

Feature II

Nishimura Akira gehört zu den bekanntesten lebenden japanischen Komponisten. Folgender Artikel sei als Ergänzung zu dem Vortrag über „Neue Musik“ und als Vorbereitung auf das Konzert im Rahmen von „Composium 2007“ gedacht.

Maike Roeder

„Alle Töne sind die Stimme Buddhas“ Akira Nishimura – ein Porträt¹

Klaus-Michael Hinz

Der japanische Komponist Akira Nishimura wurde 1953 in Osaka geboren. Von 1973 bis 1980 studierte er in Tokyo Komposition und Musiktheorie. Bereits während seiner Studienzeit hat er mehrere Kompositionspreise erhalten – unter anderem den nach Luigi Dallapiccola benannten 1977 in Mailand. 1980 war ein Stück des Studenten für sechs Schlaginstrumente, „Kècak“, beim „International Rostrum of Composers“ der UNESCO in Paris als herausragendes Werk empfohlen. Es markiert den Ausgangspunkt seiner kompositorischen und musikästhetischen Entwicklung. Von daher unterscheidet es sich von späteren Stücken Nishimuras.

Seinem „Kècak“, meint der Komponist, liegt indonesische, liegt Musik von Bali zugrunde, und im Unterschied zu den nachfolgenden Werken fungiere hier eine ganz konkrete Tradition als ganz konkretes Modell. *Das Stück ist 1979 entstanden, sagt er, es gehört zur Frühphase meiner Arbeit, und damals habe ich mich besonders für den Modellcharakter vorgefundener musikalischer Formen interessiert, deshalb ist diese streng modellbezogene Komposition entstanden. Das wurde später anders. Bei der Übernahme solch traditioneller Materialien interessierte mich zunächst das formale Vorbild, dann eher der konzeptionelle Sachgehalt, in einer dritten Entwicklungsphase schließlich*

¹ Leicht gekürzter Nachdruck des gleichnamigen Aufsatzes in: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik Nr. 60, S. 43-47.

interessierten mich beide, die äußere Form der sie überschreitende konzeptionelle Gehalt.² (...)

Nishimuras Aufbruch vom konkreten musikalischen Modell hin zu mehr abstrahierenden Anverwandlungen des Vorgefundenen spiegelt sich im Werk der nächsten zehn Jahre wider. Hatten die vier Rhythmusgruppen seines „Kècak“ eine hoketusartige³ Struktur ergeben, so wird dieses Charakteristikum der Gamelan-Musik noch in dem Stück „Legong“ von 1988 eine modellbezogene strukturbestimmende Kraft entfalten. Nicht zufällig ist Legong ein höfischer Tanz indonesischer Mädchen, der vom Gamelan-Orchester begleitet wird.

Gleichzeitig ist der Kècak selbst jedoch keineswegs eine uralte balinesische Tanzform. Das Singen in großen Chören war auf Bali solange nicht üblich, bis sich ein touristischer Bedarf ergab. Er wurde aus dem Männergesang bei Sanghyang-Tänzen entwickelt. Der Kècak ist „eine quasi-theatralische Vokalgattung, bei der bis zu zweihundert Männer, in konzentrischen Kreisen eng beieinander sitzend und rhythmisch gestikulierend, mit onomatopoetischen Lauten einen Gamelan imitieren.“⁴ Dabei versinnbildlicht das wiederkehrende, hoketusartig gesprochene und sehr ekstatische „ècak-ècak-ècak“ ein Affenheer.

Der Kècak ist eine spektakuläre volkstümliche Gattung und auch solch auch in Japan relativ bekannt. Als Modell für Nishimuras früheres Stück verbürgt es eine populäre Akzeptanz, die dessen Komponieren nie ganz verloren hat, obschon es sich zur Abstraktion hin entwickelte.

Er habe, meint Akira Nishimura, seine kompositorische Entwicklung etwas überpointiert dargestellt, als er sie wie einen linearen Prozeß vom Modell zum Abstraktum geschildert habe. Tatsächlich habe ihm von Anfang an beides vorgeschwebt, die Nachahmung, wenn man so will, und ihre Überschreitung. Am besten läßt sich dieses Widerspiel der Intentionen am Werdegang seiner „Heterophonie“ für Streichquartett ablesen. Die Arbeit daran war eine Art „work in progress“, eine erste, die Original-Fassung, wurde bereits 1978 in Brüssel uraufgeführt, die endgültige Fassung schließlich brachte das Arditti-Quartett 1988 in Hongkong zur Erstaufführung.

