

Dr. Irene Suchy

Mehr als Maschinen für Musik

Beiträge zu Geschichte und Gegenwart
der österreichisch-japanischen Beziehungen

Liters Universitätsverlag
Wien 1990

Irene Suchy

VERSUNKEN UND VERGESSEN –
ZWEI ÖSTERREICHISCHE MUSIKER IN JAPAN VOR 1945

Die Geschichte der europäischen Musik¹ in Japan wurde bislang anhand von Institutionen oder signifikanten Persönlichkeiten betrachtet. In der vorliegenden Arbeit wird eine Gruppe von Musikern untersucht, die an Japans Musikgeschichte einen beträchtlichen Anteil hat. Es sind dies Musiker, die im deutschsprachigen Raum einen wesentlichen Teil ihrer musikalischen Ausbildung erhielten.

In Japan gilt Wien als Hauptstadt der Musik, aber eigentlich müßte Berlin diesen Ehrentitel tragen. Denn von über 60 im deutschsprachigen Raum erzogenen Musikern, die von 1872 bis 1945 in Japan wirkten, waren nur acht Studenten am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde bzw. an der Wiener Hofoper.

In Tabelle 1 sind jene Musiker eingeschlossen, die Wiener Musiktradition nach Japan brachten. Um einen Einblick in die Institutionalisierung der westlichen Musik in Japan zu bekommen, werden wir uns mit jenen beschäftigen, die in Japan längere Zeit als Lehrer und Musiker gewirkt hatten. Wir werden also die reisenden Künstler nicht einschließen, wie den ungarischen Geiger Eduard REMENY², den Flötisten Adolf TERSCHAK³ oder den

¹ Im folgenden wird als Übertragung des japanischen Begriffs *seiyō ongaku* der deutsche "europäische Musik" verwendet, während die wörtliche Übersetzung von *seiyō ongaku*, "westliche Musik", in ihrer Verwendung die europäische Musik und den Jazz einschließt.

² Eduard REMENY, 1828–1898, ungarischer Geiger, Student am Wiener Konservatorium, geschätzt von BRAHMS, LISZT, JOACHIM, POPPER und Königin VIKTORIA von England. Er kam 1886 nach Japan, wo seine Erfolge von einem Konzert vor dem Kaiser gekrönt wurden. MATSUMOTO Zenzō: "Nihon no waiorin ongakushi", *Sutoringu* 7 (1989), 32–35.

Dirigenten Felix WEINGARTNER⁴.

Die Bedeutung jener Europäer im Gastland Japan ist eine größere als in ihrem Heimatland, wofür die Erwähnung im japanischen Musiklexikon des Verlages Heibonsha nur ein Indiz ist. Womit nicht gesagt werden soll, daß Japan den Einfluß dieser Gruppe von Musikern nicht unterschätzt. So hochangesehen die Beschäftigung mit MOZART und BEETHOVEN auch ist, jene, die das Wissen über die Großen nach Japan brachten, sind weitgehend unbeachtet. Kaum ein Japaner weiß, daß ein Deutscher die japanische Hymne komponierte⁵, kaum ein Cellist kennt den Stammvater aller Cellisten in Tôkyô, den Deutschen Heinrich WERKMEISTER⁶. Es ist, wie ENDÔ Hiroshi über DITTRICH sagt: *Mit den Schülern stirbt auch das Andenken an die ausländischen Lehrer.*⁷

³Adolf TERSCHAK, 1832–1901, Flötist der Wiener Hofkapelle, kam auf einer Konzertreise 1890 nach Japan, spielte mit DITTRICH und vor dem japanischen Kaiser. Er wird erster Musikkritiker Japans genannt. Siehe Heibonsha(Hg.): *Ongaku daijiten*. 8.Aufl. Tôkyô: Heibonsha 1988, 453, 2186.

⁴Felix WEINGARTNER, 1863–1942, feierte auf einer Konzertreise 1937 Erfolge als Gastdirigent des Neuen Symphonieorchesters. Siehe *Ongaku Daijiten*, 144.

⁵Franz ECKERT, 1852–1916, preussischer Militärkapellmeister, von 1879 bis 1899 in Japans Diensten, harmonisierte eine *gagaku*-Melodie, die 1880 erstmals als japanische Hymne *Kimi ga yo* aufgeführt wurde. *Ongaku daijiten*, 246.

⁶Heinrich WERKMEISTER, 1883–1936, lehrte von 1902 an bis zu seinem Tod Cello und Komposition in Tôkyô. Es ist kein Zufall, daß einige japanische Komponisten der ersten Generation auch Cellisten waren: YAMADA Koscak, NOBUTOKI Kiyoshi, SAITÔ Hideô. *Ongaku daijiten*, 204.

⁷ENDÔ Hiroshi: *Meiji ongaku shikô*. Tôkyô: Yûhôtô 1948, 292–293.

Macht und Machtlosigkeit eines künstlerischen Direktors am Beispiel Rudolf DITTRICH

Man kann nicht sagen, daß DITTRICH ein Mitglied der ersten Reihe der damaligen Wiener Musikwelt war, stellt MATSUMOTO Zenzô, DITTRICHs neuester Biograph, fest⁸. Trotzdem und deshalb untersuchen wir sein Wirken in der Bedeutung für Japan anhand von Schülersausagen, schriftlichen Abhandlungen über japanische Musik oder die Tätigkeit in Japan und Kompositionen aus der japanischen Zeit. Aus der Interpretation dieser Quellen können wir sein Wirken als Künstler und Interpret, als Lehrer in der fremden Kultur, als Forscher und Überbringer der japanischen Musik nach Europa erkennen.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst das Musikleben, das DITTRICHs Wirkungsbereich wurde. DITTRICH wurde an das Musikforschungsinstitut Ongaku torishirabe gakari, das schon damals auch eine Musikschule⁹ war, verpflichtet. Sein Direktor IZAWA Shûji war eine der schillerndsten Gestalten in Japans Geschichte der europäischen Musik. IZAWA hatte sich bereits in zwei Studienjahren in Boston *als ausgezeichneter Student erwiesen, außer im Fach Musik, in dem sich die Schwierigkeit von westlichen und östlichen Skalen als unüberwindbar herausstellte*¹⁰, als er schließlich seinen Meister in Luther Whiting MASON fand und diesen zum ersten Musikerzieher Japans machte. Von 1880 bis 1882 wirkte MASON als großartiger Pädagoge für das Musikforschungsinstitut, für die Musiker der kaiserlichen Palastkapelle und als Komponist oder Arrangeur der ersten Schullieder. Als MASON 1888 bei seiner zweiten Europa-Reise ein Angebot von Breitkopf & Härtel zur

⁸MATSUMOTO Zenzô: *Rudorufu Ditorihî to Nihon shôki waïorinshi 1*, *Ongaku gendai* 5 (1987), 201.

⁹EPSTEIN, Ury: *The Beginnings of Western Music in Japan*. Unpublished Thesis, Tel Aviv University 1982, 56.

¹⁰HARTLEY, Kenneth: *A Study of the Life and Works of Luther Whiting Mason*. Unpublished Thesis, Florida State University 1960, 26.

deutschen Herausgabe seines *National Music Course*¹¹ bekam, wurde gerade DITTRICH an das Musikforschungsinstitut verpflichtet.

In der Zwischenzeit von 1882 bis 1888 mußte sich das Institut mit dem Marine-Kapellmeister ECKERT und dem als Amateur-Musiker bezeichneten SAUVELET¹² zufriedengeben. Wenn erst DITTRICH "erster wirklicher Musiker" genannt wird, warum singt dann die japanische Nation eine Hymne in der unglücklichen Harmonisation seines Vorgängers Franz ECKERT?

"Rose auf dem Mist"¹³ nennt NOMURA Kôichi DITTRICH, wobei mit "Mist" das damalige Niveau der europäischen Musik in Japan gemeint ist. Und wenn schon nicht Mist, dann war es doch Anfängerniveau, und man fragt sich, was einen mit mehreren Auszeichnungen versehenen Absolventen des Konservatoriums der Musikfreunde bewogen haben mag, dieser Einladung zu folgen. DITTRICH wurde von der japanischen Regierung über Vermittlung des Wiener Gesandten TODA eingeladen, der Empfehlung des damaligen Direktors HELLMESBERGER folgend. Das Musikforschungsinstitut war eben, 1888, zur selbständigen Musikschule ernannt worden und DITTRICH zu seinem ersten ausländischen Lehrer. DITTRICH bestand darauf, zum künstlerischen Leiter der Schule berufen zu werden¹⁴. Er bekam diesen Titel zugesichert, den nach ihm keiner der ausländischen Lehrer mehr tragen durfte. Aber lassen wir uns von dem Titel nicht über die wahren Machtverhältnisse täuschen. DITTRICH war, wie alle in Regierungsdiensten stehenden Ausländer, *oyatoi*, was wörtlich übersetzt "gemietet" heißt. 1874 beklagt sich einer der angestellten Hand-

¹¹HARTLEY, 59.

¹²MATSUMOTO, "Rudorufu Ditorihî...", 201.

¹³Wörtlich: "Kranich auf dem Mist". MATSUMOTO, "Rudorufu Ditorihî...", 200.

