

Das Kolloquium wurde gefördert von der

Deutschen Forschungsgemeinschaft,
der Stiftung Kulturfonds,
dem Generalkonsulat des Staates Israel in Berlin,
der PRO MUSICA VIVA-Maria Strecker-Daelen-Stiftung
und den Freunden der Universität Bar-Ilan e.V., Berlin

Initiator: Freunde der Universität Bar-Ilan e.V., Berlin

Schirmherrschaft: ZUBIN MEHTA und UDO ZIMMERMANN

korrespondierender Beirat:

Dr. Josef Burg, Vorsitzender des Komitees der Internationalen Gedenkstätte Yad Vashem;
Dr. Ulrich Eckhardt, Intendant der Berliner Festspiele GmbH;
Ruth Elias, Archiv Beit Terezin;
Prof. Michael Gielen;
Dr. Peter Hanser-Strecker, PRO MUSICA VIVA-Maria Strecker-Daelen-Stiftung;
Friedrich Hommel, Direktor des Internationalen Musikinstituts Darmstadt;
Professor Mauricio Kagel;
Prof. Dr. Franz Müller-Heuser, Präsident des Deutschen Musikrats

Konzeption: Dr. Detlef Gojowy, Prof. Dr. Joachim Braun, Heidi Tamar Hoffmann

Beratungsgremium:

Prof. Dr. Joachim Braun, Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Bar-Ilan
Universität, Ramat Gan;
Prof. Dr. Bathia Churgin, Musikwissenschaftliches Institut der Bar-Ilan Universität, Ramat
Gan
Prof. Dr. Josef Dorfman, Rubin-Musikademie der Tel Aviv Universität
Dr. David Bloch, Musikwissenschaftliches Institut der Tel Aviv Universität
Prof. Dr. Jehoash Hirschberg, Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Hebräischen
Universität Jerusalem
Prof. Dr. Albrecht Riethmüller, Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien
Universität Berlin;
Prof. Dr. Christian Kaden, Musikwissenschaftliches Institut der Humboldt-Universität
Berlin

Leitung: Dr. Detlef Gojowy

Organisation: Heidi Tamar Hoffmann, Axel Gojowy und Marion Demuth

Irene Suchy

Die Kehrseite der Medaille

- Emigration und Kulturtransfer am Beispiel europäischer Kunstmusik in Japan -

Bei der Untersuchung von Kulturtransfer erweist es sich als notwendig, erstens den Inhalt, zweitens die Art und Weise und drittens die Träger zu untersuchen. Zwei Personenkreise bewegen Kulturtransfer: Jene, die aus dem Importland ausreisen und im Ursprungsland die Kultur erwerben, um sie ins Heimatland zurückbringen; jene, die aus dem Exportland ins Importland reisen und dorthin ihre Kultur bringen. In dieser zweiten Gruppe wiederum gibt es diejenigen, die nur kurzfristig, vor allem als Interpreten, wirken (Darunter sind führende jüdische Exponenten der europäischen Kunstmusik: Kreisler, Elman, Hubermann) und diejenigen, die auf die Dauer von mindestens einem Jahr als Lehrer und Interpreten mitgewirkt haben, die europäische Kunstmusik zu verbreiten.

Die Gründe für die Fahrt ins Gastland sind vielfältig: Heirat mit einem Japaner, Globetrotter und Abenteuersinn, offizielle Einladung, Vermittlung eines Freundes in Japan, verpaßte Chancen im Heimatland, politische Verfolgung, berufliche nicht-musikalische Tätigkeit in Japan als Gesandter, Lektor der deutschen Sprache, Leiter des deutschen Kulturinstituts in Kyoto, Kaufmann etc. Keiner der obengenannten Gründe war allein ausschlaggebend und kann als ausschließlicher Einreisegrund gelten. So sind auch die ausschließlich politisch Verfolgten nicht festzumachen. Die politische Verfolgung in der Geschichte der europäischen Kunstmusik in Japan ist vielfältig und endet nicht mit der Emigration.