An Nishimuras „Heterophonie“ für Streichquartett läßt sich vor allem lernen, mit welchen musikalischen Mitteln der Komponist versucht, emphatisch europäische Traditionen mit denen seines eigenen Kulturkreises zu

² Die Kommentare Akira Nishimuras beruhen auf Gesprächen, die der Verfasser am 26. 11. 1991 sowie am 11.11.1993 in Tokyo mit dem Komponisten geführt hat. Wir danken den Übersetzern Yukiko Yamaguchi und Keiichi Aizawa.

³ Der Hoketus ist eine spezielle Struktur des mehrstimmigen Satzes, bei dem sich zwei der Stimmen in raschem Tempo (meist von Note zu Note) miteinander abwechseln und von weiteren, durchgehenden Stimmen ergänzt werden. (Anm. d. Red.)

⁴ Carl Dahlhaus (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. 9, Laaber 1987, Seite 97.

verschmelzen. Vielfach, um es in einer postmodernen Wendung zu sagen, ist der musikalische Ausdruck dabei doppelt kodiert. Die Expressivität des Klanges oder die formale Bedeutung der Glissandi entspringen einer zweifachen Wurzel. „Heterophonie“ sei die Bezeichnung für eine Musik, sagt der Komponist, deren Elemente keine Beziehungen im Sinne von harmonischen Verhältnissen europäischer Traditionen herstellen könnten. „Heterophonie“, so heißt es im lexikalischen Stichwort, griechisch *éterophonía*, von *éteros*, verschieden, und *phoní*, Stimme, wurde Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts von westlichen Musikologen in die vergleichende Musikwissenschaft eingeführt, um ein von strengem Unisono und von rationaler Mehrstimmigkeit verschiedenes Prinzip des Zusammenspielens und -singens zu bezeichnen, das außerhalb Europas in Hoch- und Primitivkulturen weit verbreitet war. Eine besonders kompliziert erscheinende Art, die in Hinterindien und Indonesien gepflegt wird, beruht auf dem Zusammenwirken zahlreicher Instrumente. Jedes von ihnen wird auf eine andere, seiner Eigenart gemäße Art gespielt. Das ist die Heterophonie-Tradition des Gamelan, auf die Akira Nishimura sich mit *Kècak* bezog⁵. Sie wird zunehmend verschleiert und führt auf diese Weise vor allem zu Orchesterkompositionen wie der „Heterophonie“ für zwei Klaviere und Orchester von 1987, die in Europa und den Vereinigten Staaten erfolgreich aufs Podium kommen.

Nishimuras Heterophonie-Verständnis trägt nichtsdestoweniger genuin japanische Züge. *Daß ich den Begriff „Heterophonie“ überhaupt gebraucht habe, erklärt der Komponist, ist allein schon der Beweis dafür, in welcher abstraktem Sinn ich Tradition verstehe. Was Heterophonie betrifft, so bin ich vor allem von der Musik des japanischen Gagaku-Theaters beeinflusst. Die Musik Asiens, sei's Gagaku- oder mongolische Musik, die ostasiatische Musik jedoch vor allem ist dadurch gekennzeichnet, daß die verschiedenen Stimmen immer heterophonen Charakter haben. Und diesen Charakter habe ich für die Musik des romantischen Orchesters herausgearbeitet, für eine Gattung, die ja den eigentlichen Kern der abendländischen Musikentwicklung ausmacht. Das heißt: durch diese Übertragungsarbeit habe ich die Heterophonie einem Abstraktionsverfahren unterworfen und dadurch sozusagen brauchbar gemacht für europäische Traditionen. Weil die Übertragungsanstrengung ganz auf der abstrakten Ebene stattgefunden hat, läßt sich für den Hörer, anders als beim Kècak, wo er das indonesische Vorbild erkennt, nicht leicht entdecken, daß die ostasiatische Gagaku- oder gar mongolische Musik dahintersteckt. Das läßt sich nicht so ohne weiteres erahnen.*

Gagaku heißt die höfische Musik der Heian-Zeit, und daß sie für Nishimuras musikalische Ästhetik eine prägende Bedeutung hat, obschon dieser wie alle