¹⁴Tôkyô geijutsu daigaku hyakunenshi henshû iinkai(Hg.): *Tôkyô geijutsu daigaku hyakunenshi 1*. Tôkyô: Ongaku no tomo sha 1988, 511–514.

langer des Modernisierungsprozesses, "daß . . . das Wort für niedrige Tagelöhner verwendet wird"¹⁵. Auch sein hoher Titel änderte nichts an der Tatsache, daß er unter der strengen Aufsicht der japanischen Regierungsbehörde stand. Die Aufgaben des *oyatoi* waren zeitlich beschränkte, untergeordnete Hilfsdienste. Der *oyatoi* sollte in möglichst kurzer Zeit möglichst viel von seinem Wissen an Japaner weitergeben, sodaß er so schnell wie möglich von einem Inländer ersetzt werden könne. Das einzige, was DITTRICH formal über die Japaner erhob, war das Gehalt. Es überstieg das Jahresgehalt eines seiner japanischen Kollegen um etwa das Doppelte.

1894 bekam Rudolf DITTRICH anlässlich seiner Heimkehr von der japanischen Regierung den Orden 4.Klasse und vom österreichischen Botschafter in Japan das Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens 3.Klasse verliehen. Für DITTRICH fand ein Abschiedsfest im Rokumeikan, dem Vergnügungsort westlichen Stils der neuen gesellschaftlichen Elite, statt¹⁶ und eines im Restaurant Fujimiken¹⁷. Das Abschiedsgeschenk waren zwei Stoffsets für seidene Kimonos¹⁸.

Vergleichen wir DITTRICHs Abschied mit dem seines Vorgängers MASON, der neben einem Ehrendoktorat der Kaiserlichen Universität Tôkyô von seinen Schülern in der Volksschule folgenden Vers gewidmet bekam:

"Warum sind meine Ärmel feucht, noch bevor der Herbsttau sie

¹⁵Hazel J. JONES: "The Griffis thesis and Meiji policy toward hired foreigners", Ardath W. BURKS (Hg.): *The modernizers – overseas students, foreign employees, and Meiji Japan*. Boulder and London: Westview Press 1985, 271.

¹⁶*Tôkyô geijutsu daigaku hyakunenshi 1*, 32.

¹⁷Restaurant "Fujiblick"

¹⁸N.N.: "Ongaku kyôshi sôbetsukai", *Ongaku Zasshi* 4/46 (1894), 17–19.

benetzt hat? Es sind Tränen der Trauer, weil du weggehst.¹⁹

Im krassen Kontrast dazu steht die Abschiedsrede für DITTRICH, die der Herausgeber der ersten Musikzeitschrift Japans, SHIKAMA Totsuji, hielt:

"... ich darf jetzt nicht in die weinerliche Klage eines Mädchens einstimmen. Seine Tätigkeit ist ein bedeutender Faktor für die Entwicklung unserer Musikwelt, und wir glauben, wir werden sie nie vergessen. Sein geistiges Erbe wird unsterblich bleiben."²⁰

Trotz der Verdienste und Popularität, die sich MASON in nur zwei Jahren erworben hatte, wird DITTRICH "erster wirklicher Musiker"²¹ genannt. Künstlerisch hat dies wohl seine Berechtigung. DITTRICH spielt in etwa fünfzig Konzerten Virtuosenstücke wie das VIEUX-TEMPS-Violinkonzert Nr.5, eine BEETHOVEN-Romanze, den ersten Satz des SPOHR-Violinkonzerts Nr.9. Zugleich dirigiert und begleitet er am Klavier den Mädchen- wie Männerchor der Musikakademie²². Die virtuose und vielseitige Ausbildung hatte DITTRICH am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde erworben²³. Von 1878 an studiert er Violine bei HELLMESBERGER, Orgel, Harmonielehre und Kontrapunkt, Komposition bei BRUCKNER und KRENN²⁴, Klavier bei SCHENNER²⁵ und wird 1880 mit dem

¹⁹HARTLEY, 39.

²⁰N.N.: "Ongaku kyôshi...", 17-19.

²¹MATSUMOTO, "Rudorufu Ditorihî...", 200.

²²Tôkyô geijutsu daigaku hyakunenshi 1, 514-517.

²³Tôkyô geijutsu daigaku hyakunenshi 1, 514. Gesellschaft der Musikfreunde: *Bericht über das Konservatorium für Musik und darstellende Kunst*. Wien 1878/79, 1879/90, 1880/81, 1882/83.

²⁴Franz KRENN, 1816-1897, Organist und Kapellmeister an der Michaelis Hofkirche seit 1862, unterrichtete am Wiener Konservatorium Komposition von 1869-1893. Hugo RIEMANN: *Musiklexikon*. 2 Bde., 11.Aufl. Berlin: Max Hesse Verlag 1929, 955.

zweiten Preis in Violine, 1882 dem ersten Preis sowohl für Violine als auch Orgel ausgezeichnet²⁶.

Seine berühmten Schüler machen dem Lehrer alle Ehre: Unter ihnen ist kurze Zeit KODA Nobu²⁷ – als Pianistin und Geigerin gleich virtuos –, der als Frau die Ehre zu teil wurde, Japans erste Komponistin westlichen Stils zu sein. Sie folgt ihm ans Wiener Konservatorium.

DITTRICH erzielt seine Erfolge mit einer unerbittlichen, brutalen Unterrichtsmethode. Mit Zynismus reagiert er auf der Japaner Unkenntnis – etwa wenn drei Schüler zugleich an einem Klavier üben. Die Mädchen verließen daraufhin weinend den Unterricht, die männlichen Studenten organisierten einen Schulstreik! Der Schüler KITAMURA berichtet später über seine Ansicht in der Musikzeitschrift *Gekkan Gakufu*:

"Als IZAWA ging, war die Schule einige Zeit der Machtbereich des angestellten ausländischen Lehrers DITTRICH. Da wir in europäischer Musik unerfahren waren, war es angebracht, uns Technik entschieden ohne Nachsicht beizubringen. Aber weil der Professor uns gegenüber eine gewisse Verachtung zeigte, die wohl von den Rassenunterschieden herkam, und wegen der Mutlosigkeit der anderen, und weil wir in europäischer Musik Ungehobelte seinen Zorn nicht länger ertragen konnten, diskutierten wir die Zustände und gründeten eine Giyûkai²⁸.

²⁵Wilhelm SCHENNER, 1839-1913, unterrichtete Klavier am Wiener Konservatorium von 1864-1907. RIEMANN, 73.

²⁶*Bericht über das Konservatorium...*, 1881/82.

²⁷KODA Nobu, 1870-1946, Pianistin und Geigerin, studierte am Ongaku torishirabe gakari von 1880-1885, trat 1889 das erste Auslandsstipendium in Amerika, Deutschland und Österreich (1891/92) an. Nach ihrer Rückkehr unterrichtete sie bis 1909 an der Tôkyô Akademie. *Ongaku daijiten*, 896.

²⁸Wörtlich: Gruppe der treuen Freunde.

Weil das bedrohlich schien, stieß es auf die Ablehnung der Schule, und mir, der als Führer angesehen wurde, wurde sofort ein 15 Wochen langes Schulverbot auferlegt. Das war im Jahre 1891, als die Amtszeit des zweiten Direktors der Akademie, Doktor MURAOKA Hanichi, gerade begonnen hatte.

Ich, der ich gegen das jugendliche Aufwallen des Blutes ankämpfte, gab der Behörde über meine Ansicht eine Darstellung und begann auch einen Artikel zu schreiben, der an die Öffentlichkeit appellieren sollte.

Ich glaube mich erinnern zu können, daß er kurz gefaßt folgendermaßen lautete: die japanische Musikakademie wird von den Absichten eines Ausländers bestimmt, die Einrichtung ist nicht mehr im Sinne des japanischen Nationalgeistes, die Haltung des ausländischen Lehrers gegenüber den Schülern ist unhöflich, es gibt nur wenige gute Lehrer und unbedingt notwendige Lehrfächer fehlen, die Fähigkeiten der Studenten sind ungenügend und sie sind faul.²⁹

Der Bericht zeigt einen Wandel, der sich in Japan zur Zeit DITTRICHs in der Auffassung von Musikerziehung vollzog. DITTRICH war zwar der erste ausländische Lehrer der Akademie. Da diese aber schon vor 1888 in der Form des Musikforschungsinstituts Ongaku torishirabe gakari bestand, waren die Schüler bereits im Stil des amerikanischen Musikpädagogen MASON an die europäische Musik herangeführt worden. Soweit bekannt, war MASONs Unterricht liebevoll, während DITTRICHs Zynismus überliefert ist. Während MASON ein international führender Musikpädagoge war³⁰, zielte DITTRICHs Ausbildung eher auf die

²⁹Da das Original nicht mehr erhalten ist, Abdruck aus: AKIYAMA Ryûhei: *Nihon no yôgakushi*. Tôkyô: Daiichi hōsoku shuppansha 1966, 335.

³⁰„We have been astonished at the success you have met in regard to instructing pupils thoroughly and in so short a period, and do with pleasure acknowledge that we consider your mode the most practicable ever experienced....You have succeeded..