1. Emigranten, die vor der politischen Situation in Deutschland oder Rußland flüchteten (Emigration darf ab den 20er Jahren so genannt werden): Bereits am Anfang des Kulturtransfers stand der politisch engagierte Eduard Remeny. Remeny (1828-1898), der nach der Niederschlagung der ungarischen Revolution, auf seiten der Reformer stehend, 1848 Ungarn verlassen mußte, spielte 1886 vor dem Kaiser als erster Europäer Geige. Als Verfolgte

sind der Cellist Roman Dukson, die Geiger Willy Frey, Robert Pollak und Konrad Liebrecht, Eta Harich-Schneider, die Dirigenten Klaus Pringsheim, Rudolf Fetsch, Josef Rosenstock und Manfred Gurlitt, Emanuel Meller, die Pianisten Leonid Kohansky und Leonid Kreutzer anzusehen.

2. In Japan lebende deutsche Musiker, die von den politischen Verhältnissen in Deutschland / im Land ihrer Staatsbürgerschaft betroffen sind, entweder durch direkte Weisungen der deutschen Botschaft in Japan oder durch Besetzungspolitik der Japaner:

Viele der Musiker in Gruppe 1 sind auch in Gruppe 2 zu finden. Ob die Evakuierung in Kariuzawa als Internierung zu werten ist, hängt von Fall zu Fall ab. Schon 1937 sendet die Deutsche Botschaft ein Memorandum an das Japanische Außenministerium, in dem es den jüdischen Konzertvermittler Baruch als Agent der japanischen Columbia Schallplattengesellschaft ablehnt und auch den jüdischen Agenten Strok beschuldigt, "deutsche Musiker so gut wie völlig aus dem japanischen Konzertleben auszuschalten." (Gaimusho ongaku kankei 1-9-0-1-2).

Als Dokument einer direkten Weisung kann jenes Schreiben der Deutschen Botschaft gelten, das 1944 an das japanische Außenministerium gesandt wurde. Darin stellt Reinhard Schulze, Kulturreferent der Deutschen Botschaft in Tokyo, zwei Fragen:

"1. Bei welcher japanischen Berufsorganisation müssen die deutschen Musiker Mitglied sein, um alle Voraussetzungen für ihre Lehr- und Konzerttätigkeit erfüllt zu haben? 2. Welche Ausweise werden zur Durchführung obengenannter Tätigkeitsgebiete benötigt und auf welchem Wege sind diese zu erhalten?"

In der Anlage eine Liste "wie sie Ende des vergangenen Jahres der japanischen Musikkammer von der Deutschen Botschaft zugeleitet wurde:

I. In Japan tätige deutsche Musiker: Harich-Schneider, Fellmer, von Hessert, Gurlitt, Scholz, Kremer, Lorenz.

II. In Japan tätige Musiker, die früher deutsche Staatsangehörigkeit hatten, inzwischen aber ausgebürgert wurden: Rosenstock, Sirota, Kreutzer, Netke-Löwe.

III. In Japan tätige Musiker deutscher Staatsangehörigkeit, an deren Berufsausübung die Deutsche Botschaft kein Interesse hat:

Pringsheim 1/2 Jude

Fetsch 1/2 Jude

Wucherpennig Deutscher mit Volljüdin verheiratet."

Die Konsequenzen dieser Kategorisierung in ihrer Uneinheitlichkeit lassen den Schluß zu, daß selbst in der Zeit des deutschen Kulturabkommens die Motivationen Japans stärker wegen als die Kategorisierung des deutschen

