Veranstaltung in Tokio, die für den 4. September 1962 geplant war (Brief von Ichirō an das IMD vom 27. Februar 1962; IMD-Archiv). Im IMD-Archiv befinden sich ungefähr 17 Korrespondenzen, die von Ichirō Matsui und Protagonisten des IMD ausgetauscht wurden.

26 Ab 1962 korrespondierte Maki Ishii sporadisch mit Darmstadt. Andere Gesprächspartner wie Matsui Ichirō, Hidekazu Yoshida (1913–2012), der Geiger Jacques Parrenin, der Pianist Howard Lebow (1935–1968) und der Moeck-Verlag tauschten einige Briefe mit Ernst Thomas aus, Ishii korrespondierte 1962 mit Ernst Thomas und 1976 mit Wilhelm Schlüter. Es ist jedoch nicht möglich zu sagen, ob die Kommunikation zwischen beiden Parteien ausschließlich auf Briefwechsel beschränkt war.

27 Brief von Becker an Thomas vom 26. Januar 1964, siehe auch den Brief von Thomas an Becker vom 30. Januar 1964; IMD-Archiv.

Nach seiner Rückkehr nach Tokio im Jahr 1962 blieb die enge Verbindung zwischen Ishii und seinen Kollegen in Deutschland bestehen, da er an der Planung des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik beteiligt war, einer jährlichen Veranstaltung, die später in Panmusik-Festival umbenannt wurde. Dieses Festival wurde maßgeblich durch die Goethe-Institute in München und Tokio gefördert und vom Ueno Gakuen College Tokyo organisiert.

Maki Ishii kehrte 1969 nach Berlin zurück, um an einem vom DAAD unterstützten Programm für Berliner Künstler teilzunehmen. 1970 wurde er zum Musikdirektor des Automobile Industry Pavillion auf der EXPO in Osaka ernannt. Berlin und Tokio etablierten sich nach und nach als die Zentren seiner beruflichen Aktivitäten. Ishii pendelte zwischen zwei Welten, was einen erheblichen Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen hatte. Dies zeigt sich in Werken wie *Black Intention* und *Lost Sounds*, die Mitte der 1970er Jahre geschrieben wurden und traditionelle Farben ostasiatischer Musik sowie Elemente serieller Musik enthalten.²⁸



Abbildung 2: Maki Ishii in Tokio 1967 (Maki-Ishii-Archiv Berlin)

28 Ishii, „Westlicher Klang – Östlicher Klang“; sowie Hori (Hrsg.), S. 71–79.

3. Engagement beim Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik

Das Deutsch-Japanische Festival für Neue Musik wurde im Jahr 1967 unter Leitung von Maki Ishii begründet und gemeinsam mit den Komponisten Yoshirō Irino, Makoto Moroi und Kazuo Fukushima durchgeführt. Das Festival erhielt Unterstützung durch die Goethe-Institute in München und Tokio sowie den NHK. Ziel war es, die Avantgarde-Musik deutscher und japanischer Komponisten in einem bilateralen Projekt darzustellen und zu verbreiten, um so die Konvergenz zwischen Interpretation und Schöpfung zum Ausdruck zu bringen.²⁹ In den Konzertprogrammen wurden Repertoires nebeneinandergestellt, die in unterschiedlichen Umgebungen von Komponisten verschiedener Sozialisationen mit deutschem oder japanischem Bezug produziert worden waren – womit das Festival unmittelbar an die bei den Darmstädter Ferienkursen entstandenen Kontakte anknüpfte. So lud das Deutsch-Japanische Festival hochkarätige Gäste wie das Duo Kontarsky, Bernd Alois Zimmermann, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann und andere Vertreter der Avantgarde-Musik Europas nach Tokio ein. In ähnlicher Weise begrüßten die Darmstädter Ferienkurse japanische Komponisten wie Tōru Takemitsu, Mīnao Shibata Mīnao, Yoshirō Irino, Yoritsune Matsudaira, Makoto Shinohara, Maki Ishii, Makoto Moroi, Kazuo Fukushima, Shin'ichi Matsushita, Yūji Takahashi und Toshio Hosokawa.³⁰