Virtuosenlaufbahn und die Ausbildung einer neuen Virtuosen-generation. Folglich war MASONs spielerische Musikauffassung, die die menschliche Entfaltung des Schülers zum Ziel hatte, konträr zu der DITTRICHs. DITTRICHs Geltungsdrang und Titelsucht steht kein Äquivalent auf MASONs Seite gegenüber. Mit DITTRICH zog die Auffassung ein, daß Musik etwas mit Anstrengung und brutaler Strenge Einzubläuendes wäre. Während MASON versuchte, in die japanische Musikerziehung die im Volke vorhandenen musikalischen Elemente einzuschließen³¹, ist seit DITTRICH Musik etwas neu zu Lernendes. Während MASONs Interesse an Japan durch die Musik, die er auf der Weltausstellung in Philadelphia³² kennengelernt hatte, geweckt wurde, so können wir bei DITTRICH kein Interesse für japanische Musik vor seinem Japanaufenthalt nachweisen. MASONs moderne, auf musikpädagogischem Gebiet international führende, anderen Kulturen gegenüber offene Haltung steht DITTRICHs im Ethos des 19. Jahrhunderts erstarre gegenüber, in der er die abschließende Spitze der musikalischen Entwicklung sieht. Während MASON in seinen Liederbüchern *National Music Course* Liedern mit patriotischem und nationalistischem Inhalt geringen Stellenwert zuerkennt³³, nehmen in DITTRICHs Schaffen solche Kompositionen einen breiten Raum ein, wie im nächsten Abschnitt näher gezeigt wird.

DITTRICHs Kompositionen – verwandt mit der japanischen Hymne und dem kaiserlichen Begräbnismarsch

without stuffing their heads with farsought... and incomprehensible expressions.“ Aus einem Brief von deutschen Orchestermusikern 1854. HARTLEY, 11.

³¹„He collected music for the piano.., because he had discovered similarities between Japanese scale patterns and the pentatonic scale, folk songs of Ireland, Scotland and Wales.“ HARTLEY, 30.

³²HARTLEY, 26–27.

³³Auf diese Kategorie von Liedern entfallen bloß 4%. HARTLEY, 73.

Die Analyse der Kompositionen DITTRICHs (Tabelle 2) vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Musikgeschichte Japans enthüllt zwei Tendenzen: DITTRICHs Vorliebe für nationalistische und sein Desinteresse an japanischer Musik.

Konju-Raku und Butoku-Raku – Zwei altklassisch-chinesische Tanzmelodien hat DITTRICH nach eigener Angabe aus dem Repertoire der kaiserlichen japanischen Hofkapelle entlehnt. Die *gagaku*-Melodien *Butoku raku* und *Konju raku* sind *shōkyoku* (=kleine Stücke) in der Tonart *ichikotsu chō* aus dem *tōgaku*-Repertoire³⁴. Es mag ergänzt werden, daß *Konju* ein Tanz ist, bei dem – der Legende zufolge – eine Schlange betrunken gemacht wird. Ein Vergleich mit dem Original ortet DITTRICHs Cello-Stimme als ungefähre Kombination der Flötenstimme *ryūteki* und der Oboe *hichiriki*. DITTRICHs "beigefügte" Klavierstimme tötet durch ihren schulmeisterlichen Organistenstil den ursprünglichen Reiz, seine Tempo-Angabe "Sehr langsam" werden europäische Musiker nie in voller Langsamkeit erfassen.

DITTRICHs Kompositionsweise – die Verpackung einer *gagaku*-Melodie nach Beraubung ihrer typisch japanischen Reize in spätromantische Harmonisation – hat ein berühmtes Gegenstück. Für *Kimi ga yo*, die japanische Hymne, wählte ECKERT ebenfalls eine Melodie der elitären kaiserlichen Palastmusik, die Japan repräsentieren sollte, allerdings genauso durch grobe rhythmische Vereinfachungen entstellt und ihrer essentiellen melodischen Schönheit beraubt. Wenn man bedenkt, daß *Kimi ga yo* 1880 in ihrer jetzigen Form erstmals aufgeführt und 1888 offiziell zur Hymne erklärt wurde³⁵, so zeigt sich DITTRICHs Werk als Nachahmung der Hymne.

³⁴KIKKAWA Eishi (Hg.): *Hōgaku hyakka jiten*. Tōyōkō: Ongaku no tomo sha 1984, 414. In Englisch: Robert GARFIAS: "Gagaku", Kodansha (Hg.): *Encyclopaedia of Japan* 3. Tōkyō: Kodansha 1983, 1–2.

³⁵*Ongaku daijiten*, 246.

The image shows a musical score for two pieces: '1. Konju-raku' and '2. Butoku-raku'. The title page includes the names in German and Japanese, a subtitle 'Zwei altklassisch-chinesische Tanzmelodien', and a source note 'Aus dem Repertoire der kaiserl. japanisch. Hofkapelle (Shyūshōkei)'. The score is for voice, piano, and cello. It features a comparison of the original instruments (Ryūteki and Hichiriki) with Dittlich's piano arrangement. The score is for voice, piano, and cello.

Konju-raku: Titelblatt und Noten DITTRICHs im Vergleich mit dem *gagaku*-Stück

Seine beiden *gagaku*-Melodien harmonisierte DITTRICH also in Anlehnung an die Hymnenkomposition seines Kollegen Franz ECKERT. 1889 komponierte er dann selbst eine Hymne auf Japan – eine "Hymne auf die Verfassungsdeklaration". Das Stück galt lange Zeit als verschollen und wurde erst im Jahre 1938 wieder aufgefunden³⁶. Hymnenkomposition steht im Zentrum von DITTRICHs Schaffen. Unter seinen wenigen Werken sind eine *Schlesierhymne* und eine Paraphrase über das Kaiserlied *Gott erhalte*. Sein Lied *Tayori*, "Hoffnung", auf einen Text von HORIUCHI Keizô, stellt sich als Transposition der *Schlesierhymne* heraus.

Die Märsche *Tekona* und *Yoi!*³⁷: Aus durchwegs original-japanischen, persönlich gesammelten Motiven und Liedern zusammengestellt, schreibt DITTRICH zum Marsch *Yoi*, und beim *Tekona*-Marsch sind es sogar Geisha-Lieder! Die Märsche tragen – oberhalb der Notenlinien gedruckt – die Namen der japanischen Originalmotive. Selbst mit diesen Hinweisen fällt es schwer, die japanischen Quellen aufzudecken. Die japanischen Melodien sind durch Harmonisation, das Pressen in das Marschschema und die Übertragung auf das Klavier bis zur Entstellung vereinfacht. Der Verweis auf die japanischen Motive wie auch die hübschen, vielfarbigen Drucke von japanischen Holzschnitten auf dem Titelblatt mögen als Mittel zur Erhöhung der Kauflust beim europäischen Publikum, als Referenz an Japan und als Schmeichelei an die Musikakademie verstanden werden. Die Märsche sollen Wiener wie Japaner zu Beifallsstürmen hingerissen haben³⁸. Sie könnten für die Marine-Kapelle oder eine andere Militärkapelle geschrieben worden sein. In der *Geschichte der Armee-Kapelle* ist das Programm eines Konzerts von 1862 mit ähnlichen Werken abgedruckt: Nach einer Tôkyô-Polka wurde ein Potpourri von

³⁶MATSUMOTO Zenzô: "Nihon no waiorinshi 10", *Sutoringu* 10 (1989), 38.

³⁷Tekôna ist eine japanische Legendenschönheit.

³⁸Julia KREJSA und Peter PANTZER: *Japanisches Wien*. Wien: Herold 1989, 86–88.

japanischen Liedern gegeben³⁹.

Sehen wir DITTRICHs Komposition im Zusammenhang mit anderen Stücken erster westlicher Musik in Japan, so ist sie ein Beispiel in der Reihe der Japan gewidmeten Märsche ausländischer Musiker in Japan, wie Charles LEROUX' *Battotai* (1885) oder *Fusô-Uta* (1885) oder Franz ECKERTs *Souvenir de Tôkyô* (o.J.)⁴⁰. ECKERTs unsterblicher Beitrag unter den europäischen Märschen mit Widmungen an das offizielle Japan ist wohl der Trauermarsch *Kanashimi no kiwami*, der exklusiv bei Kaiserbegräbnissen gespielt wird, obwohl er nicht einmal zum Tod eines japanischen Kaisers komponiert wurde⁴¹.

DITTRICHs bedeutendste Souvenirs sind die zwei Folgen japanischer Volkslieder, *Nippon Gakufu*, und das *koto*-Lied *Rakubai*. Die insgesamt dreizehn Lieder sind jeweils mit ihrem japanischem Text, der deutschen und der englischen Übertragung erschienen. Der Komponist oder Bearbeiter – wie er sich selbst nennt – gesteht nur einer kleinen Gruppe, nämlich den Europäern in Japan, die Gabe der Beurteilung zu⁴², aber die Lieder werden auch dem japanischen Publikum im *Ongaku Zasshi* vorgestellt:

"Der ausländische Lehrer der Tôkyô Musikakademie Rudolf DITTRICH hat nach tiefgreifenden Studien über unsere

³⁹YAMADA Tsuneaki: *Rikugun gungakutaishi*. Tôkyô: Eigenverlag 1978, 43.

⁴⁰Alle drei Stücke werden in der Bibliothek der Akademie für Künste, Abteilung Musik, aufbewahrt. Ich danke Frau MORI Setsuko für ihre unermüdliche Hilfe.

⁴¹Franz ECKERT: *Trauermarsch Kanashimi no kiwami*, Meiji 30. Das Manuskript mit zweisprachiger Beschriftung wird im Archiv der Tokyoter Polizeikapelle aufbewahrt, das ich mit freundlicher Genehmigung von Herrn TOKIMATSU Toshiyasu einsehen durfte.

