"A Nation of Mozart-Lovers" – das Phänomen abendländischer Kunstmusik in Japan

Von Irene Suchy (Wien)

Meine sehr geehrten Herren! Meine sehr geehrten Mozart-Liebhaber! Liebe Zuhörerinnen (ihrer drei) und Zuhörer!

Es ist nun wirklich wieder einmal ein Symposium, bei dem nur eine weibliche Referentin eingeladen wurde. Ich kann also Sie, meine Herren, herzlich begrüßen. Was das bedeutet, daß nur Herren eingeladen sind beziehungsweise, daß nur Herren in Funktionen gekommen sind, hier zu sprechen, ist - signifikant. Nichts, was in einer oder in jenen zwei Gesellschaften passiert, deren Vertreter hier anwesend sind, ist unwichtig oder zufällig. Auch nicht, was sie wann und wo, unter welchen Umständen, in welcher Art und Weise, mit Hilfe welcher Personen in ihr Leben aufgenommen hat. Musikethnologen wissen, daß sie mit ihrer Wissenschaft ein wertvolles Werkzeug in der Hand haben, das Verhalten der Menschen für die Analyse von Kultur und Gesellschaft zu erklären (Merriam 1964). Die erste Hälfte des Titels meines Referates stammt übrigens von einem Japaner, vom Journalisten Jun Zako, der in der Juli-Nummer 1986 von "Japan Quarterly" einen Artikel unter dieser Überschrift veröffentlicht hat. Dieser handelt überhaupt nicht von Mozart, sondern von der sogenannten Liebe der Japaner und Japanerinnen zur klassischen Musik, die trotz Schnees und Regens – wenn andere Völker längst zu Hause bleiben würden - in die Aufführungshallen strömten. Ersichtlich wird, daß bei Zako "Mozart" für mehr steht, nämlich für die in Japan rezipierte abendländische Kunstmusik, und daß das Publikum, das diese Musik besucht, mit der japanischen Nation gleichgesetzt wird. Damit erhebt sich eine wesentliche Frage: Steht Mozart für das Phänomen der Macht abendländischer Kunstmusik in den Ländern abseits des Abendlandes? Steht Mozart - wie Bruno Nettl, Ethnomusikologe und Sohn eines Mozart-Forschers, 1992 meint – als Metapher für das Konzept des Genies oder für Spitzenleistungen schlechthin, wie es der Werbewirtschaftler Günter Schweiger 1992 vorschlägt:

"Ein Land, das W. A. Mozarts Heimat ist, hat sich in den Augen der Welt nicht nur als Land der Musik qualifiziert, sondern einem solchen Land traut man auch auf anderen Ge-

bieten Spitzenleistungen zu." (S. 65)

Ein Symposium zur Mozart-Rezeption in Japan kann also Aufschluß geben über das Leben und die Gesellschaft im Importland. (Daß der Blick des gaijin von außen auf eine ihm neue Kultur auch den Blick für Zusammenhänge in der eigenen Kultur schärft, sei dem vergleichenden Musikologen ein Idealziel.) Dazu sind Fragestellungen notwendig, die das Exportland nicht bereitstellen kann, quasi mitliefern kann, sondern die sich aus der spezifischen Situation des Transfers des Objekts ergeben. Daß der Titel "Rezeption" nicht schon an sich einschränkend gelesen wurde und über die Rezeption hinaussah, bewies das Referat Hideki Tanabes. Sowohl die Video-Ausschnitte der Mozart-Inszenierungen des Konyaku-Theaters mit singenden Schauspielern wie auch das Mozart-Musical um Mademoiselle Mozart – eine Elisabeth, die von ihrem Vater als Amadeus präsentiert wird – bewiesen, daß die Geschichte von Japans Mozart längst begonnen hat. Aber – was bedeutete das Lachen der japanischen Forscher über diese spezifisch japanische Rezeption?

Wenn eine Kultur von hier nach da transportiert wird, gibt es ein Exportland und ein Importland. Wobei nicht ausgeschlossen ist, daß es ein oder mehrere Drittländer gibt, über die die Kultur transferiert wird. Wenn Sie an die Beyer-Klavierschule denken, wird Ihnen ein Beispiel einfallen. Sie wurde, obwohl deutschen Ursprungs, über Amerika, über den Bostoner Luther Whiting Mason, nach Japan gebracht. Der Kulturtransfer hat ein Objekt – also hier die abendländische Musik –, und er hat Träger. Sehen wir die Musikgeschichte von Japan aus, gibt es Bringer und Holer. Die Bringer sind die aus dem Ursprungsland der Kultur, von außen, kommenden, die Holer sind die aus dem Importland Ausreisenden. Beide Gruppen – im wesentlichen Ausländer und Inländer – haben ein verschieden hohes Image im Importland, was wiederum verschieden sein kann vom Objekt des Transfers.

Die japanischen Forscher verwenden gern den Begriff dönyüsha für die Einführer (vergleiche Nakamura 1993). Sie bezeichnen damit aber nicht die japanischen Dichter, Arzte, Komponisten, die sich in den Ursprungsländern der abendländischen Musik diese aneignen, sondern nur die ausländischen Bringer. Und zwar jene, die – in Abgrenzung zu den auf Japan-Gastspielen Gefeierten – über längere Zeit, einer Lehrinsti-

tution verbunden, wirkten.