Die Konzeption des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik fand Unterstützung durch den Leiter des Goethe-Instituts in Tokio Hans-Joachim Koellreutter.³¹ Er hatte seit 1970 diese Position inne und war überzeugt davon, dass keine Kultur einer anderen überlegen sei und es keine dominierenden Kulturen gebe. Diese Diskurslinie findet in seiner Antrittsrede vom 25. Dezember 1969 volle Resonanz, als Koellreutter erklärte, dass das Goethe-Institut seine Ziele überdenken müsse: Anstatt sich nur als Kanal einseitiger kultureller Propaganda zu verstehen, müsse es eine Brücke zu anderen Kulturen der Welt schlagen, Integrationsprojekte etablieren und so einen Dialog über die Vielfalt der Künste im sozialen und politischen Kontext einer jeden Kultur eröffnen.

29 Maki Ishii, „Introductory Remarks“, in: *17. Panmusik-Festival Tokyo (1984)*, Programmheft, hrsg. vom Institut für Musikprojekte Tokio, 1984. Das Programm wurde im Juni 2017 im Archiv für moderne japanische Musik an der Meiji Gakuin University in Tokio eingesehen. Siehe auch *3. Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik*, Programmheft, hrsg. vom Goethe-Institut Tokio, 1969; Archiv für moderne japanische Musik Tokio.

30 *4. Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik*, Programmheft, hrsg. von den Goethe-Instituten München und Tokio, 1970; Archiv für moderne japanische Musik Tokio. Der Beitrag „Japan in Darmstadt – Darmstadt in Japan“ gibt einen Einblick in das von Toshio Hosokawa und Friedrich Hommel entworfene Projekt.

31 Hans-Joachim Koellreutter, „Vorwort“, in: ebd. Koellreutter, deutscher Komponist und Flötist, war Schüler von Hermann Scherchen und flüchtete vor den Schrecken des Nationalsozialismus nach Brasilien ins Exil. Dort leistete er Pionierarbeit im Unterrichten von Zwölftonmusik. Das Aufkommen der von den USA unterstützten Militärdiktatur in Brasilien in den 1960er Jahren veranlasste Koellreutter nach Indien auszuwandern, wo er als Direktor des Goethe-Instituts Neu-Delhi fungierte. Am 25. Dezember 1969 trat Koellreutter schließlich sein Amt am Goethe-Institut Tokio an und war dort von 1970 bis 1974 Direktor. Zu Koellreutters multikulturellem Erbe gehört auch die Teilnahme als Dozent und Vertreter der Neuen Musik in Südamerika an den Internationalen Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt in den Jahren 1949 und 1951. Siehe die im IMD-Archiv verfügbaren Korrespondenzen zwischen Koellreutter und Wolfgang Steinecke. Siehe auch Joevan de Mattos Caitano, „Koellreutter como mediador entre os sul-americanos e o Internationales Musikinstitut Darmstadt entre 1949 e 1970“ in: *ICTUS – Periódico do PPGMUS-UFBA / ICTUS Music Journal* 15/2 (2021), S. 71–99, <<https://doi.org/10.9771/ictus.v15i2.46593>>, 30.11.2022.

Das Goethe-Institut Tokio, das sich als dynamische Plattform für künstlerisches Interlacing festigte, wurde dank der Veranstaltung mehrerer jährlicher Konzerte, die darauf abzielten, begeisterte Künstler verschiedener Länder zum Erfahrungsaustausch zusammenzuführen, zu einem Raum für die Zusammenarbeit hervorragender japanischer und deutscher Musiker.³² Obwohl es sich um ein deutsch-japanisches Festival handelte, waren die eingeladenen Musiker nicht nur auf diese beiden Länder beschränkt. Auf dem Programm standen auch Namen von Komponisten aus anderen Ländern, darunter Luciano Berio, Silvano Bussotti, Franco Evangelisti, Pierre Boulez, Yun Isang, Tadeusz Baird, Earl Brown, Bo Nilsson, Yannis Xenakis und Krzysztof Penderecki, die auch mit der Szene rund um die Darmstädter Ferienkurse verbunden waren. Das Festival erhielt weiterhin Unterstützung der deutschen Botschaft sowie von Unternehmen wie Lufthansa und dem japanischen Musikverlag *Ongaku-no-tomo-sha*, welcher zur Verbreitung von Werken japanischer und ausländischer Komponisten bei Konzerten in Tokio beitrug.³³



Abbildung 3: Maki Ishii in Berlin 1974 (Maki-Ishii-Archiv Berlin)

32 N. N., „Geschichte des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik“, in: 3. *Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik*, S. 39–42.