⁵ Vgl. Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 361

zeitgenössischen Komponisten Japans eine durchaus westliche Ausbildung mitbekam, verweist auf die besondere „Japaneseness“ seiner Arbeit. Sie macht japanische Traditionen den westlichen Konventionen kompatibel. Das kann sie im Rückgriff auf ein Phänomen, das der japanische Musikwissenschaftler Eishi Kikkawa wie folgt charakterisiert hat:

„Nun gibt es in der Geschichte der japanischen Musik eine Besonderheit, die man in der Geschichte der westlichen Musik und auch in der Geschichte der anderen japanischen Künste nicht findet. Und zwar ist es das Phänomen, das man auch die parallele Entwicklung in der japanischen Musik nennen kann. Wenn man nämlich die Spuren in der Entwicklung der westlichen Musik zurückverfolgt, so kann man feststellen, daß sie sich in der Art eines Staffellaufs entwickelte, indem die griechische Musik der römischen, die römische Musik wiederum der Musik des Mittelalters, und die Musik des Mittelalters wiederum der Musik der Neuzeit den Stab übergab. Dies könnte man auch eine revolutionäre Entwicklung, eine Entwicklung, die die vorhergehende Kultur verneint, nennen. In der japanischen Musik jedoch kamen sie alle, das Gigaku der Nara-Zeit, das Gagaku der Heian-Zeit, die Musik des Nō der Kamakura- und Muromachi-Zeit und das Jōruri und Sankyoku der Tokugawazeit eins nach dem anderen zusammen, und zwar blieben sie, ohne, daß die vorhergehende Kunst verneint wurde, erhalten. Nur in der Musik nämlich gibt es Formen, die, eine dreitausendjährige Geschichte komprimierend, gegenwärtig noch fortbestehen. Dies ist etwas, was man – auch in Japan – bei anderen Künsten nicht beobachten kann.“⁶

Nishimuras Komponieren ist eines, das versucht, die japanische Kultur nicht zu verneinen und gleichzeitig Kontakt zur europäischen Entwicklung zu halten. Nicht zuletzt in der „Heterophonie“ für zwei Klaviere und Orchester bestimmt diese Absicht den Tonsatz. Der erste Satz dieses Konzerts für zwei Klaviere und Orchester, sagt der Komponist, sei bereits kennzeichnend für die heterophone Musik. Die Melodielinie am Anfang werde durch das Tremolieren der Soloinstrumente dargestellt, während die melodische Kernlinie, von einem nuancenreichen Orchesterklang umgeben, dergestalt sei, daß aufgrund der Melodielinie eine Fülle von Schichten zustandekomme. Die Struktur sei jener der Gagaku-Tradition sehr ähnlich, obwohl im Gagaku nur eine einzige Melodie gespielt werde.

Was er unter Heterophonie versteht, erklärt Nishimura gern in Abgrenzung zur Kompositionsweise des in Deutschland viel bekannteren koreanischen Komponisten Isang Yun. Seine Musik werde in Europa, so Nishimura, häufig mit dem Begriff des „Haupttons“ in Zusammenhang gebracht. Yun selbst hat es

⁶ Eishi Kikkawa. Vom Charakter der japanischen Musik. Studien zur traditionellen Musik Japans. Bd. 2. Kassel 1984, S. 10 f.

einmal so formuliert: „Wenn in der Musik Europas erst die Ton-Folge Leben gewinnt, wobei der Einzelton relativ abstrakt sein kann, lebt bei uns schon der Ton für sich Vom Ansatz bis zum Verklingen ist jeder Ton Wandlungen unterworfen, er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Schwebungen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet, vor allem wird die natürliche Vibration jedes Tons bewußt als Gestaltungsmittel eingesetzt. Die Veränderungen in der Tonhöhe werden weniger als melodiebildende Intervalle, als vielmehr in ihrer Ornamentalen Funktion und als Teile des Ausdrucksregisters eines und desselben Tones begriffen.⁷ Dem entspringen die Techniken des Haupttons und des Hauptklangs.⁸

Dagegen setzt Nishimura eine Anschauung von Heterophonie, die auf den Begriff einer „Hauptmelodie“ bezogen werden kann. Bei Isang Yun, so Nishimura, bilde der Hauptton eine Art Achse und die Tonschwankungen kommen immer wieder auf ihn zurück. *Meine Musik*, sagt er, *hat diese Hauptmelodie. Sie entwickelt sich linear.* Das gilt selbst dann, wenn sich komplexere Strukturen entfalten wie zum Schluß der „Heterophonie“ für zwei Klaviere und Orchester.