Anhand meiner Forschungen konnte ich sehen, daß die Holer, also die aus Japan ausreisenden musikalischen Amateure und Professionelle, in Japan eine wesentlich angesehenere Position hatten und mehr Entscheidungskompetenzen im Hinblick auf das

aufzubauende Musikleben, auf Organisation und Inhalte des Unterrichts.

Es gab bis auf Ausnahmen keinen ausländischen Orchestererzieher, der die Leitung eines japanischen Orchesters innehatte. Alle ausländischen Dirigenten in Japan waren Gastdirigenten. Ausnahmen finden sich nur außerhalb des staatlich gelenkten Kulturbereichs: Josef Laska war als Dirigent der Entscheidungsträger des Takarazuka-Symphonieorchesters bis 1936. Auch der schon auf dem Symposium als "artistischer Direktor" genannte Rudolf Dittrich hatte weniger Macht, als sein Titel vermuten läßt. In der kurzen Zeit im Jahre 1891, in der Dittrich die interimistische Leitung der Kaiserlichen Musikakademie Tökyő ongaku gakkő nach dem Weggang von Shûji Izawa inneliatte, provozierte er übrigens einen Schulstreik. Die Indizien für die mangelnde Wertschätzung der japanischen Manager des abendländischen Musiklebens gegenüber den ausländischen Lehrern - ich versuche der Diktion "die Japaner" zu entgehen - sind mannigfaltig. Schließlich bedeuter auch die japanische Benennung oyatoi, die für die ausländischen Lehrer verwendet wurde, wörtlich übersetzt gemietet und wurde für niedere Tagelöhner verwendet. Die mangelnden Entscheidungskompetenzen wurden von den Musikern immer wieder angesprochen. Selbst von jenen, die wie Helmut Fellmer im Zuge des deutsch-japanischen Kulturbündnisses von Deutschland entsandt wurden, sind Dokumente überliefert, in denen sie sich über Einflußnahme der Akademie auf die Programme der Schulorchesterkonzerte bitter

Damit wird etwas klar: Die vom Importland gewünschre Kultur hat einen Wert, der sich aber weder auf das Land ihrer Herkunft oder ihrer Übertragung noch auf die Überbringer übertragen muß. Wer Mozart liebt, liebt nicht zwangsläufig Österreich und die Österreicher, auch nicht jene von ihnen, die Mozart weitertragen. Ganz abgesehen davon, daß die japanische Musikwissenschaft ihn nicht in Beziehung zu Österreich setzt, sondern zu Wien und der deutschen Kultur. Eine Beobachtung, die sich nicht auf Japan beschränkt. In Schweigers Studie "Österreichs Image in der Welt" ist ein

Ergebnis: Die Musik Mozarrs, des weltweit bekanntesten Österreichers, wird nicht

zwangsläufig mit Österreich in Verbindung gebracht.

Wenn Kultur von hier nach da transferiert wird, bleibt sie an ihrem Ursprungsland weiter bestehen. Sie nimmt hier wie da weiter eine Entwicklung. Das Importland ist geneigt, den Entwicklungsstand seiner Kultur mit dem Stand im Exportland zur Zeit des Musikimports zu vergleichen. Tokio vergleicht sich gern in bezug auf seine Opernhäuser mit dem Zustand Wiens oder einer anderen europäischen Stadt. Das nun 1997 einzuweihende Opernhaus ist die Kompensation eines lange erlittenen Mangels, der Gastspiele nur in dezimiert-adaptierter Form möglich machte. Oder: Die Japaner sind sehr stolz, einen der Ihren als Mitglied, ja sogar als Konzertmeister der Berliner Philharmoniker zu haben. Interesschalber sei hier einmal gesagt, daß die Wiener Philharmoniker Japaner erst gar nicht zu ihren Probespielen einladen.

Die Dimension des Vergleichs gewinnt die exportierte Kultur im neuen Heimatland dazu. Wie sie überhaupt ein völlig neues Umfeld erhält und völlig neue Fragestellungen. Die Zweiteilung in Objekt und Umfeld korreliert mit Alan Merriams Theorie

der dualen Naturen der Ethnomusicology:

"Ethnomusicology carries within itself the seeds of its own division for it always has been compounded of two distinct parts, the musicological and the ethnological, and perhaps its major problem is the blending of the two in a unique fashion which emphasizes neither but takes into account both. This dual nature of the field is marked by its literature, for where one scholar writes technically upon the structure of music sound as a system in itself another chooses to treat music as a functioning part of human culture and as an integral part of a wider whole." (S. 3)