33 Ebd., S. 29. Siehe auch *Deutsch-Japanisches Konzert für Neue Musik 1967*, Programmheft; Archiv für moderne japanische Musik Tokio.

4. Insel Musik Festival in Berlin und Panmusik-Festival Tokio

Von 1980 an fand das Deutsch-Japanische Festival für Neue Musik als Panmusik-Festival statt. Einen vorläufigen Höhepunkt der Festivalgeschichte stellt das Jahr 1981 dar, als die Organisatoren des West-Berliner Festivals Insel Musik in enger Zusammenarbeit mit dem 15. Panmusik-Festival Tokio das Projekt „Japan in Berlin“ erarbeiteten. An diesem Projekt, das zu den Berliner Festwochen im September und Oktober 1981 realisiert wurde, wirkten zahlreiche japanische Künstler mit, die mit Tōru Takemitsu, Toschi Ichianagi und Maki Ishii künstlerisch eng verbunden waren. Diese drei Komponisten selbst waren auch involviert. „Japan in Berlin“ ermöglichte Aufführungen des Tokyo Kabuki Theatre, eine Ausstellung über „Schauspieler und Tanz im japanischen Holzschnitt“ sowie verschiedene deutsche Erstaufführungen traditioneller wie auch zeitgenössischer japanischer Musik. Laut Klaus P. Roos, Vorsitzender des Goethe-Instituts Tokio, und Maki Ishii, der in diesem Zeitraum als Leiter verschiedener Musikprojekte des Goethe-Instituts Tokio fungierte, sollten bei dieser Veranstaltung Werke japanischer Komponisten mit Wohnsitz in Berlin zur Aufführung gelangen. Auf dem Programm standen schließlich Kompositionen zahlreicher Japaner, die sich im Rahmen von DAAD-geförderten Projekten in Berlin aufhielten oder aufgehalten hatten, wie Yūji Takahashi, Tōru Takemitsu, Jōji Yuasa, Masanori Fujita, Makoto Shinohara, Toshio Hosokawa, Maki Ishii und auch Schlüsselmusiker wie Kuniharu Akiyama, Takashi Funayama und Wolfgang Burde.³⁴

Im Jahr 1988 fand mit der Veranstaltung „Komponisten in Berlin und Tokio“, welche vom japanischen Staatssekretär für kulturelle Möglichkeiten, der deutschen Botschaft, der Mitsubishi Trust Foundation für die Künste, dem Dokumentationszentrum für moderne japanische Musik, dem Kunitachi College of Music und dem Musikverlag *Ongaku-no-tomoshina* gefördert wurde, ein weiterer interkultureller Austausch zwischen Deutschland und Japan statt. Auf dem Programm der Veranstaltung standen Gäste wie Dieter Schnebel – der sein Ensemble nach Tokio brachte –, Erhard Grosskopf, Ichiro Sumikura und Kazuyuki Tohyama, die einer von Takashi Funayama (künstlerischer Leiter von Suntory) moderierten Diskussion über kulturelle Zusammenhänge und Synergien zwischen Japan und Deutschland beiwohnten. In Konzerten mit Werken von Kai Sesshu und Toshio Hosokawa wurden außerdem grenzüberschreitende Besetzungen mit Instrumentalisten wie Pierre-Yves Artaud (Flöte), Kei Ito (Klavier) und Mari Fujiwara (Cello) präsentiert. Diese Konzerte wurden ergänzt durch Vorträge über „Computer und Wiener Schule“, „Musik und Theater“ und andere Themen der Avantgarde-Musik der späten 1980er Jahre.³⁵