Regimes. In der Gruppe I sind neben zwei sonst nirgends erwähnten Musikerinnen Mary Kremer und Nadajda Lorenz die beiden Emigranten Harich-Schneider und Gurlitt. Sie betonten zwar ihre politische Verfolgung "nicht aus rassischen Gründen", schafften es aber, zuerst die Unterstützung der Deutschen Botschaft und hernach auch jene der amerikanischen Okkupationsbehörden zu bekommen. Der Pianist Scholz, seit 1913 in Japan, starb schon 1944. Netke-Löwe war schon seit 1931 nicht mehr an der Staatlichen Akademie und unterrichtete ununterbrochen an privaten Musikhochschulen. Als Rehabilitation ist die Wiederanstellung von Wucherpennig im Jahre 1946, von Netke-Löwe und Kreutzer 1948 an der Staatlichen Akademie in Tokyo zu werten. Allerdings wurde 1953 auch Hessert wieder angestellt. Leo Sirota, 1929 an die Akademie berufen, unterrichtete bis zu seiner Verbannung wegen seiner pro-amerikanischen Einstellung nach Kariuzawa. Er emigrierte 1947 nach Amerika. Rosenstock, der in seiner Biographie von den Sondergenehmigungen aus der Internierung in Kariuzawa von 1941 an berichtet, hatte 1936 das Orchester des jüdischen Kulturbundes in Berlin verlassen und wurde Gastdirigent des Neuen Symphonieorchesters, heute NHK-Orchester. Die damals kolportierten *Variationen über ein Originalthema* sind verschollen. Er verließ Japan endgültig 1946 und wirkte in New York, Aspen und Köln. Pringsheim war schon 1937 von der Akademie entlassen worden und ging als Berater der siamesischen Regierung nach Thailand. Von 1942 bis '45 unterrichtete er privat und dirigierte. Nach der Internierung in einem Lager in Tokyo Koishikawa und Denenchofu leitete er ein Jahr unter amerikanischer Besatzung Konzerte. 1946 ging er nach Los Angeles und wurde 1951 an die Musashino Academia Musicae geholt. Die japanische Regierung und die unter ihrer Aufsicht stehende Akademie ist den Weisungen der Deutschen Botschaft in beliebiger Weise gefolgt; es dürften persönliche Gründe ausschlaggebend gewesen sein, auf welche jüdischen Musiker welche antijüdischen Maßnahmen angewendet wurden.

3. In Japan tätige ausländische Musiker, die von der Agitation deutscher Nazi-Musiker betroffen waren:

Nach eigenen Angaben hat Josef Laska aus diesen Gründen Japan verlassen müssen.

Verfolger und Nutznießer

Die Forschung über Japan in der NS-Zeit ist erst am Anfang. Der in Hamburg lehrende Herbert Worm befaßt sich mit den Tätern wie Opfern in dieser Gruppe. Unter den Tätern ist auch ein Musikwissenschaftler: Hans

Eckhardt. Die vom Regime gesandten Musiker, die die jüdischen verdrängten, waren die Sängerin Hessert und die Dirigenten Schwieger und Fellmer. Schwieger verdrängte Pringsheim, benutzte den Japan-Aufenthalt aber nur als Sprungbrett für Amerika. Die Emigranten Gurlitt und Harich-Schneider erscheinen in der von der Deutschen Botschaft unterstützten Kategorie.

Verdient, genannt zu werden, sind auch die, die in diesem Spiel von Deutschland aus mitspielten: Richard Strauss, der den Dirigenten Fellmer, aber nicht Pringsheim unterstützte und der durch seine Komposition der Japanischen Festmusik 1940 das Regime unterstützte.

Gründe für die Emigration

Prinzipiell waren es zwei große politische Ereignisse, die Japan zum Zufluchtland für jüdische Musiker machten. Die russische Revolution brachte weißrussische jüdische Musiker ab 1917 nach Japan, und die Ideologie des Dritten Reiches machte deutsche Musiker bis 1941 zu Emigranten. Während die politische Emigration aus Rußland zwar einen immensen Einfluß auf den Kulturtransfer (Verbreitung zeitgenössischer russischer Musik) hatte, aber keine weitere Verfemung in Japan nach sich zog, setzte sich die Vertreibung der deutschen Juden wegen des Nazi-Regimes in Japan fort. Eine Ausnahme ist der Pianist Paul Vinogradoff, der wegen seiner britischen Staatsbürgerschaft, die er durch die Heirat mit einer Australierin erlangte, 1948 interniert wurde.