⁴²Rudolf DITTRICH: "Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik", *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für die Natur- und Völkerkunde Ostasiens* Bd.6/85 (1897), 376.

(=japanische) Musik sogar mit Hilfe eines Shamisenlehrers diese Noten gesammelt und mit Harmonisation versehen...⁴³

Wenn es DITTRICHs Absicht war, eher für ein europäisches, denn ein japanisches Publikum zu schreiben, hat er sein Ziel erreicht. Denn wenn auch DITTRICHs Melodien in Europa wie Japan heute vergessen sind, so hat doch ein Größerer sie unsterblich gemacht. Giacomo PUCCINI zitiert in seiner Oper *Madame Butterfly* DITTRICHs *Ha-Uta*, *Sakura*, *Kon in no uta* – *Medeta*, *O Edo Nihonbashi* und *Dokkoishō*⁴⁴.

DITTRICHs kompositorische Absicht wird in seiner theoretischen Arbeit über japanische Musik klar:

"Der ungünstige Eindruck, den die Armut und Reizlosigkeit der japanischen Musik hervorbringt, wird nun noch potenziert durch den näselnden, gequetschten, oft gurgelnden Ton der vortragenden Stimme und durch den wenig idealen Ton der begleitenden Musikinstrumente. All diese Sachen können wir natürlich mit keiner Art von Notation fixieren und ebensowenig mit unserer Gesangsmanier und unseren Instrumenten wiedergeben. Aber selbst wenn wir durch unsere bessere Gesangsmanier und unsere vollkommenen Instrumente die Lieder quasi idealisieren, selbst dann zeigen noch die meisten Europäer eine Abneigung dagegen."⁴⁵

Mit diesem Ausschnitt aus seinem einzigen, kurzen Vortrag zum Thema haben wir DITTRICHs grundlegende Einstellung zur japanischen Musik klargestellt. Wir fragen uns, was DITTRICH dann

⁴³Ongaku zasshi 33/6 (1884), 16; zitiert nach *Tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi* 1, 521.

⁴⁴SASEGAWA Hiroko: *Opera chōchō fujin ni okeru Nihon senritsu no inyō*. Ungedruckte Abschlußarbeit, Ochanomizu Universität, Tōkyō 1989, 74–77, 79–81, 82–84, 85–89 und 389–90.

⁴⁵SASEGAWA, 390.

bewogen hat, die "ungenießbaren" japanischen Melodien der Übertragung in die hehre westliche Musik zu unterziehen. Zuerst stellt sich die Frage nach DITTRICHs Quellen für seine Lieder. Die Lieder DITTRICHs aus seinen *Nippon Gakufu* können dem Anspruch "gesammelt" nur in einem sehr engen Sinn standhalten. Mehrere Ergebnisse der Untersuchung sprechen gegen eine mündliche Aufzeichnung, die (nahezu) fehlerlos in Druckschrift übertragenen Texte und die Widersprüchlichkeit zwischen DITTRICHs theoretischer Überzeugung und der Realisation in den *Nippon Gakufu*:

"Obgleich der gotische Styl die reichsten und in sich konsequentesten, mächtigsten und ergreifendsten Architekturformen entwickelt hat, ungefähr wie unser modernes Musiksystem unter den übrigen, so müssen wir doch nicht glauben, daß der Spitzbogen die natürlich gegebene Urform aller architektonischen Schönheit sei, die überall eingeführt werden müsse. Und so wie wir gegenwärtig wissen, daß wir in einen griechischen oder romanischen Bau nicht gotische Fenster setzen dürfen, so müssen wir uns auch klar sein, daß wir die Musik anderer Zeiten und Völker, die andere Tonreihen als unser Dur und Moll haben, nicht nach dem Schema unserer Dur- und Moll-Harmonie harmonisieren können."

Wir vermuten einen Auftraggeber für die Kompositionen oder eine einflußreiche Denkrichtung. Durch den Hinweis bei den Koto-Stücken *Hime-Matsu* und *Hana-Kurabe* auf die Reihenfolge als Lernstücke beim Unterricht wird unsere Spur auf die Lehrwerke, die von der Musikakademie herausgegeben wurden, gelenkt. Wirklich sind *Himematsu* und *Hanakurabe* im ersten Heft der Sammlung von koto-Stücken *Sōkyokushū*, 1888 herausgegeben vom Unterrichtsministerium, in der von DITTRICH angeführten Reihenfolge enthalten. Auch *Rakubai* als sechstes und *Sakura* als zweites Lied finden sich in der Sammlung von Stücken für die koto, die japanische Wölzbzither, im Original als Griffschrift notiert. DITTRICH zeichnet die Lieder wie in der *Sōkyokushū* in einer vorzeichenlosen Tonart auf, was nicht dem originalen Klang entsprochen haben muß, sondern die einfachste Aufzeichnungsweise im westlichen Notensystem darstellt. Die Texte DITTRICHs sind eine fehlerlose Übertragung der japanischen Texte dieser Sammlung.

In musica felicitas – der Lehrer, Dirigent und Komponist Josef LASKA

Am 2. Februar 1924 gab im Paradies-Theater des Heilbades Takarazuka bei Ósaka das Takarazuka-Symphonie-Orchester sein erstes Konzert unter der Leitung des Österreicherers Josef LASKA⁴⁶. Die Geburtstunde des ersten Berufsorchesters in Japan wurde mit einer HAYDN-Symphonie und zwei in der Überlieferung durch die japanische Silbenschrift *katakana* zur Unkenntlichkeit entstellten Titeln begangen. Die Geschichte des Orchesters wie auch die seines Gründers wurde von japanischen Musikhistorikern bislang kaum zur Kenntnis genommen. Als erstes Berufsorchester Japans gilt nämlich das heutige NHK-Orchester. Die Sichtweise Marcel GRILLIS ist symptomatisch für die japanische Musikgeschichtsschreibung und ihre Überbewertung der Ereignisse in Tôkyô, wie auch der von Japanern erbrachten Leistungen:

„Die Entwicklung und der Aufbau westlicher symphonischer Musik in Japan ist auch weitgehend die Geschichte des NHK-Orchesters über die Dauer seines 50-jährigen Bestehens[...] In Tôkyô gab es Akademien und andere Institutionen, die Musiker professionell ausbildeten [...] und doch, seltsamerweise, fehlte der Hauptstadt ein Orchester.“⁴⁷

Josef LASKA wurde 1886 als uneheliches Kind des Theaterdirektors LASKA geboren, der ihm nur den Namen, nicht den Einfluß lieh⁴⁸. Nach der Schule, dem Städtischen Gymnasium Kremsmünster, studiert er an der Münchner Musikhochschule bei Felix MOTTL und Bernhard KELLERMANN, wandert als Korrepetitor von

⁴⁶Takarazuka shôjo kagekidan (Hg.): *Takarazuka shôjo kageki 20-nenshi*. Takarazuka: Eigenverlag 1933, 54.

⁴⁷NHK kôkyô gakudan (Hg.): *NHK kôkyô gakudan 50-nenshi 1926–1977*. Tôkyô: Nihon hôsô shuppan kyôkai 1977, 290.

⁴⁸Für biographische Angaben aus der Zeit vor Japan siehe: Ellen LASKA: *Ein Leben für die Musik*. Wien: Unveröffentlichtes Manuskript 1964 (A); Takarazuka Symphonie Orchester: *Programmheft zum 100. Konzert*. November 1933.

einem Provinztheater zum ändern. Während eines Engagements 1913–14 am Deutschen Theater in Prag – als Kollege Alexander ZEMLINSKYs – erreicht ihn der Einrückungsbefehl. Der Weltkrieg verschlägt ihn von 1916 bis 1923 in die Gefangenschaft nach Sibirien. LASKA stellt in den Lagern ein Orchester zusammen und bewahrt so heimische Musiktraditionen im Ausland.

Wie und wann LASKA Klavierlehrer am Konservatorium in Wladivostok wird, ist unklar. Von da bekommt er 1923 eine Einladung „zu einem großen Orchester in einem Hotel in Yokohama“, wie Ellen LASKA schreibt. Wenn auch die Identifikation des Hotels nicht ganz gelang, gleichwie – LASKA hat es ohnedies nie gesehen. Er verpaßt den Ankunftstag des 1. September 1923 um zwei Tage und damit das große Erdbeben! Die verwüstete Tôkyô-Yokohama-Region zwingt das Schiff, in Tsuruga anzulegen. LASKA hatte vor Arbeitsantritt seinen Arbeitsplatz verloren. Er wird „von einer Europäerin“ angesprochen und schließlich von einem „russischen Ballettmeister“ in die Schule des Mädchen-Revuetheaters Takarazuka eingeladen.

Zunächst beginnt er als Klavierlehrer, wozu laut Ellen LASKA ihr Mann „nicht geeignet“ gewesen wäre: „Zu viele Ideen kreisten in seinem Künstlerhirn“⁴⁹. LASKAs Tätigkeit als Klavierlehrer an der Schule des Revue-Theaters ist nicht dokumentiert, jene am Kôbe-College jedoch von 1929 bis 1936⁵⁰. Ob der Lehrplan nach dem Vorbild europäischer Musikkonservatorien den Bedürfnissen der Töchter aus gutem Haus entsprach, kann bezweifelt werden. Das Unterrichtsmaterial jedenfalls war – 10 Yen für die *Allgemeine Musiklehre* von Stefan KREHL etwa – unerschwinglich. Der Preis entsprach zwei Dritteln des Monatsgehalts eines Dienstmädchens⁵¹. Die Verständigungsschwierigkeiten reichten über rein sprachliche

⁴⁹LASKA.