Bruno Nettl har in seinem Eröffnungskongreß von ICTM in Schladming 1989 über "Mozart und das ethnomusikologische Studium der Kultur" gesprochen. Dabei hat

er die ethnomusikologischen Ansprüche rekapituliert:

die vergleichende Forschung musikalischer Systeme und Kulturen;

das Studium der Musik innerhalb einer oder als Kultur;

 das Studium der musikalischen Kultur von der Perspektive eines Außenstehenden. Für das Objekt, das die Japaner unter dem Label Mozart importierten, ließe sich in Anlehnung an den Musiksoziologen Christian Kaden aus der ehemaligen DDR sagen: Die abendländische Musik im "europäisch-verbürgerlichten Kulturkreis". Was Japan importiert hat, ist eine von mir sogenannte "Veranstaltungskultur": Das Kunstwerk beziehungsweise das Musikereignis ist zur Veranstaltung reduziert und bedarf daher der Entwicklung und Förderung von professionellen und ehrenamtlichen Organisatoren, von Lehrinstitutionen, von Autoritäten, die Kompetenzen verteilen. Daß diese Organisation einen außermusikalischen, politischen Zweck verfolgen, ist evident, wenn auch selten ausgesprochen. Niemand unterstützt das, was ihn bedroht! Von der politischen Ideologie der Musikorganisation ist es nut ein kleiner Schritt zur Musik als Rahmen des politischen Events. Insofern ist die im 19. Jahrhundert entstandene Veranstaltungskultur in keinem Land unpolitisch. Denken wir über die Differenzierung der international gewordenen Veranstaltungskultur nach, die durch eine nationale Akzentuierung geschieht, verstehen wir die Notwendigkeit des japanischen Konzepts für die abendländische Musik, *kokugaku* – die nationale Musik.

Der Inhalt des Begriffes in den ausgehenden 70er Jahren des 19. Jahrhunderts Japans bedeutete in inhaldicher Hinsicht: die Assimilation des Besten aus westlicher – also abendländischer – Kunstmusik und japanischer Musik, die Verbesserung der japanischen Musik mit einer Orientierung an der "Perfektion" der westlichen und die Anbindung an die Musiktheorie der griechischen Antike. Er bedeutet in funktionaler Hinsicht die Schaffung einer Musik für alle, die Notwendigkeit der Übertragung durch ein allgemeines Schulsystem, die Bewältigung dieser Aufgabe durch Japaner, die philosophische Orientierung am konfuzianischen Konzept "Musik und Riten".

Ist Mozart im Abendland derselbe wie in Japan? - Die Veränderung des Umfeldes

Stellt man sich jede Kultur nicht als abgeschlossene Einheit, sondern als Zentrum mit Ausläufern vor, kann man zwar vom Zentrum jeder Kultur auch in den Ort ihres Transfers blicken, was aber keine aufschlußreiche Antwort auf ihr neues Umfeld gibt,

sondern bloß Kuriositätensammlung von Einzelheiten wird.

Die Tatsache, daß das Bundeslied des Johann Holzer, in der Vergangenheit Mozart zugeschrieben, schon ein Schullied Shôka war, lange bevor es zur österreichischen Bundeshymne ausgewählt wurde, ist solch eine Kuriosität. Es war wohl weniger eine propherische Ahnung, die die Auswählenden im Namen des Monbushô am Anfang des 19. Jahrhunderts zur Aufnahme bewog, sondern nur der Name Mozart und vielleicht der Dreivierteltakt oder sonst eine musikalische Eigenheit, die für die Auswahl maßgebend war.

Auch umgekehrt scheint mir die Betrachtung der Ausläufer einer Kultur in der anderen wenig ergiebig: Ich denke an die Nennung des "javonischen" Gewands Taminos am Anfang von Mozarts "Zauberflöte". Ohne eine umfassende Forschung des gesamten literarischen und musikalischen Umfelds ist eine solche Einzeltatsache nicht einzuordnen. Das Umfeld rund um eine Kultur ist es, was diese politisch und gesellschaftlich relevant macht. Das Import- wie das Exportland hat es. Beim Transfer verändert sich das Objekt wie das Umfeld. Auch Japan hat beim Kulturtransfer Teile des historischen, politischen und sozialen Umfeldes der abendländischen Musik zurückgelassen. Naturgemäß hat der vom Umfeld reilweise befreire musikalische Inhalt sich sofort ein neues gefunden: An der Neunten Beethovens – in Japan bloß Daikyû genannt – habe ich diese Ansprüche von Japans sozialen Gruppen abgelesen: Sie wurde zu japanisch-patriorischen Anlässen, von Kaisertreuen oder Arbeiterbewegungen, als symbolische Musik verwendet. Sie war das Abschiedslied der Soldaten in den Pazifischen Krieg und das Hochzeitsstück für den Shôwa-Kaiser. Sie wurde nicht mißbraucht, auch nicht in Beethovens Sinn entstellt. Sie wurde, da fern von Beethoven und den historischen Bedingungen seiner Zeit, mit neuen Bedingungen, quasi Ansprüchen belegt.