34 Klaus P. Roos und Maki Ishii, *15. Panmusik-Festival Tokio*, Programmheft 1981, S. 3; Archiv für moderne japanische Musik Tokio. Siehe auch „Zwischen zwei Welten. RSO mit Maki Ishii in der Philharmonie“, in: *Tagesspiegel* vom 13. September 1981. Die Veranstaltung wurde auch in anderen deutschen und japanischen Zeitungen kommentiert. Siehe überdies das Programmheft *Japan in Berlin. Japanprogramm der Berliner Festwochen 81*; dieses Programm wurde dem Autor von Erhard Grosskopf zugesandt. Das Projekt „Japan in Berlin“ während des Panmusik-Festivals 1981 wurde vor allem wegen des Todes des großen Komponisten Yoshirō Irino am Vorabend des 14. Panmusik-Festivals Tokio 1980 durchgeführt. Die Bedeutung von Irino für die Geschichte dieses Festivals hängt damit zusammen, dass Irino seit der Gründung dieser bikulturellen Veranstaltung 1967 bis zu seinem Tod im September 1980 maßgeblich zur Vorbereitung des Festivals beitrug. Vgl. auch Klaus P. Roos und Maki Ishii, *14. Panmusik-Festival Tokio*, Programmheft 1980, S. 2f.

35 Programm zu „Insel Musik 15: 10 Jahre Insel Musik 1978–1988“; dieses Programm wurde dem Autor von Erhard Grosskopf zugesandt. Siehe auch das Programm zu „Komponisten in Berlin und Tokio“. Veranstaltung zwischen dem 29. Mai und dem 1. Juni 1988.

Im Kontext des Festivals Insel Musik und dessen direkter wie indirekter Beziehungen zu den Darmstädter Ferienkursen zwischen 1978 und 1998 ist darauf hinzuweisen, dass dieses Festival 20 Jahre lang als festes Treffen konsolidiert wurde. Die Insel Musik ermöglichte hervorragende Premieren von Kompositionen europäischer, nordamerikanischer, südamerikanischer und asiatischer Komponisten wie Dieter Schnebel, Luciano Berio, Hanns Eisler, Nicolaus A. Huber, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Vinko Globokar, Arvo Pärt, Iannis Xenakis, Matthias Spahlinger, Alvin Curran, Morton Feldman, John Cage, Morton Subotnick, Steve Reich, Graciela Paraskevaïdis, Mauricio Kagel, Makoto Shinohara, Yūji Takahashi, Toshio Hosokawa, Toshi Ichianagi, Tōru Takemitsu, Jōji Yuasa, Jō Kondō, Maki Ishii und vielen weiteren. Ergänzend zur Liste der Komponisten nahmen selbstredend zahlreiche europäische und japanische Instrumentalisten an den Veranstaltungen teil wie das Arditti Quartett, Trio Basso Köln, Berliner Konzert-Chor, Gagaku-Tokyo, Gamelan Banjar, Ensemble Insel Musik, Ondeko-Za, Sawai-Koto-Ensemble, TOKK-Ensemble und das Radio-Symphonie-Orchester Berlin.³⁶

5. Fazit und Ausblick

Das Erbe von Maki Ishii, der von den 1960er bis Ende der 1990er Jahre viel zum musikalischen Austausch zwischen Japan und Deutschland beitrug und sich auch selbst nicht nur musikalisch, sondern ebenso physisch zwischen den Ländern bewegte, liegt entscheidend im musikalischen Wissenstransfer, den in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Ishii auch weitere Musiker förderten. Ein wichtiger Faktor für die Austauschdynamik zwischen Deutschland und Japan war dabei nicht zuletzt das 1969 gegründete japanische Kulturinstitut in Köln, eine Einrichtung der Japan Foundation, das Konzerte zur Einführung und Verbreitung der japanischen Kultur in Deutschland organisierte. Dieses Engagement ergänzt die Arbeit des 1927 in Tokio gegründeten Deutschen Kulturinstituts, das zu einer wichtigen Plattform für die Aufführung von Werken zeitgenössischer deutscher Komponisten in Japan heranwuchs.