Akira Nishimura hat eine ganze Anzahl von Werken für japanische Instrumente geschrieben. Nicht zufällig spielt die Koto dabei eine wichtige Rolle. Deren eigene Geschichte steht in einer gewissen Analogie zu Nishimuras musikästhetischen Ambitionen. Sie ist ein altes japanische Instrument; zugleich spiegelt sich in ihrer Verwendung die Öffnung Japans zum Westen hin wider, wie sie seit den späten sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die Entwicklung bestimmt hat.

In Band 10 der „Musikalischen Zeitfragen“ von 1962 liest es sich so: „In der nicht an das klassische Theater gebundenen japanischen Originalmusik – es gibt eine Reihe von Formen und Arten – war eine gewisse Modernisierung möglich, aber nicht unbedingt notwendig. Alle diese Formen blieben letzten Endes von dem Eindringen abendländischer Musik unberührt, ja man komponierte sogar die neuen Stücke streng im Stil der alten Tradition. Eine Ausnahme machten die *Sōkyoku*, die Kompositionen für die dreizehnsaitige Wölbbrettzither Koto, die seit jeher einer eigenwilligen Entwicklung folgten. Hier waren auch die meisten neuen Kompositionen geschaffen worden, ausgesprochen schön klingende Werke, die auch das ungeschulte europäische Ohr sofort ansprechen. In unserer Zeit wurde mit diesem Instrument auch experimentiert, und die neuen Werke bezeichnete man als *shin nihon ongaku*, als Neujapanische Musik, als deren Hauptvertreter der berühmte blinde Meister Miyagi Michio (1894-1956) anzusprechen ist. Miyagi war Komponist, Virtuose und Sänger in einer Person

⁷ Zitiert nach: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7, Laaber 1984, S. 384

⁸ Vgl. das Stichwort „Hauptton“ in: Riemann Musiklexikon, a.a.O., S. 368

und erweiterte das Koto-Repertoire durch entscheidende Neuerungen, etwa durch die Zusammenstellung mehrerer Kotos, wodurch bisher unbekannte Klangwirkungen hervorgerufen wurden, oder durch die Kombination etwa von Violine und Koto oder Koto-Konzerte mit großem Orchester. Die Kotomusik hat also europäische Einflüsse gern aufgenommen und eine Art Verschmelzung vollzogen, ohne dadurch ihr japanisches Kolorit in Melodik und Rhythmus aufzugeben.“⁹

Nishimura steht in der Tradition von *shin nihon ongaku*, der Neujapanischen Musik. Er hat für Koto-Ensemble komponiert, aber auch für zwanzigsaitige Koto solo, eine Weiterentwicklung des Instruments im Sinne Miyagi Michios. Akira Nishimuras Koto-Komposition „Nanae“ zum Beispiel kann sich auf die Musik- und Instrumentalgeschichte der Koto stützen, die im zwanzigsten Jahrhundert für die japanische Moderne eine besondere Bedeutung gewonnen hat. Der Musikwissenschaftler Peter Ackermann: „Ein nicht geringer Teil gegenwärtig gespielter Koto-Musik stammt vom blinden Meister Miyagi Michio, der eine Synthese zwischen japanischer und westlicher Musik herzustellen versuchte. So sind seine Kompositionen durch zahlreiche selbst erfundene und nicht im Rahmen der Tradition gewachsene Melodien sowie durch abendländische Formkategorien wie etwa Kanon, Variation, Quartett oder Walzerrhythmus geprägt. Überdies war Miyagi auch an der Weiterentwicklung traditioneller Instrumente gelegen; insbesondere geht die aus moderner Musik mit japanischen Instrumenten nicht mehr wegzudenkende siebzechnsaitige Baß-Koto *Jūshichigen* auf ihn zurück.“¹⁰

Der blinde Meister Miyagi Michio steht in einer historischen Reihe blinder Musiker, die für die japanische Musikentwicklung höchst bedeutsam waren. Ackermann: „Da die Musik der Blinden schon in der Tokugawa-Zeit nicht nur als Vokal-, sondern auch als Instrumentalmusik eine sehr hohe Entwicklungsstufe erreicht hatte, war es naheliegend, daß gerade diese Kunst nach der Öffnung des Landes 1867 eine führende Rolle spielte bei der Übertragung abendländischer Konzeptionen von Instrumentalmusik nach Japan. Dieser Einbruch westlichen Gedankengutes fiel gerade in eine Zeit, in der besonders die Koto dabei war, an Bedeutung zu gewinnen. So sind aus dem späten neunzehnten Jahrhundert zahlreiche Tegotomono für zwei verschieden gestimmte Kotos überliefert, die eine wohl ausländischen Einfluß zuzuschreibende Komplexität aufweisen; vielfach werden dabei neuartige Instrumentalstimmungen versucht und Sondertechniken angewendet wie der Gebrauch der linken Hand zum Zupfen von Saitenpaaren im Sinne einer akkordischen Begleitung.“¹¹