⁵⁰Kôbe College: *Teachers List*, die ich mit freundlicher Genehmigung von Frau MIZOGUCHI Atsuko einsehen durfte.

⁵¹Irene SUCHY: Interview mit der ersten Violinschülerin am Kôbe-College, Frau SUDÔ Sumi. Kôbe, November 1988.

hinaus. LASKA vermied sie, indem er im Unterricht vor sich hin improvisierte – was ähnlich seinen *Bildern aus Japan* oder den *Japanischen Melodien* geklungen haben mag. Die heute 85jährigen Schülerinnen versichern uns, daß LASKA ein umschwärmter Lehrer war, was man sich nach den Bildern mit Künstlerhut und Seidenschal gut vorstellen kann!

*Seine Sturheit war seine künstlerische Stärke,⁵² kann man ein selten offenes Urteil über LASKA und seine schier unglaubliche Konzerttätigkeit lesen. Wie kam es dazu? Die *Geschichte der Musikabteilung der Universität Kyôto* erzählt zuerst einmal von LASKAs Einladung an das dortige Universitätsorchester. Nachdem der "von Profis Verwöhnte" in Kyôto abgelehnt hatte⁵³, formte er aus dem ursprünglichen Revue-Orchester ein ständiges Symphonieorchester. Bis zur Gründung des Philharmonischen Orchesters Ôsaka im Jahre 1942 war es das einzige Berufsorchesters im Raum Kansai⁵⁴. Die Tarazuka-Mädchen-Revue, als Attraktion des an der Endstation liegenden Vergnügungszentrums gedacht, war eine Gründung der Hankyû-Bahnlinie im Jahr 1914. Um das Unternehmen abzusichern, legte LASKA die Regeln für die Mitglieder einer Takarazuka Symphony Society im Jänner 1924 in englischer und japanischer Sprache fest⁵⁵. So die fünfte: "Die Mitglieder sollen Interesse an der Kunst der Musik haben und ihre ordentlichen Gebühren bezahlen."⁵⁶

Wer das Orchester heute hört, kann kaum glauben, daß LASKA mit ihm japanische Erstaufführungen von BRUCKNERS Te deum

⁵²Takarazuka Symphonie Orchester: *Programmheft zum 101. Konzert*. Dezember 1933.

⁵³Kyôto daigaku ongakubu (Hg.): *Kyôto daigaku ongakubu kômeishi*. Eigenverlag 1967, 32.

⁵⁴*Ongaku daijiten*, 266.

⁵⁵*Programmheft zum 100. Konzert*.

⁵⁶*Programmheft zum 101. Konzert*.

oder SCHUBERTs Tragischer gelangen. Das Orchester war nur unter LASKAs Leitung ein selbständiges Symphonieorchester, seine kurzzeitige Weiterführung nach 1935 durch Rudolf FETSCH⁵⁷ ist weder durch Dokumente im Archiv noch durch Gespräche mit älteren Lehrern belegbar.

Im Jahre 1933 bestand das Orchester aus etwa 70 Mitgliedern⁵⁸, es hatte neben LASKA vier weitere Dirigenten, darunter den Geiger Eugen KREIN und sogar YAMADA Koscak⁵⁹. Zwar sind nicht alle Programme der etwa 150 Konzerte erhalten, aber selbst die verbleibenden etwa 50 bestätigten LASKAs Vielseitigkeit als Dirigent. Im Abstand ungefähr eines Monats führt er die Werke von mehr als 60 Komponisten auf. Deutsche Musik steht an der Spitze – MOZART, BEETHOVEN, WAGNER, BRAHMS. LASKAs Liebe zu Rußland zeigt sich in der Aufführung von Werken TSCHAIKOWSKYs, SCRJABINs, GLINKAs oder GLAZUNOVs und vieler heute vergessener russischer Komponisten. Spanische und italienische Opern fehlen ebensowenig wie die Werke slawischer, nord-europäischer und französischer Komponisten der Jahrhundertwende. Wenige barocke Kompositionen und einige deutsche zeit-

⁵⁷Laut Interview mit Hans PRINGSHEIM in Tôkyô, November 1987, soll FETSCH auf Empfehlung von Klaus PRINGSHEIM die Stelle in Takarazuka erhalten haben. Rudolf FETSCH, dessen Name im Archiv des Takarazuka-Theaters ausgelöscht scheint, taucht in einer Liste der Deutschen Botschaft, Kulturabteilung, an das Kaiserliche Japanische Außenministerium vom 8.8.1944 auf. Deutsche Musiker sind darin in drei Gruppen eingeteilt. FETSCH, charakterisiert als "1/2 Jude mit volljüdischer Frau", gehört Kategorie III an: "In Japan tätige Musiker deutscher Staatsangehörigkeit, an deren Berufsausübung die Deutsche Botschaft kein Interesse hat." Tôkyô Gaimushô gaikô shiryôkan: *Honhô kaku kuni bunka kôkan kankei zakken. Nichidoku kokkan no bu 1-1-0-1-3*.

⁵⁸Fotos im Besitz von Josef REITINGER-LASKA junior, Wien.

⁵⁹*Takarazuka shôjo kagekidan*. 1933, 18. (Pamphlet im Archiv des Takarazuka-Theaters, Ikeda bunko – Kôbe.)

genössische Werke ergänzen das Repertoire.

Um ein paar Glanzlichter zu nennen: die 4. Symphonie von TSCHAIKOWSKY im August 1929, das PERGOLESI-Salve Regina und MAHLERS Kindertotenlieder sowie die Jupitersymphonie im Februar 1929, das 5. Klavierkonzert von BEETHOVEN und dessen 8. Symphonie im November 1931. Japanische Erstaufführungen sind zum Beispiel: SCHUBERTs Tragische , Les Preludes von LISZT und MAHLERS Kindertotenlieder, das Tedeum von BRUCKNER und seine erste Symphonie⁶⁰. Als Beispiel einer Aufholjagd sei die japanische Erstaufführung der vierten Symphonie – das erste Werk BRUCKNERS in Japan – genannt. Sie wurde nach LASKAs Erstaufführung im April 1931 schon im Mai vom Neuen Symphonie-Orchester in Tôkyô aufgeführt!⁶¹

LASKAs Stärke zeigt sich, wo vor ihm Ausländer wie Japaner gescheitert waren. Er kann den Japanern die Oper schmackhaft machen. Konzertante Aufführungen aus Werken VERDIS, TSCHAIKOWSKYS, GLINKAs, MOZARTs, PUCCINIs, LEONCAVALLOs werden gekrönt von einem WAGNER-Konzert mit Ausschnitten aus allen großen Opern im Februar 1933. Im Dezember 1930 leitet er eine szenische Wiedergabe der Cavalleria Rusticana.

Neun Chöre bildete er aus, zahlreiche in- und ausländische Solisten unterstützen ihn. Unter seiner Leitung bewältigten japanische Solisten das PERGOLESI-Salve Regina, LASKAs acht Lieder Italien, zwei Lieder aus Egmont, Lieder Richard WAGNERS, Arien aus BIZETs Carmen, die Sopran- und Alt-Partie des Tedeums von BRUCKNER, HAYDNs Schöpfung, GLUCKs Orpheus und GOUNODs Faust. Japanische Geiger spielten den Solopart in Werken von BRAHMS oder WIENAWSKY, BEETHOVENS 5. Klavierkonzert oder SAINT-SAENS' Cello-Konzert. Unter den ausländischen Mitwirkenden waren die meisten in Japan ansässig. Von

⁶⁰Die Programme sind in der Albertina, im Bruckner Konservatorium, und im Ikeda bunko aufbewahrt.

⁶¹NHK kôkyôgakudan 50-nenshi..., 221.



Ekatarina GRINBERG-HUZIEFF und Josef LASKA im Kreise ihrer Schülerinnen vor der Musikabteilung des *Kôbe jogakuin* (Bild im Besitz des *Kôbe jogakuin*)

der Akademie in Tôkyô reisten die Lehrer Paul SCHOLZ⁶² und Margarethe NETKE-LÖWE an, die im Mai 1933 BRAHMS-Lieder zur Aufführung brachte. MOGUILEVSKY spielte das TSCHAIKOWSKY-Konzert im November 1933 und das BRUCH-Konzert im Juni 1934, Maxim SHAPIRO das SCHUMANN-Klavierkonzert im Oktober 1934. Besonders viele russische Musiker traten auf: zum Beispiel die Pianistin Ekaterina GRINZBERG-HUZIEFF im März und Juli 1933 und der Geiger Eugen KREIN, der auch das Neue Sym-

⁶²Bilder im Ikeda bunko.

phonieorchester 1928 und 1931 dirigierte⁶³.

LASKA erkennt, daß die Erziehung der Musiker noch kein Musikleben macht. Also geht er an die Bildung des Publikums – ab November 1932 mit mehrseitigen Programmen. Sie enthalten neben detaillierten Werkeinführungen auch Informationen über seine Solisten. Manchmal die einzigen: etwa über Konrad LIEBRECHT (1898–?), Konzertmeister beim Neuen Symphonieorchester 1934⁶⁴. Einige Künstler dürften – nach dem Vorbild PROKOFFJEVs – auf der Durchreise gewesen sein. Doch gerade viele von den Großen arbeiteten bei ihrem Japan-Aufenthalt nicht mit LASKA zusammen – weder Fritz KREISLER noch Jascha HEIFETZ, weder Emanuel FEUERMANN noch Arthur RUBINSTEIN⁶⁵.