Der zentrale Aspekt im Wirken von Maki Ishii und Erhard Grosskopf, dem Initiator und künstlerischen Leiter der Insel Musik von 1978 bis 1998, hängt mit zwei sich unmittelbar bedingenden Faktoren zusammen: der Teilnahme an den Internationalen Sommerkursen für Neue Musik in Darmstadt und anderen wichtigen Festivals für Neue Musik sowie der ständigen Konfrontation von europäischer Kunstmusik mit traditioneller (ost-)asiatischer Musik. Beide Akteure entwickelten fruchtbare Begegnungen durch die musikalische Symbiose zwischen Ost und West sowie durch Wechselbeziehungen zwischen Alt und Neu, transparent im kompositorischen Schaffen dieser Komponisten, die so feste Brücken zwischen fremden Kulturen bauen konnten. Der vorliegende Beitrag zeigt das kreative Potenzial Maki Ishiis auf, welches durch die verschiedenen Erfahrungen im Elternhaus und später während des Kompositionsstudiums bei Akira Ifukube befruchtet wurde und schließlich in seinem Aufenthalt in Berlin gipfelte, als er erstmals unmittelbar mit der Neuen Musik in Deutschland in Kontakt kam. Sein kompositorisches Talent führte zur Teilnahme an mehreren Darmstädter Ferienkursen. Einen wichtigen Einfluss hatte Wolfgang Steinecke, der den ästhetischen Reichtum von wichtigen japanischen Komponisten erkannte und sie daraufhin nach Darmstadt einlud. Komponisten wie Toshirō Mayuzumi, Minao Shibata, Yoshirō

36 Programm zu „Insel Musik 15: 10 Jahre Insel Musik 1978–1988“. Siehe auch „Musik für und gegen die Insel Berlin“, Erhard Grosskopf im Gespräch mit Stefan Fricke, in: *NZfM* 164/4 (2003), S. 47f.

Irino, Tōru Takemitsu, Kazuo Fukushima, Makoto Moroi und natürlich auch Maki Ishii blieben – nicht zuletzt durch die Bemühungen von Bernhard Großmann und Hidekazu Yoshida in Tokio – oft jahrelang mit dem IMD verbunden. Maki Ishiis spätere kompositorische wie auch organisatorische Aktivitäten in Tokio, bei denen Elemente japanischer Kultur mit verschiedenen in Deutschland gängigen Kompositionstechniken und Aufführungspraktiken gemischt wurden, eröffnen die Möglichkeit, über die Aufwertung der japanischen Kultur gegenüber der westlichen, sogenannten „Hochkultur“ in einem postkolonialistischen Kontext nachzudenken.

Maki Ishiis Vermächtnis liegt nicht zuletzt darin, dass er andere japanische Komponisten dazu anregte, sich ebenfalls mit der Gestaltung interkultureller kompositorischer Werke zu befassen. Die Durchführung des Deutsch-Japanischen Festivals für Neue Musik war wichtig für den von Kooperation und ästhetischen Synergien geprägten Klangtransfer, der Kontakte zu in Darmstadt aktiven deutschen Vertretern wie Karlheinz Stockhausen und Hans-Joachim Koellreutter ermöglichte. Koellreutters Tätigkeit als Direktor des Goethe-Instituts in Tokio von 1970 bis 1974 verhalf zu einem direkten Kontakt zu zahlreichen japanischen Musikern, darunter Maki Ishii, mit dem er insbesondere Strategien zur Förderung des interkulturellen Festivals in Tokio diskutierte und umsetzte. Koellreutter strebte auch an, das 1961 von Bernhard Großmann, Hidekazu Yoshida und Wolfgang Steinecke initiierte Japan-Darmstadt-Projekt fortzusetzen. Der Vorschlag wurde 1970 dem IMD zur Diskussion vorgelegt.³⁷ Wenn Koellreutters Projektidee die Unterstützung des IMD erhalten hätte, wäre Maki Ishii sicherlich Teil dieser Aktivitäten geworden.

