



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Über die Rezeption der traditionellen Musik Japans durch
den Westen“

Verfasser

Oliver Lasselsberger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Rinko Fujita

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	6
1.1	Ein Vorgeschmack auf die Problematik anhand eines Beispielen.....	6
1.2	Was ist Musikrezeption?.....	8
1.3	Was ist der „Westen“?.....	10
1.4	Für diese Arbeit relevante Forschungsfelder.....	11
1.5	Forschungsstand.....	12
1.6	Fragestellung und Ziele.....	14
1.7	Methode.....	15
1.8	Quellen.....	16
1.9	Technische Bemerkungen.....	17
2	Zeitauffassung.....	18
2.1	Temposchwankungen.....	19
2.1.1	jo-ha-kyû.....	20
2.1.2	Abrahams und Hornbostels Untersuchung.....	21
2.2	Segmentierung von Zeit.....	24
2.2.1	Elastizität und Rhythmus.....	26
2.2.1.1	Metrik.....	27
2.2.2	Langsamkeit	30
2.2.2.1	Rhythmus und Form.....	30
2.2.2.2	Rhythmische Erwartung.....	32
2.2.2.3	Rhythmischer Kontrast.....	33
2.2.3	Harmonie.....	34
2.2.3.1	Harmonielosigkeit.....	35
2.2.3.2	Mehrklänge.....	36
2.2.3.3	Einfluss der westlichen Harmonie?.....	37
2.2.3.4	Dissonanzen.....	38
2.2.3.5	Die Kernpunkte zusammengefasst.....	40
2.2.4	Schlussfolgerung.....	40
2.3	Die Rezeption heute.....	42
3	Klangfarbe.....	45
3.1	Definition: Klangfarbe.....	45
3.2	Instrumente	46
3.2.1	Biwa.....	46
3.2.2	Shakuhachi.....	48
3.3	Naturauffassung.....	50
3.3.1	Die Naturauffassung in der europäischen Kunstmusik bis ins 19. Jahrhundert.....	50
3.3.1.1	Musik als Nachahmerin der Natur.....	50
3.3.1.2	Romantik und Natur.....	53
3.3.1.3	Notation.....	53
3.3.2	Die Naturauffassung in der japanischen Musik.....	54
3.3.2.1	Musiktheorie.....	54
3.3.2.2	Ist Musik Natur?.....	55

3.3.2.3 Elemente der Natur in der Musik.....	57
3.3.2.4 Das Beobachten der Natur.....	58
3.3.2.5 Tadanobu Tsunodas Hypothese.....	59
3.3.3 Schlussfolgerung und Zusammenfassung.....	60
3.4 Westliche Klanggewalt gegen die Lehren des Konfuzius.....	61
3.4.1 Riten und Musik.....	62
3.4.2 Der griechische Ethos	63
3.4.3 Schlussfolgerung.....	65
3.5 Die Rezeption heute.....	66
3.5.1 Takemitsu.....	67
3.5.1.1 November Steps.....	68
4 Die Rezeption auf westlichem Boden.....	73
4.1 Japanische Musik als Einfluss auf die orientalistische Oper?.....	73
4.2 Konzerttourneen.....	81
4.2.1 Was ist kabuki?.....	81
4.2.2 Otojirô Kawakami und Sadayakko in Europa.....	83
4.2.3 1960 und danach.....	87
4.2.4 Schlussfolgerung.....	89
5 Zusammenfassung.....	90
5.1 Deutsch.....	90
5.2 Englisch.....	92
6 Curriculum Vitae.....	93
7 Literatur- und Quellenverzeichnis.....	94
7.1 Literatur	94
7.2 Internetquellen.....	102
7.3 Zeitungen.....	102
7.4 Medien.....	104

1 Einleitung

1.1 Ein Vorgeschmack auf die Problematik anhand eines Beispiels

„Hier auff folgen die Musikanten in lieberey Röcken und verhülten Gesichtern. Die Musik bestehet in Blockflöten, handtrummeln, und vocal stimmen, zuweil laufft eine grose Trommel, Cimbel und Glöcklein mit unter. Sie geht gar ohnmächtig und miserabel: Die götter mügen damit besser, als Musik kündige Ohren gedient seyn: Der text wird auch durch schlecht gebohrte Kehlen gar langsam und in einer einfältigen Melodey abgeheület, die dennoch ihre Mensür hält, und den tact öffters variirt, und also sufficient ist, ihre langsame baletten, leibes bewegung und hand geberden in accord zuhalten, welche artig und geschickt gnug seyn, ohne das ihre füsse wohl scheinen nuhr in einer baur scheüne, als auf einem französchentantzboden geübt zu sein.“ (Kaempfer 2001, S. 241).

Engelbert Kaempfer¹ beschrieb hier in seiner Schrift einige Eindrücke, die er auf dem Besuch eines Festes am Suwa Schrein Nagasakis sammeln konnte. Einen Hinweis auf den Namen des Festivals gab er in den Zeilen: „Diesem Götzen Suwa sind verschiedene tempel tage gewidmet, unter denen der vornehmste ist, der unter denen 5 Hauptfesten mit dem Nahmen Kunitz oder Kugutz kokónoka bekante 9te tag des 9ten Monats, welcher, als sein Geburtstag [...]“ (Kaempfer 2001, S. 238). Er bezog sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit auf das am Suwa Schrein Nagasakis gehaltene „Okunchi Matsuri“, welches heutzutage vom 7. bis zum 9. Oktober stattfindet. Das entspricht natürlich nicht jenem 9. Monat, von dem Kaempfer schrieb. Dies lässt sich jedoch damit erklären, dass zu der Zeit seiner Japanreise noch der lunisolare Kalender in Verwendung war (Zöllner 2003, S. 8f.). Diese religiösen Feste erfreuten sich reger Beteiligung durch die Bevölkerung, und auch heute noch sind sie fest in der Kultur Japans verankert.

Die Musik erhält während des Festes, zu dem Umzüge, bunte Dekorationen und Tänze gehören, die Macht, die Verbindung zu Göttern und Ahnen herzustellen, und Energien anzuzapfen, die zur Wiederherstellung der Ordnung nötig sind (Plutschow 1996, S. 31). Es wird aber auch vermutet, dass das dem Christentum gegenüber kritisch eingestellte Tokugawa Shogunat eigene Ziele mit diesem Festival verfolgte (Bauer und Carlquist 1980, S. 194).

Engelbert Kaempfer überlieferte mit seinem Bericht ein Bild von der Musik Japans, das noch in vielen weiteren mit westlicher Musik sozialisierten Köpfen entstehen sollte, als diese mit der Musik dieses Landes in Berührung kamen. Und auch wenn sich die Sprache in diesem in die Jahre gekommenen Schriftstück stark von der des 21. Jahrhunderts unterscheidet, können sofort einige zentrale Punkte erkannt werden, die zwar nicht die ganze Fülle der Rezeption

¹ Kaempfer war ein Forschungsreisender und lebte von 1651 bis 1716.

zusammenfassen, jedoch einen guten Vorgeschmack darauf liefern, womit sich diese Arbeit befassen wird.

Als „ohnmächtig und miserabel“ (Kaempfer 2001, S. 241)² bezeichnete Kaempfer die Musik, und auch wenn dem zweiten dieser Urteile die objektiven Begründungen für sein Werturteil fehlen, die es erleichtern würden die Ursachen zu ergründen, ist das Erste eine Charakterisierung, die es wert ist, näher betrachtet zu werden. Der Musik werden seit jeher verschiedenste Eigenschaften zugeschrieben. Sie mag beruhigen, aufregen, zum Tanz animieren, zum Träumen anregen, ganz einfach unterhalten, oder auch verschiedene Tätigkeiten untermalen, sei es nun ein Gottesdienst oder ein Abendessen. Die Verwendungsmöglichkeiten von Musik sind so weit gestreut, dass es kaum möglich ist einen umfassenden Überblick zu erlangen. Doch so verschieden diese Rahmenbedingungen, in denen die Musik zur Anwendung kommt, auch sein mögen, wird der Musik eine Eigenschaft nur selten abgesprochen: Ihre Wirkung, beziehungsweise die Macht, die sie über den Menschen verfügt. Dass die Musik, die Engelbert Kaempfer an diesem Tag hörte, tatsächlich nicht die Fähigkeit gehabt haben soll, Menschen zu bewegen, ist nur schwer vorstellbar, wo sie doch in einem so großen und für die Aufführenden und das Publikum wichtigen Rahmen vorgeführt wurde. Und selbst falls die mitwirkenden Musiker und Musikerinnen nicht vom höchsten, musikalischen Bildungsstand waren, ist doch anzunehmen, dass sie die Musik doch in einer ausreichenden Qualität vortragen konnten um vom Publikum verstanden zu werden. Diese Ohnmacht, die Kaempfer der Musik hier zu schrieb, muss also vor allem mit seiner Wahrnehmung dieser zu tun gehabt haben, und diese wird von der Erwartungshaltung und den Hörgewohnheiten des Rezipienten beeinflusst. Und jene Ohnmacht, so man sie als die Ohnmacht, eine affektive Regung im Hörer auszulösen, interpretiert, ist, wie diese Arbeit zeigen soll, ein Phänomen, das zu großen Teilen auf Unterschieden in den Erwartungen an die Dynamik, das Tempo, die Klangfarbe und andere Faktoren beruht. Kaempfer verdeutlichte dies mit seinen Worten, als er meinte, der Text würde „gar langsam und in einer einfältigen Melodey abgeheület“ (Kaempfer 2001, S. 241)³. Und zuletzt merkte er zu den Tänzen an, dass sie zwar „artig und geschickt“ (Ebenda) genug sind, doch offenbar vermisste er die oft relativ impulsiven Schritte des europäischen Tanzes. Hinter all diesen für Kaempfer sicher ungewohnten Eigenheiten der Aufführung stehen eine Philosophie und Idealvorstellungen von Musik, die sich stark von den westlichen unterscheiden. Im Zuge interkultureller Dekodierung entstehen Missverständnisse und Fehlinterpretationen.

2 Vgl. mit dem Zitat weiter oben.

3 Vgl. mit dem Zitat weiter oben.

1.2 Was ist Musikrezeption?

Diese Forschungsrichtung der Rezeption geht auf die Literaturwissenschaft zurück. Sie löste sich davon, Kunstwerke als abgeschlossene Einheit zu betrachten, und zieht den Rezipienten des Kunstwerkes in die Betrachtung mit ein. Mit dem Einzug dieses Forschungsfeldes in die Musikwissenschaft wurde auch der Diskurs darüber übernommen, ob dieser Forschungsansatz dem Fach überhaupt zuträglich sei. Dahlhaus als Vertreter der Wirkungsästhetik, die eben die Wirkung des Werkes aus diesem heraus untersucht, anstatt die Antworten im Rezipienten zu suchen, vertrat einen ablehnenden Standpunkt (Kropfinger 1998, Sp. 203).

Aber auch die Frage darüber, was Teil der musikalischen Rezeptionsforschung ist, beschäftigte die Wissenschaft. Es reicht vorerst zu sagen, dass es darum geht, die Prozesse zu beschreiben, in denen sich eine Wirkung der Musik auf die Rezipienten, also die Personen, die die Musik hören, entfaltet. Hinter dieser oberflächlichen Feststellung, liegt ein breites Feld von disziplinübergreifenden Teilbereichen, Definitionsansätzen und Diskussionen. Vor der musikalischen Rezeptionsforschung beschäftigte man sich im Rahmen der Ästhetik mit der Wirkung von Musik. Es träfe aber nicht zu, zu behaupten, die heutige Rezeptionsforschung wäre daher fachlich aus der Musikästhetik hervorgegangen, denn sie entwickelte sich hauptsächlich aus den Disziplinen der Psychologie und den Naturwissenschaften und nicht als Teil der Philosophie. Auch könnte nicht behauptet werden, die Rezeptionsforschung hätte die Ästhetik abgelöst, denn schließlich verschwand die Ästhetik nicht, auch wenn sie begann, sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihrer Geschichte statt der Hervorbringung neuer Entwürfe zu beschäftigen, wie Rösing (1997, S. 354) anmerkte.

Innerhalb der Ästhetik muss ebenfalls eine Unterscheidung vorgenommen werden. Diese findet zwischen der objektbezogenen Werkästhetik, wie sie, wie oben bereits erwähnt, Dahlhaus vertrat, und der wissenschaftlichen Analyse ästhetischer Wahrnehmung statt. Die erstere nämlich befasste sich mit dem Kunstwerk im Hegelschen Sinn, dem als vom menschlichen Geist geschaffenen Objekt ein in der Schönheit manifestierter Wahrheitsanspruch innewohnt (Dahlhaus 1982, S87), und die letztere mit dem Subjekt und wie dieses auf die sinnliche Wahrnehmung reagiert, warum es das tut, und in weiterer Folge auch ob es eigentlich wirklich auf das Wahrgenommene reagiert, oder ob andere Faktoren für die stattfindende Bewertung maßgebend sind. Dies hat wiederum eine Ausweitung des Werkes auf das Subjekt zur Folge, beziehungsweise auf alle Subjekte, die das Werk wahrnehmen.

Unter solchen Anforderungen an die musikalische Rezeptionsforschung, konnte sich diese

nicht nur der Musikpsychologie bedienen, sondern musste die Fachgebiete der Soziologie und Ethnologie mit einbeziehen. Gleichzeitig ermöglichte der Fortschritt im Bereich der Naturwissenschaften Forschungsergebnisse auf tatsächlich messbaren Werten zu begründen. Und auch die Erforschung des menschlichen Gehörs ist Teil der Forschung zur Musikrezeption und gleichzeitig der Naturwissenschaften.

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass das Forschungsziel der Musikrezeption darin besteht, den Prozess der sinnlichen Wahrnehmung, Deutung und Bewertung von als Musik verstandenen Schallereignissen vom physikalischen Eintritt in das menschliche Ohr bis zum Ende der Verarbeitung zu erklären. Oder wie Rösing es in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbandes zur Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft prägnant definierte:

„Das Wort Rezeption meint den Wahrnehmungsprozeß, wie er uns mit der Hilfe unserer Sinnesorgane und unseres Gehirns möglich ist. Die Rezeption von Musik umschreibt den auditiven Wahrnehmungsvorgang in seiner Gesamtheit, also sowohl die rezeptorspezifische Verarbeitung auditiver Reize als auch die intersensoriellen Vorgänge und Interaktionen des auf Koordination und Integration beruhenden Wahrnehmungsprozesses.“ (Rösing 1983, S. 2).

Der Begriff Rezeption lässt sich aber auch als Aufnahme und Weiterverarbeitung von Kunst verstehen. Utz definierte die musikalische Rezeption aus der Sicht eines Komponisten als einen entweder inner- oder interkulturellen Zyklus. Im ersten Fall dreht sich die Tätigkeit des Komponisten um die ständige Wechselwirkung zwischen ihm und dem Kritik äußernden Publikum und die „ständige (Re-)Interpretation historischer und soziokultureller Prozesse“ (Utz 2002, S. 29). Im zweiten Fall kommt der Faktor der Übersetzung kultureller Codes hinzu, der schnell durch die semantische Polyvalenz von Musik zu Fehlübersetzungen führen kann (Ebenda, S. 30). Diese Definition ist stark von Utz eigener kompositorischer Tätigkeit und seiner Auseinandersetzung mit der Interkulturalität von Komponisten der Neuen Musik geprägt, und eignet sich daher auch für die Analyse der kompositorischen Rezeption fremden musikalischen Materials, wie beispielsweise in der orientalistischen Oper des 19. Jahrhunderts.

Beide Definitionen von Rezeption werden in dieser Arbeit untersucht. Während die Rezeption im Sinne der Verarbeitung von Musik durch Hörer den Großteil der Untersuchung darstellt, ist die zweite Definition in den Kapiteln zur orientalistischen Oper und zu Takemitsus Werk von Bedeutung.

1.3 Was ist der „Westen“?

Um die Unschärfe des Begriffes „Westen“ zu umgehen, soll hier eine für den Rahmen dieser Arbeit gültige Definition gegeben werden. Das Wort an sich offenbart eine geographische Dimension und dadurch gleichzeitig eine Abgrenzung vom „Osten“. Dass es nicht genügt eine Linie aufzustellen, und alles was westlich davon liegt zum „Westen“ und alles was sich östlich davon befindet, zum „Osten“ zu erklären, dürfte auf der Hand liegen, wenn bedacht wird, dass ein großer Teil Afrikas nicht östlicher gelegen ist als Europa, und Russland sich viel weiter östlich über den eurasischen Kontinent erstreckt als Indien. Genau so wenig genügt es diese Einteilung auf kultureller Ebene zu treffen, denn auch wenn diese immer leichter zu halten ist, je weiter zurück der betrachtete Zeitpunkt liegt, muss festgestellt werden, dass die westliche Kultur sich im 21. Jahrhundert bereits in großen Teilen der Welt verbreitet hat. Das trifft sowohl auf die westliche Populärmusik zu, die sich durch Massenmedien wie das Fernsehen und internationale Musikdistribution und Marketing weit über ihren Ursprungsraum hinaus verteilte, als auch auf die europäische Kunstmusik, deren Spiel- und Hörpraxis im 20. Jahrhundert große Verbreitung gefunden hat. Daher existieren auf der Welt eine Fülle von gemischten Musikkulturen.

Als Kriterien dafür, was hier als Westen behandelt werden soll, sollen also zwei Dinge festgelegt werden. Da dies eine Untersuchung von musikalischer Rezeption ist, soll es sich bei den Rezipienten auch um Menschen handeln, die mit westlicher Musik sozialisiert wurden.

Dadurch, dass Japan sich ab der Meiji-Restauration⁴ plötzlich stark am Westen orientierte, und durch die scharfe Trennlinie, die diese kulturelle Wende zwischen der Entstehungszeit des Repertoires der traditionellen japanischen Musik und dem heutigen Japan zieht, wäre die Überlegung die heutige, kulturell westlich beeinflusste Bevölkerung Japans für diese Untersuchung unter der Berücksichtigung der stärkeren Exposition gegenüber der japanischen Musik zu dem behandelten Westen hinzuzuzählen, denkbar. Das würde jedoch die vorangehende Studie der veränderten Vorprägungen der Rezipienten erfordern, und könnte damit leicht genügend Stoff für eine eigene Arbeit bieten. Ein Schritt in diese Richtung wird jedoch mit der Behandlung des Komponisten Tôru Takemitsu⁵ getan.

Und als zweites Kriterium soll für den Zeitraum vor dem zweiten Weltkrieg die

⁴1868 endete die Herrschaft des Tokugawa Shogunats mit der Restaurierung der Kaiserherrschaft. In Folge hatte Japan das Ziel sich den mächtigeren Westmächten anzuschließen, statt weiter von diesen in ihrer Freiheit eingeschränkt zu werden (Jansen 2000, S. 335)

⁵Japanischer Komponist des 20. Jahrhunderts (1930-1995)

Musikrezeption der japanischen Musik durch Europa, und für den Zeitraum danach durch Europa und Nordamerika untersucht werden. Während nicht ausgeschlossen werden soll, dass auch in anderen Teilen der Welt die Rezeption der traditionellen japanischen Musik durch Faktoren beeinflusst wird, die dem Einfluss der westlichen Musikkultur entspringen, spricht die Quellensituation dafür, sich dem Forschungsziel auf diese Weise zu nähern.

1.4 Für diese Arbeit relevante Forschungsfelder

Bei der Vielzahl an je nach speziellem Forschungsinteresse relevanten Disziplinen ist der Begriff „Musikrezeption“ in der Forschung also relativ unscharf⁶. Gembris bezeichnete die Rezeptionsforschung als „diffus-allgemeiner Sammelbegriff“ (Gembris 1998, S. 26). Damit wird es um so wichtiger abzugrenzen, welche bestimmten Bereiche für diese Arbeit von Bedeutung sind, und welche zumindest nicht maßgeblich dazu beitragen das Ziel der Untersuchung zu erreichen.

Die Rezeption beginnt im Ohr des Rezipienten, in dem die Schallinformationen in Nervenimpulse umgesetzt, und an das Gehirn weitergeleitet werden. Dieses Feld ist bereits gut erforscht (Rösing 1997, S. 360), jedoch bietet es wenig nützliche Informationen, wenn es darum geht, die interkulturelle Rezeption zu untersuchen, da es sich hier um rein physikalische und elektrochemische Vorgänge handelt, die bei der Musik Japans nicht anders von statten gehen als bei europäischer Kunstmusik oder jeder anderen Musik. Was für diese Arbeit von Belang ist, ist die Interpretation dieser Daten durch den Menschen, und wie diese auf bewusste und unterbewusste Weise vollzogen wird. Um zu untersuchen weshalb die traditionelle japanische Musik im Westen auf die Weise bewertet wurde, wie es in den Quellen belegt ist, ist es nötig auf die Forschung in den Bereichen der Musikpsychologie und Musikästhetik zurückzugreifen. Im Falle der letzteren ist allerdings noch der einschränkende Zusatz von nötigen, dass eine hegelianische am Objekt orientierte Musikästhetik hier nicht von Nutzen sein kann, da Fragen der ästhetischen Wahrnehmung, den Voraussetzungen dieser und der beeinflussenden Faktoren erörtert werden müssen. Dies sind Vorgänge, die im Subjekt stattfinden.

Genau so müssen auch verschiedene musiksoziologische Faktoren einbezogen werden, denn schließlich können gerade in einer interkulturellen Forschungsarbeit die Gruppenzugehörigkeit der Rezipienten (Kleinen 1994, S. 77) wie auch (negative) Stereotypenbildungen (Rösing 1997, S. 366) einen starken Einfluss darauf nehmen, auf welche Weise zugehört wird, und wie diese

6 Siehe Kapitel 1.2

Informationen interpretiert werden. Kleins Untersuchung nutzte ein Experiment, das einen Vergleich der Bewertung des Ausdruckes verschiedener Musikstücke zwischen deutschen und chinesischen Studierenden anstrebte. Das Resultat war, dass bestimmte Ausdruckscharakteristika wie „Meditation“ von den chinesischen Studierenden anders bewertet wurden als von den deutschen (Kleins 1994, S. 82). Das beweist, dass solche Bewertungen im Rahmen der Sozialisierung in einer kulturellen Gruppe anerzogen werden.

Und natürlich kann eine interkulturelle Untersuchung wie diese nicht ohne die Musikethnologie auskommen, die es ermöglicht, die aus den zusammengetragenen Erfahrungsberichten und wissenschaftlichen Forschungen der Rezipienten stammenden Informationen zu analysieren.

1.5 Forschungsstand

Da diese Arbeit einen interdisziplinären Schwerpunkt behandelt, wird hier der Stand der Forschung in den Teilbereichen des Themas bestmöglich beschrieben, und anhand dessen versucht, die Arbeit entsprechend einzuordnen. Dass die Erforschung der traditionellen Musik Japans eigentlich kein Teilbereich des Themas ist, mag im ersten Moment irritierend auffallen, jedoch wird diese Arbeit in diesem Forschungsbereich keine neuen Ergebnisse aufdecken. Er wird jedoch einen unerlässlichen Dienst durch die Versorgung mit Hintergrundwissen und Material leisten, ohne welches die Untersuchung nicht möglich wäre.

Was den Stand der Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft betrifft, stehen zahlreiche Ergebnisse zur Verfügung, die hilfreich sein werden. Relevant ist hier hauptsächlich die interkulturelle Musikrezeption, in deren Dienst sich Helmut Rösing bereits betätigt hat. Dazu zählen unter anderem sein Erkennen der Probleme interkultureller Interpretationsprozesse und die Aufschlüsselung der verschiedenen Musikkulturen nach gegenseitigen Einflüssen (Brandl und Rösing 1993, S. 57ff.) als auch Erkenntnisse zur interkulturellen Musikaneignung (vgl. Rösing 1996).

Zu erwähnen ist hier auch Mei-Chu Wangs Behandlung der Rezeption der chinesischen Musikkultur in der westlichen Literatur zur Musiktheorie und Ästhetik (Wang 1985), die im zweiten Teil der Arbeit auf viele Werturteile und Probleme in der Darstellung eingeht. Oft äußern sich die dort genannten westlichen Autoren zu der chinesischen und japanischen Musik in nur einem Satz mit dem gleichen Urteil, und gerade weil China in der Geschichte einen Einfluss auf die Kultur

Japans ausübte, weisen viele der präsentierten Werturteile eine Ähnlichkeit mit denen auf, die über Japans Musik im speziellen gemacht wurden. So schrieb John Barrow, der Sekretär eines englischen Gesandten, am Anfang des 19. Jahrhunderts die folgenden Zeilen.

„Die Chinesischen Instrumentalisten spielen gemeiniglich Unisono, oder bemühen sich wenigstens, es zu thun, und zuweilen nimmt ein Instrument die Octave, aber niemals einen Theil der Harmonie, wie bei uns, sondern jedes bleibt bloß bei der Melodie, wenn ich einen Namen, der so viel Süßigkeit anzeigt, auf eine Menge rauher Töne anwenden darf.“ (John Barrow, zitiert nach Wang 1985, S. 208).

Das Unisono und die Erwähnung des Fehlens der westlichen Harmonie sind Merkmale der Rezeption, wie sie auch in den Schriften über die Theorie der traditionellen japanischen Musik anzutreffen sind⁷. Wang analysierte die zahlreichen Werturteile in Bezug auf Themenkreise wie die chinesische Musikauffassung, Theorie und Praxis, das Tonsystem und andere Kategorien, die in der westlichen Wissenschaftsliteratur auftauchen (Wang 1985, S. 189).

Erwähnt werden solle auch die Absicht Brittens (Britten 1985), die japanische *hōgaku*, unter die er die traditionelle Musik Japans mit Ausnahme der Volksmusik, populären Musik, *gagaku* und der buddhistischen Gesänge zählt, dem westlichen Musikhörer zugänglicher zu machen. Auch wenn Brittens Artikel keine ausgedehnte Untersuchung der Rezeption ist, und sich auch nicht des Instrumentariums der Rezeptionsforschung bedient, fasst sie doch viele der bestimmenden musikkulturellen Faktoren wie die Klangfarbe⁸ oder die Monophonie zusammen, und versucht Unterschiede zu erklären, und Ähnlichkeiten aufzudecken. Wobei an letzterem zumindest so weit Kritik angebracht ist, als dass dieses Vorhaben Gefahr läuft, in die Falle der Deutung der japanischen Musikkultur durch die Ohren der westlichen Kultur zu machen, was im Falle des Vergleiches der Ernsthaftigkeit der westlichen Moll-Tonleiter mit der japanischen *hirajōshi* (Britten 1985, S. 152) auffällt.

Revers untersuchte die musikalische Rezeption der ostasiatischen Musik durch den Westen, die damit in Verbindung stehenden Phänomene der Exotisierung und musikalischer Instrumentalisierung, Versuche wissenschaftlicher Annäherung und die „Ambivalenz von Faszination und Distanz“ (Revers 1997, S. 5). Der behandelte Zeitraum reicht von der Öffnung Japans durch die Meiji-Zeit bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.

⁷ Siehe Kapitel 2.2.3

⁸ Britten bedient sich hier unter dem Eingeständnis, dass dies eigentlich ein zu harsches Wort sei, des Begriffes „noise“ (Britten 1985, S. 153).

Und schließlich ist die Forschung von Christian Utz zu nennen, der in seinem 2002 erschienen Buch (Utz 2002)⁹ die Interkulturalität in der Neuen Musik beleuchtete. Dabei untersuchte er die Wechselwirkung der gegenseitigen musikalischen Rezeption von Osten und Westen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die dadurch entstehenden Spannungsfelder. Utz, der selbst Komponist ist, näherte sich der Interkulturalität der Musik im Schaffen von westlichen Komponisten und solchen aus dem ostasiatischen Raum auf analytische Weise.

1.6 Fragestellung und Ziele

Der Titel dieser Arbeit „Über die Rezeption der traditionellen Musik Japans durch den Westen“ gibt selbstverständlich schon einen ungefähren Aufschluss über das Thema, jedoch bedarf es auf Grund der Bedeutungsbreite des Begriffes „Rezeption“ im Rahmen der Musikforschung einiger Konkretisierungen.

Aus welchen Bereichen der Musikrezeptionsforschung die Instrumente zur Untersuchung entnommen werden, wurde bereits in dem Kapitel zu den relevanten Forschungsfeldern angeführt¹⁰. Bezüglich des Zieles dieser Arbeit soll die Rezeption in einigen Punkten behandelt werden, statt den Versuch zu wagen, das Feld in seiner vollen Weite zu bearbeiten. Viele der Bewertungen, die in den Berichten der Rezipienten auftauchen, sind auf gemeinsame Ursachen zurückzuführen, die sich auf verschiedene Weisen manifestieren. Um nun die Frage „Was sind die maßgebenden Faktoren, die die Rezeption und schließlich die Bewertung der traditionellen japanischen Musik durch diese mit westlicher Musik sozialisierten Menschen beeinflusst haben?“ zu beantworten, werden einige der in den Rezeptionen zu findenden Punkte ausreichen, um einen Großteil der Ursachen zu beschreiben, und den Kern der Problematik zu erfassen.

Und zuletzt bleibt nur noch übrig, da wo es möglich ist, den Vergleich zwischen der Rezeption der traditionellen japanischen Musik vor und nach dem zweiten Weltkrieg zu ziehen. Denn das ist der Punkt, an dem sich vieles über den Wandel der westlichen Kultur herauslesen lässt. Wie unterscheiden sich die durch die Rezeption zu Stande kommenden Bewertungen, und auf welchen Veränderungen basieren diese Unterschiede?

⁹ Dabei handelt es sich um die Doktorarbeit, für die Utz im Jahr 2000 am Institut für Musikwissenschaft den Dokortitel erhielt.

¹⁰ Siehe Kapitel 1.4

1.7 Methode

Dass hier bereits Kritik an Brittens Artikel geübt wurde, ändert nichts daran, dass er, in dem er die für den westlichen Musikhörer auffälligsten Unterschiede zwischen der japanischen und der westlichen Kunstmusik herausarbeitete, und unter den entsprechenden Schlagwörtern kategorisierte, ein Modell dafür lieferte, was in einer solchen Auseinandersetzung nicht vergessen werden darf. Eine interkulturelle Rezeptionsstudie muss versuchen den Blickwinkel der jeweiligen Rezipienten zu verstehen. Daher soll auch diese Arbeit die Unterschiede zwischen den ästhetischen Idealbildern der westlichen und der japanischen Musik untersuchen, und anhand der Ergebnisse die durch die kulturelle Umdeutung geprägten Wirkungsmechanismen ergründen. In diesem zweiten Schritt wird die musikalische Rezeptionsforschung ein wichtiges Instrument sein, um erstens der interkulturellen Umdeutung und zweitens dem Prozess der Werturteilsbildung auf den Grund zu gehen.

Wang nannte in seiner weiter oben genannten Arbeit (Wang 1985) stets sehr viele Zitate aus der Literatur, um die behandelten Punkte zu verdeutlichen, und folgte dann mit einer Erklärung. Da diese Arbeit so wie Wangs auf Zitate als Rezeptionsbelege angewiesen ist, soll hier auf die gleiche Weise vorgegangen werden. Die Anzahl der Zitate wird jedoch auf wenige repräsentative beschränkt bleiben, die sowohl als Beweis für die Behauptungen als auch als Verdeutlichung des Gesagten dienen sollen. Dies ist gerade daher sinnvoll, da sich bestimmte Muster wiederholen, und viele dieser Zitate gleich mehrere Werturteile enthalten, die allerdings in verschiedenen Kapiteln behandelt werden. Ohne diese Einschränkung der Zitate wäre der Leser nicht nur gezwungen viele sehr ähnliche Werturteile zu lesen, sondern auch die selben Textstellen durch die Kapitel öfter anzutreffen, was sich womöglich nicht völlig vermeiden lässt, jedoch nicht zur Regel werden soll.

Innerhalb der Kapitel zu den einzelnen Kategorien von Werturteilen werden sowohl die Rezeption vor als auch nach dem zweiten Weltkrieg behandelt. Diese sollen jedoch inhaltlich so weit wie möglich von einander getrennt werden, um so den Vergleich zu erleichtern. Die Trennung durch den zweiten Weltkrieg erfolgt, da die Zeit danach eine kulturelle Öffnung der Welt brachte. Das gilt auch für Japan, dessen endgültige Öffnung erst hier stattfand (Harich-Schneider 1973, S. 549). Das ermöglichte eine verstärkte Begegnung des Westens mit der traditionellen Musik Japans. Durch kulturelle Veränderungen wie dem Rückgang des Eurozentrismus und der Suche der westlichen Musik nach neuen Klängen zeigte der Westen vermehrt auf künstlerische und nicht nur forschende Weise Interesse an nicht-westlicher Musik. Die kulturellen Hintergründe der Rezipienten vor und nach dieser Grenzlinie unterschieden sich also besonders in Hinsicht der Auseinandersetzung mit fremden Kulturen in einem wesentlichen Ausmaß.

1.8 Quellen

Als Quellen für die Rezeption in Reiseberichten werden zu einem großen Teil wissenschaftliche Berichte von Japanreisenden aus dem 19. Jahrhundert dienen. Hinzu kommt Engelbert Kaempfers Reisebericht, der aus diesem Rahmen herausfällt. Die Publikationen von L. Müller, Rudolph E. Dittrich und Francis Piggott bilden den Hauptteil der untersuchten Reiseberichte, deren Publikationsdetails im Literaturverzeichnis nachzulesen sind. Dies stellt natürlich nur eine Auswahl aus der Vielzahl an Reiseberichten dar. Dass der Fokus auf Berichten des 19. Jahrhunderts liegt, und die ältesten wie etwa der des Missionars Luís Fróis nicht mit einbezogen werden, hat die Ursache, dass der Vergleich mit der Rezeption des Zeitraumes ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schwerer fällt, je länger die Zeit der Berichte zurück liegt. Die Konsistenz einer Musikanschauung, die einem steten Wandel unterworfen ist, ist über einige Jahrhunderte weniger stark gegeben als über einen kleineren Zeitraum.