Daß dieses neue Umfeld existiert, beweisen die Japaner nicht nur in der politischen Motivation für den Musikimport, sondern auch in der wirrschaftlichen Handhabung. Die Musikkultur dieser Art läuft in Japan als ganz anderes gesellschaftliches Event als bei uns. Publikumsanalysen – bei denen wir in Österreich erst am Anfang sind – haben ergeben, daß Paare zwischen 30 und 50 eine angestrebte Zielgruppe sind, die sich nach dem Shopping und vor einem feinen Dinner auch musikalisch unterhalten wollen. Dementsprechend läuft die Planung von Konzerthallen, integriert in Einkaufszentren und neben Restaurants. Oft werden auch integrierte Dinner-Shows angeboten. Dieses Einbetten des Inhalts in sein neues Umfeld möchte ich Institutionalisierung nennen. Die Forscher haben mehrere Interpretationen für den Vorgang bereit: zum Beispiel das

folgende Zitat von Margareta Wöss aus dem Jahr 1952.

"Wenn man darum heute in Japan von Musik spricht, so wird allein westliche Musik gemeint, ja, der Assimilierungsprozest geht so weit, daß die jüngere Generation ihre bodenständige Musikpflege fast verleugnet. Es könnte darum die Möglichkeit eintreten, daß in fünfzig Jahren das Volk nicht mehr japanisch musiziert und die japanische Musik nur mehr im Noh- und Kabuki-Theuter sowie in den Teehäusern ihr Dasein fristet."

Kann das japanische Volk überhaupt "nicht-japanisch" musizieren? Was heißt "japanische musizieren", und was heißt "japanische Musik"? Und ist es Abstieg, Verfall zu nennen, wenn die japanische Musik "nur mehr" im Theater oder im Teehaus erklingt?

Die folgende Beschreibung des Schweizers Jaloux aus dem Jahr 1904 ist ein Exemplum für die gängige Gleichsetzung von abendländischer Musik und hoher Zivilisa-

tion.

"Die Japaner, ein nur durch Anpassungsfähigkeit sich auszeichnendes Volk, haben überhaupt nicht viel Originelles geschaffen. Dagegen besitzen sie eine wunderbure Geschicklichkeit, sich den Besitz eines andern anzueignen, ihn zu klären, zu "filtrieren" und sich seiner zu bedienen. Wer weiß, ob nicht eines Tages die gründlichere Kenntnis der modernen europäischen Musik einen neuen Sinn in ihnen wecken und sie zu irgendeinem neuen Werke begeistern wird? Für den Augenblick ist die japanische Musik die Musik eines in den Kinderschuhen steckenden, fast wilden Volkes, es ist eine durchaus primitive Musik, und man ist nicht darauf gefaßt, wenn man bedenkt, welch wunderburen Grad von Zivilisation sich dieses kleine Volk in weniger als fünfzig Jahren zu eigen gemacht hat. Doch wird Japan auch darin dem Beispiele Europas falgen? Ist das japanische Ohr einer Verfeinerung und einer Kultur fähig, wie sie die schönsten modernen Harmonien glücklicherweise zeigen? Oder muß man annehmen, daß Japan nach und nach seinen originellen Charakter verlieren und außvören wird, asiatisch zu bleiben, ohne deshalb europäisch zu werden? In diesem Falle würde die seltsame, einfache japanische Musik verschwinden; es würde nichts an ihre Stelle treten, und Japan würde, wozu es heute nur allzugroße Neigung bat, ein Volk von Affen werden."

Zitate dieser Aussage sind von Japanern wie Nicht-Japanern zahlreich und erstrekken sich bis in die Gegenwart. In dieser Tradition der Aussagen, die den "Japanern" in ihrer Gesamtheit kulturelle Tendenzen zuschreiben, vor allem jene, die eine Neigung zur Nachahmung, zum Empfangen ausdrücken, steht schließlich Hitlers "Mein Kampf".

"Würde man die Menschheit in drei Arten einteilen: in Kulturbegründer, Kulturträger und Kulturzerstörer, dann käme als Vertreter der ersten wohl nur der Arier in Frage. [...] In wenigen Jahrzehnten wird zum Beispiel der ganze Ossen Asiens eine Kultur sein eigen nennen, deren letzte Grundlagen ebenso hellenischer Geist und germanische Technik sein wird, wie dies bei uns der Fall ist. Es ist nicht so, daß Japan zu seiner Kultur europäische Technik nimmt, sondern die europäische Wissenschasst und Technik wird mit japanischen Eigenarten verbrämt. [...] Würde ab heute jede weitere arische Einwirkung auf Japan unterbleiben, angenammen Europa und Amerika zugrunde gehen, so könnte eine kurze Zeit noch der heutige Aufstieg Japans in Wissenschasst und Technik anhalten; allein schon in wenigen Jahren würde der Bronnen versiegen, die japanische Eigenart gewinnen, aber die heutige Kultur erstarren und wieder in den Schlass zurücksinken, aus dem sie vor sieben Jahrzehnten durch die arische Kulturwelle ausgescheucht wurde. Daher ist, genau so wie die heutige japanische Entwicklung arischen Ursprungs das Leben verdankt, auch einst in grauer Vergangenheit fremder Einsluss und fremder Geist der Erwecker der damaligen japanischen Kultur gewesen. Den besten Beweis hiersür bietet die Tatsache der späteren Verknöcherung und vullkammenen Erstarrung derselben." (5. 318–319)

Es teilen sich die Ansichten der japanischen Forscher im wesentlichen in zwei Lager: jene, welche die schnelle Installation der abendländischen Musik im Sinne eines Wettlaufes mit der abendländischen Kultur interpretieren und in Japan den Sieger dieser Aufholjagd sehen, und jene anderen, die die Einführung der abendländischen Mu-

sik als Fehlentwicklung interpretieren.