Folgen der Emigration auf die Musiker

Mit dem Vokabular dieses Kongresses gesprochen: Welcher Art von Verfemung ist die Musik beim Kulturtransfer aus politischer Motivation ausgesetzt?

Um die Rolle der Emigranten analysieren zu können, muß man die Situation des Gastlandes kennen. Sie unterscheidet sich grundlegend von den etwas besser erforschten Importländern USA, Großbritannien und Israel.

Japan war kein "echoloser" Raum, in dem die Emigranten hätten etwas aufbauen können. Musikimport wurde von der japanischen Regierung als politisches Mittel eingesetzt, viele musikalisch bedeutsame Ereignisse waren gesellschaftspolitische Wendungen. Die politischen Intentionen des Gastlandes wogen stärker als die politischen Motivationen der Angereisten. So wie das Importland für die Musik nicht nach musikalischen sondern politischen

Gründen gewählt wurde, wurde der Inhalt des Kulturtransfers den Ideologien des Gastlandes untergeordnet. So hoch das Prestige der Sache auch war, so wenig übertrug sich dieses Prestige auf die Bringer. Die von mir getroffene Unterscheidung in einen offiziellen und einen inoffiziellen Musikimport kennzeichnet die Situation etwas besser.

Der offizielle Musikimport - Zentrum war die Musikakademie in Tokyo - war gelenkt und geleitet von Japanern. Alle hier tätigen Ausländer hatten untergeordnete Positionen, hatten keinen entscheidenden Einfluß auf Lehrplan, Lehrmittel, auf die Programme der Konzerte und die Zeit ihrer Anstellung. Mehr Entscheidungsfreiheit hatten Lehrer an privaten Anstalten, wie Josef Laska an dem von amerikanischen Schwestern gegründeten Kobe Mädchen-College.

Gegenläufig dazu ist der Zugang zur traditionellen Musik. Musiker im offiziellen Import hatten nur Zugang zu den von Japanern als hoch eingeschätzten Genres wie Gagaku. Die Art und Weise des Zuganges und der Beschäftigung war von den Dienstgebern bestimmt. Je weiter entfernt von diesem Zentrum, desto eher konnten die Musiker in ihren Forschungen und Kompositionen ihren persönlichen Zugang finden.

Zwischen den deutschsprachigen Emigranten gab es wenig Solidarität und gemeinsame Aktivität. Nur wenig Hilfeleistungen sind bekannt, z. B. von Leo Sirota. Viel öfter dokumentiert ist der Konkurrenzkampf zwischen den Musikern, der bis zur Vertreibung und weiteren Emigration führte. So vertrieb der Russe Nicolai Schiferblatt den gebürtigen Prager Josef König; Hans Schwieger verleumdete Pringsheim, nur um die Weiterfahrt nach Amerika antreten zu können; Leonid Kreutzers Intrigen gegen Pringsheim und andere sind überliefert. Vielleicht trug auch die Tatsache, daß die meisten Musiker allein anreisten, zu ihrer Isolation bei.

Die Verfolgung führt zu einer einseitigen Beschäftigung mit japanischer Kultur, wie an den Kompositionen ersichtlich ist. Dies kommt der nationalistischen Tendenz des Gastlandes entgegen. Verfolger und Verfolgte unterscheiden sich nicht wesentlich. Beide ordnen musikalische Interessen der politischen Motivation unter. Gurlitts Variationen über die Kriegsmeldungssignation und Putschers Variationen über den patriotischen Marsch sind Beispiele. Auch Pringsheims *Konzert für Orchester*, 1936 der Akademie gewidmet, kann als nationalistische Komposition gesehen werden.