Die Rezeption der Gegenwart werden im Internet publizierte Rezensionen und Weblog-Einträge belegen. Diese werden im Literaturverzeichnis unter „Internetquellen“ aufscheinen. Falls der Name des Autors nicht vorhanden ist, wird die URL in einer Fußnote vermerkt, und zusätzlich in den Internetquellen unter dem Punkt „Anonym“ eingetragen. Hinzu kommen Zeitungsrezensionen, die im Zeitraum der Kawakami-Tournee in Europa erschienen, und von Peter Pantzer 2005 in gesammelter, und übersetzter Fassung publiziert wurden. Die Berichte von den kabuki-Vorstellungen im Westen stammen aus einer ähnlichen Sammlung, die vom Shochiku Verlag 1994 herausgegeben wurde.

1.9 Technische Bemerkungen

Die in den Sammlungen von Zeitungsartikeln publizierten Artikel werden im Text in folgendem Format angegeben:

(<Name des Autors>. <Erscheinungsdatum der Zeitschrift>, <eventuelle Angaben zur speziellen Ausgabe oder dem Teil in dem der Artikel erschien>. <Name der Zeitung>, <Erscheinungsland>. In: <Sammlung in der der Artikel erschien>, <Seitenangabe der zitierten Stelle>).¹¹

Ein Beispiel könnte wie folgt aussehen: (Rosenhagen, Hans. 28.11.1901, Erster Teil. Der Tag, Deutschland. In: Panzer 2005, S. 174).

Die japanischen Wörter werden in Hepburn-Romanisierung angegeben, und dabei außer bei Namen, Satzanfängen oder Titeln klein geschrieben. Sollte der Verfasser es für nötig halten zur Eindeutigkeit oder zum Verständnis chinesische Schriftzeichen anzuführen, werden diese in einer runden Klammer hinter dem romanisierten Begriff stehen.

Beispiel: kanji (漢字)

Japanische Namen werden gemäß der westlichen Konvention zuerst mit dem Vor- und dann mit dem Nachnamen genannt.

¹¹ Die spitzen Klammern „<“ und „>“ dienen nur zur besseren Übersicht in der Beschreibung des Formates und werden in den Quellenangaben nicht auftauchen.

2 Zeitauffassung

Zeit ist ein Faktor, dem in der Musik eine besondere Bedeutung zukommt, denn anders als bei einem Bild, einer Statue oder einer Dichtung wird das Verstreichen der Zeit zu einem zentralen Aspekt des Kunstwerkes. Ein Gemälde bleibt gleich, egal wie lange es angesehen wird, und auch der Text auf dem Blatt Papier ändert sich nicht. Bei der Musik aber gibt es keine Momentaufnahmen. Wird das Gemälde nun für eine Sekunde lang von einer Person betrachtet, und wirft diese Person eine Minute später noch einen Blick darauf, ändert sich womöglich die persönliche Wahrnehmung des Bildes bei dem zweiten Blick, doch würde das gleiche Verfahren bei der Musik angewendet werden, würde bei jedem Hinhören ein anderer Teil des Stückes gehört werden. Und wird die betrachtende Person danach gefragt: „Hast du das Bild gesehen?“, wird sie auf diese Frage mit „Ja“ antworten können. Bei der Musik wäre die Frage: „Hast du das Musikstück gehört?“ nicht so eindeutig zu beantworten.

Entsprechend stark ist auch der Einfluss der Zeit in der Wahrnehmung von Musik. Das zeigen Untersuchungen wie etwa die Behnes, die unter anderem den Einfluss des Tempos auf den verbalisierten Höreindruck der Untersuchungsteilnehmer und den Bezug des Tempoempfindens auf die melodische Informationsdichte feststellte (Behne 1972, S. 143f.). LeBlanc untersuchte die Musikpräferenzen verschiedener Altersgruppen (LeBlanc et al. 1988) und Husain, Thompson und Schellenberg stellten einen Zusammenhang zwischen dem Vortragstempo und der 'Erregtheit'¹² des Gemütes fest (Husain, Thompson und Schellenberg 2002, S. 165).

Die zentralen zeitlichen Begriffe in der Musik sind das Tempo und der Rhythmus, der sich auch in der Form und der Harmonik wiederfindet. Tempo und Rhythmus sind nicht immer so einfach zu trennen. Wenn im folgenden Verlauf dieser Arbeit das Tempo erwähnt wird, ist das in Bezug auf das rein in Metronomschlägen pro Minute messbare Tempo (= MM) zu verstehen. Wenn das empfundene Tempo (Auhagen 2005, S. 231) gemeint ist, das natürlich stark vom Metronom vorgegebenen abweichen kann¹³, wird das entsprechend angegeben.

¹² Original: „arousal“

¹³ Sechzehntel bei 120 Viertelschlägen pro Minute klingen anders als Achtel bei dem selbigen „Tempo“.

2.1 Temposchwankungen

„Ebenso wie das Tempo der ganzen Musikstücke bedeutenden Schwankungen unterliegt (es ist vielfach von der Atemlänge der Bläser abhängig), ebenso wie am Schluß jedes einzelnen Teiles ein deutliches Accelerando zu erkennen ist, so finden sich auch willkürliche Schwankungen, Fermaten und Verkürzungen im Einzeltakt. Dies zeigt sich besonders, wenn ein und dasselbe Musikstück von verschiedenen Spielern vorgetragen wird.“ (Abraham und Hornbostel 1903, S. 333).

Da diese Zeilen im Rahmen einer wissenschaftlichen Untersuchung entstanden, geben sie eine musikalisch-gebildete Erklärung dessen wieder, was einem an westliche Musik gewöhnten Menschen beim Hören solcher Klänge auffallen kann. Abraham und Hornbostel bezogen sich dabei auf „Die von uns untersuchten Musikstücke“ (Ebenda) und meinen dabei die Stücke, die sie bei einer Berliner Aufführung im Zuge der Europatournee der japanischen Theatergruppe von Otojirō Kawakami¹⁴ und dessen Frau Sadayakko aufnehmen konnten als auch auf Phonogrammaufnahmen aus anderen Quellen. Westlich geschulte Ohren sind es gewohnt, dass ein regelmäßiges Zeitmaß beim Vortrag eines Stückes eingehalten wird. Schon im 14. Jahrhundert schlug Johannes Vetulus vor, die Zeitdauern für die Notenwerte aus der Dauer eines Tages abzuleiten, und der Puls des Menschen soll in der Geschichte der abendländischen Musik ebenfalls als Instrument zur Festlegung eines Tempos in Betracht gezogen werden sein (Auhagen 1997, Sp. 229). Auch wenn dies alles noch keine praktikablen Lösungen waren, ist es doch ein frühes Indiz für das Ideal eines möglichst gleichbleibenden Tempos in der Musik des Westens. Später hat es sich unter manchen Komponisten eingebürgert, eine präzise Angabe von Schlägen pro Minute auf dem Notenblatt niederzuschreiben, und den Ausführenden so eine Möglichkeit zu bieten, die Idee des Komponisten mit mathematischer Genauigkeit auszuführen. Beethoven versah viele seiner Werke mit Metronom-angaben (Ebenda, Sp. 231). Und im westlichen Musikunterricht wird das Metronom als Hilfsmittel eingesetzt, um zu lernen, das Tempo beim Spiel eines Instrumentes gleichmäßig zu halten.

Tempoangaben werden, seien sie nun durch präzise Angaben von Metronomschlägen pro Minute vermittelt, oder durch Vortragsbezeichnungen wie „adagio“ definiert, in der westlichen Musik auch verwendet um scharfe Kontraste zu erzeugen. So wechseln sich schnelle und langsame Sätze in der westlichen Musik ab. Dies ist ein Konzept, das es so in der japanischen Musik nicht gibt, wie Kikkawa anmerkte (Kikkawa 1984, S. 45). Das bedeutet allerdings keinesfalls, dass das Tempo keine Bedeutung hätte, oder dass es gar mit Willkür behandelt wird, wie Hornbostel und Abraham es in dem Zitat weiter oben andeuteten. Wie der Eindruck von Willkür während Abrahams

¹⁴ 1864-1911, Schauspieler des japanischen shinpa-Theaters (vgl. Kapitel 4.2)

und Hornbostels Arbeit im Raum interkultureller Interpretation von Musik entstanden sein könnte, soll in diesem Kapitel erforscht, und ein Erklärungsversuch für diese Beurteilung erstellt werden.

2.1.1 jo-ha-kyû

Als Voraussetzung für das folgende Kapitel wird hier zunächst das Tempokonzept der japanischen Musik erklärt. Aus dem gagaku, der Musik des japanischen Kaiserhofes, stammt das Konzept des jo-ha-kyû, das für den Verlauf des Tempos innerhalb eines Musikstückes verantwortlich ist. Jo (序) ist der Anfang, beziehungsweise die Einführung, ha (破) ist das Brechen, das laut Malm als das Auseinanderbrechen der Exposition zu verstehen ist (Malm 2002, S. 115), und kyû (急) meint das Beeilen auf dem Weg zum Ende. Es hat eine stete Beschleunigung des Tempos im Verlauf des Stückes zur Folge, wie Kikkawa schrieb: „Vom langsamen (steigert es sich) zum schnellen Tempo, und das Stück endet mit einer leichten Beruhigung – dies ist das ungeschriebene Gesetz des Zeitmaßes bei japanischen Musikstücken.“ (Kikkawa 1984, S. 153). Dieses Konzept wirkt nicht nur auf der Ebene des gesamten Musikstückes, sondern auch in kleineren Einheiten, was auch Hornbostel aufgefallen sein muss, da er doch von einem Accelerando am Ende der einzelnen Teile sprach¹⁵. Glücklicherweise waren Abraham und Hornbostel nicht nur so umsichtig die Transkriptionen der von ihnen untersuchten Phonogrammaufnahmen ihrer Arbeit beizufügen, sondern haben dabei sogar an vielen Stellen die von ihnen mit dem Metronom gemessenen Tempi im Notentext vermerkt, was es leichter macht ihre Forschung nachzuvollziehen.

Die von Abraham und Hornbostel untersuchten Stücke stammen nicht aus dem gagaku. Dass jo-ha-kyû dennoch Gültigkeit für sie hat, liegt daran, dass es als Prinzip, das ursprünglich nur den Satzaufbau in dieser aus China importierten Hofmusik regelte, weit über diese Bestimmung hinaus alle japanischen Künste beeinflusste (Fujita 2007, S. 37).

¹⁵ Siehe Kapitel 2.1

2.1.2 Abrahams und Hornbostels Untersuchung

In den untersuchten Stücken offenbaren sich unterschiedliche Tempoverläufe, bei manchen der Beispielen ist das stetige Beschleunigen aber sehr offensichtlich, wie die folgenden Diagramme zeigen. Sie beschreiben die Tempoangaben Abrahams und Hornbostels nach den gezählten Schlägen und nicht etwa nach den Takteinteilungen, die die beiden Forscher hier getätigt haben. Außerdem ignorieren sie alle Abweichungen, die nicht in Tempoangaben festgehalten wurden, wie auch Fermate. Und da nur von bestehenden Daten ausgegangen werden kann, erscheinen die Tempoverläufe durch die stichprobenartigen Metronommessungen entsprechend sprunghaft zu sein, was ein Charakteristikum ist, das eigentlich nicht der japanischen Musik entspricht. Die Darstellung ist damit in höchstem Maß unzureichend um die Charakteristik des Tempos in der japanischen Musik zu demonstrieren, jedoch reicht sie um zu veranschaulichen, wie sich das Tempo auf höherer Ebene bewegt. Ein weiteres Wort der Warnung sei über das Medium ausgesprochen, auf dem diese Aufnahmen stattfanden. Die Tempotreue der Wachszyylinder ist nicht zu garantieren, weswegen manche der Schwankungen auch durch die technischen Gegebenheiten entstanden sein könnten. Es bleibt also nichts übrig, als auf das Urteil und das musikalische Gedächtnis Abrahams und Hornbostels zu vertrauen. Es wurden nicht alle Stücke, die Abraham und Hornbostel transkribierten, in die Diagramme aufgenommen, jedoch stellen diese eine zu diesem Zweck ausreichende Auswahl dar.

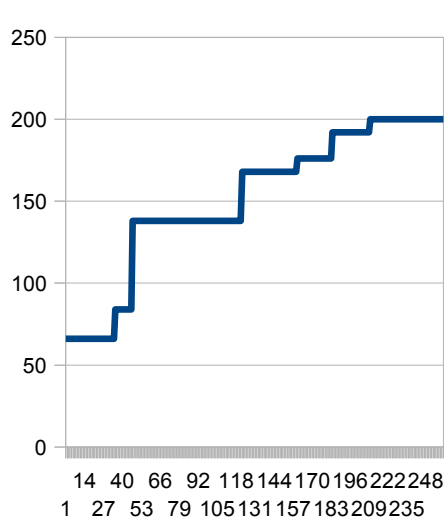


Abbildung 1: „II.
Shamisen-Solo“

Das shamisen¹⁶-Solo „Ousazuma“ (Abraham und Hornbostel 1903, S. 347) (Abbildung 1) trägt jo-ha-kyû auf eine sehr offensichtliche Weise in sich, und macht es so nicht schwer, es an diesem Beispiel abzulesen. Nach dem sehr gemächlichen Anfang nimmt es rasch an Fahrt auf und steigert sich gegen Ende sogar auf ein ungefähr drei mal so schnelles Tempo, dessen Geschwindigkeitseindruck noch durch die rasanten Sechzehntelnoten verstärkt wird. Während der letzten Takte finden noch einige rhythmische Figuren statt, bevor das Stück vor dem Schluss erst in Achtel- und schließlich sogar in Vierteln zurückfällt. Dieses Ende ist also genau so wenig abrupt wie der

¹⁶Ein dreisaitiges, japanisches Instrument, das mit einem Plektrum gespielt wird.

Anfang, welcher erst mit Vierteln beginnt, und sich dann in Achtelnoten steigert. Auch das gehört zum Prinzip jo-ha-kyû.

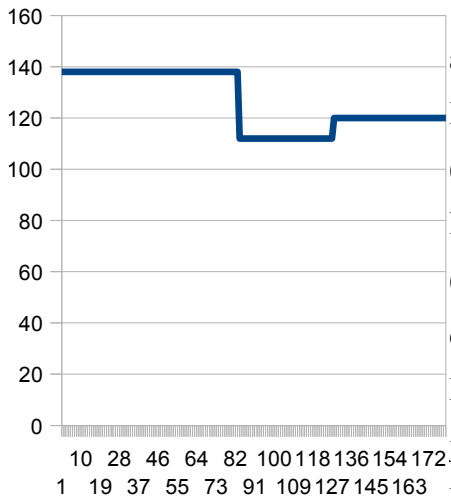


Abbildung 2: „III.

Theater-Musik (Shamisen)
1.“

Bei dem nächsten Stück handelt es sich um einen Teil aus dem ersten Akt eines Tanzdramas, das von Abraham und Hornbostel als „Die Geisha und der Ritter“ bezeichnet wird (Abraham und Hornbostel 1903, S. 344). Abraham und Hornbostel haben drei Stücke notiert, die Darstellung (Abbildung 2) beschreibt das erste. Es beginnt schnell, und fällt danach in ein langsames Tempo zurück. Dem genannten Prinzip jo-ha-kyû entspricht dies nicht, der Höreindruck ist jedoch anders¹⁷. Der Tempofall folgt nach einem starken Ritardando, das in einem langen Fermate endet, welches auf Grund des Schwingungsverhaltens der shamisen eigentlich ein Moment der Stille ist. Als das Spiel der shamisen dann

fortgesetzt wird, entsteht dadurch das Gefühl einer Temposteigerung, das mittels der darauf folgenden schnellen Sechzehntelrhythmen und eines Accelerandos verstärkt wird. Gegen Ende löst sich das Tempo dann wieder in einem Ritardando und länger werdenden Notenwerten auf. Hier zeigt sich die Schwierigkeit und Darstellungsungenauigkeit, die die westliche Notation mit sich bringt, wenn es darum geht, Musik aufzuzeichnen, die einer anderen Musikkultur entspringt. Piggott schrieb bereits 1909 über diesen Umstand, und hielt seine Einschätzung fest, dass die westliche Notation bloß als Gedächtnisstütze aber nicht zum Erlernen eines japanischen Musikstückes dienen könne (Piggott 1909, S. 2).

Abrahams und Hornbostels Worte beschreiben eine inhaltliche Steigerung: „Dem ersten, mehr feierlich ceremoniellen, folgt ein etwas lebhafterer, anmutiger Tanz unter einem Regen von Kirschblüten. Das letzte Stück gibt eine Art wilder Tarantella wieder, welche die Tänzerin auf einem Tsudsumi (kleine umgehängte Trommel) begleitete.“ (Abraham und Hornbostel 1903, S. 345). Diese Steigerung von einer Nummer zur nächsten ist ebenfalls eine wichtige Beobachtung, und beispielsweise auch bei Stücken des nô-Theaters das Modell, auf dem der Aufbau des Gesamtwerkes beruht (Kikkawa 1984, S. 155ff.). Dass dieses Modell seinen Weg aus dem gagaku in andere Künste wie auch diese fand, wurde bereits weiter oben festgehalten.

¹⁷ Der Verfasser verwendete eine Digitalisierung der Walzenaufnahmen zum Vergleich (Simon und Ziegler 2003).

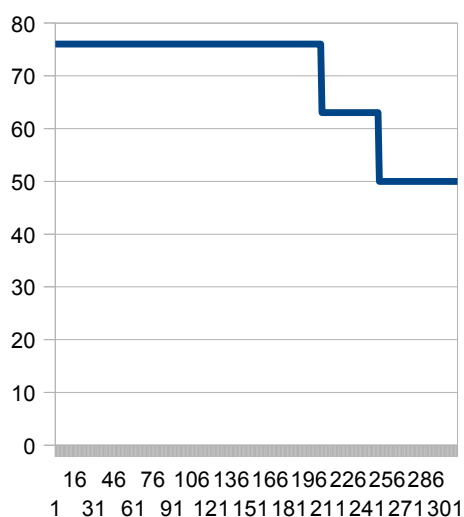


Abbildung 3: „IV. Koto-Solo“

Das koto¹⁸-Solo (Abbildung 3) verhält sich nun auf eine den vorigen Tendenzen gegenüber genau gegenteilige Art, allerdings stammt es aus einem Schauspiel (Abraham und Hornbostel 1903, S. 345) und genauer gesagt aus einer Sterbeszene. Dass hier die Musik als dramatisches Mittel eingesetzt wurde, um durch das fallende Tempo das Sterben einer Figur zu illustrieren, ist gut denkbar. Das koto-Solo in Abbildung 4 hingegen könnte jo-ha-kyû kaum besser verkörpern.

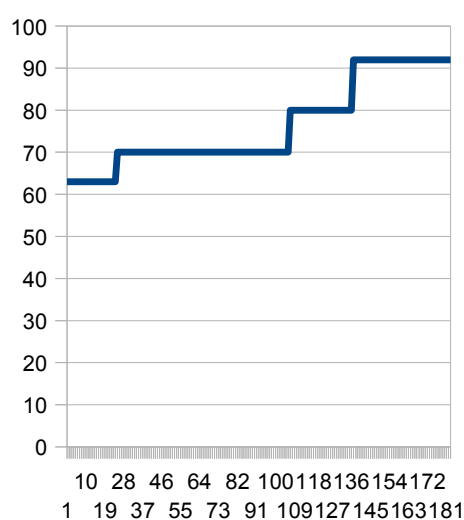


Abbildung 4: „V. Koto-Solo“

Zusammenfassend ist hierzu zu sagen, dass den Tempoänderungen in der traditionellen japanischen Musik ein System unterliegt, und es damit nicht so „willkürlich“ ist, wie es dem Betrachter vorkommen mag. Willkürlich ist etwas, das ohne ein leitendes Prinzip aus der Laune des Ausführenden entschieden wird, und das ist hier nicht der Fall. Da in der westlichen Kunstmusik ein konstanteres Tempo erwünscht ist, mag für einen mit westlicher Musik sozialisierten Menschen der Eindruck von Willkürlichkeit entstehen, wenn die japanische Musik mit der selben Erwartungshaltung gehört wird, wie die westliche. Dabei handelt es sich um eine interkulturelle

Fehlinterpretation, bedingt durch das Nicht-Verstehen kulturspezifischer Codes, also in diesem Fall des jo-ha-kyû.

Die Bestimmung des Tempos durch jo-ha-kyû auf einer über einzelnen Musikstücken liegenden Ebene, wie etwa im nô-Theater (Yasuda 1989, S. 5)¹⁹ wo mehrere Stücke das Gesamtwerk bilden, ist letzten Endes sogar vergleichbar mit der westlichen Kunstmusik, in der sich ebenfalls Konventionen zum Aufführungstempo der einzelnen Sätze eines mehrsätzigen Werkes wie der Sonate entwickelten (Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1578ff.). Der Unterschied liegt darin, dass beide

¹⁸ Die koto ist eine meist 13-saitige, japanische Wölbbrettzither.

¹⁹ Siehe auch Kapitel 2.1.1. Das dort erklärte Prinzip jo-ha-kyû wird auch im nô auf kleiner und großer Ebene umgesetzt.

Musiktraditionen jeweils andere Tempoverteilungen präferieren. Es existieren unterschiedliche Idealvorstellungen, die im Prozess interkultureller Rezeption zu den genannten Deutungen führten.

Bradter schrieb: „Die Vorstellung der Intuition eines in einem Idiom erfahrenen Hörers stellt eine Idealisierung dar, die die Menge aller vorstellbaren Möglichkeiten begrenzen soll.“ (Bradter 1998, S. 14). Die Rede ist von der musikalischen Intuition des Hörers, die es erlaubt die Musik zu verstehen (Ebenda, S. 13). Sommerer stellte fest, dass die Erklärung des Kontextes einer Komposition das Kunsturteil beeinflussen könne, auch wenn ein emotionaler Bezug dadurch noch nicht gegeben sei (Sommerer 1994, S. 149)²⁰.

Da Abraham und Hornbostel nicht mit dem Idiom der japanischen Musik erfahren waren, und diese sich damit im Raum der von ihnen nicht vorstellbaren Möglichkeiten befand, konnten sie nur aus dem von ihnen erlernten Idiom heraus urteilen. Der Kontext der Komposition, hier im Sinne der zum musikalischen Verständnis nötigen Konzepte wie etwa *jo-ha-kyû*, hätte ihr Kunsturteil beeinflussen können, das sich durch die Nicht-Kenntnis in eben jenem Eindruck der Willkürlichkeit manifestierte.

2.2 Segmentierung von Zeit

Dieses Kapitel behandelt verschiedene Phänomene, die das Unterteilen der von Musik erfüllten Zeit in kleinere Abschnitte beeinflussen. Da die Zeit die Leinwand für diese Kunst darstellt, ist die Strukturierung dieser ein wichtiger Faktor in der Wahrnehmung von Musik. Zuletzt sollen die behandelten Wahrnehmungsvorgänge in einem Beispiel veranschaulicht werden.

Die auditive Wahrnehmung des Menschen arbeitet damit Gruppierungen vorzunehmen, da es dies erleichtert, sich die Töne zu merken, und zu verarbeiten (Seashore 1967, S. 140). Stern erkannte schon am Ende des 19. Jahrhunderts die „psychische Präsenzzeit“, und dass zeitliche Intervalle nur dann direkt mit einander verglichen werden können, wenn das gesamte Vergleichsmaterial innerhalb dieser Zeit liegt (Stern 1897, S. 333). Die Gruppierung von Tönen kann demnach nur innerhalb dieses Zeitraumes erfolgen. Barry schrieb von der Wichtigkeit der Tonika als Referenzpunkt, von dem aus die durch den Rhythmus organisierte Zeit betrachtet wird

²⁰ Dies stellte er in einer experimentellen Untersuchung fest, in der es unter anderem um die Bewertung von Serieller Musik ging, die eine bewusste Trennung vom Idiom der westlichen Kunstmusik vollzogen hat, und daher für einen großen Teil der westlichen Bevölkerung ebenfalls unvertraut ist.

(Barry 1990, S. 127). Das von Barry beschriebene Modell mit den beiden „principal agents of time-keeping – rhythm as discrete regular groups and tonal systemic as the realization of functional expectation“ (Ebenda, S. 130) lässt sich auf die japanische Musik nur teilweise anwenden. Die Gruppierung durch funktionsharmonische Mittel und die damit verbundene Erwartungshaltung dem Abschluss der Gruppe durch die Rückkehr zur Tonika gegenüber ist in der außer-europäischen Musik nicht gegeben. Hier kommt jedoch die Frage ins Spiel, wo die Gruppe endet und die Form beginnt. Clarke schlug hierzu die Trennung zwischen rhythmischer Gruppierung und Form durch die Limitierungen des „perceptual present“ vor (Clarke 1999, S. 476), und berief sich dabei auf Michon, der die Gegenwart für die Wahrnehmung definierte, in dem er feststellte, dass Informationen in ihr direkt zugänglich sind, bis sie auf einer höheren, abstrakteren Ebene verarbeitet werden können (Michon 1978, S. 96). Die Informationen bleiben dann für weitere Reinterpretationen und Verarbeitungen vorhanden, bis sie nicht mehr gebraucht, und zu einer Erinnerung werden (Ebenda). Was also aus der Erinnerung zurückgerufen werden muss, gehört nicht mehr zur Gegenwart. Dieses Modell erlaubt es die temporale Gruppierung zu einer Form vorzunehmen, ohne sich dabei auf ein Instrument der europäischen Kunstmusik zu stützen, wie das Barrys. Das ermöglicht die Annahme, dass diese temporale Gruppierung durch die Form in der japanischen Musik durch übergeordnete Prozesse verarbeitet wird, die wie auch die Erwartungshaltung gegenüber einer Funktionsharmonie erlernt werden müssen.

Weshalb die Gruppierung von isolierten Klangereignissen zu übergeordneten Gruppen für die Bewertung von Musik relevant ist, erklärte Seashore wie folgt.

„This is a principle which is involved in all auditory perception. Individual sounds are grouped in measures and phrases, phrases and periods, periods and movements. The ability to grasp in terms of larger and larger units is a condition for achievement. The development of this ability results in power to handle vast numbers of sounds with ease, and this success is a source of pleasure. [...] Thus, rhythm has become a biological principle of efficiency, a condition for advance and achievement and a perpetual source of satisfaction.“ (Seashore 1967, S. 140).

Die Möglichkeit Gruppierungen Wahrzunehmen ist also ein wichtiger Faktor in der einfachen Frage: „Findet ein Individuum Gefallen an diesem Klangereignis?“ Der Mensch sucht nach der Möglichkeit zu Gruppieren, und findet er sie nicht, ist er nicht nur verwirrt, sondern erfährt kein Erfolgserlebnis, und kann damit zumindest aus dieser Quelle kein Vergnügen erlangen. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels soll gezeigt werden, wie die rhythmische Elastizität, das oft langsame Tempo, die eigenen metrischen Vorstellungen und das Fehlen der Harmonie in Japans traditioneller Musik es einem Menschen, der mit dieser Musik nicht vertraut ist, schwer machen, den Genuss aus jenem aus der Gruppierung der Töne entstehenden Erfolgsgefühl zu ziehen.

2.2.1 Elastizität und Rhythmus

Der traditionellen japanischen Musik ist eine gewisse Elastizität des Rhythmus zu eigen, was der westlichen Vorstellung eines Metronom-geeichten Taktes nicht entspricht. Zwar gibt es in der japanischen Musik ebenfalls Einheiten, die man die japanische Entsprechung des westlichen Taktes nennen könnte, wenn man darin das Zusammenfassen elementarer Einheiten zu einer größeren sieht, jedoch ist die Handhabung eine andere. Abgesehen von diesen Eigenheiten ist außerdem ein Teil der traditionellen japanischen Musik nicht metrisch gebunden²¹. Und verkompliziert wird die Sache noch dadurch, dass die einzelnen Gattungen der Musik eigenständige, parallele Entwicklungen durchmachten (Kikkawa 1984, S. 10), weswegen sich in Japan nicht ein so einheitliches Konzept finden lässt, wie in der westlichen Musik.

In den volkstümlichen Liedern Japans²² herrscht oft eine freie, oder nur schwer in westliche Takteinteilungen einzugliedernde Metrik vor, da die japanische Musik oral überliefert wird (Malm 2002, S. 265). Eine starre Metrik ist leichter in eine Notation zu übertragen, da es weniger Besonderheiten in der musikalischen Abfolge gibt, die notiert werden müssen. Der westlich sozialisierte Musikhörer ist auf diese Standardisierungen, die eine Notation mit sich bringt, eingestellt.

Der von Malm beschriebene „sliding door“-Effekt (Ebenda, S. 60) tut ähnliches, um das westliche Taktgefühl in die Irre zu führen. Hier werden die Stimmen gegeneinander verschoben, so dass es klingt, als ob die jeweiligen Anfänge der „Takte“ nicht gleichzeitig einsetzen würden. Erst am Ende des Stückes werden die Stimmen wieder vereint. Dies mag den Eindruck erwecken, als wäre ein ähnliches Prinzip wie die Kanon-Singweise aus der europäischen Musik hier auf den Rhythmus angewandt worden, allerdings findet sich dabei nicht die entsprechende Imitation einer Stimme, und der Effekt wird genutzt, um eine Spannung zu erzeugen, die sich in dem Empfinden eines rhythmischen Vorwärtsschubes entlädt. Diese Spielweise findet sich in der Festivalmusik aber auch im nagauta²³. Malm schrieb außerdem von seiner Vermutung, dass die Worte des Gesanges besser hörbar wären, wenn sie nicht mit dem perkussiven Klang der shamisen zusammenfallen

²¹ Siehe Kapitel 2.2.1.1

²² Genannt werden sie heutzutage „minyô“, jedoch wurde dieser Begriff von der Forschung des späten 19. Jahrhunderts als Übersetzung des deutschen „Volkslied“ kreiert (Malm 2002, S. 262).

²³ Nagauta ist eine Vokalgattung mit Instrumentalbegleitung, und wird im kabuki-Theater verwendet. Siehe Kapitel 4.2.1

würden, und brachte das Wort „Neutralität“²⁴ ins Spiel, das sich auf den Umstand beziehen könnte, dass die Gesangslinie ohne starke rhythmische Akzente gesungen wird (Malm 1973, S. 50f.).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Rhythmus in der traditionellen japanischen Musik keinem starren Muster folgt wie der der westlichen, sondern die Eintrittspunkte der Takte verschleiern kann, und sich dadurch elastisch verhält. Auch die Metrik kann ihren Beitrag hierzu leisten, was im folgenden Abschnitt verdeutlicht wird.

2.2.1.1 Metrik

Die Elastizität des Zeitgefühls zeigt sich besonders auch in kleineren Einheiten und nicht nur im Musikstück als Ganzem. Wie bereits erwähnt, gibt es auch in der japanischen Musik eine Methode, einzelne elementare Zählseinheiten zu einer größeren Einheit zusammenzufassen. Wie auch in der westlichen Musik mit ihren verschiedenen Taktarten gibt es mehrere Möglichkeiten, dies zu tun. Das gagaku kennt hierfür den Begriff „hyôshi“, der allerdings mehrdeutig belegt ist (Nelson 2008, Seite 58; Harich-Schneider 1953, S. 58f.). Der Vergleich mit dem Takt der westlichen Musik kann als Hilfe fungieren, um zu verstehen, worum es sich hierbei handelt. Doch abgesehen von der Funktion als zusammenfassendes und unterteilendes Element gibt es einige Unterschiede.

Das kobyôshi²⁵ stellt die kleinste rhythmische Zählseinheit dar, und je nach der Art der übergeordneten Einheit wird eine bestimmte Anzahl von kobyôshi in dieser zusammengefasst. Jobyôshi ist die frei-metrische Einteilung, die im ersten Teil des jo-ha-kyû auftritt, und daher auch ihren Namen bezieht. Bei Instrumentalstücken erklingt hier das netori²⁶, das auf den Akt des Stimmens zurückgeht, und in Tanzstücken betreten die Tänzer während dieses Aufführungsteiles die Bühne. In beiden Situationen macht es zumindest so weit Sinn, auf die Metrik zu verzichten, als dass es keinen triftigen Grund gibt, sich beim Spiel an einer regelmäßigen Gliederung des Rhythmus zu orientieren. Die Einteilungen, die nach der westlichen Theorie als „metrisch“ bezeichnet werden, fallen unter den Begriff „gakubyôshi“. Dieser Begriff ist aber nicht nur ein Überbegriff für die regelmäßig-gegliederten hyôshi, also solche, die mit 4/4, 2/4 und etc. transkribiert werden würden und solche, bei denen sich beispielsweise der Eindruck eines geraden 2/4 Taktes mit einem 3/4 Takt abwechselte, sondern beschreibt auch die regelmäßig-gegliederten hyôshi an sich.

²⁴ Original: „neutrality“

²⁵ Bei dem „byôshi“ handelt es sich um das Wort „hyôshi“, allerdings wird der „h“-Laut bei der Zusammensetzung mit einem anderen Wort zu einem „b“.