⁹ Hans Eckhardt. Über die Ausbreitung abendländischer Musik in Japan. Musikalische Zeitfragen X. Kassel (Bärenreiter) 1962, Seite 108.

¹⁰ In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 8, Laaber 1984, S. 132

¹¹ Ebenda.

In „Nanae“ von 1988 hat Nishimura von diesen Techniken Gebrauch gemacht. Er setzt sie gleichsam im Duett ein, indem er Saitengruppen innerhalb der zwanzig Saiten behandelt wie Einzelinstrumente. In seinem Stück „Voices, Phantasma, Flame“ für zwanzigsaitige Koto und Streicher wird darüber hinaus jene Übertragungsarbeit zwischen Europa und Fernost geleistet, die er anhand seiner Heterophonie-Musiken beschrieben hatte. Typisch für Nishimuras Anschauung ist es dabei, daß er an der Koto die Modernisierungsfähigkeit schätzt, die sie westlichen Einflüssen zugänglich macht, zugleich aber nachdrücklich auf ihrem religiösen Charakter beharrt.

Die Koto, sagt er, habe eigentlich eine göttliche Bedeutung, und deshalb gäbe es Komponisten in Japan, zu denen er sich zähle, die das Instrument anders behandelten als andere Instrumente. Es sei das Instrument der Götter, und früher dachte man, wenn der Wind die Saiten der Koto zum Klingen brachte, es wäre ein Gott vorbeigegangen. Zehn davon zu versammeln gilt als ungewöhnlich; in seiner zweisätzigen Komposition „Iris of Time“ von 1987 hat Nishimura es getan. Es ging ihm bewußt darum, kultische Musik zu schreiben, kultisch als gerichtet auf das Wesen des Vergehens von Zeit. Es gibt verschiedene Vergehensweisen von Zeit. Dies bildet der erste Satz in einer Art Heterophonie der Zeitverläufe ab. Der zweite Satz des Stücks für zehn Kotos, es sind sieben traditionell dreizehnsaitige und drei siebzehnsaitige, heißt „A River of Time“. Er unterwirft die Instrumente verfremdenden Spielweisen, die das Werk tatsächlich an die europäische Avantgarde heranführen. Nishimura Akira rechtfertigt das tradiert Kultische seiner Ästhetik mit der Faszination, die die unterschiedlichen Vergehensweisen von Zeit auf ihn ausüben, wie sie in seinem Stück komponiert sind.

Die wohl älteste japanische kultische Zeremonie, bemerkt der Komponist, heißt *Mikagura*. Als sie vollzogen wurde, hatten die Japaner keinerlei Begriff der Zeit. „*Kagura* sind alte japanische Ritualtänze, die zu Ehren der Shintō-Gottheiten aufgeführt wurden. Man unterscheidet zwischen den am Kaiserhof aufgeführten *Mikagura* und den *Satokagura* (den Dorf-*Kagura*), die bei festlichen Gelegenheiten in den Shintō-Schreinen getanzt werden.“¹² Ihr altherwürdiger Charakter verleiht diesen kultischen Tänzen jedoch keinen tragisch-pathetischen Charakter. Sie sind für die Gottheit bestimmt, aber die religiöse Musik Japans unterscheidet sich von der europäischen Tradition. In den Worten Eishi Kikkawas: „In der westlichen Musik gibt es natürlich auch religiöse Musik. Und in einem gewissen Sinne kann man wohl auch sagen, daß diese Musik indirekt für die Gottheit bestimmt ist. Aber in strengem Sinne kann man sie schwerlich als eine Musik bezeichnen, die direkt an die Gottheit gerichtet ist. Ehrfurchtsvolle Melodien und feierliche Harmonien tragen zwar sicherlich dazu

¹² Kikkawa, a.a.O., Anmerkung 162, S. 62

bei, die in der Kirche versammelten Menschen in eine religiöse Stimmung zu versetzen und die Herzen Gottes und der Menschen einander anzunähern, aber schließlich und endlich ist es stets eine Musik, die sich an die Menschen wendet, und keinesfalls eine Musik, die direkt dem Gott als Opfer dargebracht wird. Es ist keine Opfermusik (*hōnō ongaku*).