Nach einer Fahrt nach Rußland in den Sommerferien 1936 wird LASKA die Wiedereinreise verweigert⁶⁶. Er soll sich in Gesprächen im Cafe Juchheim in Kôbe als Gegner HITLERs erwiesen haben. Er muß noch zweimal zwischen Kôbe und Wladiwostok pendeln, bevor ihm ein Durchreisevisum für Rußland die Heimkehr nach Österreich ermöglicht. Schon 1933 schreibt LASKA, alias "Symphonikus", an einen Mitbruder des Schlaraffia-Bundes über die Einsparungspläne, die auch die Verlängerung seines Vertrags in Frage stellen. Seine Ausweisung steht sowohl in Zusammenhang mit den Interessen der Takarazuka-Gesellschaft als auch denen der sich in Kyôto eben etablierenden Regime-treuen Deutschen, bei denen sich LASKA als Gegner der Nationalsozialisten unbeliebt gemacht hatte. Die ausländischen Musiker waren der Willkür japanischer Behörden und deutscher Interessen ausgesetzt.

⁶³NHK kôkyô gakudan 50-nenshi..., Index 11.

⁶⁴Takarazuka Symphonie Orchester: *Programmheft Nr.12*, Februar 1934.

⁶⁵Eine Aufstellung ist enthalten in OMORI Seitarô: *Nihon no yôgaku 1*. Tôkyô: Shinmonsha 1986, 126.

⁶⁶*Megumi* (Schulzeitschrift des Kôbe jogakuin) 27 (1936), 25.

Zwei Österreicher in Japan – zwei Welten

Anhand des Vergleichs mit Rudolf DITTRICHs Wirkungskreis erkennen wir LASKAs begünstigte Arbeitssituation, wenn er schreibt: "Die Art und Weise, wie ein Japaner sich europäische Musik aneignet, war und ist immer die gleiche, die nächstliegende und natürlichste, das heißt, das Studium eines Instruments seiner eigenen Wahl..."⁶⁷

Was für ihn selbstverständlich war, davon konnten andere Österreicher in japanischen Diensten nur träumen. Vom Italo-Österreicher DUBRAVIC, der von 1900 bis 1925 die Erziehung der kaiserlichen Palastkapelle zu westlicher Musik leitete, schreibt die *Deutsche Japan-Post* in der Nummer 8 des Jahres 1903: *DC71*

"Wohl keiner der europäischen Dirigenten in Japan hat eine so schwere Stellung, wie der Leiter der Hofkapelle. Während andere wenigstens zum größten Teile für die Instrumente sich diejenigen Kräfte heranziehen können, welche sie wünschen, und welche ihnen geeignet erscheinen, wird im Kaiserlichen Hofdienste alles von oben geregelt."

LASKA genießt die Freiheit der Programmwahl – ein Privileg, von dem die Lehrer der Akademie in Tôkyô vertraglich ausgeschlossen waren – und kann damit einen kontinuierlichen Aufbau nach rein musikalischen Gesichtspunkten gewährleisten. Seine Programme sind frei von Pflichtstücken der offiziellen Repräsentation wie der japanischen Hymne oder der Verpflichtung zu Prestigestücken. LASKA konnte einen einheitlichen selbständigen Klangkörper ausbilden und mußte nicht – wie etwa das Akademieorchester – die Bläser der Militärmusik heranziehen.

Die Analyse der glücklichen Umstände zeitigt interessante Resultate. Das Musikleben Kansais unterschied sich von jenem Tôkyôs in einem wesentlichen Punkt: es fehlte das dominierende Zentrum – die Kaiserliche Akademie. Einmal jährlich gab die Akademie zwar ein Gastkonzert, in dem sie ihre Absolventen und Lehrer präsentierte. Auch erstreckte sich ihr Einfluß in der Verbreitung der

⁶⁷Takarazuka Symphonie Orchester: *Programmheft No.12*, Februar 1934.

Schulliederbücher. Zudem schwärmten die Absolventen aus, um im ganzen Land Liedertafeln und Musikgesellschaften zu gründen. Die besten unter ihnen waren sich aber zu gut, in die Provinz – nach Kyôto oder Ôsaka – zu kommen. Durch das Fehlen der zentralen Institution hatten andere Gruppen von Musikern Gelegenheit, in den Aufbau entscheidend einzugreifen: private Vereine und ausländische Musiker.

Noch bevor im Jahre 1879 die japanische Regierung die offizielle Musikerziehung der Nation in die Hand nahm⁶⁸, betrieben Klosterschulen im ganzen Land eine hohe Musikausbildung. Das Kôbe jogakuin zum Beispiel, wurde 1875 von amerikanischen Schwestern gegründet und errichtete bereits 1906 eine Musikabteilung⁶⁹. Höhepunkte des europäischen Musiklebens waren die Gastspiele ausländischer Opern-Truppen. Die italienische Carpi-Oper kam mehrmals nach Kyôto oder die englische Bandman-Komödientruppe, eingeladen von der dortigen Philharmonie-Gesellschaft⁷⁰. Diese Operngastspiele waren auch die einzigen finanziellen Erfolge – nicht einmal KREISLER oder HEIFETZ konnten Gewinne erspielen⁷¹. Beachtenswert ist daher LASKAs handschriftliche Bemerkung – die einzige dieser Art – im Programm vom Dezember 1929 im Club Concordia: "ergab über 400 Yen rein!"⁷² Ein Konzert mit europäischer Musik war die Unterhaltung einer kleinen Elite⁷³ und

⁶⁸Erstellung und Annahme eines Plans zur Errichtung eines Musikerziehungszentrums.

⁶⁹Kôbe jogakuin henshû iinkai(Hg.): *Kôbe jogakuin 100-nenshi*. Selbstverlag 1984, 425.

⁷⁰*Kyôto daigaku ongakubu...*, 22.

⁷¹Kyôto ongaku kyôkai (Hg.): *Kyôto ongaku kyôkai jimu hôkoku*. Kyôto: Eigenverlag 1942, 14.

⁷²Aufbewahrt im Bruckner-Konservatorium.

⁷³N.N.: "Musik-Saal", *Deutsche Japan Post* 1/49 (1903), 5–

für den Veranstalter meist ein Verlust. Um Publikum zu gewinnen, wurden Konzerte mit europäischer Musik oft gratis als Wohltätigkeitskonzerte veranstaltet.

LASKAs Dienstgeber – die allmächtige Hankyû-Bahnlinie – ermöglichte die Bezahlung des Orchesters, der Solisten und den Erwerb des Notenmaterials, ohne Bedingungen zu stellen. Die Ausgaben für das Orchester dienten seinem Dienstgeber dazu, das Vergnügungszentrum an der Endstation attraktiver zu machen. Bis 1935 schien sich LASKA rentiert zu haben.

Josef LASKAs japanische Kompositionen

Kaum gedruckt, wenig aufgeführt – der Komponist Josef LASKA verdiente trotzdem unsere Wertschätzung. In Japan gelingt es dem im spätromantischen Stil erzogenen LASKA isoliert von der Entwicklung in Europa neue musikalische Mittel einzusetzen – auf der Grundlage der Beschäftigung mit japanischer Dichtung. LASKA probiert verschiedene Wege des Zugangs zur japanischen Musik.

Nur in wenigen Kompositionen (Tabelle 3) nimmt er keinen Bezug zum Gastland. Diese könnten – wie die 3 Klavierstücke von 1929 und eine Sonatine 1934 – als Lehrstücke für seine Schüler gedacht sein. Anders die Funktion der beiden Märsche – einer für die "Graduation Ceremony of the Kôbe College" und der Reichsmarsch der Kôbea Japonica zum Uhubaumfest. Sie sind komponiert für eine Gemeinde von Andersartigen, die ihre Andersartigkeit bewahren und sich kulturell von ihrer Umgebung abgrenzen will. Zugleich will man die Heimat in der Fremde erstehen lassen – mit deutscher, konservativer Musik. Zellen des europäischen Musiklebens waren internationale Vereine – wie die deutschsprachige Allschlaraffia⁷⁴. In der Ortsgruppe Kôbe, der "Kôbea japonica", für die LASKA den Reichsmarsch zum Uhubaumfest komponierte, herrschte eine besonders gedeihliche Zusammenarbeit zwischen den Musikern. Der Erhaltung eines Nachlasses im Haus einer

⁷⁴Verband Allschlaraffenrat(Hg.): *Chronik des Verbandes der Allschlaraffia zur Hundertjahrfeier in Norimberga*. Landshut/Bayern: Eigenverlag 1959.

alteingesessenen deutschen Familie in Kôbe verdanken wir die Dokumentation der Zusammenarbeit LASKAs, alias "Ritter Symphonikus der Taktvolle" mit dem komponierenden Kaufmann Hans RAMSEGER⁷⁵.

Den Zugang zur japanischen Musik versucht LASKA einmal über die Verwendung japanischer Volkslieder. Seine *Japanischen Melodien* sind Improvisationen eines ausgezeichneten Pianisten, der mit undurchsichtigen Klaviersätzen den Reiz der ursprünglichen Melodie verdeckt. Das Klavier wird LASKA als Ausdrucksmittel seiner *Bilder aus Japan* zunehmend nicht mehr gerecht und er erweitert die Instrumentation bis zum Orchester.