²⁶ Das netori ist die Einleitung im gagaku.

Die metrischen Einteilungen werden durch einige Schlüsselwörter definiert, und durch diese lassen sich insgesamt 15 Arten von *hyôshi* konstruieren, von denen 10 in gegenwärtigen Aufführungen Verwendung finden (Fujita 2007, S. 43). Im *hayabyôshi* werden 4 *kobyôshi* zusammengefasst, und bei *nobebyôshi* sind es 8. Diese Art der Einteilung ist mit westlicher Musik aufgewachsenen Menschen also sehr geläufig. Bei den unregelmäßigen *hyôshi* mag dies ein wenig anders aussehen, denn hier sind die Verhältnisse anders verteilt. *Haya-* und *nobebyôshi* können hier durch den Zusatz von „*tada*“ zu einer Verteilung von 2 und 4 beziehungsweise von 4 und 8 *kobyôshi* modifiziert werden. Es wird also stets eine halb so lange Gruppe vorgeschoben. Ein Sonderfall ist hier wohl das *yatarabyôshi*, das aus 2 gefolgt von 3 *kobyôshi* besteht, und damit womöglich am weitesten vom westlichen 4/4 Takt entfernt liegt. Heutzutage wo auch Taktarten wie 7/8 oder 15/16 in mancher Musik des Westens einen Platz haben, mag dies für bestimmte Menschen weniger befremdlich wirken als für westliche Zuhörer des 19. Jahrhunderts oder sogar noch früherer Zeiten. Doch Abraham und Hornbostel beschrieben noch andere Eigenarten der japanischen Musik, die sich im Vergleich zur europäischen offenbaren, und das Erkennen des Taktes erschweren.

„Wir Europäer besitzen bestimmte Hilfsmittel, den Takt zu markieren. Die guten Taktteile werden entweder stark betont oder sind von besonders hohen und tiefen Tönen gebildet, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Auch die Distanz der Akkorde in den einzelnen Taktteilen ist für die Rhythmisierung von Einfluß. Die Hilfs-Kriterien der Distanz und Betonung scheinen bei den Japanern zu fehlen.“ (Abraham und Hornbostel 1903, S. 333).

Europäisch sozialisierte Musikhörer sind es gewöhnt, auf bestimmte Betonungen, Melodiewendungen und Akkordwechseln zu hören, um zu erkennen, wo ein Takt beginnt. Laut der von Lerdahl und Jackendoff formulierten Generativen Theorie tonaler Musik müssen nicht zwangsweise alle Schallereignisse mit dem metrischen Gefüge übereinstimmen, das eine Idealisierung unter der musikalischen Oberfläche ist. Diese können gerade durch Abweichungen Betonungen setzen (Brandter 1998, S. 27). Die Wahrnehmung von Metrik in dieser Theorie ist der Prozess des Erkennens und Filterns phänomenaler und struktureller Akzente (Clarke 1999, S. 482). Lerdahl und Jackendoff beschränkten ihre Theorie zwar auf die westliche Barock- und klassisch-romantische Musik (Brandter 1998, S. 13), behaupteten jedoch, dass die Veranlagung jede Musik aufnehmen zu können, unabhängig von erlernten Idiomen sei. Das Nicht-Verstehen beruht auf mangelnder Bildung im fremden Idiom. Das Bekannt-sein mit einem bestimmten Idiom macht es jedoch schwerer, für andere Idiome zugänglich zu sein (Ebenda, S. 14).

Die japanische Musik hat ebenfalls Akzente wie das Schlagen des *shakubyôshi*²⁷ im *gagaku*,

27 Das *shakubyôshi* ist eine Holzklapper.

doch bei mangelnder musikalischer Bildung in diesem Idiom kann das Signal nicht korrekt interpretiert werden. Und da in manchen Teilen der japanischen Musik auch auf die Metrik verzichtet wird, muss einfach behauptet werden, dass nicht nur die Erkennungsmerkmale der Metrik sich von den westlichen unterscheiden, sondern auch die Wichtigkeit, die der Metrik zugestanden wird, verschieden ist. Hornbostel nennt an selbiger Stelle (Abraham und Hornbostel 1903, S. 333) auch die Synkopierung, die das Bestimmen der Taktart erschwert, und bezieht sich dabei auf ein Gesangsstück mit koto-Begleitung. Es scheint sich dabei um das von Malm als „sliding door“-Effekt bezeichnete Phänomen zu handeln, welches weiter oben in Kapitel 2.2 behandelt wurde. Auch diese Interpretation ist eine Manifestation besagter Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den musikalischen Idiomen.

Ein weiteres Beispiel dafür ist das interne Timing der einzelnen hyôshi im Sinne des Taktes. Die Steigerung des Tempos während des Vortrages eines gagaku-Stückes findet langsam und kontinuierlich statt, und fällt dem Zuhörer je nach dessen musikalischer Bildung oft nur schwer auf (Fujita 2007, S. 118ff.). Wenn ein Metronom seine Geschwindigkeit von 100 auf 200 MM steigern würde, und dies langsam genug von statten ginge, wird zwar irgendwann der Eindruck entstehen, dass es nicht mehr nur 100 MM sein können, doch der Übergang fällt nicht so leicht auf wie ein abrupter Tempowechsel. Und gerade in einem musikalischen Vortrag, bei dem weit mehr als nur ein einzelnes Instrument erklingt, wird die Aufmerksamkeit auch von anderen Dingen beansprucht als dem Verlauf des Tempos. Innerhalb der hyôshi schwankt die Dauer der einzelnen kobyôshi zum Teil sehr deutlich, wie Fujita in ihrer Untersuchung des Tempos im gagaku zeigte (Ebenda, S. 132 ff.). Ein westlich sozialisierter Musikhörer erwartet, die einzelnen Takteile in regelmäßigen Abständen zu hören. Bewertet nach der Theorie und Praxis der westlichen Musik kann das Urteil hier schwer anders ausfallen, als dass das Spiel unpräzise sein muss, wenn als musikalische Präzision die Annäherung der praktischen Ausführung an das theoretische Idealbild verstanden wird, und der Hörer in der Lage ist, die Abweichungen festzustellen. Auch ein nicht Erkennen des rhythmischen Musters ist gerade bei langsamen Tempi als Folge der interkulturellen Dekodierung denkbar, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

2.2.2 Langsamkeit

Auch das Tempo der Musik ist ein Faktor, der sich auf die Segmentierung auswirkt, denn schon in der gängigen Methode dieses in MM anzugeben, steckt eine Unterteilung der Zeit in kleinere Abschnitte. In der westlichen Musik sind 120 Metronomschläge pro Minute ein Tempo, das natürlich je nach dem speziellen Stück mal schnell und mal langsam wirken kann, jedoch allgemein relativ durchschnittlich ist. Paul Fraisses Untersuchung zeigte, dass das Mitklopfen bei Zeitintervallen zwischen 400 und 800 Millisekunden am präzisesten sei (Fraisie 1982, S. 155), was einem Bereich von 75 bis 150 MM entspricht (Auhagen 2005, S. 237). Bei 120 MM beträgt das Zeitintervall von einem Schlag des Metronoms zum nächsten exakt eine halbe Sekunde, und es ist keine schwere Aufgabe die Schläge des Metronoms mitzuklopfen, zu verdoppeln oder auf einem Instrument dazu zu spielen, so lange das gewählte Stück im Rahmen der Fähigkeiten des Interpreten liegt. Die Schwierigkeit dies exakt zu tun steigert sich nicht bloß bei der Erhöhung der Schlagfrequenz des Metronoms, sondern genau so bei der Senkung. Je länger das Zeitintervall zwischen diesen Schlägen ist, desto stärker ist der Verlust der Orientierung, der erfahren wird. Dies ist natürlich wie alle Aspekte der Musikpraxis auch eine Frage der Übung, und die Präzision mit der gagaku-Musiker diese Schwankungen auch bei langsamen Tempi immer wieder gleich reproduzieren können, spricht für sich (Fujita 2007, S.131ff.).

In diesem Kapitel soll analysiert werden, wie das Vortragstempo und das Fortschreiten der musikalischen Entwicklungen in der traditionellen japanischen Musik, hier insbesondere im gagaku, sich auf die Bewertung der Musik auswirken können, wenn ein Rezipient mit einer durch westliche Musik geschulten Erwartungshaltung hört. Hierbei stechen einige Faktoren hervor, die in den folgenden Unterkapiteln behandelt werden.

2.2.2.1 *Rhythmus und Form*

Als zweites Prinzip der Rhythmuswahrnehmung²⁸ gibt Auhagen die Extraktion des zugrundeliegenden Pulses an (Auhagen 2005, S. 233). Die Extraktion wird zunehmend erschwert,

²⁸Das erste sind die weiter oben angeführten Gruppierungen. Siehe Kapitel 2.2

je weiter sich der Puls aus einem bestimmten Rahmen bewegt. Dieser wurde von verschiedenen Forschern untersucht, wobei oft sehr ähnliche Werte festgestellt wurden. Die Testpersonen waren in der Regel Menschen, die mit westlicher Musik sozialisiert wurden, und auch bei den verwendeten Klangbeispielen handelte es sich um neutrale oder um an der westlichen Musik orientierte (Ebenda, S. 231ff.). Damit lassen sich diese Ergebnisse, die sich im theoretischen Bereich bewegen, natürlich nicht so leicht auf die japanische Musik anwenden, denn ob sie eine kulturunabhängige Allgemeingültigkeit aufweisen, müsste erst noch untersucht werden. Allerdings sagen sie viel darüber aus, wie ein mit westlicher Musik vertrauter Mensch Rhythmus und Tempo wahrnimmt, und das ist für diese Arbeit relevant.

Fraisses Feststellung, dass das Mitklopfen eines einfachen Metronomschlages bei 75 bis 150 MM am präzisesten sei, wurde bereits weiter oben angeführt. Eine Theorie besagt, dass der Mensch eine Form von innerem Taktgeber besitzt, und dass 67 – 150 MM bevorzugt als Grundpuls wahrgenommen werden (Auhagen 2005, S. 237)²⁹. Bestärkt wird dies auch durch die Untersuchung von Schulze, nach der aus mehreren Möglichkeiten die Theorie, dass sich ein innerer Taktgeber mit der gehörten Musik synchronisiert, und diese anhand des synchronisierten Taktgebers bewertet wird, am wahrscheinlichsten erscheint (vgl. Schulze 1978). Vos, Van Assen und Franek bauten ihre Untersuchung auf der Schulzes auf, und gaben neben zahlreichen noch zu lösenden Fragen in Bezug auf das Thema auch die Erkenntnis preis, dass die Testpersonen die Tendenz zeigten, ihre internen Taktgeber am besten mit Tempi von 86 bis 120 MM synchronisieren zu können, wozu sie erklären: „In this range of intervals, the subject is prone to neither deceleration due to motor constraints raising with faster tempi, nor to acceler[-]ation emerging under slower tempi due to loss of tem[-]poral coherence between events[...].“ (Vos, Assen und Franek 1997, S. 242).

Das bedeutet, dass ein zu langer Zeitraum zwischen den Ereignissen dazu führt, dass sie zwar wahrgenommen, doch nicht in einen zeitlichen Zusammenhang gebracht werden können. Die Überschreitung der Grenzen der wahrnehmungstechnischen Gegenwart wird von Clarke als der Schritt vom Rhythmus zur Form gesehen (Clarke 1999, S. 476)³⁰. Im gagaku jedoch spielt sich konzeptionell in diesen Zeiträumen immer noch der Rhythmus ab. Die Zeitdauer eines kobyôshi kann mehrere Sekunden betragen. In einem solchen Zeitraum verstreichen in der westlichen Musik für gewöhnlich mehrere Takte. Und ein hyôshi, welches die kobyôshi zu einer Einheit zusammenfasst, kann durchaus länger als eine Minute dauern (Fujita 2007, S. 136). Diese Zeiträume sind durch den genannten Verlust der temporalen Kohärenz (Vos, Assen und Franek 1997, S. 242) kaum noch als eine rhythmische Gruppe wahrnehmbar. Es übersteigt das, was Fraisse

²⁹ Siehe auch Kapitel 2.3

³⁰ Siehe auch Kapitel 2.2

als „psychological present“ (Fraisie 1982, S. 158) bezeichnet. In der westlichen Kunstmusik finden sich in der Regel keine Takte, die länger als 5 Sekunden dauern, und auch Zeilen in Gedichten dauernd nicht länger als 4-5 Sekunden, wenn sie vorgelesen werden (Fraisie 1982, S. 158). Der sich hier abspielende Rhythmus kann demnach nicht von den selben Prozessen verarbeitet werden, wie ein $\frac{3}{4}$ -Takt im Walzer, also eine einfache Dreiteilung eines im Ganzen vom „psychological present“ erfassbaren Zeitraumes. Die Verarbeitung von *hyôshi* muss demnach viel stärker der Verarbeitung der Form in der westlichen Musik ähneln, als der der Rhythmik. Westliche Erwartungen an den Rhythmus können also im Prozess interkultureller Dekodierung in diesem Fall nicht erfüllt werden.

2.2.2.2 Rhythmische Erwartung

Wenn ein Mensch nicht mit dieser Art des Tempos und der Musik vertraut ist, werden leicht Orientierungspunkte erwartet, wo häufig keine sind. Hier kommt der Begriff der rhythmischen Erwartung ins Spiel: „Mit rhythmischer Erwartung bezeichnet man das Phänomen, daß Tonfolgen im Hörer zumeist eine Erwartung darüber aufbauen, wann der nächste Ton erklingen wird. Dies wird beispielsweise bei Synkopen deutlich, welche stets implizieren, daß eine solche Erwartung nicht erfüllt wird“ (Langner 2002, S. 11). Langners Oszillationsmodell geht davon aus, dass der innere Taktgeber des Menschen auf Oszillationen basiert. Die durch ein musikalisches Ereignis angeregte Oszillation hat eine Ausschwingphase, die für die rhythmische Erwartung verantwortlich ist (Ebenda, S. 14). Kennt der Rezipient das rhythmische Pattern des Musikstückes, und ist mit dem Vortragstempo vertraut, werden die Ereignisse vorhersehbar, auch wenn der zeitlich exakte Eintrittspunkt ohne Übung schwer zu errahnen bleiben dürfte. Ohne entsprechende Vorkenntnis oder Erfahrung wird die rhythmische Erwartung also oft unerfüllt bleiben, wenn sie sich nach den temporalen Mustern der westlichen Musik zu orientieren versucht. Das Erlernen der fremden Muster erlaubt es jedoch die Ereignisse vorherzusehen, wie Jones schrieb: „Perceptual learning consists of adjusting expectancy equations to correctly anticipate dimensional change at various temporal levels.“ (Jones 1976, S. 351).

2.2.2.3 *Rhythmischer Kontrast*

Faltin schrieb über den Rhythmus: „RHYTHMUS stimuliert positive ästhetische Werturteile.“ (Faltin 1979, S. 120). Die Geschwindigkeit des Rhythmus scheint in seiner Untersuchung eine untergeordnete Rolle einzunehmen, die von der Qualität überlagert wird. Ein konstanter Rhythmus bei gleichbleibendem Tempo führt zu negativen Werturteilen, während zwei kontrastierende Rhythmen bei gleichem Tempo als interessanter empfunden werden (Ebenda, S. 123). Zunächst muss festgehalten werden, dass es sich bei der obigen Untersuchung Faltins um westliche Kunstmusik handelt, und er einem Komponisten den Auftrag gegeben hat, ein Stück für diesen Anlass zu komponieren, das bestimmten Kriterien entsprechen sollte, die wichtig für die Beweisführung des Versuches waren. Das Tempo im gagaku bleibt nicht gleich³¹, aber dadurch, dass die Tempoänderung so allmählich und subtil erfolgt, wird sie nur schwer wahrgenommen, und kann die Bewertung daher nur eingeschränkt beeinflussen. Die genannte Kontrastierung im Rhythmus kann im gagaku mit dem kuwaebyôshi in Verbindung gebracht werden, welches durch eine Intensivierung des rhythmischen Musters, wie zum Beispiel mit einer Verdoppelung (Fujita 2007, S.45), einen Kontrast erzeugt. Oft werden die taiko-Schläge verdoppelt oder sogar getrippelt und die kakko und shôko Rhythmen angepasst³² (Garfias 1975, S. 83). Garfias untersuchte das Stück „Ittokyô“ und erklärte den Effekt wie folgt.

„The most striking of the over-all characteristics of Ittokyô is certainly in the structure created by the use of regular four-measure melodic phrases until the beginning of the first kuwae cycle at measure fifty-three. All of the subsequent phrases of the composition are staggered against the regular four-measure rhythmic cycle. Furthermore, almost all of the melodic phrases before the kuwae patterns begin to resolve on the same beat on which the strong taiko of the cycle occurs. Thus, the contrast between the first part of the composition and that which follows the kuwae is heightened.“ (Ebenda, S. 160).

Der rhythmische Kontrast ist also auch im gagaku ein wichtiger Effekt. Ganz wie die Zeitintervalle von einer Wiederholung des rhythmischen Musters zur nächsten, sind auch die Intervalle hier entsprechend lang, und unterscheiden sich von den Zeitintervallen, in denen sich der Rhythmus in der europäischen Kunstmusik ändert. Eine Periode kann acht Takte lang sein. Garfias sprach aber im Zitat weiter oben von 52 Takten die vergehen mussten, bis das kuwae-Pattern einsetzt. Und einer dieser Takte, die Garfias zumindest terminologisch mit den hyôshi gleichsetzte (Ebenda, S. 82), dauert, wie bereits weiter oben erläutert, durch das Tempo des gagaku deutlich

³¹ Siehe Kapitel 2.1

³² Bei taiko, kakko und shôko handelt es sich um Trommeln des gagaku.

länger als in der europäischen Musik. Dieser rhythmische Kontrast kann also bei Hörern, deren Erwartungshaltung nicht an die Eigenschaften des gagaku angepasst ist, schwer seine Wirkung entfalten. Ein Hörer, der von den kuwae-Patterns weiß, erwartet diese Änderung bereits seit Beginn des Stückes, während ein Hörer, der rhythmische Kontraste wie in der westlichen Musik sucht, nicht fündig wird, und die weiter oben erwähnte Stimulation positiver Werturteile damit nicht erfahren kann.

2.2.3 Harmonie

Schon seit Jahrhunderten lässt sich eine westliche Musik ohne Harmonie kaum noch denken, und selbst atonale oder serielle Musik definiert sich gewissermaßen an der Harmonie, in dem sie diese gezielt vermeidet, was etwas ganz anderes ist als die Harmonielosigkeit der japanischen Musik, die nie eine Funktionsharmonik, die ein westliches Konzept ist, entwickeln wollte. Wäre die Harmonie im weiteren Sinne gemeint, gäbe es sowohl in der japanischen, als auch in der europäischen Musik ein sehr viel größeres Feld zu erörtern. Von den Anfängen des Begriffes in der griechischen Sprache, über die Verarbeitung in der Mythologie und der griechischen Philosophie, über die er in die verschiedenen Wissenschaften, und über deren Mathematik wiederum in die Musik zog, gäbe es viel zu schreiben. Genau so wie über den Begriff der Harmonie in der *Musica Mundana* und *Musica Humana* (Naredi-Rainer 1996, Sp. 116ff.).

Hier allerdings soll das Wort „Harmonie“ in seiner Bedeutung auf das Zusammenklingen verschiedener Stimmen, also einen Akkord, und im weiteren Sinn auf das, was die westliche Harmonielehre unterrichtet, beschränkt sein. Arnold Schönberg definierte diese „Harmonielehre“ in seinem gleichnamigen Lehrwerk wie folgt: „Die Lehre von Zusammenklängen (Akkorden) und ihrer Verbindungsfähigkeit mit Rücksicht auf ihre architektonischen, melodischen und rhythmischen Werte und Gewichtsverhältnisse.“ (Schönberg 2001, S. 7). Dieses Kapitel soll dazu dienen, die Äußerungen zu analysieren, die oft zu dem Fehlen einer Funktionsharmonie in der japanischen Musik niederschrieben wurden, und die maßgeblichen Punkte herauszufiltern.

2.2.3.1 Harmonielosigkeit

Hornbostels und Abrahams Reaktion auf die japanische Musik³³ lässt sich insgesamt als objektiv und wissenschaftlich charakterisieren, und zieht den kulturellen Hintergrund der Forscher in Betracht. Was diese Arbeit jedoch mit der Mehrheit der anderen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der japanischen Musik aus dieser Zeit gemein hat, ist nicht nur der starke Fokus auf die Skalen, sondern auch der gedankliche Ansatz jene Musik auf der Basis westlicher Harmonie zu verstehen. In manchen von diesen Fällen ging es sogar so weit den Versuch zu unternehmen, die Musik durch Hinzufügen von Harmonie für westliche Ohren „genießbar“ (Dittrich 1895, S. 376) zu machen. Abraham und Hornbostel erlangten folgende Erkenntnis.

„Zuerst sind wir stets mit den Vorstellungen unserer harmonischen Musik an die Beurteilung herangegangen. Wir versuchten die japanischen Weisen wie alle anderen Melodien zu harmonisieren. Wenn es uns gelang, einfach Harmonien zu finden, schien uns die Musik verständlich, wenn nicht, so war es nur ein Konglomerat von Tönen. Durch die vielen Mißerfolge in den Harmonisierungs-Versuchen aber lernten wir allmählich, rein das Melodische zu berücksichtigen, und konnten es schließlich in den meisten Fällen erreichen, daß wir einfach die uns gebotenen Töne hörten, ohne unsere harmonischen Vorstellungen dazu zu tun.“ (Abraham und Hornbostel 1903, S. 340).

Sie beschreiben die Notwendigkeit eines kulturellen Lernens, das nötig ist, um diese Musik zu genießen. Das Fehlen der Harmonie, an die das Ohr so stark gewöhnt ist, wurde des öfteren als Makel empfunden, und bereits Engelbert Kaempfer äußerte sich hierzu wie folgt: „I confess indeed, that they are wholly ignorant of musick, so far as it is a science built upon certain precepts of harmony.“ (Kaempfer 1906, S. 317)³⁴. Piggott erlangte später einen anderen Eindruck, den er jedoch zunächst vorsichtig formulierte.

„The statement that Japanese music is devoid of harmony is perhaps the only one among so many which at all approximates to accuracy. So far my observation goes there is some, but very little : but again I have to remark that until we can examine the higher forms of koto music our judgment must remain in suspense.“ (Piggott 1891, S. 354f.).

Diese Feststellung untermauerte Piggott mit einigen Beispielen aus dem Repertoire der koto (Piggott 1891, S. 355f.), in denen Sexten, Septimen und andere Intervalle, die in der Stimmführung

³³ Siehe Kapitel 2.1

³⁴ Dieser Teil Kaempfers Reisebericht ist in der später verwendeten historisch-kritischen Publikation (vgl. Kaempfer 2001) nicht vorhanden. Daher stammt das Zitat aus einer Übersetzung, die Johann Gaspar Scheuchzer von einem Manuskript des Reiseberichtes anfertigte.

auftreten, wenn die Stimmen der koto von den parallel geführten Oktaven oder Quinten abweichen. Der Versuch westliche Harmonie in der japanischen Musik zu finden, macht aus der Sichtweise des Eurozentrismus Sinn, nach der andere Kulturen die selben Entwicklungsschritte zu machen hätten wie Europa. Piggott regte mit seiner Vermutung immerhin Dittrich zum Denken an³⁵, der seine Meinung jedoch nicht teilte (Dittrich 1895, S. 388). Die überwiegende Mehrheit der Rezipienten stellte ein völliges Fehlen von Harmonie fest, wie beispielsweise auch Carner einige Jahrzehnte später. Im Jahr 1936 schrieb Carner über das Exotische in Puccinis Musik, und äußerte sich zur japanischen Musik wie folgt.

„As a rule exotic melodies do not have a tonal center. They can begin or end on any degree of the pentatonic scale. The absence of the leading tone makes all the degrees equal. To our western ear, these melodies possess no center of gravity. Hence they strike us, to some extent, as being in a state of perpetually unstable equilibrium.“ (Carner 1936, S. 49).

Dass diese Aussage nicht völlig korrekt ist, ist heute ersichtlich. Denn auch wenn es keinen Leitton gibt, wie Carner richtig feststellte, und auch die westliche Definition eines „tonal center“ nicht zutreffen mag, schweben diese Melodien nicht frei im Raum, sondern haben beispielsweise bei der koto bestimmte Zieltöne (Hughes und Tokita 2008, S. 19f.). Dass ein westlich sozialisierter Musikhörer einen Eindruck, wie Carner ihn beschrieb, gewinnen kann, lässt sich jedoch nicht bestreiten, und demonstriert mit welchen Schwierigkeiten das interkulturelle Verstehen von Musik zu kämpfen hat.

2.2.3.2 Mehrklänge

Nun ist es aber nicht so, als gäbe es in der japanischen Musik keinerlei Zusammenklänge³⁶, auch wenn ein großer Teil der Musik monophonen Charakter hat (Kishibe 1982, S. 26). Eines der im gagaku verwendeten Instrumente, namentlich das shô³⁷, produziert sphärische Mehrklänge. Und da diese Klänge auf 11 bestimmte beschränkt sind, unterliegt das Spiel dieser Klänge auch einem bestimmten Regelwerk und ist damit nicht nur rein zufällig. Die Pfeifen dieser Mundorgel sind nicht auf eine chromatische Weise angeordnet, sondern auf eine Art, die das Spiel dieser Mehrklänge erleichtert (Ebenda, S. 36). Das shô des gagaku kommt dem westlichen Einsatz von

³⁵ Siehe Dittrichs Bemerkung in Kapitel 2.2.3.4

³⁶ Von Piggotts Bemerkungen über die Spielweise der koto wurde bereits weiter oben berichtet.

³⁷ Die shô ist eine japanische Mundorgel.

Harmonien näher, als der erste Anschein glauben machen mag. Aus diesen 11 Tonkonfigurationen, die den Namen „aitake“ tragen, wird je nach dem Modus des gespielten Stückes eine ausgesucht, die eine tonikale Funktion einnimmt. Und darüber hinaus werden fünf dieser Harmonien als konsonant bezeichnet, was sie in die Lage versetzt, ein Stück zu beenden (Cooke 1988, S. 232). Müller schrieb bei seiner Untersuchung des gagaku zu diesem Instrument, dass er es für ein Instrument hielt, das unter den japanischen Instrumenten eines derer sei, die für das westliche Ohr am angenehmsten klingen (Mueller 1876, S. 21).

Die Unterschiede zur Harmonie in der westlichen Musik sind aber dennoch groß. Hierfür spricht nicht nur der hohe, sphärische Klang des Instrumentes – denn in der westlichen Musik ist es oft so, dass die einem Stück unterliegenden Harmonien eher in den tieferen Stimmen vorgetragen werden, während die Oberstimmen dafür zuständig sind die Melodie zu führen – sondern auch die Intervallstruktur unterscheidet sich von dem, was in der europäischen Kunstmusik bis zum späten 19. Jahrhundert Verwendung fand. In der Tat spricht Kishibe den Klängen eine „Debussy-like quality“ zu (Kishibe 1982, S. 36), und Benjamin Britten ließ sich von der shô bei seinen „church parables“ inspirieren. Manche der Klänge in seinem Repertoire entsprechen den aitake, wie Mervyn Cooke an einem Beispiel der Kammerorgel aus diesen Werken demonstrierte (Cooke 1988, S. 233).

2.2.3.3 Einfluss der westlichen Harmonie?

Doch die Offenheit gegenüber der außereuropäischen Musik, und vor allem die Wertschätzung des eigenen Charakters dieser, liegt zeitlich weit außerhalb der Reichweite Kaempfers, und auch anderer Reisender, deren Rezeption Teil dieser Untersuchung ist. Bei einem Thema wie der Harmonie – nämlich der, der westlichen Musiktheorie – ist es nützlich, wieder auf den Bericht eines Forschers einzugehen, wenn die Rezeption tiefer beleuchtet werden soll, als bis zur bloßen Feststellung der Harmonielosigkeit. Piggott stellte folgende Behauptung auf:

„[...] and that between his time and ours tradition has barred the way to progress, none of his later followers reaching the height to which his undoubted genius soared : that the cramp of tradition has tended rather to decadence, and that it remains for the Japanese musicians of to-day, for whose skill I have the most profound respect, to yield to the influence of the ebbing and flowing of the waves of Western melody and harmony which is surely coming upon them, and to build on the music which exists, [...]“ (Piggott 1891, S. 352).

Man kann Piggott eine gewisse Voraussicht nicht abstreiten, denn schließlich hat die Musik

des Westens Japan tatsächlich auf sehr starke Weise beeinflusst. Jedoch steckt in seinen Worten über den Fortschritt in der japanischen Musik das eurozentristische Weltbild seiner Zeit, und außerdem ist heute bekannt, dass dieser Einfluss, den die europäische Musik auf die traditionelle Musik Japans genommen hat, viel kleiner ausgefallen ist, und hauptsächlich wieder zu einer Parallelentwicklung führte (Kikkawa 1984, S. 10). Ausnahmen werden sich im Bereich der „World Music“ und Populärmusik finden lassen, die jedoch oft ebenfalls ein festes Standbein in der westlichen Musik haben. Ein Beispiel dürfte hier Tôgi Hideki darstellen, der Instrumente des gagaku im Kontext anderer, oft westlicher Musik verwendet. Jedoch zeigt die ablehnende Haltung der Gemeinde der gagaku-Musiker das Bestreben, diese Kunstgattung in ihrer ursprünglichen Form zu erhalten, und eben nicht eine Verschmelzung mit der westlichen Musik einzugehen (Lancashire 2003, S. 33). Hingegen schrieb Malm schon im Jahr 1959 von Musiker-Gruppen, die den oben genannten „sliding door“ Effekt³⁸ durch die Bevorzugung einer westlichen Rhythmik vermissen lassen (Malm 2002, S. 61).

2.2.3.4 Dissonanzen

Dittrich kommentierte die *aitake* des *shô* und die Möglichkeit eines Harmonieverständnisses im westlichen Sinne in der japanischen Musik auf folgende Weise.

„Ferner ist es das Instrument *Shô*, welches 2,3 und 4 Töne zusammen hervorbringt, was also auf Harmonie schliessen liesse. Ich finde allerdings Zusammenklänge auf der *Shô*, die wie Harmonie aussehen. Doch sind viel Dissonanzen darunter; [...] Die 4 und 5 werden auf *Koto* und *Shamisen* zusammen angeschlagen. Auch Sekunden kommen vor; doch diese sind ja dissonant. Sollten die Japaner im Begriff stehen, ein harmonisches System zu bilden und dieses Unternehmen mit unharmonischen Dissonanzen beginnen?“ (Dittrich 1895, S. 388)

Es sind also Dissonanzen, die hier den Harmoniesinn der Rezipierenden stören könnten, beziehungsweise die Behandlung dieser. Allerdings ist bekannt, dass sich nicht nur die Handhabung dieser dissonanten Intervalle in der europäischen Musik im Laufe der Jahrhunderte stark verändert hat, sondern auch die Wahrnehmung dieser. Während heute Terzen und Sexten aus der tonalen Musik kaum noch wegzudenken sind, waren sie zu Zeiten des Mittelalters nur unter bestimmten Bedingungen konsonant, und sollten nicht auf einer leichten Zählzeit erklingen (Dahlhaus 1996, Sp. 570). Die ersten Berichte von Europäern in Japan wurden später geschrieben, allerdings ist die

³⁸ Siehe Kapitel 2.2.1

Tatsache von Bedeutung, dass in Europa vor der Entwicklung von der modalen Musik zur tonalen diese „dissonanten“ Intervalle bereits eine spezielle Behandlung erfuhren. Womöglich ist es diese Vorstufe in der Entwicklungsgeschichte der westlichen Harmonik, die Dittrich hier fehlte, denn immerhin berichtete er von der „barbarischen Consequenz“ mit der zwei tanzende Sänger in Nara ein ganzes Stück in parallelen Quartan vortrugen (Dittrich 1895, S. 388). Zwei parallele Stimmen erlauben nicht die Bewegungen, die nötig wären, um eine funktionelle Harmonik auszubilden. Allerdings schrieb er aber von der koto-Musik: „Es ist stets bei schwerer Koto-Musik zu hören, dass, wenn mehrere Koto's zusammenspielen, dieselben nicht allein in Octaven gehen, sondern dass die oberen Koto's auch ganz andere figurirte Passagen in der Form von Variation oder besser gesagt von Variante spielen.“ (Ebenda, S. 389). Hier vermisste Dittrich eine dritte Stimme, die es erst möglich machen würde, überhaupt Akkorde zu bilden, und so schrieb er: „Also meiner Ansicht nach hat die japanische Musik keine Harmonie, vielleicht aber Anfänge der Polyphonie.“ (Ebenda, S. 389).

In dieser Argumentationsfolge scheint diese Schlussfolgerung durchaus Sinn zu machen, *wenn* die eurozentristische Annahme vertreten wird, dass jede Musik die gleichen Entwicklungsschritte wie die europäische beschreiten würde. Dass die Möglichkeit besteht, dass die traditionelle Musik Japans nie eine Harmonik wie die der westlichen Musik entwickeln wollte, oder dass die zu Grunde liegenden Wertvorstellungen nicht nur Entwicklungsziele anders setzen würden, sondern auch die Entwicklung an sich in einem anderen Licht sehen, spielte in den Beurteilungen und Prognosen dieser Japan bereisenden Europäer noch keine Rolle. Darin zeigt sich sehr deutlich die damals vorherrschende, eurozentristische Denkweise. Der Grund, aus dem sich die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in der japanischen Musik anders verhielt als in Europa, beruht auf den gleichen Ursachen, wie der Umgang mit dem Tempo. Es ist letzten Endes eine Frage des Geschmacks, nicht der Entwicklungsstufe.