Ein weiterer erwähnenswerter Punkt zu Maki Ishii ist, dass sich sein Erfolg als Direktor des Deutsch-Japanischen Festivals auch auf die effiziente Zusammenarbeit mit Yoshirō Irino zurückführen lässt, einem im Westen leider noch immer zu wenig bekannten Komponisten. Der Mangel an Veröffentlichungen in westlichen Sprachen über Irino führt dazu, dass vertiefte Kenntnisse über sein Leben und Werk auf einige wenige Forscher beschränkt sind, die die japanische Sprache beherrschen. Ein anderer wichtiger Mitarbeiter von Maki Ishii im Rahmen des Goethe-Instituts Tokio war Minao Shibata, ein Komponist und Musiktheoretiker, der jedoch ausschließlich in Japan tätig war. Auch in diesem Fall führt der Mangel an Übersetzungen seiner Veröffentlichungen zur Unbekanntheit seines Schaffens.

Weiterhin lässt sich feststellen, dass Maki Ishii auch ein wichtiger Faktor im Leben von Toshio Hosokawa war. Hosokawa hatte während des Kompositionsstudiums in Berlin die Gelegenheit, in Zusammenarbeit mit den Komponisten Erhard Grosskopf und Paul Gutama Soegijo (der aus Java in Indonesien stammte und in Berlin lebte) interkulturelle Veranstaltungen zu organisieren.³⁸ Die Erfahrungen, die er beim Festival Insel Musik unter der Leitung von Maki Ishii und dem Metamusik-Festival machte, befruchteten Hosokawas Potenzial als junger Kompositionsstudent und ebneten seinen Weg als einem der bedeutendsten Vertreter der Beziehungen zwischen Darmstadt und Japan in den 1980er und 1990er Jahren.

Nicht zuletzt ist zu erwähnen, dass Maki Ishii in den 1970er und 1980er Jahren zu einer Referenz für die Internationalisierung japanischer Musik auf anderen Kontinenten wurde

37 Brief von Koellreutter an Thomas vom 7. September 1970; IMD-Archiv.

38 Wolfgang Sparrer, *Toshio Hosokawa: Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche*, Hofheim 2012, S. 25–30. Hosokawa bezeichnete Maki Ishii während seiner ersten Monate in Berlin als seinen „Schutzengel“, da er große Schwierigkeiten hatte, Deutsch zu verstehen, und Hilfe brauchte, um sprachliche und kulturelle Missverständnisse zu vermeiden.

und mit Unterstützung von Yoshirō Irino um die Welt reiste, nachdem sie 1971 gemeinsam das Institut für Musikprojekte Tokio (*Tōkyō ongaku kikaku ken'yūsho*) TOKK gegründet hatten: Das TOKK-Ensemble tourte durch verschiedene Länder, darunter Brasilien und die USA, und förderte Werke von Takemitsu, Ichianagi und anderen japanischen Komponisten an Universitäten und bei Musikfestivals weltweit. Wenngleich Maki Ishiis Verbindung zu den Aktivitäten des TOKK-Ensembles in der Forschung bisher wenig Beachtung gefunden hat, „internationalisierte“ er mit seinem Einsatz für TOKK die japanische Ästhetik.

Unter Berücksichtigung der genannten Punkte aus Maki Ishiis Leben und Werk zeigt sich deutlich, dass er sowohl als Komponist als auch als Kulturakteur eine äußerst relevante Rolle bei der Entwicklung einer dezidiert japanischen Avantgardemusik-Tradition im Kontext von Interkulturalität wie auch des eigenen kulturellen Potenzials spielte.

Abstract

This article examines the legacy of the Japanese composer Maki Ishii (1936–2003) based on his works and his activities in Berlin, Darmstadt, and Tokyo. Using hitherto unknown source material in the Archives of the Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) and the Maki-Ishii-Archive in Berlin, the article demonstrates how Maki Ishii arrived at the Darmstädter Ferienkurse by presenting letters of reference by important people, as well as the reception of the events in Darmstadt in Tokyo through the interaction of this well-known composer with intercultural engagement.

The relevance of the “Deutsch-Japanisches Festival für Neue Musik”, which was organized by Ishii and Yoshirō Irino in close collaboration with the directors of the Goethe Institute in Tokyo, is attested in the programmes collected at the Archives of Modern Japanese Music (日本近代音楽館) at the Meiji Gakuin University in Tokyo. The source-based approach explains Maki Ishii’s role in connecting Darmstadt with Japan and Japan with Darmstadt, and shows how he became one of the pioneers to internationalize traditional and modern Japanese music after the Second World War.