Während LASKA – gehemmt durch seine musikalische Erziehung – beim kompositorischen Zugang zur japanischen Musik dem europäisch-dominanten Zeitgeist erliegt, gelingt ihm über den Umweg der Dichtung ein eigenständiger Weg. Voraussetzung dafür war die intensive Auseinandersetzung mit der japanischen Dichtung auf der Grundlage der Hochachtung vor der gesamten Kultur des Gastlandes. Der Text ist Grundlage der Komposition und nicht mehr gelehrige Beigabe wie bei DITTRICH. Die mehrsprachige Veröffentlichung ist Ergebnis seiner gewissenhaften Sprachstudien: in den Vorstudien zu den *4 Jahreszeiten* verlangt LASKA Wort für Wort Übersetzungen!⁷⁶ Der Vertonung eines Textes geht die Erfassung mit seinem historischen und literarischen Kontext voraus. Die Auswahl erweist LASKA als literarischen Kenner: es sind Gedichte aus den schönsten und berühmtesten Dichtungen – *tanka* und *haikai* aus dem *Manyôshû*, dem *Kokinshû*, dem *Hyakunin isshû*, von Bashô und aus dem *Ise monogatari*.

Um den Texten gerecht zu werden, wählt LASKA Ausdrucksmittel des französischen Impressionismus und des Expressionismus. An den *10 Japanischen Kurzgedichten*, im besonderen an der Ver-

⁷⁵Irene SUCHY: "Hans Ramsegeru no kôkyôshi 'Chûshin-gura'", in: Ochanomizu joshi daigaku ningen bunka kenkyûka (Hg.): *Ningen bunka kenkyû nenpô* 12. Tôkyô 1988, 33–44.

⁷⁶Wien-Albertina.

No. 2

Japanischer Gewittergruß.
Dichter unbekannt.

Kaminari goro goro
Inazuma pika pika
Yudachi zasa.

Goro goro rollt der Donner,
Pika pika zuckt der Blitz,
Zasa zasa rauscht der Regen-
zasa zasa pika pika goro goro.

No. 1

Laskas *Japanischer Gewittergruß* aus den *Zehn japanischen Kurzgedichten*

tonung des Kurzgedichts *Japanischer Gewittergruß* läßt sich seine moderne Kompositionstechnik zeigen. Die Textausdeutung unter der Herrschaft des Wortes erfordert das Aufbrechen traditioneller rhythmischer Strukturen. Häufige Taktwechsel führen zu einer freien Rhythmik, in der die Taktgliederung mehr sichtbar ordnend als hörbare Funktion hat. Die Aufgabe der festgelegten Tonhöhe erfordert neue Symbole in der Notenschrift. Neu im Schaffen LASKAs sind Parallelverschiebungen von Terzen, Quinten, Oktaven, die tonikale Funktion verlieren, taktelange Wiederholungen von Motiven, Intervallschritte im Tritonus, Ganztonschrittfolgen. Vieles ist der traditionellen japanischen Musik nachgefühlt: die oftmaligen Motivwiederholungen, die unregelmäßigen Taktstrukturen, die Bevorzugung von ungewöhnlichen Intervallen bei gleichzeitiger Vermeidung chromatischer und diatonischer Skalen, die facettenreiche Verwendung der Stimme, die großen Unterschiede in Tempo und Dynamik innerhalb eines Stücks. Der musikalische Reiz der Lieder liegt in ihrer komprimierten durchsichtigen Vertonung des Textes mit sparsamer Klavierbegleitung bei gleichzeitiger Sanglichkeit der Melodien, die dem Sänger viel Freiheit gestattet.

LASKAs Studium der japanischen Musik beruht auf seinen persönlichen Beobachtungen. Im Unterschied zu DITTRICH schließt er in seine schriftlichen Arbeiten die Kenntnis früherer Untersuchungen anderer Ausländer nicht ein. Wohl auch dadurch entgeht LASKA der vergleichenden Betrachtung der japanischen mit der europäischen Musik, die wie bei DITTRICH verbunden ist mit der Abwertung der japanischen. Er zeigt die Offenheit, persönliche Schwierigkeiten im Verständnis der andersartigen Musik zuzugeben. Dies läge im Fehlen einer Noten-Schrift oder der Akkord-Harmonien begründet⁷⁷. Ausgangspunkt seiner Forschung über japanische Musik ist die Frage, "ob die Musik Europas von der

⁷⁷Josef LASKA: "Die Musik Japans", *Die Musik* 20/3 (1927), 179–182. Siehe auch Josef LASKA: "The Study of Music—theory in Japan", Takarazuka Symphonie Orchester: *Programmheft No.1.* Nov.1933; Josef LASKA: "The Study of Musical Conditions in Japan", Takarazuka Symphonie Orchester: *Programmheft No.12.* Feb.1934.

Japans einen Gewinn ziehen, Neues erhalten kann."⁷⁸

In seiner Beschreibung gelten die Charakteristika der japanischen Musik nicht als Mängel, sondern als ein "Zurückgreifen auf das Einfachere". Er erkennt in der "linearen, durchsichtigen atonalen Kompositionsweise" die Schönheit in der Selbstbeschränkung: "Die Langflöte, Shakuhachi, wäre im Ton modulationsfähig, was der Japaner aber nicht besonders ausnutzt."⁷⁹

Beim Feststellen von Mängeln bezieht er die europäische kulturell-begrenzte Sichtweise ein: "Da die Saiteninstrumente nur eine Art pizzicato kennen, fehlt also rein klanglich jede Möglichkeit, nach unseren Begriffen ein Fühlen, ein Seelisches in den Ton zu legen." Konsequenterweise bezweifelt er die Möglichkeit einer Synthese der beiden Musikkulturen. Die Übernahme musikalischer Charakteristika aus der japanischen Musik würde "aber für uns doch immer den Eindruck der Absicht mit sich bringen, bewußt fremde Musik zu schreiben"⁸⁰. Andererseits ist die Erziehung der Japaner zu westlicher Musik nicht etwas mit allen Mitteln Voranzutreibendes. LASKA erkennt die ehrgeizige Aufholjagd in der Internationalisierung und die damit verbundene "Gefahr einer Stillosigkeit" für Japan. LASKA interpretiert den Eifer bei der Aneignung des Westlichen positiv als Weg der Annäherung zweier Kulturen und erhofft für den Westen die östlichen "ethischen Kräfte" im Kulturaustausch⁸¹.

P.S.: Die Materialsammlung für diesen Artikel führte ich während eines zweijährigen Studienaufenthaltes mit einem japanischen Regierungsstipendium an der Ochanomizu joshi daigaku, Tōkyō, bei Prof. ŌMIYA Makoto durch. An dieser Stelle sei ihm sowie vielen anderen Lehrern und Bibliotheksangestellten mein Dank für

⁷⁸Josef LASKA: *Europas Musik in Japan und ihre Beziehungen zur japanischen.* Manuskript 1929, 6.(A)

⁷⁹LASKA, *Europas Musik...*, 7.

⁸⁰LASKA, *Europas Musik...*, 8.

⁸¹LASKA, *Europas Musik...*, 2.

ihre geduldige Hilfe ausgesprochen.

Tab.1: Österreichische Musiker in Japan von 1872-1945

Name	Lebensdaten	Erwähnung in Musiklexika	Geburtsort	Japanaufenthalt	Tätigkeit vor jap. Zeit
Willy BARDAS	?		Wien	1923-25 Lehrer an der Tokyo-Akademie	Geiger in Wien
Rudolf DITTRICH	1861-1925 ¹⁹	(1)(2) (3)(4)	Biala	1888-94 Organist, Geiger, Lehrer an der Tokyo-Akademie	Schüler am Wr.Konservatorium
Wilhelm DUBRAVICIC	1869-1925	(1) (6)	Fiume	1901-25 Geigenlehrer der kaiserl. Palastkapelle	Student am Wr.Konservatorium
Josef LASKA	1886-1964		Linz	1923-25 Dirigent des Takarazuka-Orchesters	Student am Münch. Konserv., Kapelln.
Konrad LIEBRECHT	1898-?	(7)	Berlin	1934 Geiger, Solist des Takarazuka-Orch. und des Neuen Symph.-Orchesters	Student am Wr. Konserv., Konzertmeister in Graz und Berlin
Robert POLLAK	1880-1962	(1)	Wien	1930-37 Pianist, Lehrer an der Tokyo-Akademie	Lehrer am Wr. Konservatorium
Klaus PRINGSHEIM	1883-1972	(5) (1)	München	1931-72 Dirigent, Lehrer an der Tokyo-Akademie	Korrepetitor an Wr. Oper
Josef ROSENSTOCK	1895-1985	(5) (1)	Polen	1936-46 Dirigent des Neuen Symphonie-Orchester	Student und Dirigent in Wien
Leo SIROTA	1885-1965	(1)	Kiew	1928-46 Pianist, Lehrer an der Tokyo-Akademie	Schüler am Wr. Konservatorium
Paul WEINGARTEN	1898-1964	(1)	Brünn	1936-38 Pianist, Lehrer an der Tokyo-Akademie	Schüler am Wr. Konservatorium

- 1) Heibonsha (Hg.): Ōngaku daijiten, 8.Aufl., Tokyo: Heibonsha 1988.
- 2) Hugo RIEMANN: Musiklexikon, 8.Aufl., Berlin: Max Hesse Verlag 1916.
- 3) Alfred EINSTEIN: Hugo Riemanns Musiklexikon, 9.Aufl., Berlin: Max Hesse Verlag 1919.
- 4) Hugo RIEMANN: Musiklexikon, 2 Bde., 11.Aufl., Berlin: Max Hesse Verlag 1929.
- 5) Friedrich BLUNE (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd.10, Kassel: Bärenreiter 1962:1626
- 6) DUBRAVICIC wird im Ōngaku daijiten als "Dvoravitsch" ohne Geburtsdatum angeführt. Daten siehe: Gesellschaft der Musikfreunde: Bericht über das Konservatorium für Musik und darstellende Kunst. Wien: 1881/82, 82/83, 83/84, 84/85.
- 7) Takarazuka-Symphonie-Orchester: Programmbrief No.12, Februar 1934.