2.2.3.5 Die Kernpunkte zusammengefasst

Die herausstechenden Merkmale des Aufeinandertreffens von mit westlicher Funktionsharmonie sozialisierten Musikhörern mit der traditionellen japanischen Musik sind also für den behandelten Zeitraum:

- Das japanische shô produziert Mehrklänge, die einer westlichen Harmonie noch am nächsten kommen, die Unterschiede sind aber dennoch groß. Trotz der Unterschiede erfuhr das Instrument aber positive Reaktionen durch westlich sozialisierte Musikhörer.
- Piggott mutmaßte, dass die japanische Musik sich der westlichen Harmonie anpassen würde. Es existieren heute musikalische Begegnungen der beiden Traditionen, doch die Erhaltung der japanischen Tradition durch die Tendenz zur Parallelentwicklung der japanischen Künste besteht fort.
- Die Harmonielosigkeit der japanischen Musik wurde oft als Makel gesehen und führte durch das Fehlen eines Leittones zu der Annahme, Melodien hätten kein Ziel. Ein Gegenbeispiel im Skalenmaterial der koto wurde genannt, das jedoch nicht mit einer Tonika zu verwechseln ist.
- Die Behandlung der Dissonanzen in der japanischen Musik stieß auf Abneigung, und führte zur Annahme, die Musik wäre noch weit davon entfernt, eine Harmonie zu entwickeln. Dies ist im Kontext des Eurozentrismus zu betrachten.

2.2.4 Schlussfolgerung

Um die genannten Problemstellungen bei der interkulturellen Dekodierung von Musik zu verdeutlichen, soll das gagaku-Stück „Etenraku“ als Beispiel dienen. Der Verfasser geht dabei von seiner persönlichen Erfahrung beim Hören des Stückes aus. Das soll selbstverständlich nicht als Beweismethode fungieren, erlaubt es aber die verschiedenen, in dem Kapitel der Zeitsegmentierung behandelten Faktoren noch ein mal zusammenzufassen, und mögliche Auswirkungen auf die

Rezeption zu veranschaulichen.

Etenraku ist Teil des tōgaku Repertoires, was bedeutet, dass es zu den aus China stammenden Musikstücken gehört. Es gibt drei Versionen dieses Stückes, von denen jedes in einem unterschiedlichen Modus der ritsu-Tonleiter steht (Nelson 2008, S. 55). Diese Modi tragen die Namen hyōjō, ōshiki und banshiki und sind durch ihre Eigenschaft als Modi der gleichen Tonleiter nicht vergleichbar mit Transpositionen wie beispielsweise von C-Dur nach A-Dur, da sich die Intervallstruktur ändert. Vergleichbarer wäre dies eher mit einer Übertragung von C-Dur zu A-Moll, wobei die Bedeutungen, denen Dur und Moll in der westlichen Musiktheorie zukommen, hier komplett auszuklammern sind. Das Stück geht auf ein zu seiner Zeit berühmtes, chinesisches Lied zurück, dessen Melodie darin verarbeitet wurde (Harich-Schneider 1973, S. 410).

Beim ersten Hören eines gagaku-Stückes, wie Etenraku eines ist, offenbart sich einem Musikhörer, der mit westlicher Musik sozialisiert wurde, ein fremder Klangeindruck. Dieser ist demnach schwer zu deuten, und die Aufmerksamkeit sucht nach Punkten, die bei der Orientierung im tonalen und zeitlichen Raum hilfreich sein könnten. Der Hörer mag erkennen, dass bestimmte Ereignisse wiederkehren, doch diese zu einer Struktur zu verbinden³⁹, ist ohne Erfahrung ein schwieriges Unterfangen. Begriffe wie hyōshi und kobyōshi erklären die Gesetzmäßigkeiten dieser Musik, doch das Gehörte mit diesen in Verbindung zu bringen, erfordert zumindest ein geringes Maß an Erfahrung. Dem westlich sozialisierten Hörer mag der Vergleich mit einer Notation zur Orientierung dabei hilfreich sein, da sich die Ereignisse so vorhersehen, und zu Einheiten zusammenfassen lassen. Gerade am Anfang eines gagaku-Stückes kann ein hyōshi ausgesprochen lange dauern. So läuft die Erwartung des Hörers an die Zeit, die so eine rhythmische Einheit einnimmt, Gefahr, diesen Zeitraum zu unterschätzen. Wie lange ein hyōshi im Vergleich zu sich wiederholenden rhythmischen Mustern in der westlichen Musik tatsächlich dauert, muss wie jedes andere kulturspezifische Wissen erst erlernt werden. Das rhythmische Gefühl des Hörers orientiert sich in Ermangelung anderer Erfahrungen an den bereits erlernten, und hilft dabei nicht nur nicht dabei diese fremde Musik zu verstehen, sondern erweist sich bei so großen Unterschieden sogar als hinderlich. Die Erwartung des Hörers kann in so einem Fall nicht erfüllt werden.

Die Langsamkeit des Tempos lässt Ereignisse, die in kürzeren Abständen erwartet werden, als unzusammenhängend und unvorhersehbar erscheinen. Die Elastizität des Rhythmus verschleiert die Eintrittspunkte der Ereignisse durch die daraus folgende Unregelmäßigkeit zwischen den einzelnen kobyōshi noch zusätzlich. Eine Funktionsharmonie, die einen Aufschluss über die

³⁹ Bzw. zu gruppieren (Siehe Kapitel 2.2)

musikalische Struktur geben kann, fehlt und kann daher ebenfalls nicht als Orientierungshilfe dienen. Das Stück wird so nicht als ein sich stets wiederholendes und beschleunigendes Muster wahrgenommen, sondern als eine Kette unzusammenhängender Klangereignisse, die zwar mit vermehrtem Hören vertrauter werden, doch ein Verständnis kann auf diese Weise nur schwer erfolgen.

2.3 Die Rezeption heute

„It was a somewhat hypnotic evening, and whilst a few people yawned and forgetting where they were, wondered when the beat was going to kick in, everyone left with a funny, fuzzy feeling of wonderment and bewilderment, at having seen something sacred.“ (Blake 2012).

Diese Sätze stammen aus der Rezension einer Besucherin einer gagaku-Aufführung in Edinburgh im Jahr 2012. Dieses Kapitel wird sich auf das gagaku konzentrieren, da es sich dabei um eine musikalische Form handelt, die die Zeitauffassung der japanischen Musik gut zu repräsentieren vermag. Außerdem befasste sich das Kapitel zur Zeitsegmentierung zu großen Teilen ebenfalls mit dem gagaku, was den Vergleich erlaubt. Hinzu kommt, dass das gagaku auch nicht gezwungen ist, sich den Begebenheiten einer dramatischen Handlung anzupassen, wie dies bei theatralischen Genres der Fall sein kann. Dieser Umstand hat auch zur Folge, dass das Publikum sich mit höherer Wahrscheinlichkeit auf den musikalischen Vortrag konzentriert. Auf die Tendenz bei der Rezeption des kabuki, sich auf das Farbenspiel und die visuelle Ästhetik der Aufführung zu konzentrieren, wird im Kapitel 4.2 eingegangen.

Die Rezeption der heutigen Zeit neigt dazu eine scharfe Grenzlinie zwischen der wissenschaftlichen und der nicht-wissenschaftlichen zu ziehen. Emotionale Wertungen sind „unwissenschaftlich“ geworden. Das hat zur Folge, dass die Rezipienten im Fall von Wissenschaftlern die Klangereignisse objektiv analysieren, oder subjektive Bewertungen von Testpersonen verarbeiten, jedoch aber nicht ihre eigenen Bewertungen mit den Teilaspekten der musikalischen Erfahrung in Verbindung bringen. Dies ist anders als noch bei Dittrich, der oft seine eigene subjektive Erfahrung auf objektive Eigenschaften der Musik zurückführte (vgl. Dittrich 1895). Dadurch lassen sich im 21. Jahrhundert Wertungen und subjektive Interpretationen leichter in Konzertrezensionen finden, als in wissenschaftlichen Arbeiten. Folgende Zitate zeigen, dass die

Eigenschaft „langsam“ dem gagaku auch heute in westlichen Rezensionen oft zugeschrieben wird.

„Gagaku is a slow, remote, enormously refined music[...]“ (Hewett 2012).

„ It was a very meditative, slow moving evening [...]“ (Blake 2012).

„The music is slow, yet with a sense of inevitability as one sound follows another. And it is, to my ears, completely hypnotising.“⁴⁰

Es wird augenscheinlich, dass die Langsamkeit im Zusammenhang mit einer Fähigkeitszuschreibung an die Musik steht. Die Fähigkeit, die Hörer zu hypnotisieren und in einen meditativen Zustand zu versetzen. Wedin schrieb: „Langsames Tempo zum Beispiel ruft ganz vorrangig Wirkungen im Bereich des Würdevollen, Ruhigen und Abgeklärten hervor, [...]“ (Wedin 1983, S. 331). Die Langsamkeit scheint in einer Verbindung mit der Eigenschaft „meditativ“ zu stehen, welche mit Ruhe und Abgeklärtheit charakterisierbar ist. Meditation ist ein Zustand, der durch bewusstes Handeln, beziehungsweise nicht-Handeln des Mensch erreicht wird, und ist nur aus eigenem Willen möglich. Das westliche Wort für diesen Vorgang „Meditation“ geht auf das Lateinische zurück, und meint dort das „Nachdenken“, welches eine bewusst ausgeführte Tätigkeit ist, die zwar durch äußere Einflüsse initiiert werden kann, jedoch von der geistigen Arbeit des Menschen abhängt. Die Charakterisierung der Musik als „meditativ“ kann also nicht eine Wirkung der Musik erklären, sondern meint womöglich, dass die Musik den Zustand der Meditation beschreibt, oder dass der Mensch durch konzentriertes Wahrnehmen der Musik diesen Zustand erreichen könnte. Der Begriff „Meditation“ wird jedoch oft im Zusammenhang mit ruhiger oder repetitiv-rhythmischer Musik gebraucht, und auch mit Instrumenten aus dem asiatischen Raum in Verbindung gebracht, die dann beispielsweise in der Musiktherapie eingesetzt werden (Bruhn 1993, S. 428). Für die Mönche der Zen-buddhistischen Fuke Sekte mag das Spiel der shakuhachi⁴¹ eine meditative Wirkung gehabt haben, doch diese verbarg sich nicht im Hören der Musik, sondern im Akt des Spielens (Gutzwiler 1996, S. 49). Soll der Einfluss der Musik auf die Zuhörer beschrieben und ihr die Macht zugeschrieben werden, diese in einen solchen Zustand zu versetzen, scheint dem Verfasser das Wort „hypnotisierend“ weitaus geeigneter als „meditativ“, welches offenbar als

⁴⁰ <http://permanentpositions.wordpress.com/2012/08/22/gagaku/> am 29.12.2012.

⁴¹ Die shakuhachi ist eine Bambusflöte. Siehe Kapitel 3.2.2

Synonym verstanden wird.

Der Kern dieser Charakterisierung scheint aber tiefer zu liegen als nur im Tempo der Musik. Anders als bei Rhythmen, die im Zusammenhang von Schamanismus, Tanz und Trance stehen (Brandl 1993, S. 602ff.), fehlen beim gagaku die rhythmischen Akzente, die diese Musik auf dynamische Weise „tanzbar“ machen. Gerade dem westlichen Ohr fehlt hier die rhythmische Orientierung, und lässt das Rhythmusempfinden im Raum schweben, was mit einem Akt des „Loslassens“ gleichgesetzt werden kann. Ein im westlichen Sinn wahrnehmbarer Rhythmus fordert eine Synchronisation des Hörers, um der Musik zu folgen, und eine Form von Verständnis zu erreichen. Der Rhythmus des gagaku wirkt auf eine andere Art, und manifestiert sich für den Hörer in einer Wiederkehr von Ereignissen in einem zeitlichen Raum, der zu groß ist um das westliche Rhythmusempfinden anzuwenden (Siehe Kapitel 2.3).

Hinzu kommt, dass die Esoterik und die „New Age“-Bewegung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Musik als „Mittel zur Herbeiführung außergewöhnlicher Bewußtseinszustände, zur Meditation, Selbsterfahrung oder schlicht Entspannung“ (Stroh 1993, S. 239) mit neuen Eigenschaften belegte. Gagaku hat zumindest als Klangfarbenereignis – man denke zum Vergleich an Gongs und Klangschalen – und durch die repetitive Form der Kompositionen eine gewisse assoziative Verbindung mit diesen Formen der Musikwahrnehmung.

Die Langsamkeit, die Elastizität und all die mit der Zeitauffassung in der traditionellen Musik Japans zusammenhängenden Faktoren, die in diesem großen Kapitel behandelt wurden, tragen zu der Regung der Rezipienten bei, die die Autorin des Zitates am Anfang dieses Unterkapitels mit „a few people yawned and forgetting where they were, wondered when the beat was going to kick in“ (Blake 2012) beschrieb. Die Wirkung dieser Musik auf westliche Rezipienten der Gegenwart ist also in dieser Hinsicht noch ähnlich wie die auf frühere Hörer, doch die Akzeptanz ist offenbar durch die Zuordnung dieser Musikerfahrung in den Bereich mittlerweile im Westen bekannter Musikformen wie „Meditations-“ oder „Beruhigungsmusik“ gestiegen. Diese Wahrnehmungsweise mag womöglich nicht im Sinne der Träger der japanischen Musikkultur sein, ist jedoch ein weiteres Phänomen der interkulturellen Musikwahrnehmung, bei dem ein Klangereignis durch bereits bekannte, musikalische Deutungsmuster interpretiert wird.

3 Klangfarbe

„Am schlimmsten sind die scheusslichen Raunzereien auf dem Hichiriki, der Flöte und Shakuhachi.“ (Dittrich 1895, S. 386).

Vielleicht gerade weil sein Bericht oft die wissenschaftliche Distanz zum Untersuchungsobjekt und die damit verbundene Wertungsfreiheit vermissen lässt, hat Dittrich es geschafft, viele Hinweise darauf zu überliefern, in welcher Weise der damalige westliche Musikgeschmack an der Musik Japans auf seine Grenzen stieß.

Dieses Kapitel verlässt nun den Bereich der von westlicher Musiktheorie fassbaren Aspekte, und widmet sich mit der klanglichen Ästhetik einem Thema zu, das sich nicht so leicht in Zahlen ausdrücken lässt, wie das Schwanken des musikalischen Tempos. Das Ziel des Kapitels soll es sein, zum ersten die Idealvorstellungen von Klangfarbe in der traditionellen Musik Japans mit dessen Naturauffassung in Verbindung zu bringen, und mit der Naturauffassung in der westlichen Musik in Kontrast zu setzen. Und zweitens sollen die philosophischen Hintergründe für die unterschiedlichen Vorlieben für Ensemblegrößen und Lautstärke in der Musik Japans und des Westens untersucht werden.

3.1 *Definition: Klangfarbe*

Eine klare Definition von Klangfarbe kann hier leider nicht erfolgen, da es zu diesem Begriff in der Wissenschaft verschiedene Standpunkte gibt. Das Ergebnis der Forschungen manifestiert sich als eine Reihe von anwendbaren Erkenntnissen, doch die Vielschichtigkeit des Begriffes „Klang“ und die unzähligen Erscheinungsformen von Schallereignissen in der Welt machen es schwer, diese Phänomene auf einen gemeinsamen Nenner zu reduzieren. Reuter erklärte diesen unfassbaren Begriff der Klangfarbe als multidimensionale Dimension, und führte einige Parameter an, die je nach Klangerzeuger vorhanden sein können. Neben dem Ein- und Ausschwingen, Übergängen, Modulationen, unharmonischen Komponenten, dem Verhältnis zwischen geradzahligen und ungeradzahligen Teiltönen und noch anderen Parametern nennt er hierbei „Typische Geräuschanteile“ (Reuter 2005, S. 262), die für die traditionelle, japanische

Musik eine wichtige Rolle spielen. Dieses Kapitel wird sich nicht mit den Details der Klanganalyse beschäftigen, doch die Geräuschanteile im Klang sind ein Phänomen, das in der traditionellen Musik Japans eine besonders wichtige Rolle spielt. Dieser Umstand kontrastiert die japanische Musik von der westlichen.

3.2 Instrumente

Dass hier von den vielen Instrumenten Japans gerade die biwa und die shakuhachi erwähnt werden, hat den einfachen Grund, dass sie gut geeignet sind, um das Klangfarbenideal in dieser Musik zu veranschaulichen. Ein zweiter Grund ist, dass es auch jene Instrumente sind, die in Takemitsus „November Steps“ Verwendung finden. Die später folgende Behandlung dieses Stückes in Kapitel 3.5.1.1 kann daher von den nun folgenden Erklärungen profitieren.

3.2.1 Biwa

Im in Kürze folgenden Beispiel der biwa-Spielerin, die die Geschichte des ohrlosen Hōichi vorträgt⁴², wird ein Naturphänomen – in diesem Fall die Geister – mit einem Geräusch erzeugt, und nicht etwa durch eine Melodie oder einen Rhythmus. Die Wichtigkeit des Geräusches in der Ästhetik der Musik Japans zeigt sich bei der biwa nicht nur in der Spieltechnik, sondern auch in der Konstruktion des Instrumentes. Der Hals der biwa besitzt kein Griffbrett im Sinne einer Gitarre oder anderer europäischer Instrumente, denn die Saiten laufen über mehrere⁴³ stegartige Konstruktionen hinweg, die die Saiten nicht berühren. Die Saite und damit die Länge der erzeugten Schwingung kann nun verkürzt werden, in dem die ausführende Person die Saite so weit herabdrückt, dass sie einen dieser Stege berührt. Diese Stege wurden mit der Entwicklung der biwa immer höher, und entfernten sich damit immer weiter von der chinesischen Pipa, von der das Instrument abstammt (Malm 2002, S. 156). Durch die Stegkonstruktion ist es möglich, die Saite noch weiter durchzudrücken, was den Effekt hat, dass die Saitenspannung und damit auch die Schwingungszahl steigen. Der Ton wird also höher, und kann auf diese Weise auch im microtonalen

⁴² Siehe Kapitel 3.3.2.2

⁴³ Die Anzahl dieser Stege hängt von der Art der biwa ab. Es gibt verschiedene Traditionen, die unterschiedliche Bau- und Spielweisen verwenden.

Bereich intoniert werden, was ein Bund auf einem Instrument wie der Gitarre nicht erlauben würde. Ein weiterer Unterschied ist, dass ein Gitarrenbund eine sehr kleine Auflagefläche für die Saite hat, denn die Saite soll auf diesem Instrument möglichst frei und sauber schwingen können. Dies erlaubt einen reinen Klang und ein langes Ausschwingen, also eine erhöhte Zeitdauer, die die Saite braucht, um ein für den Höreindruck relevantes Maß an Schwingungsamplitude zu verlieren. Die Stege der biwa sind nicht abgerundet, sondern im Vergleich zu dem einer Gitarre flach und breit. Schmitz zieht den Vergleich vom schnell verklingenden Ton der satsuma-biwa zur vergänglichen Schönheit der japanischen Kirschblüten, und setzt diesen dadurch mit der Naturauffassung in der traditionellen japanischen Musik in Verbindung, als er schreibt:

„Es geht also um den kurzen Augenblick der Schönheit, in dem sich das melancholische Gefühl für Vergänglichkeit (*musô*) widerspiegelt. Das Begreifen des Augenblickes, das Wachsein für diesen Augenblick, das Umsetzen in die Tat, der Pragmatismus, auch die Unbekümmertheit um Vergangenheit und Zukunft, das alles offenbart sich in der traditionellen Ästhetik der Kirschblüte, [...]“ (Schmitz 1994, S. 16).

Die relativ breiten und gezielt abgeschrägten Oberflächen der Stege sorgen also für das schnelle Verklingen des Tones, und begleitend dazu für das Geräusch das entsteht, wenn die Saite während ihrer Schwingung auf das Material des Steges trifft. Es entstehen inharmonische Klangkomponenten (Andô 1992, S. 12)⁴⁴. Dieses schnarrende Geräusch ist ein zentrales Klangcharakteristikum der biwa. Das Wort hierfür ist „*sawari*“ (触り), welches nichts anderes als „Berührung“ bedeutet. Dass das *sawari* der biwa auf die shamisen übertragen wurde (Sakata 1966, S. 141), zeugt von der Wertschätzung dieses Klanges.

Auf der satsuma-biwa sind zwei der vier Saiten auf den selben Ton gestimmt, allerdings ist eine der Saiten dicker und die andere dünner. Dabei handelt es sich nicht um eine Oktavierung des Tones, sondern um eine und die selbe Frequenz. In „*kuzure*“⁴⁵ Zwischenspielen wird mit diesen zwei gleich gestimmten Saiten ein Klangeffekt zur Begleitung von deskriptiven Textpassagen erzeugt (Ferranti 2008, S. 119). Erweitert durch die Möglichkeit die Saiten durchzudrücken, und so von anderen Stegen aus bestimmte Töne zu erreichen, ergeben sich so für manche der Töne bis zu sechs verschiedene Klangfarben (Schmitz 1994, S. 166 ff.).

⁴⁴ Sie unterscheiden sich von den harmonischen dadurch, dass sie nicht Teil der Saitenschwingung und deren ganzzahligen Vielfachen sind, sondern sich in anderen Frequenzbereichen manifestieren.

⁴⁵ Sekuläre, narrative Gattung

3.2.2 Shakuhachi

Zu Beginn dieses Kapitels zur Klangfarbe steht Dittrichs Aussage aus der Schrift der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens aus dem Jahr 1897. Mit „die scheusslichen Raunzereien“ (Dittrich 1895, S. 386) beschrieb Dittrich dort die Klänge einiger Blasinstrumente zu denen auch das shakuhachi gehört.

Wenn auch nicht jedes shakuhachi die gleiche Länge hat, geht der Name dieses Instrumentes, welches chinesische Wurzeln hat, auf ein chinesisches Längenmaß mit der Bezeichnung „shaku“ zurück. Ein shaku und acht „sun“ ergeben heute in Japan zusammen eine Länge von umgerechnet 54,5 cm. Zur Zeit der chinesischen Tang-Dynastie⁴⁶ war das Maß aber kürzer, und hätte eine Länge von 43,7 cm ergeben (Tsukitani 2008, S. 144). Das shakuhachi besteht aus einem Bambusrohr, und hat je nach Bauweise eine unterschiedliche Anzahl von Grifflöchern. Das Instrument wurde mit dem tōgaku Repertoire aus China importiert. Bekannt für das Spiel der shakuhachi wurde jedoch die buddhistischen Fuke Sekte. Die „komusō“⁴⁷ genannten Mönche dieser Sekte verdeckten ihr Haupt durch einen Korb mit einem vergitterten Sichtfenster, und spielten auf ihren Wallfahrten das shakuhachi als Instrument der Meditation.

Die Klangfarbe nimmt beim shakuhachi eine besondere Rolle ein, denn eigentlich wäre es ohne weiteres möglich „saubere Töne“ zu erzeugen (Gutzwiler 1983, S.158). Das entspräche jedoch nicht dem klanglichen Ideal. Das Überblasen des Instrumentes zum Beispiel wird eingesetzt, um einen pfeifenden Klang zu erzeugen. Britten schrieb von der Komposition „Shika no Tōne“⁴⁸ (鹿の遠音) und davon, wie diese Geräusche eingesetzt werden, um das Weinen eines Wildtieres darzustellen, das seinen Partner sucht (Britten 1985, S. 155). Das ist nicht nur ein gutes Beispiel für die Natur in der japanischen Musik, sondern demonstriert auch die Rolle des Geräusches als beschreibendes Element, das über die ästhetische Wirkung hinaus noch eine semantische Ebene enthält. Harich-Schneider äußerte ihre Einschätzung, dass der Naturalismus in diesem Stück zu stark für den westlichen Geschmack sein könnte (Harich-Schneider 1973, S. 513).

Die Spieltechnik entwickelte sich nicht nur durch den Wunsch bestimmte musikalische Idealvorstellungen umzusetzen. Dass manche Töne auf dem Instrument bedingt durch die Konstruktion anders klingen als andere, wird hier nicht kaschiert, sondern in das Spiel mit eingebunden (Gutzwiler 1983, S. 157). Das shakuhachi hat auch in der japanischen Musik eine

46 618-907 n. Chr.

47 „komusō“ (虚無僧) bedeutet so viel wie „Mönch des Nichts“.

48 Übersetzt: „entferntes Geräusch des Wildes“

Sonderstellung, und die Musik des honkyoku⁴⁹ diene zu ihrer Zeit nicht zur Unterhaltung, sondern als Mittel zur Meditation und der religiösen Praxis. Die Spielweise und das damit verbundene Klangideal des Instrumentes gehen also auf außermusikalische Faktoren zurück, die es klar von westlichen Instrumenten unterscheiden.

49 Die Musik der religiösen Praxis der komusô

3.3 *Naturauffassung*

3.3.1 Die Naturauffassung in der europäischen Kunstmusik bis ins 19. Jahrhundert

Die westliche Musikästhetik im 19. Jahrhundert, das schließlich den Rahmen für einen großen Teil der hier behandelten Rezeptionen traditioneller japanischer Musik bildet, beschäftigte sich mit dem Philosophieren über verschiedene, musikalische Phänomene, in dem Argumente für diesen oder jenen Standpunkt hervorgebracht wurden. Jedoch wird eine einheitliche Meinung oder ein einheitliches Prinzip vergebens gesucht, wenn es darum geht, das ästhetische Idealbild der europäischen Musik dieser Zeit zu charakterisieren. Es wurde diskutiert, ob nun die absolute oder die programmhafte Musik mehr dem wahren Genuss der Musik entspräche, doch im direkten Vergleich zur Musik Japans gibt dies wenig Aufschluss über die Rezeption, da die Charakterika dieser Musiktraditionen doch zu verschieden sind, und die Rezeption von viel elementarerem Bestandteilen der Musikwahrnehmung beeinflusst wurde.

Allerdings lassen sich dort, wo es einen Grund für Diskussionen gab, oft Anhaltspunkte finden, die das damalige Denken über die Musik beschreiben. Das bedeutet, dass es für die Rezeption der traditionellen Musik Japans im Westen nicht all zu wesentlich sein mag, wer in Europa welche Meinung zur Fähigkeit der Musik die Natur nachzuahmen hatte, doch die Tatsache, dass dieser Umstand diskutiert wurde, beweist, dass die Natur im Kontext der Musik im Denken der Menschen des 19. Jahrhunderts eine Rolle gespielt hat.

3.3.1.1 *Musik als Nachahmerin der Natur*

Ein Blick in die musikästhetische Diskussion des 19. Jahrhunderts kann etwas darüber aussagen, wie die westliche Kunstmusiktradition die Verbindung zwischen Natur und Musik in dieser Zeit sah. Eduard Hanslick sprach sich in seiner musikästhetischen Schrift „Vom Musikalisch=Schönen“ zu vielem aus, und die Natur war einer dieser Punkte.

„Untersucht man, inwiefern die Natur Stoff für die Musik biete, so ergibt sich, daß sie dies nur in dem Sinn des rohen Materials tut, welches der Mensch zum Tönen zwingt. Das stumme Erz der Berge, das Holz des Waldes, der Tiere Fell und Gedärm sind alles, was wir vorfinden, um den

eigentlichen Baustoff für die Musik, den reinen Ton, zu bereiten. Wir erhalten also vorerst nur Material zum Material, dies letztere ist der reine, nach Höhe und Tiefe bestimmte, d. i. meßbare Ton. Er ist erste und unumgängliche Bedingung jeder Musik. Diese gestaltet ihn zu Melodie und Harmonie, den zwei Hauptfaktoren der Tonkunst. Beide finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengesistes.“ (Hanslick 1922, S. 142).

Hanslick zog damit eine klare Linie zwischen der Natur und der vom Menschen geschaffenen „Tonkunst“. Noch nicht ein mal der Vogelgesang galt hier als Vorbild für die Musik, da dieser nicht in den menschengeschaffenen Tonleitern ausgedrückt werden kann. Im weiteren Verlauf erklärte Hanslick, dass die Musik keine Naturschönheit besitze (Ebenda, S. 152).

Es darf nicht vergessen werden, dass die treibende Motivation hinter Hanslicks Schrift zu einem großen Anteil seine Gegenposition zur Programmmusik der Romantik war, die für ihn die wahre Schönheit der Musik durch einen nicht-musikalischen Gedanken ersetzte. Mit „tönend bewegte Formen“ (Ebenda, S. 59) beschrieb er den kaleidoskopischen Effekt der sich bewegenden Töne und seine Definition von der Schönheit in der Musik. Er wehrte sich gegen die Vorstellung, ein Komponist könnte in seiner Musik etwas anderes als diese Töne selbst transportieren, sei es nun die sogenannte Naturschönheit, eine Geschichte oder aber Gefühle. Er bezog Gegenposition gegen eine Hörweise, die Wackenroder als „in der völligen Hingebung der Seele in diesen / fortreißenden Strom von Empfindungen“ charakterisierte (Wackenroder 1991, S. 29).

Wenn Hanslick von Tönen spricht, meint er messbare Töne (Hanslick 1922, S. 149), die er klar von den Naturtönen, beziehungsweise der „Natürlichen Musik“ abgrenzt (Abegg 1974, S. 83). Unter diesen Voraussetzungen liegt der Schluss nahe, dass Hanslick zu den außer-europäischen Musiktraditionen in einem schwierigen Verhältnis stand. Das zeigt die folgende Äußerung:

„Wenn die Südsee-Insulaner mit Metallstücken und Holzstäben rhythmisch klappern und dazu ein unfaßliches Geheul ausstoßen, so ist das natürliche Musik; denn es ist eben keine Musik. Was wir aber einen Tiroler Bauer singen hören, zu welchem anscheinend keine Spur von Kunst gedrungen, ist durchaus künstliche Musik. Der Mann meint freilich, er singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist: aber damit dies möglich wurde, mußte die Saat von Jahrhunderten wachsen.“ (Hanslick 1922, S. 144f).

Hugo Riemann nahm in seiner musikästhetischen Schrift „Grundlinien der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?)“ (Riemann 1921) direkt auf Hanslick Bezug, und sprach sich gegen dessen Standpunkt aus. Es geht weiterhin um die Frage, ob es denn die Musik den anderen Künsten gleich tun, und das Naturschöne darstellen kann. Der Musiker erfüllt seine Aufgabe laut Riemann wie folgt:

„Statt der nackten Naturnachahmung, die ihm sehr wohl möglich wäre, gibt er die stilisierte, statt

des Hinauf- und Hinunterheulens stetiger Tonhöhenveränderung die abgestufte durch die Tonleiter laufende, statt des tonlich indifferenten und rhythmisch interesselosen Getöses des Durcheinanderdröhnens von Donner und Wogenschwall wohlgeordnete Harmonien und erkennbares Zeitmaß.“ (Riemann 1921, S. 35).

Der Ausdruck der Natur durch Musik erfolgt also durch imitatorische Gesten im Rahmen der Möglichkeiten des westlichen Tonsystems und musikalischen Zeitverständnisses. Hanslick und Riemann waren sich uneinig, ob es möglich ist, die Schönheit der Natur so darzustellen, doch in beiden Fällen geht es um ein Darstellen und nicht um eine Verkörperung durch Musik oder darum, dass die von Menschen geschaffene Musik Teil der Natur sein könnte.

Doch es gab schon zu einem früheren Zeitpunkt auch andere Standpunkte. Ruetz deutete 1755 darauf hin, dass die Musik keine Nachahmerin der Natur sei, sondern die Natur selbst (Seidel 2004, S. 143). Seine Äußerung bezog sich jedoch nicht auf den Klang. Es geht hier viel mehr darum, den menschlichen Ausdruck als Teil der Natur zu empfinden: „Denn der Stoff der Musik besteht aus den lauten, durch die Menschen von Natur aus ihre Gefühle und Leidenschaften ausdrücken.“ (Ebenda, S. 144). Es ist eine Ausdrucksästhetik statt einer Nachahmungsästhetik.

Warum erzeugte Klänge nicht als Teil der Natur gesehen werden, oder warum die Natur nicht auf die gleiche Weise Inspirationsquelle für die westliche Musik dieser Zeit war, wie in der japanischen, könnte sich eben in jener Nachahmungsästhetik des europäischen Barock offenbaren. Diese geht auf die Antike zurück, und sieht die Kunst als Nachahmerin der Natur (Gutknecht 2003, S. 86). Selbstverständlich lebten die Japanreisenden des 19. Jahrhunderts in einer Zeit, in der andere ästhetische Wertvorstellungen als im Barock vertreten waren, allerdings ist es selten möglich ein Wertesystem als ganzes zu verwerfen, auch wenn ein Strang der Entwicklung verlassen wird. Dass weder Hanslick noch Riemann der Musik mehr als die Fähigkeit zur Nachahmung zuschrieben, spricht dafür, dass dieser Aspekt auch nach dem Barock noch in der westlichen Musikkultur weiterlebt.

3.3.1.2 Romantik und Natur

Die Natur nahm in der Kunst der Romantik einen hohen Stellenwert ein. Es ging jedoch nicht allein um die getreue Darstellung. Landschaftsbilder gibt es viele, aber nicht alle sind romantisch.