Das folgende Zitat beklagt die Sichtweise der "Niederlage" der Japaner gegen die europäische Musik. Es stammt von Eishi Kikkawa aus seinem epochemachenden Werk "Vom Charakter der japanischen Musik", "Nihon ongaku no seikaku" schrieb er während des Zweiten Weltkrieges. Das Buch wurde erstmals 1947, wiederum 1979 bei Ongaku no tumu sha publiziert und glücklicherweise kommentiert in die deutsche Sprache übersetzt.

"Und so hatte Japan sich, soweit die Musik betroffen war, seine Exterritorialität einzugestehen und sich damit abzufinden, (auf kulturellem Sektor) eine Kolonie zu sein. Jeduch, selbst eine solche Schmach war angesichts der Leichtigkeit, mit der jedermann bedenkenlos die vorfabrizierte westliche Musik genießen konnte, ohne sich der Mühe zu unterziehen, im neuen Japan selbst etwas zu komponieren, wohl nicht groß genug, um als Problem empfunden zu werden. Man vergaß schließlich sogar völlig, daß Aufführung und Studium westlicher Musik lediglich Mittel zur Begründung einer neuen nationalen Musik und somit Phänomene einer Übergangszeit hatten sein sollen. Damit wurde die japanische Musikwelt, ohne sich im geringsten darüber zu grämen, zur Gefangenen der westlichen Musik. Die Geschichte der Vergangenheit beweist jedoch ganz deutlich, duß eine Zeit kommen wird, in der die Japaner aus dem Labyrinth, in dem sie sich vorübergehend verlaufen haben, zurückkehren und dann ganz bestimmt den richtigen Weg wählen werden." (S. 5)

Keizô Hôriuchi bestreitet 1942 die Niederlage und widerspricht den Ansichten der

musikalischen Kolonialisierung:

"Es wäre falsch zu sagen, daß Jupan vom Fortschritt der westlichen Musik [in Japan] abhüngig ist, um seine musikalische Welt anzureichern. Es ist ganz einfach so, daß Japan – nachdem es nun die Kunst und Technik der westlichen Musik gemeistert hat – seine eigene moderne Musik entwickelt, auf seine eigene Weise, in der es nicht länger vom Abendland abhängig ist." (S. 5)

Hisao Tanabe beurteilt 1936 die Anfänge der abendländischen Musik:

"Die Japaner wuren so mit dem Studium, der Verehrung und der Übernahme der Aspekte westlicher Kunst beschäftigt, daß sie kaum einen Gedanken darauf verwendeten, ihre eigene Kultur und Zivilisation in Übersee bekannt zu machen."

Dieses angebliche Versäumnis wird sich als Teil eines Konzeptes herausstellen. Denn die bewertende Beschreibung japanischer Autoren, die zumeist das Verhalten der Japaner bedauert und eine Wende in der japanischen Musikrezeption fordert oder an-

kundigt, verschleiert das Konzept, das hinter dem Musikimport stand.

Die Meiji-Zeit mit dem Import der abendländischen Musik gleichzusetzen ist falsch. Weder wurde die abendländische Musik zum ersten Mal in Japan eingeführt, noch wurde die abendländische Musik in ihrer Gesamtlieit in Japan importiert, noch wurde die gesamte Musik Japans "ausgetauscht" gegen die abendländische. Außerdem war es ja gar nicht das erste Mal, daß abendländische Musik nach Japan kam. Jene erste Importwelle im 16. Jahrhundert brachte mit den christlichen Missionaren lateinische Gesänge, die noch heute verballhornt auf Kyûshû gesungen werden.

Die Frage, was überhaupt zu Anfang der Meiji-Zeit passierte, läßt sich sieher nicht mit dem "Import der abendländischen Musik" beantworten. Denn von der abendländischen

schen Kunstmusik wurden nur Teile rezipiert:

- der zeitliche Schwerpunkt vom 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts;

das r\u00e4umliche Zentrum Deutschland;

bestimmte Genres wie Militärmusik, Hymnen, Lieder, Orchestermusik.

Unter den Genres, die nicht oder kaum rezipiert wurden, sind zum Beispiel

die Oper;

- die religiöse Musik, wie Meßvertonungen.

Der Musikologe Shigemi Ösaki schätzt die japanische Erfahrung der abendländischen Kunstmusik auf ein Drittel der gesamten europäischen ein. Sowohl Opernaufführungen wie Kirchenmusik seien ungewöhnliche Ereignisse für Japaner, der Titel

cines Kirchenkapellmeisters existiere überhaupt nicht, referiert Osaki 1991.

Die Behauptung Kikkawas, "Japan sei auf kulturellem Sektor eine Kolonie geworden und zur Gefangenen der westlichen Musik", ist nicht nur in Hinsicht auf den eingeschränkten Import der abendländischen Musik falsch. Denn auch die traditionellen Musiken Japans wurden mir der Meiji-Zeit nicht ausgelöscht. Sowohl populäre und traditionellen Musiken, viele Genres von Theatermusik, die religiösen Musiken, die Hofmusik wurden von der westlichen Musik wohl nicht unberührt, aber doch erhalten.