Mit der Emigration lassen die Musiker ihre Werke zurück. Das heißt, die Musiker und ihre Schöpfungen sind aus der Entwicklung der europäischen Kunstmusik herausgenommen. Auch wenn Manuskripte mitgenommen wurden, das Gastland Japan hatte weder das künstlerische Niveau der Interpreten noch Interesse für zeitgenössische Musik. So sind die Theatermusiken Pringsheims verschollen, die Opern Gurlitts wurden seither nicht mehr aufgeführt, etc.

Die jüdische Abstammung wurde von den Opfern selbst als Schande angesehen, sie schämten sich anstelle der Täter. Die Abstammung wird verleugnet oder für unbekannt erklärt, der Zeitpunkt der Taufe verschwiegen. Viele Musiker betonten, nicht aus rassischen, sondern aus politischen Gründen emigriert zu sein.

Die Verfolgung führt zu einem Ende bzw. zu einer drastischen Einschränkung der Kompositionstätigkeit. Sie führt aber auch zu einem Konservativismus in den Kompositionstechniken. Es gibt einen Zusammenhang zwischen funktionaler Kadenzharmonik und einer Ideologie, die den Japanern in ihr Erziehungssystem paßte. Die Hierarchie der Stufen spiegelte sich in der Hierarchie des Erziehungssystems. Die Rückkehr zur bzw. das Beharren auf tonaler Musik läßt sich mit der Isolation der Musiker und ihrem Abgeschnittensein von der Musikentwicklung im Heimatland erklären. Sie führt zu einer Überheblichkeit im Unterrichtsstil.

Es ist wahr, daß eine überheblich-ethnozentristische Haltung auch unter Nicht-Emigranten der Fall ist. Der kämpferisch-aggressive Sprachstil Pringsheims, der von "Unterwerfung unter das Kadenzsystem" spricht, läßt sich auch als Kompensation verlorener Autorität im Heimatland deuten.

Anhand der Biographien von Kreuzer und König sieht man eine Tendenz zur Entwicklung neuer Fähigkeiten, vor allem im Bereich des Dirigierens. Verbunden damit sind eine Selbstüberschätzung und die Bewältigung von Aufgaben, die die Musiker im Heimatland nicht übernommen hätten.

Die Erforschung der japanischen traditionellen Musik in der Zeit der Verfemung steht in Einklang mit jenen japanischen Forschern, die eine ähnliche Haltung aufweisen. Harich-Schneider und Eckardt markieren diese Wendung. Harich-Schneders Zugeständnis an die Haltung des Gastlandes ist die schwerpunktmäßige Forschung an Gagaku, Eckardt war Schüler des als nationalistisch-einseitig zu bezeichnenden Forschers Hisao Tanabe.

Die Tätigkeit in Japan war den Musikern in ihren Heimatländern nicht nützlich, kaum einer wurde zurückgeholt. Die Bittgänge Pringsheims wurden mit seltenen Gastspielen, jene Gurlitts mit einem Kommissionsauftrag für sein Sujet "Die Soldaten" an Bernd Alois Zimmermann belohnt. Eher Verfolger

als Verfolgte konnten Gewinn aus ihrer Japan-Karriere ziehen. Helmut Fellmer baute hernach wieder eine Karriere als Operndirigent in Hamburg auf, Ria von Hessert war bis zu ihrer Rückkehr 1971 an japanischen Musikhochschulen beschäftigt. Harich-Schneider konnte nach New York gelangen und war schließlich Professorin in Wien.

Schlußwort

Die Geschichte der abendländischen Kunstmusik in Japan ist verbunden mit Emigration und politischer Verfolgung. Diese Tatsache trifft auch auf den Kulturtransfer nach Amerika oder Israel zu. Obwohl es also eine Vergleichssituation, in dem politische Verfolgung keine Rolle spielt, nicht gibt, ist es notwendig, die möglichen Zusammenhänge zwischen Verfemung und Transfer zu untersuchen. Im Importland werden viele Charakteristika der Emigration als Charakteristika der Kultur interpretiert.