„Das Romantische oder Bezaubernde in der Landschaft entspringt aus dem Außerordentlichen und Seltsamen der Formen, der Gegenstellungen, und der Verbindungen [...] Aber außer dem, was hier die Form bewirkt, wird auch durch starke und auffallende Entgegenstellungen und kühne überraschende Zusammensetzungen das Romantische erzeugt [...] Die Wirkungen des Romantischen sind Verwunderung, Überraschung, angenehmes Staunen und Versinken in sich selbst.“ (Hirschfeld 1779, S. 214).

Mit dieser Wirkungsabsicht zum Vorbild wird die Natur auch in der romantischen Musik auf musikalische Weise „gemalt“. Der Romantiker hört in der Landschaft das Musikalische heraus (Tadday 2004, S. 205). Dabei geht es nicht um Naturtöne wie das Zwitschern von Vögeln, sondern um die Übertragung des dabei empfundenen, schwärmenden Gefühles in die Musik. Die Natur dient als Mittel diese durch Worte nicht beschreibbaren Gefühle des Menschen auszudrücken. Sie wird dadurch zur Sprache, die die Musik, oder die Malerei oder aber auch die Dichtung nutzt, um das Unsagbare sagbar zu machen. Dies enthält die Implikation, dass Musik fähig wäre die Absicht eines Komponisten, also in diesem Fall Gefühle, an das Publikum zu transportieren. Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch=Schönen“ (Hanslick 1922) ist als Gegenposition zu dieser Haltung zu verstehen.

3.3.1.3 Notation

Selbst die starke Verbundenheit mit einer Notenschrift könnte als eine Abwendung von der Natur interpretiert werden, da die Notenschrift die Abfolge bestimmter vom Menschen vordefinierter Klangereignisse beschreibt. Es kann nur eine bestimmte Anzahl von Ereignissen vordefiniert werden, da das System sonst Gefahr laufen würde zu unübersichtlich zu werden, und damit nicht mehr seinen eigentlichen Sinn erfüllen könnte. Eine oral überlieferte Tradition, wie die traditionelle japanische Musik eine ist, ist weniger stark auf die Konventionalisierung solcher Klangereignisse angewiesen und kann diese beispielsweise von Stück zu Stück individueller gestalten.

Ein metaphorisches Beispiel soll diesen Gedankengang verdeutlichen: In der Natur wächst ein Baum zwar grob in einer Form, die ihn als Baum erkennbar macht und definiert, aber wenn eine Systematik entwickelt werden würde, um diesen Baum zu beschreiben, könnte sie nur eine bestimmte Menge an Informationen übermitteln, wenn sie nicht zu umfangreich werden soll, um praktikabel zu sein. Es müssten Kategorisierungen vorgenommen werden, die bestimmte Formen von Ästen zu einem generalisierenden Überbegriff zusammenfassen, und verschiedene Bäume hätten laut der Beschreibung identisch aussehende Äste. Wollte man die Unterschiede zwischen den Bäumen im Detail vermitteln, müsste dies durch eine individuelle Beschreibung erfolgen, die auf Kategorisierungen so weit möglich verzichtet.

Was dieses Beispiel erklären soll ist, dass die europäische Kunstmusik in Relation zur japanischen ein als künstlich zu bezeichnendes Ideal anstrebt, und sich dieses bereits in der starken Bindung an die Notenschrift manifestiert.

3.3.2 Die Naturauffassung in der japanischen Musik

3.3.2.1 Musiktheorie

Mueller schrieb in der Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde über seine Erforschung der Musik Japans. Er berichtete von der Seltenheit mit der theoretisch gebildete Musiker anzutreffen sind, und von der Tatsache, dass es ihm durch seine Position als Arzt gelungen sei, doch mit einigen Gelehrten zu sprechen, und Instrumente zu vermessen (Mueller 1874, S. 13).

Im Zuge seiner Untersuchung berichtete er auch von dem Wissen über japanische Musiktheorie, das er bei den Begegnungen mit den Einheimischen sammeln konnte: „Wenn wir nun die Theorie der Musik etwas naeher ins Auge fassen, so finden wir auch hier die gewoehnliche chinesische mystische Speculation.“ (Ebenda, S. 14). Mit dieser „Speculation“ meinte er bestimmte Verbindungen, die zwischen der Musiktheorie und außermusikalischen Gegebenheiten bestehen. Solche sind auch der Geschichte der europäischen Musik nicht völlig fremd⁵⁰.

Er schilderte zwei Verbindungen zwischen dem Tonsystem und der Natur, welche von Japan aus China übernommen wurden. Die erste ist eine Anlehnung an das chinesische „Wu-Xing“, einem

⁵⁰ Siehe Kapitel 3.4.2

Prinzip, das Phänomene des Kosmos in fünf Phasen gliedert. Wie es fünf lebensnotwendige Elemente: Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser gibt, gibt es in diesem System auch fünf „funktionierende Eingeweide“ (Müller 1874, S. 15): Magen, Lungen, Leber, Herz und Nieren; fünf Farben, Fünf Planeten, usw. Diese fünf Phasen stehen zu einander in einer bestimmten Reihenfolge, und durch diese in einer Hierarchie (Ebenda). Das Ergebnis ist eine fünftönige Skala mit einem Grundton und vier darauf folgenden. Es sei angemerkt, dass hier eine Diskrepanz zwischen Muellers Beschreibung und dem Wu-Xing zu bestehen scheint, das zwar die Dominanz eines Elementes über ein bestimmtes anderes beinhaltet, und somit eine Abfolge beschreibt, diese aber nicht wie bei einer Hierarchie ins Leere laufen lässt, sondern das letzte Element wieder über das erste stellt, und damit einen Kreislauf herstellt (Wang 1985, S. 18).

Die Zweite Verbindung erfolgt über die Monate, von denen jeder einen Grundton darstellt, auf dem die durch das Fünf-Ton-Prinzip errichtete Skala aufbauen kann. „Die Grundtoene selbst stehen nun in einem bestimmten Connex zu den Monaten und zwar aeussert sich dieser Connex so, dass in jedem der zwoelf Monate der Wind nur Geraeusche in einer bestimmten Tonart hervorbringt, so dass in jedem Monat eine verschiedene, aber fuer diesen Monat ganz bestimmte Tonart dominirt.“ (Mueller 1874, S. 15).

Die Verbindung zur Natur ist dadurch gegeben, dass Japan bis zum Einzug des Westens einen lunisolaren Kalender hatte, und die Monate so anders als im gregorianischen Kalender am Mond orientiert waren. Die restlichen Töne werden dann nach einem einfachen Zählsystem bestimmt, bis insgesamt fünf Haupt- und fünf Hilfstöne feststehen (Ebenda).

3.3.2.2 Ist Musik Natur?

Wichtiger als die Details der chinesisch-japanischen Musiktheorie ist für diese Arbeit jedoch die bloße Feststellung, dass die starke Naturverbundenheit dieser Musiktheorie den Grundstein dafür legt, die Musik selbst als Teil der Natur zu betrachten. Hier geht es nicht wie in der westlichen musikästhetischen Diskussion der Romantik darum, wie und ob die Musik Naturschönheit darstellen könne, sondern darum, wie die Musik sich in die *anderen Naturphänomene* eingliedert. Die Schlussfolgerung daraus müsste also lauten, dass die Musik als Teil der Natur empfunden wird. Folgende Zeilen aus der klassischen japanischen Literatur illustrieren diesen Gedanken.

„[She] played the keepsake kin [that Genji had left with her]. The

season was one of sadness, and playing a little in a place where no
other people were, the wind in the pines blended [with the sound
of the kin] in an almost uncanny fashion „⁵¹

Ein weiteres Beispiel soll mit der Geschichte des „Miminashi Hôichi“ gegeben werden. Vor kurzer Zeit hatte der Verfasser die Gelegenheit einer Aufführung beizuwohnen, auf der Frau Suihō Takaku kunstvoll zwei von ihrem Gesang begleitete Stücke auf der biwa vortrug. Sie spielte eine moderne, fünfsaitige nishiki-biwa⁵², die wie sie – beziehungsweise die Übersetzerin – erklärte, geeignet sei, solche dramatischen Werke zu spielen. Das erste Stück erzählte die Geschichte des „Miminashi Hôichi“, dem ohrlosen Hôichi (Hearn 1923, S. 8ff). Dieser blinde biwa-hôshi⁵³ lebte in einem Tempel der Stadt Akamagaseki, nach dem der Priester dieses Tempels ihn als Bewunderer seiner Spiel- und Gesangkunst eingeladen hat, im Tempel zu wohnen. Hôichi war bekannt für seinen außerordentlich guten Vortrag der „Heike Monogatari“, der Geschichte um den Fall des Hauses Heike im 12. Jahrhundert.

Eines Abends brachte ein Samurai Hôichi zu seinem Herren, da dieser die Musik des Blinden hören wollte. Das Spiel erzeugte große Begeisterung bei dem hohen Herren und seiner Gefolgschaft, welche Hôichi wegen seiner Blindheit natürlich nur hören, aber nicht sehen konnte. Hôichi wurde sogleich verpflichtet, noch weitere sechs Abende zu spielen, und es hieß, der Samurai würde ihn jeden Tag abholen. Allerdings dürfe er niemandem etwas davon verraten, da der hohe Herr inkognito reisen würde. Der Priester des Tempels, in dem Hôichi hauste, schöpfte jedoch wegen des seltsamen Verhaltens des biwa-Spielers Verdacht und erfuhr, dass Hôichi verzaubert wurde, und in Wahrheit auf dem Friedhof vor einer Ansammlung von Geistern spielte! Um Hôichi davor zu bewahren, getötet zu werden, erteilte er die Anweisung, dass der blinde Mann mit dem Text eines heiligen Sutra beschrieben werden solle, was ihn für die Geister unsichtbar machen würde. Allerdings werden die Ohren dabei vergessen, und als der Geister-Samurai wieder kommt um Hôichi zu holen, kann er nur die Ohren sehen. Darauf beschließt er zumindest die Ohren zu seinem Herren zu bringen. Hôichi überlebt trotz der blutenden Wunden an seinem Kopf, und erlangt durch diese Geschichte soviel Ruhm, dass er den Rest seines Daseins als wohlhabender biwa-Spieler gut leben kann.

Was für die Klangästhetik hier relevant ist, ist nicht die bloße, erzählte Handlung, und die

⁵¹ Es handelt sich hierbei über eine Übersetzung einer Passage aus dem Kapitel „Matsukaze“, aus den „*Genji Monogatari*“, übersetzt und von Eishi Kikkawa (Kikkawa 1987, S. 86)

⁵² Eine fünfsaitige Variante der satsuma-biwa.

⁵³ Der Begriff meint wörtlich einen biwa spielenden, buddhistischen Priester, Hearn gibt jedoch an, dass „berufsmäßige Barden, die die Heike Monogatari und andere tragische Geschichten vortrugen“ darunter verstanden wurden (Hearn 1923, S.187)

Erkenntnis, dass diese musikalische Gattung in einem großen Maß um den Akt des Erzählens einer Geschichte konstruiert ist, sondern zu sehen, auf welche Weise die Inhalte sich auf den musikalischen Vortrag auswirken. Als Frau Takaku begann zu spielen, schrammte sie mit dem großen Plektrum genannt „bachi“ über die seidenen Saiten und erzeugte einen scheuernden Klang zu dem sie erklärte, dass das Geräusch die Geister repräsentieren würde. Dabei handelt sich also um ein Phänomen der Natur, das durch das Instrument in einem Geräusch verkörpert zum Publikum spricht, und dies unterscheidet sich im wesentlichen von der Art, in der die Natur in der europäischen Kunstmusik der Romantik verarbeitet wurde⁵⁴. Außerdem erhält die Musik in der Geschichte selbst die Macht, mit der Natur zu interagieren, in dem sie Geister, die die Schwelle zum Tod, der schließlich ein natürliches Ereignis ist, bereits überschritten haben, zu Tränen rühren kann.

3.3.2.3 *Elemente der Natur in der Musik*

Die unklare Trennlinie zwischen Natur und Musik in Japan und die deutlichen Trennung im Westen wird sehr deutlich, wenn die Äußerungen Hanslicks oder auch Riemanns⁵⁵ in Betracht gezogen werden. Riemann erkannte der Musik zwar mehr Fähigkeiten an als Hanslick, sprach aber immer noch von einer Nachahmung. In Japan jedoch diente die Natur nicht nur als Inspiration für die Kunst, sondern auch als Vorbild.

Wie bereits weiter oben erwähnt, behauptete Hanslick, die Musik hätte nichts mit den Geräuschen der Natur zu tun (Hanslick 1922, S. 148). Einzig den Rhythmus erkennt Hanslick in der Natur. Im Unterschied zur Musik jedoch erscheint er auf eine isolierte Weise, getrennt von Melodie und Harmonie, und ist „das einzige musikalische Urelement in der Natur“ (Ebenda, S. 144). Erst mit der Verbindung dieses Urelementes mit der Melodie und der Harmonie entsteht also ein musikalischer Rhythmus. Kikkawa vertritt eine ähnliche Ansicht, wie folgende Sätze zeigen: „In den Tönen oder Geräuschen der Natur gibt es keine schöne Melodie. Einen großartigen Rhythmus kann man auch nicht finden. Jene wurden erst in der von Menschen geschaffenen Welt der künstlichen Töne, nämlich in der Musik, vollendet.“ (Kikkawa 1984, S. 193). Der Unterschied in der Bewertung von Naturgeräuschen zwischen den beiden Autoren und die grundverschiedene Naturauffassung in Verbindung zur Musik zeigt sich jedoch in den folgenden Zeilen Kikkawas: „Schöne Klangfarben aber gibt es in der Welt der Natur in Hülle und Fülle. In der Vielfalt der

⁵⁴ Siehe Kapitel 3.3.1.2

⁵⁵ Siehe Kapitel 3.3.1.1

Klangfarben kann sich die Musik des Menschen mit der Musik der Natur letztlich nicht messen.“ (Ebenda). Die Verbindung von Musik und Natur besteht also in einem großen Maß durch die Klangfarbe.

3.3.2.4 Das Beobachten der Natur

Das Beobachten der Natur ist etwas, das in der westlichen Kultur auch vorhanden ist. Schon Kaempfer war bemüht auf seiner Reise die Pflanzenwelt Japans zu erforschen (vgl. Kaempfer 2003⁵⁶). Dennoch erscheint der Akt des Beobachtens in der japanischen Kultur eine besondere Stellung einzunehmen. Dafür sprechen Feste wie „hanami“, bei dem die jährlich aufblühenden Kirschblüten beobachtet werden. Diese Besonderheit wird in den japanischen Medien präsentiert, und die Ausbreitung vom warmen Süden, wo die Blüten sich zuerst öffnen, bis in den Norden verfolgt. Hanami steht also im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Genau so gibt es auch viele kleinere Feste wie „tsukimi“, an dem ein bestimmter Vollmond im Herbst beobachtet wird. Der Termin richtet sich nach dem alten lunisolaren Kalender Japans, und fällt daher im gregorianischen Kalender stets auf ein anderes Datum. Auch im Westen ereignen sich solche Feste, wie etwa die Sommer- und Wintersonnenwende, die am längsten Tag und der längsten Nacht des Jahres stattfinden. Das Beobachten dieser Naturphänomene ist dabei jedoch nicht von so großer Bedeutung, wie die das Fest begleitenden Bräuche. Das Beobachten steckt bei den Beispielen hanami (花見) und tsukimi (月見) bereits im Namen, denn das Zeichen “見” steht für das Sehen.

Das ästhetische Wertschätzen der Natur steht auch mit den Religionen Japans in Verbindung. Der shintô-Glaube sieht in Naturphänomenen die Präsenz der „kami“⁵⁷ und der japanische Buddhismus begann die Natur als empfindungsfähige Wesen zu sehen, die wie der Mensch Buddha-Natur besitzen (Asquith und Kalland 1997, S. 2f.). Die Natur wird zum Gefährten des Menschen und ist nicht wie im Westen von ihm getrennt. Die in Kapitel 3.3.2.2 erwähnte Verbindung zwischen Natur und Musik ist ein Phänomen dieser Naturanschauung, und das Hören von Musik lässt sich dadurch ebenfalls als Akt des Beobachtens von Natur verstehen, und in den Kontext der eng mit der Natur verknüpften japanischen Religionen eingliedern.

Auch japanische Instrumente sind nicht in der Lage das Wehen des Windes oder das Rauschen des Meeres exakt zu reproduzieren, allerdings nähert sich die Klangfarbe der Instrumente

⁵⁶ Es handelt sich dabei um eine Edition eines Originalmanuskriptes Engelbert Kaempfers, in dem er Zeichnungen mit Beschriftungen von japanischen Pflanzen festhielt.

⁵⁷ „kami“ (神) ist das japanische Wort für ein göttliches Wesen.

durch den starken Fokus auf das Geräusch an die klangliche Ästhetik der Natur an.

3.3.2.5 *Tadanobu Tsunodas Hypothese*

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts brachte neue Erkenntnisse in den Naturwissenschaften und der Medizin, welche sich die Rezeptionsforschung in Folge dienlich machte. Eine bestimmte Forschungsarbeit ist von besonderem Interesse um die Stellung zu demonstrieren, die die japanische Naturauffassung auch nach dem zweiten Weltkrieg noch in der Kultur Japans einnimmt.

Tadanobu Tsunoda⁵⁸ veröffentlichte sein Buch „Nihonjin no nō“⁵⁹ (日本人の脳) im Jahr 1985, und erklärte dort seine Theorie, die besagt, dass das japanische Gehirn durch das Verarbeiten der japanische Sprache anders funktionieren würde als das der restlichen Menschheit mit der Ausnahme einer Gruppe von Menschen Polynesiens (Nuss 2002, S. 36). Tsunoda schrieb, dass hierfür das Umfeld und nicht die ethnische Abstammung ausschlaggebend seien, und dass die Prägung bis zum zum 8. Lebensjahr hierfür besonders wichtig sei (Tsunoda 1985, S. 46ff.). Diese Hypothese beruht auf der Struktur der japanischen Sprache, welche im wesentlichen Konsonanten an Vokale bindet. Tsunoda behauptete, dass das japanische Gehirn Konsonanten und Vokale in der linken Gehirnhälfte behandelt, und dass andere Gehirne Vokale und Konsonanten trennen, und die ersteren in der linken und die letzteren in der rechten Gehirnhälfte verarbeiten würden (Ebenda, S. 45). Er nennt die linke Gehirnhälfte das verbale und die rechte das musikalische Gehirn. Das führt weiter zu der Folgerung, dass menschliche Emotion ausdrückende Laute, Summen, aber auch Naturlaute und traditionelle japanische Musik bei Japanern in der linken, verbalen Hälfte, und bei Nicht-Japanern in der rechten, musikalischen Hälfte verarbeitet werden (Ebenda, S. 76f.). Als Beispiel führte Tsunoda an, dass das Zirpen von Grillen bei Japanern in der linken, verbalen Hemisphäre und bei Nicht-Japanern in der rechten, musikalischen Hemisphäre verarbeitet, und damit keine Unterscheidung zu anderen Geräuschquellen getroffen werde (Ebenda, S. 81). Dies soll die Verbundenheit der Japaner mit der Natur und deren Geräuschen erklären.

Es liegt dem Verfasser fern die wissenschaftliche Resonanz auf diese Theorie aufzuarbeiten, da sie für diese Schrift nicht von großer Bedeutung ist. Eine Theorie wie diese neigt aber natürlich dazu zu polarisieren, und mag gerade im Westen einen negativen Beigeschmack hinterlassen, da

⁵⁸ Ein japanischer Autor. Er wurde 1926 in Tōkyō geboren und studierte auf der „Tokyo Medical and Dental University“.

⁵⁹ Übersetzt: Das Gehirn der Japaner

Rassentheorien mit Teilen der Geschichte assoziiert werden, auf die die westliche Gesellschaft nicht gerne zurückblickt. Nuss schrieb hierzu: „At a simple common-sense level, this chain of reasoning may well strike one (me included) as being more than a little specious. I was surprised, however to find that substantial links in the above chain of reasoning had a number of advocates of various intensities among the gamut of twentieth-century Japanese composers.“ (Nuss 2002, S. 37).

Die Resonanz unter den japanischen Komponisten zeigt neben dem Wunsch, sich als Japaner in Abgrenzung zum Rest der Musikwelt zu definieren, das Bestreben die nationale Identität in der vom Westen beeinflussten zeitgenössischen Musik durch eine Verbundenheit zur Natur zu sichern.

3.3.3 Schlussfolgerung und Zusammenfassung

Die Natur in der europäischen Kunstmusik ist also für den Zeitraum der untersuchten Rezeptionen im Wesentlichen auf Nachahmung beschränkt. Eine Ausnahme ist wohl die von Ruetz bekundete Ansicht, dass der menschliche Ausdruck selbst Teil der Natur sei. Insgesamt jedoch besteht eine klare Abgrenzung zwischen der Natur und der westlichen Kunstmusik, die sich in der Wahl der Klangfarben und anderer Charakteristika manifestiert.

In Japan zeigt sich eine größere Nähe von Musik und Natur, was bereits in der von Mueller geschilderten, aus China übernommenen Musiktheorie ersichtlich ist, oder aber in der Verarbeitung in der klassischen japanischen Literatur. Sowohl für die westliche als auch für die japanische Musik wurde die Natur als Vorbild für die Musik diskutiert. Während Hanslick alleine den isolierten Rhythmus als Gemeinsamkeit sieht, erklärte Kikkawa die Klangfarbe zum gemeinsamen Element, in dem die Natur der Musik sogar überlegen ist. Dieser besondere Status der Natur in der japanischen Kultur zeigt sich auch ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch in Bräuchen und Festen, und in der Hypothese Tadanobu Tsunodas, welche eine besondere Naturverbundenheit der Japaner durch die japanische Sprache zu konstruieren versuchte. Weiter ist die Naturverbundenheit in der Spiritualität und den Religionen Japans verankert.

Im Fall der westlichen Kunstmusik wird ein künstliches Klangideal angestrebt. Beim Spiel eines Saiteninstrumentes sollen Griffgeräusche nach Möglichkeit nicht hörbar sein, und eine Gesangsstimme muss klar und differenziert erklingen. Dass diese Eigenschaften in einer Wechselwirkung mit anderen stehen, ist offensichtlich, wenn bedacht wird, dass in einer mehrstimmigen Musik, die sich eines großen Orchesters bedient, einzelne Stimmen schwer zu

differenzieren wären, wenn das akustische Spektrum jedes einzelnen Instrumentes mit mehr als dem Nötigsten beladen wäre. Im Kontext so einer Form von Musik ist dieses Klangideal also absolut sinnvoll und notwendig. Darin unterscheidet sich der westliche Klang stark vom japanischen, wie Schmitz schrieb: „Ein Ton ist so nicht einfach nur Ton, sondern schon spezifischer Klang, der ein reiches Eigenleben in sich trägt. Er unterscheidet sich vom europäischen Ton, der, von allem diffusen 'Ballast' befreit, erst in Verbindung mit anderen Tönen zum Klang und zur Musik wird.“ (Schmitz 1994, S. 165).

All diese Eigenheiten der Naturauffassung des Westens und Japans spielen bei der Formung des jeweiligen Klangfarbenideals besonders im Fall der japanischen Musik eine sehr wichtige Rolle. Der starke Kontrast dieser musikalischen Idiome manifestiert sich nicht nur auf klanglicher Ebene, sondern auch in den der Konzeption der Musik zu Grunde liegenden Denkweisen. Syle schrieb von seinen Eindrücken vom gagaku: „Without some suggestive friend at hand to indicate the intention of the composition I think no one—no stranger, we mean—could form any definite opinion of its merits.“ (Syle 1877, S. 178). Dies stimmt mit Sommerers Beobachtung, dass die Erklärung des Kontextes einer Komposition das Kunsturteil beeinflussen könne, überein (Sommerer 1994, S. 149). Da die Naturauffassung so wichtig für die Formung des Klangideals in der traditionellen japanischen Musik ist, und sich von der westlichen Definition des Begriffes im Kontext der Musik stark unterscheidet, ist das Verstehen für einen westlich sozialisierten Musikhörer ohne die Kenntnis der Hintergründe durch dessen musikalische Intuition erschwert.

3.4 Westliche Klanggewalt gegen die Lehren des Konfuzius

Auch Piggott erkannte den Klang als einen wichtigen Aspekt der Musikrezeption an, als er erklärte, wie die japanische Musik im Vergleich zur westlichen auf ihn wirkt:

„From our Western point of view Japanese music has everything against it, nothing in its favour: we with our majestic Organs, our stupendous orchestras, our volumes of sound, which set the nerves, even of the unmusical, quivering : they with a few pitiful strings strung by men not very learned in the mysteries of sound-producing bodies, the subtleties of varnish, the precedents of 'bellies.' [...] The quality of music is so often lost in the quality of the sound which makes it.“ (Piggott 1909, S. 2).

Während Piggott sich nicht auf rein negative Weise über die japanische Musik äußerte, und ihr

durchaus Qualitäten zusprach, die ihn offensichtlich emotional bewegt haben müssen, wie die Beschreibung „How with instruments so feeble, can they make that music which beats upon the brain, which so plays in the nervous tissues that their vibrations fill the caverns of the memory with whispering voices of the past?“ (Ebenda, S. 2) vermuten lässt, sieht er ihr Potenzial als verschwendet an: „What Japanese music might have been if the Shô, the primeval Organ, had amplified its soft reeds in the East instead of the West ; [...]“ (Ebenda, S. 3). Es ist der überwältigende Klang eines Symphonieorchesters der ihm fehlt. Die Klanggewalt einer Orgel im Vergleich zu dem Tönen einer shamisen. Die Besetzung des westlichen Orchesters war einem ständigen Wachstum unterworfen, um den Anforderungen der Komponisten zu entsprechen (Mahling 1997, Sp. 819ff). Die japanische Musik strebte jedoch niemals danach die Hörenden mit ihrem Klang bildlich gesprochen: zu überrollen.

3.4.1 Riten und Musik

Kikkawa äußerte sich in seiner Schrift „Vom Charakter der japanischen Musik“ (Kikkawa 1984) zu den Hintergründen der japanischen Musikanschauung. In der ins Deutsche übersetzten Fassung trägt das erste Kapitel den Namen „Der ethische Charakter der japanischen Musik“. Es geht dabei nicht darum zu definieren, wie sich die Musik in ein ethisches Wertesystem einfügt, wie vielleicht vermutet werden könnte, sondern darum, dass die Musik selbst solche Werte vermitteln soll. In China war die Musik von vornherein ein Mittel das zu diesem Zwecke eingesetzt wurde (Wang 1985, S. 92). Konfuzius Lehren zu „Riten und Musik“ wurden in die fünf konfuzianistischen Klassiker aufgenommen, nach dem ein unvollständiges Exemplar des verloren geglaubten „Yüeh-chi“, das diese beinhaltete, am Anfang der Han-Dynastie auftauchte (Kikkawa 1984, S. 17). Nach westlicher Zeitrechnung bedeutet das, dass die „Riten und Musik“ bereits 200 Jahre vor Christus bekannt waren. In Japan lässt sich der Einfluss dieser Gedanken von Konfuzius in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachweisen (Ebenda).

Es galt die Balance zwischen den Riten und der Musik zu finden. Die Musik entspringt dem menschlichen Herzen, ist daher ruhig, und hat auch die Macht dem Herzen Harmonie und Frieden zu geben (Wang 1985, S. 96f.). Und die Riten kommen von außen, und geben die Technik und die Form. Nimmt eine der beiden Seiten überhand, verliert die Musik das Gleichgewicht. Nach dieser Anschauung geschieht dies in der westlichen Musik, in dem ein starkes Gewicht auf die Riten gelegt wird. Als Idealbeispiel dieser Art der Musikpraxis müsste dann wohl der Virtuose gelten, der

häufig durch herausragende technische Fähigkeiten auf seinem Instrument definiert wird (Heister 1998, Sp. 1722). Dass der Begriff aber mehr als nur diese eine Dimension hat, wird bei der Vorstellung augenscheinlich, dass ein Musiker ein Werk zwar technisch perfekt, doch ohne „Herz“ interpretieren würde. Was es bedeutet, ein Werk „mit dem Herzen“ zu spielen, sei bis auf die Tatsache dahingestellt, dass es eine affektbezogene Reaktion der Zuhörer zur Folge hat. Das menschliche „Herz“ ist also im übertragenen Sinn auch in der Rezeption westlicher Musik ein Thema. Die Definition dessen unterscheidet sich jedoch.

Das eine Herz, das ruhig ist, und in gesellschaftlicher Harmonie gedeiht, und das andere Herz, das es versteht, die Gemüter der Zuhörer durch eine zufriedenstellende Interpretation aufzuwühlen, und Affekte zu wecken, die mit der jeweiligen Musik verbunden werden. Das Herz soll nach der japanischen Musikauffassung reingewaschen werden. Das schließt nicht nur Disharmonien aus, wie sie die westliche Musik der Neuzeit entwickelte (Kikkawa 1984, S. 77), sondern auch zu laute Musik (Ebenda, S. 87ff).

Die erste Feststellung ist interessant, da die westliche Musik erst mit dieser genannten Neuzeit begonnen hat, sich stärker der japanischen zu öffnen, wie das bereits genannte Beispiel Benjamin Brittens zeigte, und da die Akzeptanz der Disharmonie ihren Teil dazu beigetragen hat. Zu der zweiten ist zu sagen, dass das Wachsen der Orchestergröße im Westen in einer Tendenz zu immer größerer Lautstärke begründet ist. Diese manifestiert sich auch in den technischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, die das Beschallen durch künstliche Klangquellen ermöglicht, und eine hohe Lautstärke von der Notwendigkeit eines großen Ensembles trennt.

3.4.2 Der griechische Ethos

In der Geschichte des Westens ist die Rolle der Musik als Trägerin der Ethik, beziehungsweise als Erzieherin der Gesellschaft auch vorhanden. Die Zeit und Kultur, in der die Musik in Europa diese Aufgabe erfüllte, lässt diesen Umstand aber nicht weniger weit entfernt für die westliche Kultur des heutigen Tages erscheinen, als die Japans vor dessen Öffnung. Die Rede ist von der griechischen Antike.

Der Musik wurde eine Macht über den Menschen zugeschrieben, die sich in einer Wechselwirkung mit dessen Seele zeigte. Jede melodische Bewegung resultiert in einer Bewegung des menschlichen Gemüts (Abert 1968, S. 48ff.). Ein musikalisch-ethisches System wurde

entwickelt, und man dachte nicht nur darüber nach, was der Sittlichkeit entspricht, und was zu Bildungszwecken brauchbar gemacht werden kann, sondern machte auch die Musiker zu den Erziehern des Volkes. Sie mussten wissen, welche Musik zur Sittlichkeit des Volkes beitragen könne, und welche Musik schädlich ist (Ebenda, S. 50). Neben der Bevorzugung der Melodie, die auch dem Geschmack der japanischen Gesellschaft in Bezug auf die traditionelle Musik entspricht, ist auch die Ablehnung des Virtuositums im alten Griechenland zu nennen, so weit dieses auf die Ausbildung technischer Fertigkeiten bezogen ist. Dieses würde den Musiker bloß zu einem Handwerker machen, der seine Dienste für Gold anbietet. Und solche Tätigkeiten haben nichts mit seiner Aufgabe als Erzieher zu tun (Ebenda, S. 52). Die Erziehung der Jugend erfolgte in Griechenland durch die Musiker und den Musikunterricht, während in Japan Mädchen vor der Hochzeit eine japanische Kunst erlernten, um sich auf die Ehe vorzubereiten. Dabei muss es sich nicht um Musik handeln, denn auch andere Künste sind von „Riten und Musik“ beeinflusst. Chadô⁶⁰ (茶道), kadô⁶¹ (華道), nagauta oder auch das Spiel der koto sind solche Möglichkeiten. Die Kunst dient über ihren ästhetischen Sinn hinaus dazu, sich zu vervollkommen, und das Gute zu lernen (Kikkawa 1984, S. 51). Dies ist möglich, da in Japan die Riten und die Musik mit einander verschmelzen. Da die Riten also Teil der Musik sind, können sie durch das Erlernen der Musik ebenfalls verinnerlicht werden. Die Riten sind mit der Ehrfurcht verbunden, die sich im sozialen Umgang als auch in der Musik manifestiert.

Das gemeinsame Element der Erziehung in Verbindung mit der Bevorzugung der Melodie gegenüber der Mehrstimmigkeit und die Ablehnung des Virtuositums lassen die Ähnlichkeit der japanischen Musikauffassung zur antiken griechischen zumindest in diesen Aspekten sehr deutlich erscheinen. Eine Musik, die erziehen muss, soll nicht laut sein, und durch technisch-virtuoses Spiel oder durch den Einsatz vieler Stimmen von den melodischen und rhythmischen Bewegungen ablenken, die die ethische Lehre enthalten. Wie die langsamen Bewegungen der Teekunst, soll jede Aktion bewusst und mit innerer Ruhe wahrgenommen werden können.

⁶⁰Japanische Teekunst

⁶¹Japanische Kunst, die sich mit dem Arrangieren von Blumen beschäftigt.