Mozart in Japan -

Zur Forschung der abendländischen Musik in einem Land außerhalb des Abendlandes

Diese neue Dimension der Kultur bringt für die Musikwissenschafter, die die Kul-

tur in ihrem neuen Heimatland betrachten, neue Aufgaben.

Die Frage kommt auf: Wer hat bis jetzt an der abendländischen Musik in Japan geforscht, und wer kann es tun? Die ersten Forscher an der abendländischen Musik in Japan waren – schr vereinzelt oder oberflächlich – deren Bringer. Später kamen Forscher, die sich neben ihrer überwiegenden Forschung an traditioneller Musik auch mit der westlichen Musik in Japan beschäfrigten: Eta Harich-Schneider und Hans Eckhardt. Die Tendenz, daß die Forschung an der abendländischen Musik in Japan ein Nebenprodukt der Forschung an einer der traditionellen Musiken ist, setzt sich fort. Die abendländische Musik in Japan zum Ausgangspunkt genommen haben wenige Forscher: Kenneth Hartley mit einer Studie über L. W. Mason, Theodore Hoffmann mit einer Studie über das japanische Kunstlied, Judith Ann Herd mit ihrer Forschung über zeitgenössische japanische Komponisten und Ury Eppstein über Shûji Izawas Anfänge an der Kaiserlichen Musikakademie.

Unter den Japanern sind es Chronisten der Musikgeschichte, die etzählerischerweise oder tabellarisch die abendländische Musikgeschichte Japans bearbeiten. Dazu gibt es umfassende Orchesterstatistiken und Studien über das Musikleben der Japaner, über die Musikabreilungen der Universitäten, die Plattengeschichte und die literarische Rezeption der abendländischen Musik. Einen unterschiedlichen wissenschaftlichen Anspruch stellen neuere Fallstudien über einzelne Gebiete der abendländischen Musik in Japan, wie ausländische Musiker, die deutschen Kriegsgefangenen auf Shikoku oder die oft nur in Eigenverlag erschienenen Geschichten der Lehrinstitutionen. Die Untersuchung der japanisch-österreichischen Musikbeziehungen sind Vorarbeit zur Forschung an der Geschichte der abendländischen Musik in Japan, nicht aber Beitrag. Die Eintragungen japanischer Gäste ins Gästebuch der Gesellschaft der Musikfreunde – Referat Otto Biba – sagen nichts über die Geschichte der abendländischen Musik in Japan aus.

Unter den japanischen Musikwissenschaftern beschäftigt sich die Mehrheit mit abendländischer Musik im Abendland: Es gibt bedeutende Bach- und Haydn-Forscher, Bin Ebisawa, Rektor der größten privaten Musikhochschule, forscht Rousseau, übersetzt Mozart-Briefe. Die, die sich mit der abendländischen Musik in Japan beschäftigen, sind wesentlich weniger prominent. Wer etwas werden will, beschäftigt sich nicht mit der Geschichte der abendländischen Musik in Japan, sondern im Abendland selbst. Auch Nettl erkennt in seinem Mozart-Aufsatz, daß es der Musikologie prestigereich

wäre, ein Mozarr-, Bach- oder Liszt-Schüler zu sein. Und wenn man an einem Geringe-

ren forsche, müsse man die Bezüge zu einem Bedeutenden herstellen.

Eigentlich gibt es für die Erforschung der abendländischen Musik in einem Land außerhalb des Abendlandes kein Wissenschaftsgebiet: Die historische Musikwissenschaft beschäftigt sich vorrangig mit den Fragen der abendländischen Musik im Abendland. Die vergleichende, ethnologische Forschung beschäftigt sich mit der Musik fremder Kulturen. Für die Forschung der abendländischen Musik außerhalb des Abendlandes gibt es kaum vorgegebene Methoden oder Parallelstudien. Wir haben vorher versucht, aus der Forschung der Musikethnologen Ideen, Methoden, also ein

theoretisches System für unsere Fragen herauszuziehen.

Es scheint so: Eher beschäftigen sich Musikethnologen mit den Fragen der Musikhistorie als umgekehrt. Betrachter man die Forschung an der abendländischen Musik in Japan, wäre sie so zu interpretieren: Die japanischen Forscher betrachten ihre abendländische Musik als Ausläufer der abendländischen des Ursprungslandes, die im neuen Gastland nur aufgezeichnet, aber nicht interpretiert zu werden braucht. Sie sehen, ich bin mit der Begriffsbildung schon ins Schleudern gekommen. Wie kann man denn die abendländische Musik in Japan noch "abendländische" nennen. Die Japaner haben auch ein eigenes Wort. Sie nennen sie seiyő ongaku oder yögaku oder nur ongaku. Letzterer wird zwar mit Musik übersetzt, ist aber eine Wortschöpfung der Meiji-Zeit, also wurde gleichzeitig mit dem Import der abendländischen Musik geprägt. Ein neues Worr für ein neues Objekt. Auf die Frage "Betrachten die Japaner die abendländische Musik als japanisch?" gaben die Forscher beim Symposium Mozart-Rezeption in Japan eine eindeutige Antwort. Es ist eine Frage der Definition. Läßt man nur das Objekt gelten, nicht das Objekt in Interaktion mit dem Umfeld, dann schon. Wenn Bin Ebisawa sagte, "Mozart sei vom Objekt der Sehnsucht zum Teil der japanischen Kultur geworden", dann hat er das Umfeld der Musik als bedeutende Komponente, als integrativen Faktor der Musik erkannt.