Tab. 2: Rudolf DITTRICH: Kompositionen

Titel, Verlag und Erscheinungsjahr	Aufbewahrungsort	Besetzung
<u>Schlesier-Hymne</u> . Wien: Josef Eberle o.J. (vor 1882). melodisch identisch mit:	A	4-stimmiger Männerchor
"Tayori", Text: HORIUCHI Keizō, in: Tokyo ongaku gakkō gakutomokai (Hg.): <u>Gashōka</u> . Tokyo: Ongaku no tomo sha o.J.	T	4-stimmiger Männerchor
<u>Tekona-Marsch</u> aus durchwegs original-japanischen, persönlich gesammelten Geisha-Liedern zusammengestellt. Wien: Josef Eberle, o.J. (1904). Erleichterte Ausgabe. Wien: Josef Eberle, o.J.	A	Klavier
<u>Yoi Marsch</u> aus durchwegs original-japanischen, persönlich gesammelten Motiven und Liedern zusammengestellt. Wien: Josef Eberle, o.J.	A,G	Klavier
<u>Nippon Gakufu</u> . Sechs japanische Volkslieder gesammelt und für das Klavier bearbeitet. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1894.	G	Klavier
<u>Nippon Gakufu 2</u> . Zehn japanische Volkslieder gesammelt und für das Klavier bearbeitet.	G	Klavier
<u>Rakuhai</u> . Fallende Pflaumenblüten, Japanisches Lied mit Koto für Klavier bearbeitet. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1894.	G	Klavier
Zwei alt-klassisch chinesische Tanzmelodien aus dem Repertoire der kaiserlich japanischen Hofkapelle (Shiki-bushoku), 1. <u>Konju raku</u> 2. <u>Bufoku raku</u> Wien: Josef Eberle o.J.	A,G A,G	Violine/Violoncello und Klavier Violine und Klavier
<u>Paraphrase über das Kaiserlied</u> "Gott erhalte, Gott beschütze". Leipzig: F.E.C. Leuckart o.J.(vor 1914).	A	Orgel
<u>Einleitung und Doppelfuge in B-Dur</u> , Thema, Fugenplan und Modulationen von Anton BRÜCKNER. Ausführung von dessen Schüler. Augsburg: Anton Böhm 1913.	G	Orgel
Zwei Clavierstücke <u>Invocation</u> , <u>Infermezzo</u> . Wien: Josef Weinberger, Leipzig o.J.	A	Klavier
"Harmonisationen", Tōkyō ongaku gakkō (Hg.): <u>Shōgakushōka shūyō oragan piano gakufu</u> . Tokyo: Ongaku no tomo sha 1900.	T	Klavier, Orgel
"Harmonisationen" und "Hymne auf die Verfassungsdeklaration", Tokyo ongaku gakkō (Hg.): <u>Shūku nihon seijiitsu shōka</u> . Ongaku no tomo sha 1904.	T	Klavier, Orgel

Tab. 3: IASKA: Werke aus der japanischen Zeit

Titel, Verlag und Erscheinungsjahr	Aufbewahrungsort	Besetzung
<u>Klavierstück in As-Dur</u> . 1927.	A	Klavier
<u>Reichsmarsch der Kōbe Japōnica</u> , zum 1. Uhubaifest des Reiches am 19.12.1927, 1927	A	Klavier
<u>Thema mit Variationen</u> . 1927. Erster Entwurf 1910.	A	Klavier
<u>3 Humoresken</u> . 1928. E. Huzeff gewidmet.	A	Klavier
<u>2 Klavierstücke</u> , <u>Geisterspuk in der Rothenburg</u> , <u>Verzauberte Lotusblume</u> . Autograph, 1929.	A	Klavier
Lieder des Ostens: 1) <u>Buddhistische Glocke</u> . 1929. Übers. von H. BÖHNER. 2) <u>Der Regen von Japashima</u> . (Regenlied) 1928. Übers. von J. SHIGER und H. BÖHNER. 3) <u>Vergänglichkeit</u> . 1930. Übers. von LI Hung Tschü. 4) <u>Abschied</u> . 1928. Übers. von TU Moh. 5) <u>Jugendzeit</u> . 1928. Übers. von TSU Tsin Kiang.	A, K	Singstimme, Klavier
<u>3 Klavierstücke</u> . Autograph. 1929. Herrn G. JÖKL in Freundschaft zugeeignet, Wladivostok (durchgestrichen) 1920. In Ignaz HERBST (Hg.): <u>Musik-Anthologie des Deutsch-Österreichischen Autorenverbandes</u> , o.J.	A	Klavier
<u>Japanische Melodien</u> . Heft 1 1929, Heft 2 1931, Berlin: Ries und Erler o.J.	K	Klavier
<u>Trilleretude</u> (Klavierstück in Es-Dur). 1930.	A	Klavier
<u>Ianzszen</u> , 1930.	A	
<u>Lieder der Mitternacht</u> . Autograph. 1930. Übers. aus dem Chinesischen von Richard WILHELM.	B	
<u>7 Tankas aus Hyakunin-Isshū</u> . Autograph. 1931. In: <u>Jubiläumsband der DAG</u> , Teil 1: Tokyo 1933, 156-176.	B	Klavier, Flöte, Singstimme
<u>March No. 3 for the Graduation Ceremony of the Kobe College</u> . Autograph. 1932.	B	Klavier
<u>Die Himmelsflöte</u> . Autograph. 1932. Drama aus dem Chinesischen von Maria PIPER.	A	Orchester
<u>Japanische Suite</u> : 1. <u>Fujiyama</u> , 2. <u>Am Wasserfall</u> , 3. <u>Im Tempel</u> , 4. <u>Odori - Geisha-Tanz</u> . Autograph. 1933. Gewidmet den Mitgliedern des Takarazuka Symphonie-Orchesters.	B	Orchester

<u>10 Japanische Kurzgedichte</u> . Autograph. 1933. Kobe-Osaka Press	B K	Singstimme, Klavier
<u>Sonating</u> . Autograph. 1934.	B	Klavier
<u>Die Jahreszeiten von Japan</u> . 4 Tanka. Autograph. 1934 Frühling beendet 1948.	A	Sprechstimme, Orchester
<u>Bilder aus Japan</u> , Selbstverlag 1934. Leonid KREUZER zugeeignet.	K	Klavier
<u>Psalm 113</u> . 1964.	7	Sopran, 3-stimmiger Frauenchor, Klavier, Violine
<u>Nara</u> : 3 Stücke: <u>Tempelfriede</u> , <u>Die heiligen Rehe</u> , <u>Daibutsu</u> Autograph. o.J.	B, K	Flöte, Klavier
<u>Etenraku</u> (Bearbeitung) o.J.		Flöte, 4-händiges Klavier
<u>Manyōshū-Lieder</u> : 1. <u>Mondnacht</u> , 2. <u>Sehnsucht</u> , 3. <u>Regenlied</u> 4. <u>Der Berg Mino</u> , 5. <u>Abschiedslied</u> . Autograph.	B	Singstimme, Klavier
<u>Manyōshū-Lieder</u> : 1. <u>Mondnacht</u> , 2. <u>Sehnsucht</u> . In: Ignaz HERBST (Hg.): <u>Musik-Anthologie des Deutsch-Österr. Autorenverbandes</u> , o.J. Herrn Dir. Gustav MAURER gewidmet.	B, K	Singstimme, Klavier
<u>Aus "Briefe und Tagebuchblätter"</u> (Paula MODERSÖHN-BECKER) 1. <u>Gebet</u> , 2. <u>Schatten meiner Seele</u> , 3. <u>Der Abend</u> . o.J.	K, S	Singstimme, Klavier
<u>3 Lieder</u> : 1. <u>Traumwald</u> (Morgenstern), 2. <u>Schlummerlied</u> (Schlummerlied), 3. <u>Schäuder</u> (Schäuder). o.J. Meinem Freunde Francis SCHMIDT.	K	Singstimme, Klavier
<u>Etenraku</u> o.J.	K	Klavier, Flöte

Abkürzungsverzeichnis zu den Tabellen 2 und 3

A	Nationalbibliothek Wien - Musiksammlung Albertina
B	Brucknerkonservatorium Linz
Fl	Flöte
G	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien
K	Bibliothek des Kōbe Jogakūin
Kl	Klavier
Kons.	Konservatorium
Orch.	Orchester
S	Wiener Stadtbibliothek
Singst.	Singstimme
Sprechst.	Sprechstimme
T	Bibliothek der Musikabteilung der Tokyo Geijutsu daigaku
Wr.	Wiener