Eine feierliche, religiöse Atmosphäre ist zwar zweifellos für die Menschen nötig, aber nicht für Gott. Angebrachter wäre es, Gott eine freudigere Musik hören zu lassen. Gott noch einmal in eine göttliche Stimmung versetzen zu wollen, hat keinen Sinn. Der Charakter einer wirklichen Opfermusik sollte doch wohl eher erfreulich und unterhaltsam sein, und dies trifft auf die religiöse japanische Musik unbedingt zu. - Dies war die Auffassung der Japaner von Religion und religiöser Musik. Hierin liegt der Ursprung des Charakters des Komischen und Leichten in den japanischen Kagura, und dies ist auch der Grund dafür, daß im Tempelbezirk, der heilig sein soll, auch Vulgärmusik (*zokugaku*) dargebracht wird.¹³

Von daher läßt sich der kompositorische Ansatz Nishimura Akiras verstehen. Er erlaubt ihm, ein europäisch ausgebildeter Musiker der Gegenwart und ein emphatisch traditionsbewußter Japaner zugleich zu sein. Die Synthese erläutert er noch einmal in seinem Stück „The Navel of the Sun“ für Orchester und Hichiriki aus dem Jahr 1989¹⁴: Die Hichiriki gehört zu den traditionellen Gagaku-Instrumenten. Wie die Oboe ist sie ein Doppelrohrblatt-Instrument, nur weitaus primitiver. Die Hichiriki ist zuständig für die Melodielinie, aber sie eignet sich nicht besonders für schnelle Passagen und vermag keine exakten Tonhöhen zu halten. Ihre Eignung für schwankende Tonhöhen macht sie dem japanischen Geschmack angenehm.

Die Hichiriki, vor etwa tausend Jahren aus China nach Japan gekommen, habe seitdem keine irgendwie fortschrittliche Entwicklung durchlaufen. Sie entwickelt sich nicht. Das sei gerade die Absicht der damaligen japanischen Musiker gewesen. Sie hat jedoch einen obertonreichen, charismatischen Klang. Außerdem verfügt sie über eine beeindruckende Stärke des Tons. Eine Hichiriki, so Nishimura, könne Töne von der fünfzehnfachen Lautstärke einer Oboe hervorbringen. Ohne Fortschritt tausend Jahre verstreichen zu lassen, das sei im übrigen nicht nur bei der Hichiriki geschehen, sondern ebenso bei der Biwa, der japanischen Laute, und bei der Nō-kan, der traditionellen Flöte des Nō-Theaters. In ihrem Fall sei das Ideal der Musiker sogar Rückschritt gewesen. Sein Stück

¹³ Kikkawa, a.a.O., S. 62f.

¹⁴ Das Stück „The Navel of the Sun“ bezieht den „Mittelpunkt der Sonne“ und den „Mittelpunkt der Erde“ aufeinander und will beide in Beziehung zum Individuum setzen. Auf einen näheren Kommentar zu diesem impliziten Programm wurde hier verzichtet. Es bezieht sich jedoch auf die esoterische Theorie und Praxis vor allem der während der Heian-Zeit begründeten buddhistischen Sekten Tendai und Shingon. Nishimura komponiert gleichsam das *Dainichi-nyorai*, das personifizierte All.

will das primitive, undomestizierbare Charisma der Hichiriki mit den funktional bestimmten Instrumenten des romantischen Sinfonie-Orchesters konfrontieren. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die seine Arbeit prägt, gründet Nishimura auf ein Diktum des berühmtesten Mönches der Heian-Zeit, Kūkai. „Alle Töne“, sagt er, „sind die Stimme Buddhas.“ Deshalb fallen Raum und Zeit in eins¹⁵.

Anmerkung der Redaktion:

Hiermit sei auch auf den Vortrag des Autors am 16. Mai in der OAG und auf den gemeinsamen Konzertbesuch am 25. Mai hingewiesen.

¹⁵Vergleiche Heinz Bechert und Richard Gombrich (Hg.) Die Welt des Buddhismus. München 1984, Seite 218