3.4.3 Schlussfolgerung

Es wurde gezeigt, dass zur Zeit der europäischen Antike in Griechenland und China zwar nicht identische, doch in ihrer Auswirkung ähnliche Vorstellungen davon existierten, welche Rolle die Musik in der Gesellschaft zu erfüllen habe, und mit welchen Mitteln sie ihre daraus resultierende Aufgabe erfüllen kann. Japan übernahm die Riten und Musik von China und konnte durch seine Stellung als Inselreich und die Tendenz zur Parallelentwicklung in den Künsten diese Tradition leichter unverändert erhalten als eine Kultur, die auf dem Festland ansässig ist. Griechenland beeinflusste zwar das römische Reich kulturell, in diesem diente die Musik jedoch primär zur Unterhaltung, und verlor dadurch ihre Rolle als Vermittlerin von Moral (Goldron 1965, S. 114). Die Musik Griechenlands ist also ein Sonderfall der europäischen Musik, dessen Ähnlichkeit zur chinesischen auch in der Rezeption der japanischen Musik diskutiert wird. Ein Beispiel hierfür ist Dittrichs Beobachtung, dass zu seiner Zeit behauptet wurde, dass Griechenland seine Philosophie in Bezug auf Musik von China übernommen hätte (Dittrich 1895, S. 380). Und auch Abraham und Hornbostel wiesen auf das Interesse der Gelehrten hin, die die Ähnlichkeit zwischen dem pythagoräischen System und der chinesischen Musiktheorie erkannten (Abraham und Hornbostel 1903, S. 304).

Die Entwicklung der Kunstmusik in Europa erfolge also zu ganz anderen Zwecken, und demnach haben sich auch die Dynamik, die Anzahl der Stimmen und die Lautstärke anders entwickelt. Was ein Hörer aus dem Klanggebilde eines westlichen Symphonieorchesters herauslesen kann, ist auch eine Sache der musikalischen Bildung, aber dass die Aufmerksamkeit einer interessierten Person von so einem Ereignis nicht gehalten wird, ist wohl eher eine Seltenheit, denn wenn das Ohr sich an einem Teil des Klangeindrucks satt gehört hat, ist schnell ein anderer da, der an seine Stelle tritt. Eine Biwa hingegen fordert die Aufmerksamkeit nicht durch Lautstärke oder technische Läufe über das Griffbrett, sondern bietet jenem, der sich bewusst auf die Melodie, den Rhythmus und die Klangfarbe konzentriert, eben diese. Ob diese beim Rezipienten auf eine positive Reaktion stoßen, ist eine Frage, die in anderen Kapiteln behandelt wird, jedoch soll die Schlussfolgerung festgehalten werden, dass eine Symphonie eine andere Hörweise provoziert, als beispielsweise ein Biwa-Stück oder eine Aufführung des Gagaku. Wer nun mit der Hörweise, mit der ein Symphonieorchester oder auch ein Kammermusik-Ensemble wahrgenommen wird, einer Biwa lauscht, wird natürlich wenig finden, das ihn „anspringt“, und nur ein relativ leises Instrument vernehmen müssen. Piggott erkannte dies, und schrieb: „Comparison is absurd : the tinkling of their

Samisens hardly reaches ears accustomed to sonorous symphonies from earliest infancy.“ (Piggott 1909, S. 2).

3.5 Die Rezeption heute

„The most pungent sound in the mix is the oboe or hichiriki, which even for Japanese is strong meat. 'The horrible sound of the hichiriki is like the noisy crickets of autumn,' says the courtesan Sei Shonagan in the 11th-century Pillow Book, though the sound was also supposed to have magic powers.“ (Hewett 2012).

Rezensionen wie die oben zitierte zeigen, dass manche der Klangeigenschaften der traditionellen japanischen Musik für westliche Zuhörer auch im 21. Jahrhundert noch auffällig sind. Im Unterschied zu der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg sind Rückschlüsse auf die Qualität der Instrumente und den Entwicklungsstand der Musikkultur aber nicht mehr die Regel, da sich das Weltbild im Westen gewandelt hat. Das Schwinden des Eurozentrismus zeigt sich auch in der Musik, die sich fremden Musikkulturen öffnete. Diese Tendenz offenbart sich nicht nur in der Kunstmusik, sondern auch verstärkt in der Populärmusik. Fremde Instrumente wie die indische Sitar, die 1965 im Song „Norwegian Wood (This Bird Has Flown)“ der Band „The Beatles“ verwendet wurde, fanden ihren Weg in die westliche Musik, und sorgten so vielleicht nicht für eine Vertrautheit mit diesen fremden Klangwelten, aber für eine andere Rezeptionsweise dieses Materials.

Gleichzeitig fand eine Öffnung der westlichen Musik gegenüber der Klangfarbe statt. Im 19. Jahrhundert gab es noch ein relativ einheitliches Bild davon, wie eine Gitarre zu klingen habe. Das 20. Jahrhundert brachte elektrische Gitarren und gewollte Klangverzerrungen. Gleichzeitig fanden zahlreiche Experimente mit synthetischen Klängen und der Aufnahmetechnik statt. Pierre Schaeffer, Pierre Boulez, Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen sind nur einige Komponisten, die sich in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts mit der „Musique Concrète“ beschäftigten. Frühe Werke dieser Zeit waren Boulez „Étude I“ und „Étude II“ aus dem Jahr 1951, Stockhausens „Konkrete Etüde“ von 1952 oder die Verarbeitung von Eisenbahngeräuschen Schaeffers in „Etude aux chemins de fer“ aus dem Jahr 1948. Auch die Populärmusik nahm die elektronische Klangerzeugung zunehmend auf, und sprach dabei ein weit größeres Publikum an, als die „Neue Musik“. Auch in der Rockmusik kommt der Klangfarbe eine große Bedeutung zu. Jimi Hendrix experimentierte auf

seiner E-Gitarre mit verschiedenen elektronischen, den Klang verändernden Effekten. Musikrichtungen wie Hardrock oder Metal wären ohne immer stärkere Verzerrungen des Klanges, die einen verstärkten Geräuschanteil im Klangspektrum erzeugen, nicht möglich.

Damit sei an dieser Stelle genug zu den Rahmenbedingungen gesagt, unter denen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Rezeption der Klangfarbe japanischer Musik im Westen statt fand. Weitere Schlussfolgerungen werden im folgenden Beispiel gezogen.

3.5.1 Takemitsu

Tôru Takemitsu ist zweifellos auf mehreren Ebenen für die Rezeption der traditionellen Musik Japans relevant. Zum einen, da er die japanische Musik mit der westlichen in Berührung brachte, und dadurch in einem vertrauteren Kontext vor das westliche Publikum setzte. Das Publikum der neuen Musik mag nicht weniger kritisch sein, als das anderer europäischer Kunstmusik, allerdings gehört die Offenheit für bisher ungewohnte Klangereignisse zu den Grundkonzepten dieser Musik, die mit vertrauten Höreindrücken abschließen wollte. Wie bereits weiter oben erwähnt, suchten auch westliche Komponisten neue Klänge in der Musik Ostasiens, für Takemitsu war es durch seine Herkunft aber selbstverständlich leichter, mit der traditionellen Musik Japans in Kontakt zu treten.

Dennoch aber ist seine persönliche Rezeption der japanischen Musik nicht so einfach abzuhandeln, was zum zweiten Punkt führt, der Takemitsus Schaffen zu einem guten Untersuchungsobjekt für die Rezeption der japanischen Musik im 20. Jahrhundert macht. Takemitsu rezipierte diese Musik nämlich in einer gewissen Hinsicht selbst aus der Sicht der westlichen Kunstmusik, wie noch aus seiner Lebensgeschichte weiter unten hervorgehen wird. Im Nachkriegsjapan stand die traditionelle Musik in Verbindung mit dem Kriegsregime und dessen nationalistischer und faschistischer Ideologie (Utz 2002, S. 283), und der Umgang mit ihr war demnach problematisch. Takemitsus Geschichte begünstigte in seinen ersten Jahren also die Auseinandersetzung mit Japans Musiktradition nicht.

Tôru Takemitsu wurde zwar im Jahr 1930 in Tôkyô geboren, doch da sein Vater in China arbeitete, wuchs der Komponist die ersten sieben Jahre seines Lebens dort auf. Dort konnte der Vater durch seine besondere Position Jazz-Aufnahmen sammeln und hören. Tôru lernte zwar früh

das Spiel der shakuhachi, doch seine Leidenschaft wandte sich schon damals dem westlichen Jazz zu. „[...] in more general terms, the point to be noted at this stage is that the strongest musical impression of Takemitsu's earliest years stemmed from a source that was 'Western' in origin, and that his reactions to this stimulus, as vindicated by later developments, were unambiguously positive in nature.“ (Burt 2001, S. 21).

Als er schließlich nach Tôkyô zurückkehrte, um die Schule zu besuchen, wohnte er bei seinem Onkel und seiner Tante, welche die koto spielte. Takemitsu schien diese Musik jedoch nicht positiv zu rezipieren, wie er selbst angab: “I heard traditional Japanese music around me all the time. For some reason, it never really appealed to me, never moved me. Later, hearing traditional Japanese music always recalled the bitter memories of war.” (Takemitsu, zitiert nach Burt 2001, S. 22). Diese Zeit muss schmerzhaft für den jungen Takemitsu gewesen sein, da sein Vater im Jahr 1938 verstarb, und Japan sich im Kriegszustand befand.

Als er schließlich seine Schullaufbahn im Alter von 14 Jahren beendete, wurde er zum Militärdienst einberufen, und diente auf einer Basis in den Bergen unter Lebensbedingungen, die bei dem jungen Menschen ihre Spuren hinterließen, wie er selbst bezeugte: „I was fourteen years old at the time, and was conscripted to work a tone of these mountain bases. It was far from Tokyo and all the young conscripts like myself lived in a kind of rough barracks. For me the experience was an extremely bitter one.“ (Takemitsu 1997, S. 458).

All diese Erfahrungen sorgten für eine negative Einstellung gegenüber Japan und eine Bevorzugung westlicher Kultur, der er auch durch die folgende Besetzung durch Amerika ausgesetzt war. So suchte er zunächst bewusst einen westlichen Stil in seinen Kompositionen (Ohtake 1993, S. 2).

3.5.1.1 November Steps

Takemitsus Ressentiments gegen die japanische Musik scheinen sich schließlich gelegt zu haben, als er versuchte, die von ihm so hoch geschätzte westliche Tradition mit der japanischen zu kreuzen, beziehungsweise in „November Steps“ zu konfrontieren. Traditionelle japanische Musik manifestiert sich in Takemitsus Werk ab den frühen 60er Jahren (Utz 2002, S. 282), und dieses spezielle Stück entstand für die Uraufführung auf westlichem Boden im Jahr 1967. Takemitsu sah darin nicht nur eine Gelegenheit sondern auch ein Wagnis, da er nicht ein Werk schaffen wollte, das von dem amerikanischen Publikum rasch als ein weiteres „exotisches“ Werk abgestempelt werden

würde. Takemitsu schrieb hierzu: „At first I had considerable reservations about using biwa and shakuhachi in this new work. Perhaps the fact that it was to be premiered in the United States concerned me in that I feared it might be taken as just another exotic work.“ (Takemitsu 1995, S 89). Die Verwendung von Instrumenten, die dem größten Teilen des Publikums nicht vertraut waren, barg diese Gefahr in sich. Er hatte bei der Komposition ein bestimmtes Ziel vor Augen, wie Ohtake schrieb:

“Takemitsu's ultimate goal, however, was to confront the remarkable difference between the two cultures, instead of blending the Japanese instruments in to the Western orchestra.” (Ohtake 1903, S. 57). Die Grundverschiedenen Auffassungen von Musik und Wertesysteme in den beiden Traditionen schienen Takemitsu nämlich unvereinbar zu sein. Utz hingegen sieht diese Sichtweise auf das Stück als zu radikal an, und schrieb:

„So erscheint November Steps als gelungener Versuch der Integration japanischer Instrumente als dialogischer Partner eines westlichen Orchesters, die technisch vor allem durch die Vermittlung auf der Geräuschebene, konzeptionell durch eine nicht zielgerichtete und kontrastlose, zum zeitlich und räumlich Offenen hin tendierende Form erreicht wird, in der die japanischen Instrumente ihre traditionellen Qualitäten voll entfalten können, ohne aber eine wirklich irritierende Art der kulturellen Differenz zu artikulieren.“ (Utz 2002, 299).

Wo Takemitsus Komposition in ihrer Umsetzung zwischen des Aufweisens der Gegensätze der beiden Musiktraditionen und der Verbindung dieser einzuordnen ist, ist also Ansichtssache. Fest stehen jedoch die Mittel mit denen die Komposition arbeitete, und dass diese sich durch die genannte Geräuschebene, die Kontrastlosigkeit und die offene Form in mehreren Dimensionen zeigen. Auch das Tempo wird in zwei Ebenen, einer ständig schwankenden und einer metrisch fixierten, behandelt. Diese können sich überlagern oder einander annähern (Ebenda, 297). Dass diese Ebenen niemals eine werden können, liegt in der Natur der Sache, da Metrik und Nicht-Metrik sich prinzipiell ausschließen.

Die Komposition verwendet neben einem westlichen Orchester eine biwa und eine shakuhachi⁶². Die biwa ist durch das charakteristische sawari gekennzeichnet, das sie neben anderen Eigenschaften wie der microtonalen Spielweise stark von Lauteninstrumenten des westlichen Kulturbereiches unterscheidet. Für eine möglichst reibungslose Integration in den Kontext eines westlichen Orchesters wäre eine relativ geräuscharme koto, die im Gegensatz zur biwa kein sawari besitzt, oder der Einsatz von Schlaginstrumenten womöglich eine weniger riskante Wahl gewesen. Takemitsu erkannte sawari und die Wertschätzung der Klangfarbe jedoch als eine Besonderheit der japanischen Musik: „We speak of essential elements in Western music – rhythm, melody and

⁶² Siehe Kapitel 3.2

harmony. Japanese music considers the quality of sound rather than melody. The inclusion in music of a natural noise, such as the sound of the cicada, symbolizes the development of the Japanese appreciation of complex sounds.“ (Takemitsu 1995, S. 65). Es lag also nahe, dieses Element in einen Konfrontationsversuch dieser Musiktraditionen miteinzubeziehen.

Takemitsus „November Steps“ ist demnach aus verschiedenen Gründen ein geeignetes Werk, um die Rezeption der japanischen Musik in der Welt der Neuen Musik zu studieren. Die folgende Rezeption in einem Umfeld, dem diese Klänge und andere Aspekte der Komposition wie etwa die Kontrastlosigkeit nicht in diesem Maße vertraut waren, sprach für sich.

Das Stück wurde mit dem New York Philharmonic Orchestra einstudiert, dessen Musiker eine unbehagliche Haltung gegenüber dem Vorhaben gezeigt haben sollen. Nach dem die selben Musiker ihre japanischen Kollegen mit ihren Instrumenten spielen hörten, soll sich die kritische Haltung aber in „Bravo“-Rufe gewandelt haben, und auch namhafte amerikanische Komponisten wie Copland, Penderecki und Bernstein sollen beeindruckt gewesen sein (Ohtake 1993, S. 57). Takemitsu selbst schrieb: „November Steps attracted great attention. Many young composers came to notice things Japanese.“ (Takemitsu 1995, S. 67).

Unter späteren Rezensionen ist vor allem der Fokus auf den Klangeindruck dieses Stückes auffällig, was durchaus mit Takemitsus Notizen zu dieser Komposition korrespondiert, in denen er selbst hauptsächlich seine Gedanken zum Klang und zur Natur festhielt (Takemitsu 1995, S. 83ff.).

„The earliest piece on the program, one of Takemitsu's most famous, "November Steps," is a profound combining of traditional Japanese instruments, [...]. The striking combinations in this 1967 piece is not of cultures [...] but of sounds, and the piece is stranger to the eye (the visiting soloists wore their formal Japanese dress) than it is to the ear.“ (Swed 1997).

„Mr. Tanaka drew gently haunting sounds (twangy melodic lines, raspy strummed chords, bursts of plucked rhythms) from the biwa, while Mr. Mitsuhashi played elegiac strands on the shakuhachi, alternated with breathy wails and jazzy bent-note turns. The orchestral background evoked [...] atonal swaths that could have been Asian-tinged Berg.“ (Tommasini 2010).

„Finally, November Steps (1967) brought the Japanese instruments back. Takemitsu considered this to be his first fully successful merging of modern Western and traditional Japanese idioms. The hard-won secret was to juxtapose rather than blend. Each tradition is rendered both more strange and more familiar as it successively bows and makes way for the other.

Takemitsu's sweet clash of cultures, shot through with silence, was engagingly embodied with gentle ferocity by Mitsuhashi, Tanaka, and the BMOP.“ (Lowenthal 2005).

Derartige Rezensionen nehmen selten eine emotionale Wertung, oft aber eine von vorhergegangenen Hörerfahrungen geprägte Beschreibung des Gehörten vor. Affektive Beschreibungen wie „haunting“ tauchen auf, doch diese bewegen sich in der Regel im neutralen bis positiven Wertungsbereich. Wertungen wie sie Japanreisende noch gute 100 Jahre zuvor niederschrieben, sind hier undenkbar, da sich die Kunstwelt massiv änderte. Der Prozess des Verstehens der Kunst, beziehungsweise die Entschlüsselung der Aussage seitens des Rezipienten wurde zum Teil des modernen Kunstwerkes, während die Kunst davor eine eindeutige Aussage tätigen wollte. Als Beispiel soll die weiter oben behandelte Musik der Romantik dienen⁶³, die die Emotion des Komponisten zu transportieren versuchte. Die Aussage eines Werkes von John Cage erschließt sich den Hörern durch die geistige Auseinandersetzung, und nicht durch die Deutung nach bekannten Hörmustern. 4 Minuten und 33 Sekunden Stille auf der Bühne⁶⁴ versetzen das Publikum durch die Situation in einen Modus der ästhetischen Wahrnehmung, in dem die alltäglichen Geräusche wie das Atmen des Sitznachbarn und das Rascheln der Kleidung anders wahrgenommen werden sollen. Durch den Bruch mit der Konvention wird eine Frage nach dem „Warum?“ provoziert. Werke wie diese sind ein Zeichen für die zunehmend offenere Erwartungshaltung in Hinblick auf Musik.

Hinzu kommt die Instrumentalisierung fremder Musikkulturen in der westlichen Musik. Diese Vorgehensweise mag an die orientalistischen Opern des 19. Jahrhunderts mit einer Erweiterung des Konzeptes auf die Ebene der Klangfarbe erinnern⁶⁵. Wenn das Publikum die Musik, auf die angespielt wird, nicht kennt, wird diese rasch in der Generalisierung „exotisch“ eingeordnet, was womöglich zu Takemitsus Befürchtung geführt haben mag, dass November Steps als ein weiteres „exotisches“ Werk abgetan werden könnte. Utz beschreibt das Spannungsfeld von einer instrumentalisierten Vereinnahmung des Fremden durch kommerzielle Interessen, dem Zweifel an den eigenen spirituellen und kulturellen Grundlagen und dem Bedürfnis nach kultureller Kontexterweiterung (Utz 2002, S. 70). Dass das Aufgreifen fremder, musikalischer Kulturgüter im Westen auch im Populärmusikbereich verankert war, mag zu den Ängsten Takemitsus beigetragen haben. Die generalisierende und trivialisierende Natur des von Takemitsu verwendeten Begriffes „exotic“ (Takemitsu 1995, S 89) lässt zumindest solche Rückschlüsse zu.

Neben solchen Generalisierungen ist auch interkulturelle Interpretationen vorhanden, und kaum vermeidbar. Der Satz „Mr. Mitsuhashi played elegiac strands on the shakuhachi, alternated with breathy wails and jazzy bent-note turns“ aus der oben zitierten Rezension Tommasinis ist ein gutes Beispiel dafür. Das Attribut „jazzy“ genügt wohl noch nicht um von einem Missverstehen zu

⁶³ Siehe Kapitel 3.3.1.2

⁶⁴ Gemeint ist John Cages Werk „4'33““ aus dem Jahr 1952.

⁶⁵ Siehe Kapitel 4.1

sprechen, da es dem Rahmen eines selbstreflektierten, bewussten Umganges mit den Schwierigkeiten des interkulturellen Dekodierens nicht zwingend widerspricht, es ist aber dennoch ein Produkt dieser interkulturellen Interpretationsprozesse.

Insgesamt lässt sich im 20. Jahrhundert eine Tendenz in der westlichen Musik feststellen, neue Wege nicht nur in der Musiktheorie, sondern auch in der Klangfarbe zu bestreiten. Neben der Klangsynthese, der Klangmanipulation durch Effekte wie das Wah-Wah und anderen Mitteln der Studioteknik ist die Instrumentalisierung fremden Klangmaterials nur eine Methode.

Die Rezeption in der neuen Musik ist, nicht anders als die der europäischen Kunstmusik davor, nicht nur musikalischer Natur. Das Verständnisbemühen versucht nicht nur das gerade gehörte mit dem Erfahrungsschatz zu vergleichen, sondern zieht auch außermusikalische Hintergrundinformationen zu Rat, wie in diesem Fall Takemitsus Erklärungen zu seinem Werk „November Steps“. Dies offenbart sich in Lowenthals Worten aus der oben zitierten Rezension: „Takemitsu considered this to be his first fully successful merging of modern Western and traditional Japanese idioms. The hard-won secret was to juxtapose rather than blend.“ (Lowenthal 2005). Dies ist gerade in Rezensionen augenscheinlich, wo der objektive Journalismus nach einem Kunsturteil und nicht nach einem emotional wertenden Urteil verlangt. Wenn ein solches einfließt, muss es sich in der Regel unterordnen, wenn die journalistische Glaubwürdigkeit des Autors erhalten bleiben soll.

4 Die Rezeption auf westlichem Boden

Ein großer Teil der hier behandelten Rezeption stammt von Reisenden und Forschern, die die zu ihrer Zeit oft unglaublich aufwändige Reise nach Japan wagten. Was aber noch untersucht werden soll, ist zum ersten das Bild des Exotischen und des „Orients“ in Europa, das eine Plattform für die Rezeption der japanischen Musik durch die europäische Musik bot. Gerade die Oper als Dreh und Angelpunkt des Kulturlebens des Bürgertums wird zu einer Manifestation der Sehnsüchte nach einer anderen, fremden Welt.

Und zum Zweiten soll die Situation der Tournee auf westlichem Boden betrachtet werden, die selbstverständlich völlig andere Wahrnehmungsparameter in das Bild einbringt. Denn nur in seltenen Fällen handelte es sich bei dem Besuch eines solchen Konzertes um ein Forschungsinteresse, wie es bei Hornbostel der Fall war. Es handelte sich dabei hauptsächlich um ein Publikum, das die Vorstellung aus einem künstlerischen und kulturellen Interesse besuchte, und der Absicht, unterhalten zu werden. Das Augenmerk liegt auf der subjektiven Erfahrung, während die Forscher sich stärker auf das Objektive konzentrieren mussten, um ihrem Forschungsinteresse nachkommen zu können.

4.1 *Japanische Musik als Einfluss auf die orientalistische Oper?*

Die Überschrift kündigt bereits von den Fragen, die dieses Kapitel aufwirft. Was hat der Orient mit Japan zu tun, und war tatsächlich japanische Musik in einer europäischen Oper des 19. Jahrhunderts zu hören?

Nach dem die Pariser Weltausstellung im Jahr 1867 dem „Japonismus“⁶⁶ einen neuen Aufschwung gab, nahmen sich eine Vielzahl von Schriftstellern und Komponisten des Themas „Japan“ an. Charles C. Saint-Saëns und André Messager schrieben Opern mit diesem Sujet, und es erschien eine Vielzahl von Operetten und natürlich auch Literatur. Eines dieser literarischen Werke war eine Geschichte von John Luther Long und trug den Namen „Madame Butterfly“. David Belasco brachte die Geschichte im Jahr 1900 in London auf eine Theaterbühne, wo Puccini sie sah, und später beschloss, den Stoff auf eine Weise zu vertonen, die der japanischen Musik gerecht wird,

⁶⁶ Westliche Kunst, die von japanischer Kunst inspiriert wurde.

und nicht nur Kulissen einzusetzen, um sein Werk als „japanisch“ zu verkaufen (Powils-Okano 1986, S. 47).

Puccini soll die Kawakami-Truppe im Jahr 1902 auf ihrer Europatournee⁶⁷ in Mailand gesehen haben, während er an seiner Oper „Madama Butterfly“ arbeitete (Pantzer 2005, S. LXIX). Bestimmte Gemeinsamkeiten der Handlung sind gegeben. Sowohl Sadayakko als auch Madama Butterfly sterben auf der Bühne durch eine Klinge. Gulrich hingegen schrieb, dass es nicht belegt wäre, dass Puccini die Stücke der Kawakami-Truppe „Kesa“ und „Geisha to Bushi“ gesehen hat, weist jedoch darauf hin, dass einige Inhalte der Oper darauf hindeuten, dass Puccini sich durch diese Stücke anregen ließ (Gulrich 1993, S. 52)..

Die Tournee der Kawakami Truppe war nicht der einzige Einfluss, der diese Oper prägte, denn die Faszination des „Orients“ hat Europa bereits viel früher ergriffen, und in seiner Kunstwelt einen Raum des Exotischen geschaffen, der viel mehr von Vorstellungskraft und romantischen Phantasien geformt wurde, als von Tatsachen. So konnte der Begriff „Orient“ sowohl Ägypten als auch Japan beinhalten, sowie auch viele andere Länder, die dazwischen liegen. Der Orient wurde mit der kulturellen Andersartigkeit verknüpft, mit Ursprünglichkeit, üppiger Natur, Ungehemmtheit, fremden Gottheiten und exotischen Frauenbildern, wie zum Beispiel Lakmé aus der gleichnamigen Oper Leo Delibes. „Die Frau aus dem fernen Land war Trägerin von Geheimnis und überwiegend männlichen Sehnsüchten, die in die Exotin all das hineinprojizierten, was in ihrer eigenen viktorianischen Welt verboten war.“ (Gulrich 1993, S. 60).

Es wurden stereotype Modelle geschaffen. Sowohl Bizets Carmen, Lakmé, Giuseppe Verdis Aida als auch Madama Butterfly starben auf die eine oder andere Weise einen frühzeitigen Tod. Oft spielte Religion eine Rolle, wie bei Lakmé, deren Vater ein Brahmanenpriester war. Und in Aida sind es Priester, die die Anklage Radames sprechen. Ralph P. Locke fasste das Modell, nach dem diese Opern gestrickt waren, unter Berücksichtigung der Sichtweise der damaligen Europäer wie folgt zusammen.

„Young, tolerant, brave, possibly naive, white-European tenor-hero intrudes, at risk of disloyalty to his own people and colonialist ethic, into mysterious, dark-skinned, colonised territory represented by alluring dancing girls and deeply affectionate, sensitive lyric soprano, incurring wrath of brutal, intransigent tribal chieftain (bass or bass-baritone) and blindly obedient chorus of male savages.“ (Locke 1991, S. 263)

Jener genannte Kolonialismus war nicht nur ein Thema in diesen Opern, sondern auch ein

⁶⁷ Es war die zweite europäische Tournee von April 1901 bis Mai 1902 (Groos 1999, S. 49)

Grund dafür, dass Europa verstärkt mit Informationen aus diesen fremden Regionen der Welt versorgt wurde, die selbstverständlich nicht stets richtig, vollständig oder frei von durch die eigene Kultur beeinflussten Interpretation der Reisenden waren. Schriftsteller wie Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre bereisten diese Länder und gründeten so eine Tendenz in der romantischen Literatur sich mit „exotischen“ Stoffen auseinanderzusetzen, die von Chateaubriand, Lamartine und anderen weiter verfolgt wurde (Lacombe 2001, S. 181). Davor ebnete die bereits vorhandene Verbundenheit der romantischen Literatur mit der Folklore diesen Pfad sowohl für die Literatur als auch für die europäische Kunstmusik (Carner 1936, S. 45).

Auch Komponisten reisten an diese Orte, wie das Beispiel Félicien Davids zeigt. Dieser ging als Missionar nach Konstantinopel und kehrte nach Frankreich zurück, nach dem er seine Reise nach Kairo und Jerusalem erweiterte. Als Komponist versuchte er, die dort gehörte Musik mit der europäischen Kunstmusik zu vermischen. Orientalische Rhythmen und Melodien sollten in die europäische Musik einfließen (Gulrich 1993, S. 25). Er komponierte Werke wie „Le Désert“ oder die Oper „Le Perle du Brésil“, die aus diesem Erfahrungsschatz profitierten. Félicien David wird heute als Pionierfigur dieses Genres von romantisch-exotischer Musik im Frankreich des 19. Jahrhunderts gesehen (Locke 1991, S. 261).

Dieser „Orientalismus“ diente jedoch nicht nur in Frankreich, einem Land, das versuchte sein Selbstvertrauen und den Zusammenhalt der ethnisch bunt durchmischten Bevölkerung nach dem Franko-Preußischen Krieg wiederzufinden, sondern in ganz Europa dazu, sich selbst als kulturelle Einheit in der Ordnung einer wachsenden Welt zu definieren. Der selbst konstruierte, illusorische „Orient“ diente sozusagen als Spiegel, in dem das Selbstbild erkannt werden konnte (Dietrich 1997, S. 111).

Es spielte also keine große Rolle ob dieses Bild des Orients authentisch war, denn das konnte der größte Teil des europäischen Bürgertums gar nicht beurteilen. Auch dass der Begriff „Orient“ Kulturen zusammenfasste, die sehr unterschiedlich waren, war nicht von großer Wichtigkeit. Was zählte war, dass der Orient sich von Europa kulturell unterschied, und das trifft auf Japan genau so zu, wie auf Ägypten oder Indien. Zudem waren ostasiatische Sujets ein eher selten auf die Bühne gebrachter Stoff, wenn man ihn in Relation zur Gesamtmenge an Werken sieht, die der „Orientalismus“ hervorbrachte (Gulrich 1993, S. 273).

Die orientalistischen Opern dieser Zeit vermittelten dieses Bild des Orients unter anderem mit der Hilfe von visuellen Mitteln wie dem Bühnenbild, Kostümen und Requisiten. Es wurde ein großer Aufwand getrieben, um die Bühnen entsprechend auszustatten. Als zweite Komponente des

Orientalismus kommen die Libretti ins Spiel, die die Handlung an jene wundersamen Orte versetzte, und dann ist selbstverständlich noch die Musik zu nennen.

Die Komponisten verwendeten bestimmte Mittel, um dem Publikum das Gefühl zu geben, sie würden etwas hören, das sich von ihren gewohnten Höreindrücken unterscheidet. Allerdings musste die Musik im Rahmen der Möglichkeiten und der ästhetischen Vorstellungen der europäischen Kunstmusik bleiben. Auf welchem Wege sich die Komponisten ihre musikalischen Inspirationen holten, ist nicht immer festzustellen, doch Puccini soll phonographische Aufzeichnungen genutzt haben, um sich einen Eindruck von der japanischen Musik zu verschaffen (Carner 1936, S. 46). Nach einigen Schwierigkeiten bei der Beschaffung von musikalischen Vorlagen, lernte er die koto-spielende Hisako Ôyama kennen, die als Frau eines japanischen Gesandten für einige Jahre in Italien lebte (Powils-Okano 1986, S. 47). Sie soll Puccini eine Kiste von womöglich sogar über 100 Schallplatten ausgeliehen haben, damit er sein Werk komponieren konnte. Man mag sich vorstellen, dass dies eine sehr großzügige Leihgabe war, da die Schallplatte an den frühen Anfängen des 20. Jahrhunderts noch ein sehr junges Medium war.

Vor der Entwicklung dieser Technologie gab es in Europa bloß Transkriptionen nicht-europäischer Musik in westlicher Notenschrift, die nicht nur viele Eigenarten dieser nicht mit der Notenschrift entwickelten Musik nicht wiedergeben konnte, sondern auch anfällig für Fehler war, die bei der Transkription durch die Hörgewohnheiten des Schreibers und dessen Unvertrautheit mit der fremden Tonkunst verursacht wurden. Erst die Weltausstellungen brachten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts außereuropäische Musik in den Westen (Gulrich 1993, S. 25).

Die fremdländische Note verlieh Puccini der Musik durch Mittel wie den Einsatz von pentatonischen Skalen. Auch wenn solche auch im Raum Europas vorkamen, gehörten sie nicht zum Grundstock der Kunstmusik. Gleichzeitig verweigert sich eine pentatonische Tonleiter nicht der Harmonisierung, wenn ihre Intervallstruktur sich in ausreichendem Maß mit der des westlichen Dur-Moll-Tonleitersystems überschneidet. Carner nutzte folgendes Beispiel (Illustration 1) um die typische Kombination von hohen Holzblasinstrumenten mit Harfen und Glocken zu demonstrieren, die Puccini sehr gerne einsetzte.