Japans Mozart - Mozart als eine der Musiken Japans

Was weiß man von Japans Mozart, und was wäre spannend, noch zu erfahren? An interessanten Fakten wurde beim Symposium des Mozarteums einiges zusammengetragen. Welche kulturgeschichtlichen Strömungen der Zeit behinderten oder förderten, wissenschaftlich wertfrei gesagt: prägten die Mozart-Rezeption? In Japan zum Beispiel die Plattenindustrie und Instrumentenmanufaktur. Japans Mozart kannte Entwicklungen, die sein europäischer Ursprung sich nicht träumen ließ: die Instrumentenmanufaktur und die Tonträgerindustrie (vergleiche Referat Günter Breest). Mittlerweile hat auch Österreichs Mozart etwas von Japan. Er ist der Lebensversicherung Daiichi pro Vertragspartner eine Briefmarke wert – was immerhin bei zehn Millionen Vertragspartnern ein Sponsorenaufkommen von 800 Millionen Yen ausmacht. Mit diesem Geld wurde nun Mozarts Wohnhaus, das "Tanzmeisterhaus" am Makartplatz in Salzburg, renoviert. Die Aktion war einer der Anlässe und zugleich Eröffnungsereignis des Symposiums. Was wäre aus dem Zusammentragen der Fakten, aus dem Erstellen einer Chronik, zu erfahren?

Die Rezeptionsgeschichte: Reaktionen des Publikums, Übersetzungen von Literatur, Fragestellungen und Themen wissenschaftlicher Arbeiten, die literarische und filmische Rezeption. Wann sind in der Rezeptionsgeschichte Höhen und Tiefen zu sehen? In Zusammenhang mit welchen historischen Ereignissen treten sie auf? Zwar gibt

es Statistiken zur Aufführung von Mozart-Werken, die aber eher insignifikant erscheinen. Die Selbstdarstellung der Japaner mit ihrer Mozart-Liebe ist eine Untersuchung wert. Mozart ist in Japan fast ein Gott. "Ersatzreligion für uns areligiöse Japaner" nannte der Mozart-Forscher Tanabe von der Hitotsubashi-Universität Mozarts Requiem, und eine besondere Innigkeit orten Dirigenten während der Aufführung religiöser Musik in Japan. Mozart sei ein Wort der Magie. Und eines des Prestiges. Kaum ein hochrangiger Japaner am Symposium, der nicht betonte, ein passionierter Mozart-Fan zu sein. Wem nützte es für sein Prestige, ein - zum Beispiel - Michael-Jackson-Fan zu sein?

Welche Konzepte stehen hinter der dazugenommenen, in bestimmte Bereiche integrierten neuen Kultur und erscheinen begehrenswert für das Importland? Zu welchem Zeitpunkt waren diese Konzepte erstrebenswert? Kann die Beliebtheit von Mozarr an erstrebenswerten Konzepten liegen, die zwar mit Mozart verbunden sind, aber auch mit anderen Komponisten? Zum Beispiel das Konzept der symphonischen Musik, die unter allen Genres der abendländischen Musik in Japan das höchste Anschen genießt? Wie paßt etwa das grundlegende Konzept der abendländischen Kadenz-gebundenen Musik, die Hierarchie, mit dem Gesellschaftssystem Japans zur Zeit des Imports und in

der Gegenwart zusammen?

Ich nähere mich also in diesem Referat nicht der Mozart-Rezeption, sondern zunehmend der Frage nach den Ursachen für dieses Symposium. Warum fragt "Mann" nach der Mozart-Rezeption in Japan? Nicht nach der Schönberg- oder Eisler-Rezeption? Was soll damit erreicht werden? Auch wenn wir nicht alle Antworten finden, mit John Cage gesprochen: "Es ist wichtiger, Fragen zu stellen als Antworten zu gehen,"

Literatur

Beyer. Friedrich Heinz: Deunche Musik in Japan - Völhisch-nationale Musikpflege in Japan, in: Zeitschrift für Musik 108 (1941), Heft 12, S, 393-397.

Eppstein, Ury: The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan, Phil. Diss. (masch.), Tel Aviv University 1982.