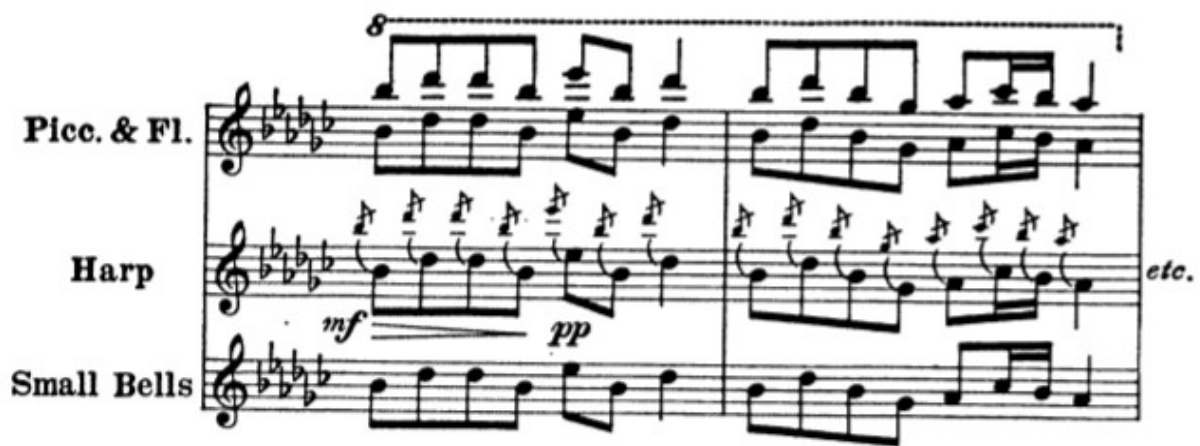


Illustration 1: Notenzitat, Carner 1936, S. 65

Abgesehen von der Pentatonik und der Instrumentation zeigt das Beispiel aber auch, wie die Parallelführung mehrerer Stimmen in Oktaven eingesetzt wird. Diese Technik wird oft mit der griechischen Antike in Verbindung gebracht, einem Zeitalter vor der Entwicklung der Polyphonie und der Harmonie in Europa. Die Tendenz zur Parallelführung von Stimmen in der japanischen Musik merkte auch Dittrich zusammen mit einer negativen Bewertung an (Dittrich 1895, S. 388)⁶⁸. Im Rahmen des eurozentristischen Weltbildes, das davon ausgeht, alle Musikkulturen der Welt hätten die gleichen Entwicklungsschritte wie die europäische Musik zu meistern, kann dies einen archaischen und einfachen Eindruck vermitteln. Puccini wendete diese Technik auch in anderen Werken an. Sie ist also keine Eigenheit von „Madama Butterfly“ (Powils-Okano 1986, S. 384). Dass die Parallelführung der Stimmen in dieser Form zu Puccinis üblichem Repertoire von Techniken gehört, ändert jedoch nichts daran, dass sie im Kontext der Pentatonik und durch das Vorhandensein der Parallelführung in der japanischen Musik dennoch eine neue Bedeutung erhalten kann. Eine bewusste Verschmelzung des Stiles des Komponisten mit dem Japanischen scheint dem Verfasser wahrscheinlicher zu sein als ein Zufall, da Puccini, wie seine Recherchearbeiten zeigen, bemüht war der japanischen Musik eine möglichst authentische Repräsentation in seiner Oper zu verschaffen.

Carner wies auch auf die Verwendung des Ostinato als exotisches Element bei Puccini hin. Er sah dies als Orgelpunkt-artigen Effekt, den er mit der Stimmung der koto in Verbindung brachte (Carner 1936, S. 56). Ostinati wurden jedoch allgemein oft als asiatisch oder in diesem Fall japanisch gedeutet (Powils-Okano 1986, S. 46). Zudem ist es unwahrscheinlich, dass der größte Teil des Publikums die koto-Musik gut genug kannte, um so einen Rückschluss zu ziehen.

⁶⁸ Siehe auch Kapitel 2.2.3.4

Puccini zitierte in dieser Oper außerdem zahlreiche japanische Lieder, die Powils-Okano auf verschiedene Liederbücher zurückführt, die vor und um die Jahrhundertwende erschienen (Powils-Okano 1986, S. 49). Auch das koto-Stück „Ume no Haru“ ist mit großen Abweichungen vom Original eingeflossen.

Das Lied „Sakura“ (Illustration 2) erklingt beispielsweise, als „Cio-Cio San“⁶⁹ Pinkerton, dem amerikanischen Offizier, der Madama Butterfly über einen Heiratsvermittler kennenlernte und heiratete, einige von ihr sehr geliebte Gegenstände zeigt. Der Bezug entsteht über den Brauch des Kirschblütenbetrachtens, denn auch Pinkerton und Cio-Cio sehen sich in diesem Fall etwas kostbares an (Powils-Okano 1986, S. 58).



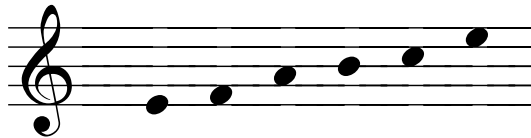
Illustration 2: Notenzitat, Powils-Okano 1986, S. 58

Woher Puccini dieses musikalische Material kannte, ist nicht eindeutig nachzuweisen. Revers schloss aus Briefen Puccinis, dass er das Lied nicht aus der von Hisako Ôyama geliehenen Sammlung gekannt haben kann, da er diese erst nach der Komposition des ersten Aktes erhielt (Revers 1997, S. 98f.). Powils-Okanos Vermutung, dass Puccini die koto-Version als Vorlage verwendete (Powils-Okano 1986, S. 58), hält Revers für nicht stichhaltig, und weist auf die Ähnlichkeit Dittrichs Bearbeitung zu Puccinis Umsetzung hin (Revers 1997, S.101). Revers Beweis, dass Puccini das Material nicht aus der Sammlung von Hisako Ôyama beziehen konnte, scheint solide zu sein. Daher bleiben die besagte Publikation von koto-Stücken, oder eine Bearbeitung dieser die wahrscheinlichsten Quellen. So der oben genannte Bezug des Kirschblütenbetrachtens zum Inhalt der Oper in Erwägung gezogen wird, muss aber davon ausgegangen werden, dass Puccini entweder auf eine Quelle zurückgriff, die eine Übersetzung des

⁶⁹ Hierbei handelt es sich um die Schreibweise des Namens dieses Charakters aus Puccinis Oper „Madama Butterfly“. In der heute gebräuchlichen Hepburn-Romanisierung müsste der Name „Chôchô-san“ geschrieben werden. „Chôchô“ (蝶蝶) ist das japanische Wort für „Schmetterling“.

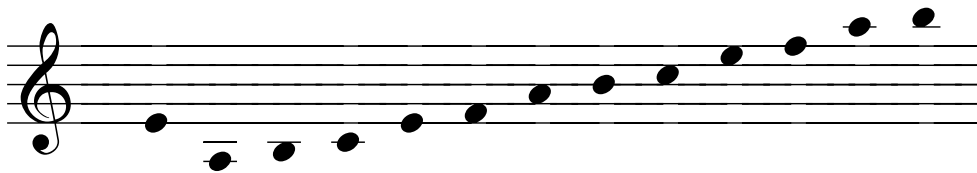
Textes beinhaltete, was für die „Collections of Japanese Koto-Music“ (Tôkyô Academy of Music 1888) beispielsweise nicht zutrifft, oder aber auf einem anderen Weg vom Inhalt des Liedes erfuhr.

Die Tonleiter, die diesem Lied zu Grunde liegt, ist auf den Intervallen der kleinen Sekund, großen Terz, großen Sekund, kleinen Sekund und der großen Terz zur Oktavierung des ersten Tones hin wie folgt konstruiert.



Tonleiter in Sakura

Dies entspricht dem In-Modus, nach dem schon Yatsushashi Kengyô, der Urheber der Tradition blinder koto-Spieler, seine koto gestimmt haben soll (Ackermann 1986, S. 48-49). Diese Stimmung trägt den Titel „hirajôshi“, und zeigt sich auf einer 13-saitigen koto wie folgt⁷⁰.



hirajôshi Stimmung der koto (Ebenda, S. 49)

Ein anderes Modell zur Einteilung des japanischen Tonleitermaterials besagt, dass eine Tonleiter aus zwei Tetrachorden aufgebaut ist, die jeweils das Intervall einer perfekten Quart umspannen. Zwischen diesen zwei äußeren Tönen, die eine Quart weit auseinander liegen, steht noch ein dritter Ton, der je nach Position das jeweilige Tetrachord definiert. Diese durch Quartan getrennten Töne können als Zieltöne der melodischen Bewegung funktionieren. Die in „Sakura“ verwendete Tonleiter wäre also eine Stapelung zweier „miyako-bushi“- Tetrachorde (Hughes und Tokita 2008, S. 19-20). Damit hat die Melodie mehrere mögliche Ziele, was der Funktionsweise der westlichen Harmonik widerspricht. Dennoch erklingt das musikalische Material aus dem Lied in der Oper beispielsweise durch Dur- und Mollakkorde harmonisiert (Powils-Okano 1986, S. 176). Es findet also im Zuge der Verwendung des Liedmaterials in Puccinis Oper eine Verfremdung durch die westliche Harmonie statt. Dieser Prozess ist damit mehr als nur ein „hörbar machen“ für das westliche Publikum.

⁷⁰ Diese Darstellung zeigt die Intervallstruktur durch relative, und nicht absolute Tonhöhen.

Puccini wählte diese Lieder nach ihrem Text aus, unterlegte sie mit einer schlichten Harmonisierung, wie oben demonstriert, und ging so den Mittelweg zwischen der Notwendigkeit einer Harmonisierung in einer europäischen Oper und der japanischen Musik, die solche Mittel nicht kennt.

Je nach Situation konnte der Einsatz solcher Mittel variieren, und für westliche Charaktere wie Pinkerton kehrte Puccini wieder zu seinem regulären Stil zurück (Gulrich 1993, S. 54). Auch konnte man nicht erwarten den, Gesangstil der Oper durch die Ästhetik des japanischen Gesanges verändert zu finden. Das Grundgerüst der europäischen Oper blieb bestehen, und war, was das Publikum in die Oper lockte.

Dennoch macht Puccinis Arbeit die Oper auch für die Rezeption japanischer Musik relevant. Durch das Fehlen mancher Elemente wie die spezielle Klangfarbe und die Harmonielosigkeit wird erkennbar, wie die Elemente die verbleiben, auf das Publikum gewirkt haben, so bald sie mit vertrauten Höreindrücken verbunden werden.

Die Uraufführung der Oper fand in Mailand am 17. Februar 1904 statt, und war ein großes Fiasko, da die Vorstellung vom Publikum belacht und boykottiert wurde. Allerdings hatte dieser Umstand mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht viel mit Puccinis Oper, sondern mit anderen Einflüssen zu tun, die womöglich zusammenwirkten um die Stimmung des Publikums umschlagen zu lassen (Powils-Tokita 1986, S. 23ff). Gerade durch den Umstand, dass die Oper noch im selben Jahr in einer abgeänderten Fassung einen großen Erfolg verbuchen konnte, bestärkt diese Vermutung. Auch die Münchener Uraufführung am 18. Januar 1910 fiel für die Oper deutlich positiver aus. Bemängelt wurde die Gestaltung des Bühnenbildes dieser Inszenierung, und dass die Musik sich zu sehr zurückgenommen haben soll, um die Handlung nicht zu stören (Gulrich 1993, S. 274ff). Positiv bewertet wurde der Einsatz von japanischen Tonleitern und das Libretto, das in München in einer deutschen Übersetzung zum Einsatz kam.

Puccini verstand es die Elemente der traditionellen Musik Japans in seine Oper einzuarbeiten, die am leichtesten adaptiert werden können: Melodische Phrasen, und die damit verbundene Charakteristik der japanischen Tonleitern, welche er verwendete, um seine Oper mit fremden Klängen zu bereichern, und so den musikalischen Bezug zu Japan herzustellen. Elemente wie die Klangfarbe und die Harmonielosigkeit der japanischen Musik wurden durch das Gerüst der europäischen Oper ersetzt.

4.2 Konzerttourneen

Dieses Kapitel wird auf verschiedene Tourneen eingehen, die während des 20. Jahrhunderts auf europäischem Boden stattfanden. Zuvor erregten Otojirô Kawakami und seine Frau Sadayakko schon auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 große Aufmerksamkeit und Begeisterung.

Otojirô Kawakami wird zu den Gründern von shinpa, einer Gattung des modernen, japanischen Theaters, die in den 1880er Jahren entstand, gezählt (Poulton 2007, S. 1241). Leiter hingegen nennt Sadanori Sudô als Gründer und Otojirô Kawakami als ersten „Star“ des shinpa (Leiter 1997, S. 588). Shinpa behielt Charakteristika des kabuki, legte jedoch die Einschränkung ab, die Frauen die Beteiligung untersagte, und beinhaltete Einflüsse des europäischen Sprechtheaters (Ebenda). Dies ist ein entscheidender Unterschied, da die Ästhetik des „onnagata“, des männlichen Darstellers, der Frauenrollen verkörpert, sich zu einem wichtigen Bestandteil des kabuki entwickelte.

Der so ermöglichte Einsatz von Sadayakko Kawakami hatte sicher auch bei dem Marketing für das westliche Publikum, das die „exotische Schönheit“ schon im 19. Jahrhundert zu bewundern gelernt hat, seine Vorteile. Das Programm der Truppe für eine Amerika-Tournee und Paris beschrieb Salz als „amalgams of kabuki dance plays“ (Salz 2007, S. 757), was zumindest eine Ähnlichkeit mit dem kabuki vermuten lässt, die groß genug ist, um die Rezeptionen der Kawakami-Tournee mit denen späterer kabuki-Tourneen zu vergleichen.

4.2.1 Was ist kabuki?

Das ursprüngliche kabuki wird nur von Männern gespielt, die im Fall von Frauenrollen geschult darin sind, Bewegungen auf eine Weise auszuführen, die im Rahmen der kabuki-Ästhetik mit Weiblichkeit assoziiert wird. Diese „onnagata“ lernen das bereits von Kindheit an, und sollen so in der Unwirklichkeit des kabuki Frauen sogar besser darstellen als weibliche Schauspielerinnen (Miyake 1965, S. 25). Mezur erklärt dies durch die Weise, wie die Weiblichkeit in der Edo-Zeit⁷¹ konstruiert wurde. Denn onnagata versuchten nicht Frauen nachzuahmen, sondern ein durch die intellektuelle Schicht in der Edo-Zeit konstruiertes Bild von Weiblichkeit zu verkörpern, das dann

⁷¹ 1603-1868 n. Chr.

wiederum von den Frauen imitiert wurde (Mezur 2005, S. 2). Frauen wurden zur Trennung von Prostitution und Theater als auch zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung im Jahr 1629 auf den kabuki-Bühnen verboten (Shively 1978, S. 7). Auch wenn mit dem Ende des Tokugawa-Shogunats auch dieses Gesetz starb, hat sich bis heute nichts daran geändert, dass Frauen im kabuki nicht die Regel sind.

Musikalisch besteht das Repertoire des kabuki aus vielerlei Gattungen, von denen drei die größte Verwendungen finden: kiyomoto, nagauta und tokiwazu. Kiyomoto und tokiwazu werden von einem Ensemble abseits der Bühne begleitet, und gehören zu den katarimono-Gattungen, während bei nagauta stets ein Ensemble auf der Bühne vertreten ist. Der Gesang erfolgt hier im utaimono-Stil (Tokita 1999, S.2). Andere Genres, die im kabuki gespielt werden, wären etwa: shinnai, tomimoto, katô, gidayû, und andere. (Tokita 2008, S. 237). Dieses Ensemble abseits der Bühne befindet sich zwar nicht tatsächlich neben der Bühne, wird jedoch durch einen Sichtschutz vor den Augen des Publikums verborgen. Die Rolle dieses als „geza“ bezeichneten Ensembles besteht darin, Klangeffekte zu erzeugen, und die Dramaturgie durch die Atmosphäre und bestimmte Indikatoren für das Wetter, die Stimmung, die Jahreszeit, die Umgebung, den gesellschaftlichen Status eines Charakters, usw. zu unterstützen (Ebenda, S. 232 und S. 234). Diese Funktion wird neben den Klangeffekten auch durch bestimmte Patterns und Melodien erfüllt. Das Repertoire an Stücken ist groß und kann sich geschichtlich und regional unterscheiden.

Wenngleich das utaimono des nagauta die für das westliche Ohr gewohnter klingende Variante des Gesanges ist, gibt es einige Unterschiede. Der Ton soll im Bauchraum entstehen, und beim Aufsteigen zu einer Kopfstimme werden. Der Ton wird dabei durch die Kehle gepresst und so in der Regel ohne Falsettoeinsatz in die hohen Tonlagen gedrückt (Malm 1973, S. 49). Diese Art des Singens erfordert ein intensives Training, und kann bei den Ausübenden zu Schmerzen führen. Welche Reaktionen dieses Singen bei kritischen Europäern in der Zeit des Eurozentrismus auslösen konnte, zeigt sich in der Reaktion Dittrichs bei seinem Vortrag bei der Versammlung der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens am 27. Juni 1895.

„Der ungünstige Eindruck, den die Armuth 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.“ (Dittrich 1897, S. 389).

Es handelt sich dabei um ein allgemeines Urteil, das nicht zwischen utaimono, katarimono oder musikalischen Gattungen im allgemeinen differenziert. Gerade die Charakterisierungen als

näselnd und gequetscht scheinen für utaimono jedoch zutreffend zu sein, gerade wo die letztere sogar durch die Spieltechnik im wahrsten Sinne des Wortes forciert wird.

Ein weiteres Merkmal ist das Vibrato, das im Vergleich zum westlichen Vibrato stärker und weiter klingt. Dies kann je nach Sänger variieren, doch eine starke Reduktion des Vibrato wird von Kennern des nagauta gemeinhin als negativ empfunden (Malm 1973, S. 52).

Katarimono meint die narrativen Genres und den dazugehörigen Gesang. Die Stimme ist hier rau, und mag vielleicht zu der Beschreibung Dittrichs als „gurgelnd“ beigetragen haben. Hier steht das Erzählen einer Handlung stärker im Vordergrund als bei utaimono, wo mehr Wert auf einen ästhetisch ansprechenden Ton und eine lyrische Stimmung gelegt wird. Die Texte des nagauta sind sehr durchzogen von Doppeldeutigkeiten, Scherzen und Anspielungen (Ebenda, S. 52), was für Menschen, die vertraut genug mit der Materie und der Sprache sind, um dies zu verstehen, unterhaltsam ist, doch die Absicht die Handlung effizient voranzutreiben ist damit nicht in gleicher Weise erfüllt. Bei katarimono hingegen steht die Ausdruckskraft (Tokita 2008, S. 246) und das Erzählen der Handlung im Vordergrund. Die beiden Begriffe sprechen eigentlich für sich, denn das japanische Verb „kataru“ (語る) bedeutet nichts anderes als etwas zu erzählen, und „utau“ (歌う) heißt, zu singen.

Nicht ohne Grund existieren zu dem Thema kabuki auch in westlichen Sprachen zahlreiche Bücher, denn wie Tokitas Artikel (Tokita 2008) vorwegnimmt, ist das kabuki komplex, und als dramatische Gattung, die stets ein Publikum anlocken musste, durchwoben von geschichtlichen Veränderungen und Repertoireverwandtschaften zu anderen japanischen Kunstformen wie dem nô-Theater oder dem bunraku-Puppentheater.

4.2.2 Otojirô Kawakami und Sadayakko in Europa

Es gab in dieser Arbeit bereits einen Einblick in die Konzerttournee der Truppe von Otojirô Kawakami und der Sängerin Sadayakko Kawakami⁷². Hornbostel und Abraham beleuchteten die Materie allerdings aus einem wissenschaftlichen Standpunkt (vgl. Abraham und Hornbostel 1903). Das Ziel dieses Kapitels ist es hingegen, sich mit der nicht-wissenschaftlichen Rezeption durch die europäische Presse zu befassen.

⁷² Siehe Kapitel 2.1.2

„In den Jahren 1901 und 1902 zog durch Europas Welt der Bühnen ein Komet mit zwei wundersamen Schweifen. Der vorausseilende Schweif bestand aus dem magischen Ruf fernöstlicher Faszination und überbordender Phantasie angesichts bevorstehender dramatischer Offenbarungen; der Schweif, der sich hinterher erstreckte und auf Jahre hinaus sichtbar blieb, war einer der Begeisterung. Skeptiker wurden von Bewunderern hinweggefegt und die beiden neuen Bühnenheroen Europas, Kawakami Otojirô und Sadayako, gerade zu zum Synonym für japanisches Theater.“ (Pantzer 2005, S. XXI)

Diese Schilderung stammt nicht aus einem Zeitungsartikel der damaligen Zeit, sondern dem Vorwort des Buches, in dem Pantzer diese Artikel aus allen Auftrittsorten der Tournee in ins Deutsche übersetzter Form gesammelt präsentierte. Jedoch scheint Pantzer bei diesen Worten durchaus von den Schilderungen der Presse inspiriert worden zu sein. Denn der Werberummel um dieses Ereignis war groß. Die Theatertruppe wurde als das „Ensemble des Kaiserlichen Hoftheaters in Tokio“ (Pantzer 2005, S. XIX) beworben, was nicht der Wahrheit entsprach, da Kawakami seine Wurzeln im shinpa-Theater hatte, und zudem so etwas wie ein japanisches Hoftheater nicht existierte (Pantzer 2005, S. XXI). Doch freilich muss die Aussage für das Zielpublikum der Veranstaltungen plausibel gewirkt haben, da es in Europa nicht unüblich war, dass ein Kaiserhof auch ein Hoftheater hatte.

Das Marketing vermittelte eine Illusion der Authentizität, die letztendlich eigentlich nicht gegeben war, da das Repertoire durchaus für die europäische Bühne angepasst wurde. Lange Textpassagen hätten das europäische Publikum womöglich gelangweilt, da sie die Texte nicht verstanden hätten. Dieser Umstand führte zu gespaltenen Antworten der Presse. Zum einen schrieb die deutsche „National-Zeitung“ am 19. November 1901:

„Die Aufführung zeigte, daß die Pflege des ernsten Dramas in Japan von allen europäischen Einflüssen unberührt und im Zustand der Kindlichkeit stecken geblieben ist.“
(Zabel, Eugen. 19.11.1901, Morgen-Ausgabe. National-Zeitung, Deutschland. In: Pantzer 2005, S. 111).

Hier zeigt sich der Topos der Kindlichkeit, der sich in den Eindrücken vieler Europäer findet, die Japan bereits bereisten (Schmidhofer 2010, S. 417), und außerdem die fälschliche Annahme, bei der Musik handle es sich um authentische japanische Musikstücke. Gewiss war die Ästhetik dieser Darbietung immer noch für die meisten Europäer ungewohnt und neu, und die Anpassung an das Publikum ein kluger Schachzug Kawakamis, doch diese Marketingstrategie führte zweifellos auch einige Menschen in die Irre.

Die sächsischen Arbeiter-Zeitung berichtete 1902 offensichtlich in Kenntnis über die Anpassung des Programmes, scheint sich aber weniger daran als am Ausdruck des Schauspieles Sadayakkos zu stören.

„Im allgemeinen – es mag um diese japanische Kunst stehen wie immer – sie ist uns interessant, aber sie ergreift uns nicht. Was ist uns Sada Yacco? Eine junge, zierliche Dame, deren Wesen einen rührenden Eindruck auf uns macht, aber zugleich einen fremden, nicht überzeugenden. Die Gabe von Herz zu Herz zu sprechen, wie sie unsere großen Schauspieler haben, hat sie nicht, kann sie vielleicht nicht haben, da ihr Gefühlsleben zu sehr verschieden ist von unserem.“ („gm“, 11.01.1902. Sächsische Arbeiter-Zeitung, Deutschland. In: Pantzer 2005, S. 280).

Über die Musik im speziellen äußerte sich der Autor leider nicht. Ein anderer Rezensent schrieb hierzu:

„Unsere Schauspieler haben von diesem Gastspiel nichts zu lernen. Unsere Maler sehr viel.“ (Kerr, Alfred. 19.11.1901, Morgen-Ausgabe, Zweiter Teil. Der Tag, Deutschland. In: Pantzer 2005, S. 166).

Dieser Fokus auf die visuelle Gestaltung findet sich auch in anderen Rezensionen wie dieser folgenden:

„Der Realismus der japanischen Schauspieler ist genau so wenig grob wie der der japanischen Maler.“ (Rosenhagen, Hans. 28.11.1901, Erster Teil. Der Tag, Deutschland. In: Pantzer 2005, S. 174).

Rosenhagen tadelte in Folge die Nachlässigkeit europäischer Regisseure und Schauspieler in der koloristischen Gestaltung von Ensembleszenen (Ebenda). Dass bei einer dramatischen Gattung, bei dem die Kostüme und das Bühnenbild so aufwändig gestaltet werden, dem Schauspiel und den visuellen Komponenten durch das Publikums große Beachtung geschenkt wird, ist nachvollziehbar, doch dass die Musik so karge Erwähnung findet, erscheint bei den häufig sehr emotional geladenen Kommentaren, die sich in manchen Reiseberichten finden lassen, doch ungewöhnlich zu sein. Die Rezensionen konzentrierten viel mehr auf die Darstellung der Schauspieler in den Sterbe- und Kampfszenen.

„Nach unseren Begriffen ist das klassische japanischen Drama nichts als eine Ansammlung blutiger Grausamkeiten.“ („Eine eigenwillige und“. 23.02.1902. Vasárnapi Ujság, = „Sonntagszeitung“, Ungarn. In: Pantzer 2005, S. 632).

Könnte hier ein ähnlicher Effekt in Kraft getreten sein, wie die Akzeptanz atonaler Musik und ungewohnter Klangeindrücke im Film (Kreuzer 2001, S. 98)? Die Filmmusik orientierte sich

stark an der unter anderem von Richard Wagner im 19. Jahrhundert geprägten Oper, die die Musik nicht mehr an vorderste Stelle stellte (Voss 1997, S. 547), sondern die Priorität in Richtung der Handlung verschob. Eine Theorie der Erklärung dieses Phänomens ist in der Relation der aus den Seh- und Hörnerven gelieferten Datenmengen begründet. Erst wenn die visuelle Wahrnehmung weniger gefordert wird, gelangt die auditive in den Vordergrund (Maas 1993, S. 204). Die Musik fällt nicht negativ auf, falls sie den Rezipienten ästhetisch nicht anspricht, und wird bis auf besondere Umstände, in denen die Musik möglicherweise gezielt in den Vordergrund gerückt wird, gar nicht bewusst wahrgenommen, sondern nimmt im mehrdimensionalen Prozess der menschlichen Wahrnehmung eine Rolle ein, die sich unterbewusst auswirkt. In einer weiteren Rezension äußerte sich doch ein Autor zur Musik:

„Wenn die Sada Yacco die Treppen eines Puppenschlafzimmerchens hinabsteigt, in die Pantöffelchen schlüpft ohne hinzublicken; wenn draußen die Nachtigall flötet; ein melodisches Geräusch von Trommelgetupf und Darmsaitengezupf durchs Dunkel klingt;“ (Kerr, Alfred. 20.11.1901, Erster Teil. Der Tag, Deutschland. In: Pantzer 2005, S. 167)

Es ist auffällig, dass in einer der eher seltenen Erwähnungen der musikalischen Begleitung diese nur als Geräusch und nicht als Musik bezeichnet wird. Trotz dieser Charakterisierung findet sich aber keine negative Bewertung der Musik. Es scheint fast, als hätte die japanische Musik im Kontext des Dramas plötzlich eine Änderung in der Bewertung erfahren, auch wenn Eigenschaften, die der traditionellen japanischen Musik in anderen Fällen oft negative Bewertungen durch Europäer einbrachten, auch hier vorhanden sind. Eine Betrachtung des Tempos dieser Stücke wurde bereits in dem entsprechenden Kapitel angestellt⁷³.

Die Dramen-Stücke, die Hornbostel und Abraham bei der Aufführung der Kawakami Truppe aufnahmen, zeigten einen variierenden Tempoverlauf. Es ist denkbar, dass dieser durch die Handlung auf der Bühne, nach der oben erwähnten Theorie von Maas, nicht weiter auffiel. Die verwendeten Instrumente waren die shamisen, die koto, das kokyû⁷⁴ und die tsuzumi⁷⁵ (Abraham und Hornbostel 1903, S. 344f.). Mueller berichtete schon von seiner Einschätzung, dass die koto neben der biwa und der shô das für das europäische Ohr am angenehmsten klingende japanische Instrument sei (Mueller 1876, S. 21). Wie die damaligen Europäer die anderen Instrumente unter isolierten Bedingungen bewertet hätten, ist ohne entsprechende Studien oder Berichte schwer zu sagen. Für eine Beeinflussung des Wertungsprozesses durch den Rahmen der Rezeption innerhalb einer Gattung des dramatischen Theaters spricht jedoch die weiter oben erwähnte Einordnung als

⁷³ Siehe Kapitel 2.1

⁷⁴ Ein japanisches, gestrichenes Saiteninstrument.

⁷⁵ Eine japanische Trommel.

„melodisches Geräusch“, die es fraglich macht ob die Musik tatsächlich als solche bewusst wahrgenommen wurde. Die Schilderung in der Rezension erweckt den Eindruck, als handle es sich um ein Beiwerk des Dramas, und nicht um ein Objekt, das einer eigenständigen ästhetischen Betrachtung und Bewertung unterzogen wurde.

4.2.3 1960 und danach

„Kabuki theater [...] seems highly ritualistic to Western eyes and ears. Its dance-like posturing; the cadenced dialog half sung in odd stylized tone, pitch and vibration; the strange music and percussion, the costumes and sets [...]“ (Hodel, Emilia. 13.07.1960. News-Call Bulletin, USA. In: Shochiku 1994, S. 34)

Dieses Kapitel widmet sich zwei Tournéeen des authentischen kabuki, die 1960 und 1990 stattfanden. Folgendes Zitat stammt aus einer Rezension in der New York Times aus dem Jahr 1960, als eine japanische kabuki-Truppe durch die Vereinigten Staaten von Amerika tourte:

“But it is said that Japanese audiences are less interested in the words of the drama than the ritual of the acting, the glory of the costumes, the rhythm of the movement, the composition of the performance, the synchronization of the acting with the exotic tinkling, clapping musical instruments that punctuate the story.“ (Atkinson, Brooks. 03.06.1960. New York Times, USA. In: Shochiku 1994, S. 27).

Der Schreiber bezog sich hier auf sein Unvermögen den Text des kabuki zu verstehen, und den Umstand, dass das Tourmanagement für einen Dollar kleine Empfänger zur Verfügung stellte, die es möglich machten, eine Übersetzung zu hören. Das westliche Publikum scheint sich auf das Drama zu konzentrieren, und weder dieser Umstand noch die beiläufige, werturteilsfreie Erwähnung der Musik sind hier anders als in den Rezensionen der Kawakami-Tournee. Kawatake bestätigte diesen Eindruck, als er die Ergebnisse seiner Befragungen schildert, die er als Begleiter der Tour durchführte. Manche der Stücke schienen große Begeisterung seitens des westlichen Publikums auszulösen, und andere schafften es nicht einen Anreiz zu liefern, der die Zuseher zu fesseln vermochte. „Musume Dôjôji“⁷⁶ beschreibt Kawatake als eine Folge von Tänzen, die jedoch keiner offensichtlichen dramatischen Entwicklung folgen. Die Änderungen während des Ablaufes waren so subtil, dass die Menschen bald das Interesse verloren haben (Kawatake 2003, S. 9).

⁷⁶ Oft wiederbelebtes Tanzstück aus dem Jahr 1753, das in verschiedenen Versionen existiert (Leiter 1997, S. 425).

Neben der Dramaturgie waren auch die visuelle Gestaltung der Bühne und der Kostüme wieder ein zentraler Punkt der Rezeption. Worte wie die folgenden ähneln den Äußerungen der Kawakami-Rezensenten:

„gentle to the eye“ (McClain, John. 03.06.1960. New York Journal American, USA. In: Shochiku 1994, S. 28).

„The seven costumes Utaemon wears in succession are gorgeous in color combinations and patterns beyond belief in our sedate society.“ (Atkinson, Brooks. 10.06.1960. New York Times, USA. In: Shochiku 1994, S. 30).

Doch es gibt auch Gegenbeispiele in der Rezeption, die eine Deutung der Musik als solcher wagen, und diese nicht bloß als Beiwerk oder Geräuschkulisse behandeln:

„There is music, too, with the musicians seated on the stage with the actors, and much of it is not far removed from the experimental avant garde sort of thing now in vogue in certain quarters.“ (Goldberg, Albert. 28.06.1960. Los Angeles Times, USA. In: Shochiku 1994, S. 32).

Es findet hier eine Interpretation nach neuen Hörmustern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts statt, durch die das kabuki mit der Avantgarde in Verbindung gebracht wird. Um das Bild abzurunden, soll an dieser Stelle noch knapp die Europatournee des Jahres 1990 erwähnt werden, in der Utaemon Nakamura, der onnagata, der schon in der US-Tour des Jahres 1960 zu sehen war, ebenfalls wieder auftrat. Die Haltung der Rezensenten scheint sich nicht stark geändert zu haben. Allerdings zeigt sich eine stärkere Tendenz über die Geschichte des kabuki aufzuklären (vgl. Henss, Rita. 19.10.1990. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Deutschland. In: Shochiku 1994, S. 377).

Das Ausklammern der Musik in der Beschreibung des Erlebten tritt auch hier wieder auf:

„The great and laudable continues to live today through its refined gestures, its precise acting, and its skillful dancing. It discloses Japanese traditions and culture. It reveals the history of Japan.“ (Langer, Roland. 19.10. 1990. Frankfurter Rundschau, Deutschland. In: Shochiku 1994, S. 377).

Dass die Musik sich wieder einer eigenen ästhetischen Betrachtung entzieht, geht auch aus der folgenden Zeile der selben Rezension hervor:

„It is accompanied by music that is one with the action, [...]“ (Ebenda, S. 376).

4.2.4 Schlussfolgerung

Im Gesamteindruck scheinen bestimmte Merkmale der Rezeption in allen drei der untersuchten Tourneen aufzutauchen. Die Tour der Kawakami-Truppe muss natürlich unter der Berücksichtigung des Umstandes, dass es sich nicht um ein authentisches kabuki-Theater handelte, betrachtet werden, doch die Ähnlichkeit war immerhin groß genug, um vergleichbare Publikumsreaktionen auszulösen.