Derselbe: Musical Instruction in Meiji Education, in: Monumenta Nipponica 1 (1985), No. 40, S. 1-37. Derselbe: School Songs Before and After the War, in: Monumenta Nipponica 4 (1987), No. 42, S. 432 bis

437.
Fellner, Helmut: Butterfly daheim, in: Musica 1 (1947), S. 154–158.
Giesen, Walter: Aspekte des modernen Musikhehens, in: Klaus Kracht (Herausgeber): Japan nach 1945 – Beiträge zur Kultur und Gesellschaft, Wieshaden 1979, S 133–160.
Detselbe: Musik und Ongaku: Bilanz der Ignorunz, in: Klaus Kracht (Herausgeber): Japan und Deutschland im 20. Jahrhundert, Wieshaden 1984, S. 167–188.
Harich-Schneider, Eta: Japanische Impressionen, in: Musica 3 (1949), Heft 3, S. 85–90; 3 (1949), Heft 4, S. 129–136; 3 (1949), Heft 6, S. 205–209.
Dieselbe (Übersetzung von Hidekazu Yoshida): Gendai ongaku to nihon sakkyoka [Die Musik der Generowan und die invanischen Komponisten]. Tökvő 1950.

Dieselbe: Koromogae, one of the Japanese Court Music, in: Monumenta Nipponica 8 (Jänner 1952),

genwart und die japanischen Komponisten], Tokyo 1950.

S. 398-406. Dieselhe: A History of Japanese Music, London 1973

Dieselbe: Charaktere and Katastophen, Berlin 1978. Hartley, Kenneth: A Study of the Life and Works of Lather Whiting Mason, Phil. Diss. (masch.), Florida State University 1960.

Herd, Judith Ann: Change and Continuity in Contemporary Japanese Music: A Search for a National Identity. Phil. Diss. (masch.), Boston, Florida State University 1960.

Dieselbe: The Neonationalist Movement: Origins of Japanese contemporary Music, in: Perspectives of New Music 27 (1989), No. 2, S, 1-46,

Hitler, Adolf: Mein Kampf, München 1925-1927.

Hoffmann, Theodore: Western Influences in the Japanese Art Song, in: Monumenta Nipponica 22 (1967), No. 1-2, S. 162-167.

Hôriuchi, Keizō: A snapshot of Japanese Music, in: Contemporary Japan 11 (September 1942), No. 1: S. 1327-1339.

Jalous, Edmond: Die Japanische Musik, in: Neue Musikzeitung 25 (1904), S. 354–356.
Kaden, Christian: Des Lebens wilder Kreis, Musik im Zwilisationsprosoft, Kassel 1993, S. 187.
Kikkawa, Eishi: Vom Charakter der japanischen Musik (Originalitel: Nihan angaku na wilaska). Übersetzt und kommentiert von P. Rudolph, H. F. Reese und R. Gündler, Kassel 1984.

setzt und kommentiert von P. Rudolph, H. F. Reese und R. Günther, Kassel 1984.

Merriam, Alan P.: The Anthropology of Music, Northwestern University Press 1964.

Malm, William: The modern music of Meiji-Japan, in: D. H. Shively (Herausgeber): Tradition and Modernization in Japanese Culture, New Jersey 1971, S. 257–300.

May, Elizabeth: The Influence of the Meiji period on Japanese Children's Songs, Berkeley 1963.

Nakamura, Rihei: Yōgaku dönyū katei no kenkyū [Studien zum Prozeß der Einführung europäischer Musik], Magister-Arbeit (masch.), Tökyō Nilhon daigakudaigakuin kokusaikan keikenkyūkai 1987.

Derselbe: Yōgagu dönyūsha na katei. Nilhon kindai yōgakushi jotetsu [Die Aktivitäten der Einführung in die moderne Geschichte der westlichen Musik], Tökyō 1993.

Neul, Bunne: Maszari and the Ethnomusicological Study of Western Culture in: Katherine Bergerun and

Neul, Bruna: Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture, in: Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (Herausgeber): Comparative Perspectives, Kent, Ohio 1993, S. 137–155.

Osaki, Shigemi: Reception of European Music in Japan; its Problems and the tasks of the Musicologist, in: Tradition and its Future in Music. Report of SIMS 1990 Osaka, Tokyô 1991, S. 563–570.

Schweiger, Günter: Osterreiebs Image in der Weh, Wien 1992. Suchy, Irene: Die Neume in Japan (1), itt: Japan Magazin Bonn (1991), No. 1, S. 19–21.

Dieselbe: Die Neunte in Japan (2), in: Japan Magarin Bonn (1991), No. 12, S. 24–25.

Dieselbe: Biographische Studien nur Musikgewhichte Japans, in: Eva Bachmayer, Wolfgang Herbert, Sepp Linhart (Herausgeber): Von Aids his Zen. Referate des 8. Japanologentages vom 26, bis 28. September in Wien, Wien 1991, S. 314-327

Dieselbe: Emigration und Kulturtransfer, in: Verfemte Marik. Referate eines Symposiums in Dresden 1993 (in Vorbereitung).

Dieselbe: Kokuguku - Japans nationale Musik, in: Referate des 9. Deutschsprachigen Japanologentages in

Zürich 1993 (in Vorbereitung). Tanabe, Hisan (Übersetzung von Shigeyoshi Sakabe): Japanese Music, Tökyő 1936

Wöss, Margareta: Musikalischer Leben in Japan, in: Zeitschrift für Musik 133 (1952), Nr. 9, S. 481-486.