- Mit einigen Ausnahmen wird die Musik oft als Geräuschkulisse wahrgenommen, oder scheint nicht als eigenständiges Element rezipiert worden zu sein. Bewertungen der Musik sind dadurch selten.
- Die koloristische Gestaltung des kabuki zieht die Aufmerksamkeit auf sich.
- Der Fokus der Bewertung liegt auf der Dramaturgie und der visuellen Gestaltung. Es wurde der Vergleich zur Rezeption von Filmmusik gezogen. (Eine nähere Untersuchung wäre allerdings noch von Nöten, um eine konkrete Aussage darüber tätigen zu können.)
- Wie auch bei der Rezeption des gagaku in der Gegenwart wird ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Reinterpretation nach neuen Wahrnehmungsmustern vorgenommen.

5 Zusammenfassung

5.1 Deutsch

Die Rezeption der traditionellen japanischen Musik im Westen blickt auf eine lange Geschichte zurück. Die Isolation des Landes ließ es jedoch lange Zeit nicht zu, dass mehr als einige Individuen einen Einblick in die Kultur und die Musik des Landes gewinnen konnten. Dementsprechend unvorbereitet waren diese Menschen aus dem Westen, als sie die japanische Musik rezipierten, deren Mechanismen auf völlig andere Weise funktionieren, als die der europäischen Musik, was zu entsprechenden Interpretationschwierigkeiten führte.

Das Tempo in der japanischen Musik ist ständigen Schwankungen unterworfen, die als Mittel des Ausdruckes gebraucht werden. Die Auseinandersetzung mit der Forschung Abrahams und Hornbostels zeigte, dass der Eindruck der beiden Forscher, dass die Temposchwankungen willkürlicher Natur wären, auf dem westlichen Idealbild des Tempos beruhte. Die erhobenen Daten der Forscher wurden mit dem japanischen Tempo-Prinzip *jo-ha-kyû* verglichen, und die Schlussfolgerung gezogen, dass sich die Temposchwankungen in den meisten Fällen damit erklären lassen. Das Tempo stellte sich also als nicht-willkürlich heraus. Als zweiter großer Punkt der Zeitauffassung in der japanischen Musik wurde die Segmentierung von Zeit untersucht. Unter dem musikpsychologischen Prinzip der Gruppierung von Schallereignissen wurden die Faktoren der Elastizität des Rhythmus, des langsamen Vortragstempos und der fehlenden Funktionsharmonik in der japanischen Musik betrachtet. Es wurde die Schlussfolgerung gezogen, dass all diese Eigenheiten der traditionellen Musik Japans es dem westlich sozialisierten Musikhörer schwer machen, solche Gruppierungen vorzunehmen, und durch dieses Erfolgserlebnis Genuss zu erfahren. Danach wurde die Rezeption des *gagaku* in der Gegenwart untersucht, und die Tendenz festgestellt, diese Musik durch Wahrnehmungsmuster zu hören, die ein Jahrhundert früher noch nicht existierten.

Die Klangfarbe nimmt in der Musik Japans eine Stellung ein, die auf weit mehr als nur den Geschmack zurückgeht, und ihre Wurzeln in der japanischen Naturauffassung und dem konfuzianistischen Ideal einer harmonischen Gesellschaft hat. Beide Punkte wurden durch einen Vergleich von Japan zum Westen untersucht. Aus den verschiedenen Naturauffassungen wurde der

Schluss gezogen, dass der Westen eine Trennung zwischen Natur und Musik sieht, während diese Begriffe in Japan viel näher bei einander stehen. Dadurch ergibt sich im Westen ein künstliches, von Ballast befreites Klangideal, das in einem Gegensatz zum japanischen steht, das das Geräusch als Teil der Natur in der Musik wertschätzt. Die Rolle der Musik im Konfuzianismus wurde mit der Rolle der Musik im antiken Griechenland verglichen und dabei eine starke Überschneidung festgestellt. Da die Entwicklung der europäischen Musik jedoch in anderen Bahnen verlief als in Japan, wurde die Musik zur Unterhalterin, während Japans Musiktradition weiter an diesen Werten festhielt. Die verschiedenen Entwicklungen der Ensemblegrößen und Dynamik-Ideale in der Musik der beiden Kulturräume wurden auf diese Wertvorstellungen zurückgeführt, und so manche der Bewertungen erklärt, die in Rezeptionsdokumenten getätigt wurden.

Tôru Takemitsus Werk „November Steps“ wurde als Repräsentant der traditionellen Musik Japans in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowohl auf die Rezeption durch das Publikum als auch auf die Rezeption der japanischen Musik selbst durch das Stück betrachtet. Die musikkulturellen Veränderungen in dieser Zeit führten zwar nicht zum Verständnis der japanischen Musik, doch zu einer erhöhten Akzeptanz gegenüber fremden Klangfarben und Reinterpretationen nach neuen Deutungsmustern.

Danach wurde die musikalische Rezeption der traditionellen Musik Japans anhand der Oper „Madama Butterfly“ des Komponisten Puccini untersucht, und einige der Mechanismen betrachtet, mit deren Hilfe das Werk im Kontext der orientalistischen Oper des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts das Attribut „japanisch“ rechtfertigte.

Ebenfalls auf westlichem Boden fanden die Tourneen der Kawakami-Truppe und zahlreicher kabuki-Gruppen statt. Hier richtete sich die Rezeption stark auf die dramaturgischen und visuellen Komponenten der Theater-Gattungen aus, und nahm die Musik oft nur als untermalendes Beiwerk war. Dies hatte zur Folge, dass relativ wenige Bewertungen der Musik als eigenständige Kategorie stattfanden. Diese Tendenz zeigt sich sowohl in der Kawakami-Tournee am Anfang des 20. Jahrhunderts, als auch in den kabuki-Tourneen in der zweiten Hälfte des selbigen.

5.2 *Englisch*

The reception of traditional Japanese music by western countries has a long history. But Japans isolation allowed just a few western individuals to take a glimpse at the countries culture and music. So when the possibility arose to hear Japanese music, people were not well prepared to understand this music, which uses totally different mechanisms than the western one.

Tempo in Japanese music tends to fluctuate, which is an instrument of artistic expression. The analysis of Abrahams and Hornbostels work showed, that their conclusion, that the fluctuation of tempo in Japanese music must be random, is based on their western point of view. Data provided by them was matched to the Japanese tempo-principle *jo-ha-kyû*. Then the conclusion was made, that the fluctuations of tempo were linked to *jo-ha-kyû* in most cases and thus not random. Next segmentation of time was analyzed. Grouping of acoustic events in Japanese music is hindered for people socialized with western music by the elasticity of rhythm, the slow tempo and the fact, that traditional Japanese music has not the kind of harmony, western music uses. Thus the western listener can't group acoustic events and is prevented from receiving satisfaction from this process. Gagaku-reception from the present tends to categorize this music by modern perceptual-patterns.

Timbre in Japan is closely linked to Japans views of nature and Confucian ideals. The conclusion was made, that the west sees nature and music as two separate entities. Thus Japan tends to favor inharmonic sounds, which resemble nature-sounds more closely, while the west utilizes cleaner, more artificial sounds. Also the role of music in Chinese and Japanese Confucianism was compared to its role in antique Greece. Many similarities were concluded, but the later development of the European music prevented these ideals to be preserved, while Japan managed to do exactly that. Thus a different taste towards the size of ensembles and dynamics in music developed.

The reception of Tôru Takemitsus work „November Steps“ was assessed with the conclusion, that the west developed a new acceptance of inharmonic timbres in the second half of the 20th century, and thus perceived certain aspects of Japanese music in a different way.

Lastly the tours of the Kawakami-troupe and kabuki-groups were analyzed. The conclusion was made, that music did not play a great role in reception. It was perceived as part of the action rather than a separate entity.

6 Curriculum Vitae

Name: Oliver Lasselsberger

Schulbildung

1990-1994: Volksschule Mittelgasse, 1060 Wien

1994-1998: Bundesrealgymnasium Marchettigasse, 1060 Wien

1998-2004: HTBLVA Spengergasse, 1050 Wien

Universitäten

2004-2006: Technische Universität Wien: Bachelorstudium Software & Information Engineering

2007- Universität Wien: Diplomstudium Musikwissenschaft

7 Literatur- und Quellenverzeichnis

7.1 Literatur

Abegg, Werner. 1974. *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*. Regensburg : Bosse.

Abert, Hermann. 1968. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. 2. Auflage. Tutzing : Hans Schneider.

Abraham, Otto und Hornbostel, Erich M. von. 1903. „Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner.“ *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4. Jahrgang, H. 2. S. 302-360.

Ackermann, Peter. 1986. *Studien zur Koto-Musik von Edo*. Kassel: Bärenreiter.

Andô, Yoshinori. 1992. „Several peculiar structural devices of japanese musical instruments and some aspects of timbre taste in japanese music common with western ones.“ In: *Proceedings of International Symposium on Musical Acoustics: August 28- September 1, 1992*, Tokyo : Catgut Acoustical Society. S. 9-14.

Auhagen, Wolfgang. 1997. „Metronom.“ In: Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Band 6/1, Kassel : Bärenreiter. Sp. 228-234.

Auhagen, Wolfgang. 2005. „Rhythmus- und Tempoempfinden.“ In: *Musikpsychologie*. La Motte-Haber, Helga de und Rötter, Günther [Hrsg.]. Laaber : Laaber-Verlag. S. 231-250.

Assen, Marcel van, Franek, Marek und Vos, Piet G. 1997. „Perceived tempo change is dependent on base tempo and direction of change: Evidence for a generalized version of Schulze's (1978) internal beat model.“ *Psychological Research* 59:240-247.

Asquith, Pamela J. Kalland, Arne.. 1997. „Japanese Perceptions of Nature: Ideals and Illusions.“ In: Asquith, Pamela J. [Hrsg.], Kalland, Arne [Hrsg.]. *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives*. Richmond : Curzon Press. S. 1-35.

Barry, Barbara R. 1990. *Musical Time. The Sense of Order*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Bauer, Helen und Carlquist, Sherwin. 1980. *Japanese Festivals*. Tokyo : Tuttle.

Behne, Klaus-Ernst. 1972. *Der Einfluss des Tempos auf die Beurteilung von Musik*. Köln: Arno Volk Verlag.

Bradter, Cornelius. 1998. *Die Generative Theorie der Tonalen Musik : Grundlagen und Entwicklungsimpulse durch F. Lerdahl und R. Jackendoff*. Münster : LIT.

Brandl, Rudolf M. und Rösing, Helmut. 1993. „Musikkulturen im Vergleich“. In: Bruhn, Herbert [Hrsg.], Oerter Rolf [Hrsg.], Rösing, Helmut [Hrsg.], *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. S. 57–85.

Brandl, Rudolf M. 1993. „Musik und veränderte Bewusstseinszustände.“ In: Bruhn, Herbert [Hrsg.], Oerter Rolf [Hrsg.], Rösing, Helmut [Hrsg.], *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. S. 599-610

Braun, Werner. 1994. „Affekt.“ In: Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil, Band 1/1, Kassel : Bärenreiter. Sp. 31-41.

Britten, Dean. 1985. „That 'Howling' Music. Japanese Hogaku in Contrast to Western Art Music.“ *Monumenta Nipponica* 40(2):147-162.

Bruhn, Herbert. 1993. „Musikinstrumente in der Musiktherapie.“ In: Bruhn, Herbert [Hrsg.], Oerter Rolf [Hrsg.], Rösing, Helmut [Hrsg.], *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. S. 424-430.

Carner, Mosco. 1936. „The Exotic Element in Puccini.“ Übersetzung von G. R. *The Musical Quarterly* 22(1):45-67.

Clarke, Eric F. 1999. „Rhythm and Timing in Music.“ In: Deutsch, Diana [Hrsg.], *The Psychology of Music*. 2. Ausgabe. San Diego, California : Academic Press.

Cooke, Mervyn. 1988. „Britten and the Shō “. *The Musical Times* 1743:231-233 .
<http://www.jstor.org/stable/964946>

Dahlhaus, Carl. 1982. „Ästhetik und Musikästhetik.“ In: Dahlhaus, Carl [Hrsg.] und de la Motte-Haber, H. [Hrsg.], *Systematische Musikwissenschaft*, Band 10, Laaber : Laaber-Verlag. S. 81-108.

Dahlhaus, Carl. 1996. „Konsonanz-Dissonanz.“ In: Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Band 5/1, Kassel : Bärenreiter. Sp. 565-577. [Von der Schriftleitung überarbeitete Fassung aus der ersten Ausgabe der MGG]

Danuser, Hermann. 2004. „Lob der Torheit oder Vom Nicht- und Mißverstehen bei ästhetischer Erfahrung.“ In: Blumröder, Christoph von [Hrsg.] und Steinbeck, Wolfram [Hrsg.], *Musik und Verstehen*, Laaber : Laaber-Verlag. S. 313-331.

Dietrich, Charles. 1997. „Les Operas Perfumes:Aspects of Orientalism in Nineteenth-Century French Opera.“ *Theatre Research International* 22(2):111-110.

- Dittrich, Rudolph E. 1895. „Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik“, In: *Mittheilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Band 6, 1893-1897, Tokyo : Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, S. 376-391.
- Faltin, Peter. 1979. *Phänomenologie der musikalischen Form : eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*. Stuttgart : Steiner.
- Ferranti, Hugh de. 2008. „The Kyushu biwa traditions.“ In: *The Ashgate research companion to Japanese music*. Tokita, Alison [Hrsg.]. Aldershot : Ashgate. S. 105-126.
- Fraisse, Paul. 1982. „Rhythm and Tempo.“ In: Deutsch, Diana [Hrsg.]. *The Psychology of Music*. New York : Academic Press. S. 149-180.
- Frisius, Rudolf. 2008. *Karlheinz Stockhausen II. Die Werke 1950-1977*. Mainz : Schott.
- Fujita, Rinko. 2007. „Tempountersuchung der japanischen Hofmusik Gagaku“. PhD Dissertation. Universität Wien.
- Garfias, Robert. 1975. *Music of a Thousand Autumns: The Tōgaku Style of Japanese Court Music*. London : University of California Press, Ltd.
- Gembris, H. 1998. „100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft.“ *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 14:24-41.
- Groos, Arthur . 1999. „Cio-Cio-San and Sadayakko: Japanese Music-Theater in Madama Butterfly .“ *Monumenta Nipponica* 54(1):41-73 . <http://www.jstor.org/stable/2668273> .
- Gulrich, Ragnhild. 1903. *Exotismus in der Oper und seine szenische Realisation (1850 – 1910)*. Salzburg : Verlag Ursula Müller-Speiser.
- Gutknecht, Dieter. 2003. „'Von der Geberden=Kunst' (Mattheson). Mimesis in der musikalischen Nachahmungsästhetik des 19. Jahrhunderts.“ In: Siegmund, Bert [Hrsg.], *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Döbel : Verlag Janos Stekovics. S. 85-94.
- Gutzwiler, Andreas. 1983. *Die shakuhachi der Kinko-Schule*. Kassel : Bärenreiter.
- Gutzwiler, Andreas. 1996. „Die Flöte shakuhachi – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern.“ In: Guignard, Silvain [Hrsg.], *Musik in Japan*, München : Iudicium-Verlag, S. 47-58.
- Hanslick, Eduard. 1922. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 13.-15. Auflage. Leipzig : Breitkopf & Härtel.
- Harich-Schneider, Eta. 1953. „The Present Condition of Japanese Court Music .“ *The Musical Quarterly* 39(1):49-74 . <http://www.jstor.org/stable/740034> .

- Harich-Schneider, Eta. 1973. *A history of Japanese music*. London : Oxford University Press.
- Hearn, Lafcadio. 1923. *Kwaidan*. Franzos, Berta [Übersetzerin], Frankfurt am Main : Literarische Anstalt Rütten & Loening.
- Heister, Hanns-Werner. 1998. „Virtuosen.“ In: Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Band 9, Kassel: Bärenreiter. Sp. 1722-1732.
- Hirschfeld, Christian C. L. 1779. *Theorie der Gartenkunst*. Band 1. Leipzig. Zitiert nach: Tadday, Ulrich. 2004. „Zwischen Empfindung und Reflexion. Zur romantischen Musikästhetik.“ In: *Musikästhetik*. La Motte-Haber, Helga de [Hrsg.], Laaber : Laaber-Verlag. S. 201-219.
- Hughes, David W. und Tokita, Alison. 2008. „Context and change in Japanese music.“ In: *The Ashgate research companion to Japanese music*. Tokita, Alison [Hrsg.]. Aldershot : Ashgate. S. 1-33.
- Husain, Gabriela, Thompson, William Forde und Schellenberg , E. Glenn. 2002. „Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood, and Spatial Abilities .“ *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 20(2):151-171 . <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2002.20.2.151>
- Jansen, Marius B. 2000. *The making of modern Japan*. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jones, Mari R. 1976. „Time, our lost dimension: Toward a new theory of perception, attention, and memory.“ *Psychological Review* 83(5):323-355.
- Kaempfer, Engelbert. 1906. *The History of Japan. Together with a Description of the Kingdom of Siam. 1690-92*. Band 3. Scheuchzer, Johann Gaspar [Übersetzer], MacLehose, James and Sons [Hrsg.], New York: The Macmillan Company.
- Kaempfer, Engelbert. 2001. *Werke : kritische Ausgabe in Einzelbänden Bd. 1, Heutiges Japan : 1*. Haberland, Detlef [Hrsg.] und Michel, Wolfgang [Hrsg.], München : Iudicium-Verlag.
- Kaempfer, Engelbert. 2003. *Werke : kritische Ausgabe in Einzelbänden Bd. 3. Zeichnungen japanischer Pflanzen*. Hoppe, Brigitte [Hrsg.], München : Iudicum.
- Kawatake, Toshio. 2003. *Kabuki : baroque fusion of the arts*. Tokyo : International House of Japan.
- Kikkawa, Eishi. 1984. *Vom Charakter der japanischen Musik*. Rudolph, Petra [Übersetzerin]. Kassel : Bärenreiter.
- Kikkawa, Eishi. 1987. „The musical sense of the Japanese.“ *Contemporary Music Review* 1(2):85-94.
- Kishibe, Shigeo. 1982. *The traditional music of Japan*. 2. Ausgabe. Tokyo : Japan Foundation.

- Kleinen, Günter. 1994. „Musikalischer Ausdruck und ästhetische Wertung als interkulturelle Qualität und Differenz.“ *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 11:76-101.
- Kreuzer, Anselm C. 2001. *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Wien : Lang.
- Kropfinger, Klaus. 1998. „Rezeptionsforschung.“ In: Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Band 8, Kassel : Bärenreiter. Sp. 200 – 224.
- Lacombe, Hervé. 2001. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. Berkeley : University of California Press.
- Lancashire, Terence. 2003. „World Music or Japanese - The Gagaku of Tôgi Hideki.“ *Popular Music* 22(1):21-39. <http://www.jstor.org/stable/853554>
- Langner, Jörg. 2002. *Musikalischer Rhythmus und Oszillation : eine theoretische und empirische Erkundung*. Frankfurt am Main : Lang.
- LeBlanc, Albert, Colman, James, McCrary, Jan, Sherrill, Carolyn und Malin, Sue . 1988. „Tempo Preferences of Different Age Music Listeners .“ *Journal of Research in Music Education* 36(3):156-168 . <http://www.jstor.org/stable/3344637>
- Leiter, Samuel L. 1997. *New Kabuki Encyclopedia : a revised adaption of Kabuki jiten*. Westport, Conneticut : Greenwood Press.
- Locke, Ralph P. 1991. „Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saens's 'Samson et Dalila'.“ *Cambridge Opera Journal* 3(3):261-302. <http://www.jstor.org/stable/823619>
- Maas, Georg. 1993. „Filmmusik“. In: Bruhn, Herbert [Hrsg.], Oerter Rolf [Hrsg.], Rösing, Helmut [Hrsg.], *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. S. 203-208.
- Mahling, Christoph-Hellmut. 1997. „Das Orchester“. Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 7/1, Kassel : Bärenreiter,. Sp. 812 – 829.
- Malm, William P. 2002. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments. The New Edition*. Tokyo : Kodansha International. [Originalauflage: 1959]
- Malm, William P. 1973. *Nagauta. The Heart of Kabuki Music*. Westport : Greenwood Press.
- Shochiku [Hrsg.]. 1994. *Grand Kabuki : overseas tours 1928 – 1993*. Tokyo : Shochiku Company.
- Mezur, Katherine. 2005. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. New York : Palgrave Macmillan.

- Michon, John A. 1978. „The Making of the Present: A Tutorial Review.“ In: Requin, [Hrsg.], *Attention and Performance VII*. Hillsdale, NJ: Erlbaum. S. 89- 111.
[Es wurde eine geringfügig geänderte, online publizierte Version verwendet: http://www.jamichon.nl/jam_writings/1976_making_present.pdf]
- Mielke-Gerdes, Dorothea. 1998. „Sonate.“ In: Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Band 8/2, Kassel : Bärenreiter. Sp. 1572-1607.
- Miyake, Shûtarô. 1965. *Kabuki. Japanisches Theater*. Übersetzt von Ingeborg Dalchow. Berlin : Safari.
- Mueller, L. 1874. „Einige Notizen ueber die japanische Musik“, In: *Mittheilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Band 1 1873-1876, Heft 6, Tokyo : Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. S. 13-19.
- Mueller, L. 1876. „Einige Notizen über die japanische Musik.“ In: *Mittheilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Band 1 (1873-1876), Heft 8, Tokyo : Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. S. 19-35.
- Mueller, L. 1875. „Einige Notizen über die japanische Musik.“ In: *Mittheilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Band 1 (1873-1876), Heft 9, Tokyo : Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. S. 41-48.
- Naredi-Rainer, Paul von. 1996. „Harmonie.“ In: Finscher, Ludwig [Hrsg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Band 4, Kassel : Bärenreiter. Sp. 116-132.
- Nelson, Steven G. 2008. „Court and religious music (2): music of gagaku and shomyo.“ In: *The Ashgate research companion to Japanese music*. Tokita, Alison [Hrsg.]. Aldershot : Ashgate. S. 49-76.
- Nuss, Steven. 2002. „Hearing 'Japanese', Hearing Takemitsu.“ *Contemporary Music Review* 21(4):35-71.
- Ohtake, Noriko. 1993. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. Hants : Scholar Press.
- Pantzer, Peter. 2005. *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen*. München : Iudicum.
- Plutschow, Herbert. 1996. *Matsuri, The Festivals of Japan*. Richmond, Surrey : Japan Library.
- Poulton, Cody M. 2007. „Shinpa“. In: *The Columbia Encyclopedia of modern Drama*. Band 2. Cody, Gabrielle H. [Hrsg.] und Sprinchorn, Evert [Hrsg.], New York : Columbia University Press. S. 1241-1242.
- Powils-Okano, Kimiyo. 1986. *Puccinis 'Madama Butterfly'*. Bonn : Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Piggott, Francis T. 1891. „The Music of the Japanese.“ In: *Transactions of the asiatic Society of Japan*. Band 19, Tôkyô : The Hakubunsha. S. 271-368.
- Piggott, Francis T. 1909. *The music and musical instruments of Japan*. 2. Ausgabe, Yokohama : Kelly & Walsh.

- Reuter, Christoph. 2005. „Klangfarbe: Beziehungen zur Tonhöhe und Lautstärke - Merkmale der Mehrdimensionalität“. In: *Musikpsychologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*. Band 3. La Motte-Haber, Helga de [Hrsg.] und Rötter, Günther [Hrsg.], Laaber : Laaber Verlag, S. 250-262.
- Riemann, Hugo. 1921. *Wie hören wir Musik? : Grundlinien der Musik-Ästhetik*. 5. Auflage, Berlin : Hesse.
- Rösing, Helmut. 1983. *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rösing, Helmut. 1996. „Interkulturelle Musikaneignung - Verfälschung, Bereicherung oder Fortschritt?“ In: Heister, Hanns-Werner [Hrsg.], *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Band 3, Hamburg : von Bockel Verlag, S. 203-229.
- Rösing, Helmut. 1997. „Musikrezeption versus Musikästhetik: Versuch einer Annäherung.“ In: Mahling, Christoph-Hellmut [Hrsg.] und Seiberts, Ruth [Hrsg.], *Festschrift. Walter Wiora.*, Tutzing : H. Schneider. S. 353 – 367.
- Sakata, Lorraine . 1966. „The Comparative Analysis of Sawari on the Shamisen .“ *Ethnomusicology* 10(2):141-152 . <http://www.jstor.org/stable/924695> .
- Salz, Jonah. 2007. „Kawakami Otojirô (1864-1911).“ In: *The Columbia Encyclopedia of modern Drama*. Band 1. Cody, Gabrielle H. [Hrsg.] und Sprinchorn, Evert [Hrsg.], New York : Columbia University Press. S. 757-758.
- Schönberg, Arnold. 2001. *Harmonielehre*. Jubiläums-Ausgabe. Wien : Universal-Edition.
- Seidel, Wilhelm. 2004. „Nachahmung der Natur. Über Modulationen des Prinzips im Blick auf die Musik“. In: *Musikästhetik*. La Motte-Haber, Helga de [Hrsg.], Laaber : Laaber-Verlag. S. 133-150.
- Schmidhofer, Claudia. 2010. *Fakt und Fantasie. Das Japanbild in deutschsprachigen Reiseberichten 1854-1900*. Wien : Praesens.
- Schmitz, Heinz-Eberhard. 1994. *Satsumabiwa. die Laute der Samurai und ihre instrumentalen Spielstücke "danpô"*. Kassel : Bärenreiter.
- Schulze, Hans-Henning. 1978. „The Detectability of Local and Global Displacements in Regular Rhythmic Patterns.“ *Psychological Research* 40:173-181.
- Seashore, Carl E. 1967. *Psychology of music*. New York : Dover Publ. [unveränderte Neuauflage der Originalausgabe von 1938]
- Sommerer, Heinz. 1994. „Das Musikurteil in Abhängigkeit von Bekanntheit und Vertrautheit“. *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 11:138-153.
- Stern, William L. 1897. „Psychische Präsenzzeit.“ In: Ebbinghaus, Herm. [Hrsg.], König, Arthur [Hrsg.], *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, Band 13, Leipzig : Verlag von Leopold Voss. S. 325-349

Stroh, Wolfgang M. 1993. „Alternative Musikszene.“ In: Bruhn, Herbert [Hrsg.], Oerter Rolf [Hrsg.], Rösing, Helmut [Hrsg.], *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt. S. 237-242.

Syle, E. W. 1877. „On primitive music; especially that of Japan.“ In: *Transactions of the asiatic Society of Japan*. Band 5, Teil 1, Yokohama. S. 170-179.

Tadday, Ulrich. 2004. „Zwischen Empfindung und Reflexion. Zur romantischen Musikästhetik.“ In: *Musikästhetik*. La Motte-Haber, Helga de [Hrsg.], Laaber : Laaber-Verlag. S. 201-219.

Takemitsu, Tôru. 1995. *Confronting Silence: Selected Writings*. Kakudo, Yoshiko [Hrsg. und Übersetzer], Glasow, Glenn [Hrsg. und Übersetzer], Lanham, Maryland : Scarecrow Press, Inc.

Takemitsu, Tôru. 1997. „Contact with American Music.“ In: Fisk, Josiah [Hrsg.], Nichols, Jeff [Hrsg.], *Composers on Music, 2. Edition*. Boston, Massachusetts : Northeastern University Press. S. 458-459.

Tokita, Alison. 1999. *Kiyomoto-bushi. Narrative music of the Kabuki theatre*. Kassel : Bärenreiter.

Tokita, Alison. 2008. „Music in kabuki: more than meets the eye.“ In: *The Ashgate research companion to Japanese music*. Tokita, Alison [Hrsg.], Aldershot : Ashgate. S. 229-260.

Tôkyô Academy of Music. 1888. *Collection of Japanese Koto-Music*. Tôkyô : Department of Education.

Tsukitani, Tsuneko. 2008. „The shakuhachi and its music.“ In: *The Ashgate research companion to Japanese music*. Tokita, Alison [Hrsg.], Aldershot : Ashgate. S. 145-168.

Tsunoda, Tadanobu. 1985. *The Japanese Brain*. Oiwa, Yoshinori [Übersetzer]. Tôkyô : The Taishukan Publishing Company.

Voss, Egon. 1997. „Wagner konzertant oder Der Walkürenritt im Zirkus als Rettung vor der Oper.“ In: Mahling, Christoph-Hellmut [Hrsg.] und Seiberts, Ruth [Hrsg.], *Festschrift. Walter Wiora.*, Tutzing : H. Schneider. S. 547-555.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich. 1991. „Brief an Ludwig Tieck vom 5. bis 12. Mai 1791.“ In: Vietta, Silvio [Hrsg.] und Littlejohns, Richard [Hrsg.], *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Band 2. Heidelberg. Zitiert nach: Tadday, Ulrich. 2004. „Zwischen Empfindung und Reflexion. Zur romantischen Musikästhetik.“ In: *Musikästhetik*. La Motte-Haber, Helga de [Hrsg.], Laaber : Laaber-Verlag. S. 201-219.

Wang, Mei-Chu. 1985. *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*. Frankfurt am Main : Lang.

Wedin, Lage. 1983. „Eine multidimensionale Untersuchung über emotionale Wahrnehmungsqualitäten in der Musik.“ In: Rösing, Helmut [Hrsg.], *Rezeptionsforschung in der*

Musikwissenschaft, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 329-360. [Ursprünglich 1972 publiziert]

Yasuda, Kenneth. 1989. *Masterworks of the Nô Theater*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press.

Zöllner, Reinhardt. 2003. *Japanische Zeitrechnung. Ein Handbuch*. München : Iudicum Verlag.

7.2 Internetquellen

Blake, Claire. 2012.

<http://www.eif.co.uk/news/gagaku-festival-blogger-review> am 29.12.2012.

Hewett, Ivan. 2012.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/edinburgh-festival/9478247/Edinburgh-Festival-2012-Japanese-gagaku-Music-thats-out-of-this-world.html> am 29.12.2012.

Lowenthal, Kevin. 2005.

<http://www.bmop.org/news-press/tributes-mix-cultures-unleashes-stirring-sounds-east-and-west> am 29.12.2012.

Swed, Mark. 1997.

<http://articles.latimes.com/1997/nov/19/entertainment/ca-55225> am 29.12.2012.

Tommasini, Anthony. 2010.

<http://www.nytimes.com/2010/12/17/arts/music/17ozawa.html?adxnnl=1&adxnnlx=1356444414-DKMRxJeeoeq0HdThbZINjA> am 29.12.2012.

Anonym:

<http://permanentpositions.wordpress.com/2012/08/22/gagaku/> am 29.12.2012.

7.3 Zeitungen

Atkinson, Brooks. 1994. "Grand Kabuki, Japanese Troupe Is at the City Center." In: Shochiku 1994, S. 27-27. Originalpublikation: *New York Times*, 3. Juni 1960.

Atkinson, Brooks. 1994a. "More Kabuki, 'Chushingura' Heads City Center Bill." In: Shochiku 1994, 28-30. Originalpublikation: *New York Times*. 10. Juni 1960.

„gm.“ 2005. „AUS KUNST, WISSENSCHAFT UND LEBEN.“ In: Pantzer 2005, S. 277-280. Originalpublikation: *Sächsische Arbeiter-Zeitung*. 11. Januar 1902.

Goldberg, Albert. 1994. „Kabuki Opens New Theater Season: Fashionable and Curious Audience Proves Receptive to Mystery of Oriental Plays.“ In: Shochiku 1994, S. 32-33. Originalpublikation: *Los Angeles Times*, 28. Juni 1960.

Henss, Rita. 1994. „Searching for a Kidnapped Child.“ In: Shochiku 1994, S. 377-377. Originalpublikation: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Oktober 1990.

Hodel, Emilia. 1994. „Kabuki Troupe Is Colorful.“ In: Shochiku 1994, S. 33-34. Originalpublikation: *News-Call Bulletin*. 13. Juli 1960.

Kerr, Alfred. 2005. „Theater und Musik.“ In: Pantzer 2005, S. 166-166. Originalpublikation: *Der Tag*. 19. November 1901, Morgen-Ausgabe.

Kerr, Alfred. 2005a. „Sada Yacco. Centraltheater.“ In: Pantzer 2005, S. 167-169. Originalpublikation: *Der Tag*, 20. November 1901.

Langer, Roland. 1994. „The Life Energy of the Tale.“ In: Shochiku 1994, S. 376-377. Originalpublikation: *Frankfurter Rundschau*, 19. Oktober 1990.

McClain, John. 1994. „Curtain Rises on Kabuki.“ In: Shochiku 1994, S. 28-28. Originalpublikation: *New York Journal American*, 3. Juni. 1960.

Rosenhagen, Hans. 2005. „Kultur im Theater.“ In: Pantzer 2005, S. 172-174. Originalpublikation: *Der Tag*. 8. November 1901.

Zabel, Eugen. 2005. „KUNST, WISSENSCHAFT UND LITERATUR.“ In: Pantzer 2005, S. 110-111. Originalpublikation: *National-Zeitung*. 19. November 1901, Morgen-Ausgabe.

Anonym:

„Eine eigenwillige und“. 2005. „Japanische Schauspieler.“ In: Pantzer 2005, S. 631-633. Originalpublikation. *Vasárnapi Ujság*. 23. Februar 1902.

7.4 Medien

Simon, Arthur [Hrsg.] und Ziegler, Susanne [Hrsg.]. 2003. *Walzenaufnahmen japanischer Musik. 1901-1913*. Berlin : Berliner Phonogramm-Archiv.