

Silvain Guignard (Hrsg.)

Musik in Japan

Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan

Eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Natur- und
Völkerkunde Ostasiens (OAG), Tōkyō

1996 - ISBN 3-89129-299-6 - 260 S. + 12 S. Bildteil, geb.
DM 46,80 - Sfr 46,80 - ÖS 365,-

Äußerst tiefgründig sind bis heute die Formen, in denen in Japan Musik gespielt, gesungen, gehört, veranstaltet, unterrichtet, gepflegt und ausgebeutet wird. Von historischen, soziologischen und ästhetischen Fragestellungen ausgehend, wenden hier einige Aspekte der Musik im heutigen Japan vorgestellt und einem fachlich nicht spezialisierten Leserkreis zugänglich gemacht. Prinzipiell ist hier von Musik-Phänomenen die Rede, die seit dem Beginn der Meiji-Zeit (1868), in der Moderne also, zu beobachten sind – bis hin zu heutiger Pop-Musik und zure Phänomenen des Karaoke. Der Aufsatzsammlung geht ein grundlegender Abriss über die wichtigsten Erscheinungen der japanischen Musikgeschichte und über Volksmusik voraus.

Inhalt

Vorwort / Silvain Guignard, Traditionelle japanische Musik von den Anfängen bis heute / Andreas Gutzwiller, Die Flöte *shakuhachi* – Von Bettlern zu Mönchen zu Musikern / Andreas Gutzwiller, Koexistenz oder Konfrontation: Über das Verhältnis japanischer zu westlicher Musik / Ingrid Fritsch, Japanische Musikergilden im Schutz der »Gottheit des wunderbaren Klangs« / Peter Ackermann, Die »innige« Beziehung der Japaner zur Natur – Überlegungen zu einem zentralen Topos japanischer Musikstücke / Hosokawa Shūhei, Pidgin-Japanisch – Zur japano-amerikanischen Sprachmischung in der Popmusik / Kitagawa Junko, Schlagermusik und Medien – Zum japanischen Starwesen seit den 50er Jahren / Ogawa Hiroshi, Karaoke oder: Wie man beim Singen der GröÙe wird / Naka Mamiko, Die Oper kommt nach Japan – Zur Rezeption westlicher Musik und des Musiktheaters in der Meiji- und Taishō-Zeit (1868–1925) / Okada Akeo, Europäische Klassik in Japan – eine düstere Diagnose / Nagahara Koizō, Musikerziehung in Japan innerhalb und außerhalb der Schule / Judith Ann Herd, Westliche Musik und die Entstehung einer japanischen Avantgarde / Robin Thompson, Die Musik Okinawas und ihre Entwicklung seit der Meiji-Zeit

judicium verlag

Postfach 70 10 67 - D-81310 München - Tel. 089 / 71 87 47 - Fax 089 / 714 20 39
Unser aktuelles Verlagsprogramm via Internet: <http://www.geist.spacenet.de>

DIE „INNIGE“ BEZIEHUNG DER JAPANER ZUR NATUR

ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM ZENTRALEN TOPOS
JAPANISCHER MUSIKSTÜCKE

Peter Ackermann

Einleitung

Nicht wenige Japaner lieben es, den Unterschied zwischen Ost und West auf die Formel zu bringen: Westliches Denken ist rational, japanisches Denken läßt dem Natürlichen, Zufälligen, Unerkklärbaren den ihm gebührenden Raum. Zur selben Ost-West-Ideologie gehört auch die meines Wissens noch nirgends energisch in Frage gestellte Ansicht, der japanische Mensch vermöge es, im Gegensatz zum westlichen Menschen, die Geräusche der Natur als Musik zu empfinden.¹

Besonders in der japanischen Musik bzw. in den Gesangstexten fällt auf, daß bestimmte Tiere oder Pflanzen sowie Wind und Wasser sehr häufig das übergeordnete Thema bilden. Zudem ahmen Musikinstrumente Naturgeräusche auf bemerkenswerte Weise nach. Als Beweis für die „musikalische“ Eigenschaft etwa von Wind und Wasser wird oft folgendes Gedichtpaar aus der Kaiserlichen Gedichtanthologie *Gosen wakashū* (Mitte 10. Jahrhundert) zitiert:

Beim Anhören von Zithermusik schreibt Kiyohara no Fukayabu

Die kurze

[Sommer]nacht rückt vor,

¹ Z. B. Kikkawa 1984, S. 67–70.

es ist, als hörte man
den Wind durch die Kiefern
der Berge von Takasago blasen.²

Den gleichen Eindruck vermittelt

Am Fuß
der steilen Hänge stürzen Wasser
hierhin, dahin
als sei's der Klang von *koto*-Saiten
dringt Rauschen an mein Ohr.³

Auf den möglichen tieferen Sinn dieses Gedichtpaars, welches *koto*-Musik, Windesrauschen und Wasserbrausen auf eine Ebene stellt, werde ich am Ende meiner Ausführungen eingehen.

Häufiger noch als die fragwürdigen Hinweise auf die Naturnähe der Japaner, die zur Integration von Naturgeräuschen in ihr musikalisches Empfinden führt, finden wir Erläuterungen zum angeblich spezifisch japanischen Gebrauch des Naturbildes als *rensō no yotuga* (Mittel, um eine Assoziation zu erwecken).⁴ Ein Beispiel wäre etwa der Ruf des Kuckucks (*hototogiri*), der das Gemüt weckt (*mono no aware*) und der deshalb auch die Erinnerung an einen Geliebten zu wecken vermag.

Es scheint, als ob die Menschen in Japan für die Romantik der Natur besonders empfindsam seien, als ob Wind und Wasser für sie geradezu wie Musik klingen, und sie den Ruf des Kuckucks fast wie eine Sprache zu verstehen vermögen, so daß sie in völliger Übereinstimmung mit den Gefühlen dieses Kuckucks auch selbst Sehnsucht zu empfinden beginnen.

Nun dürfen wir aber nicht übersehen, daß Musik bzw. durch Instrumentenspiel gestützter Gesang in Japan in der Zeit vor der Berührung mit westlichen Ideen von Musik im Prinzip nie so et-

² „Mijika yo no / fuke yuku mata ni / Takasago no / mine no matsukaze / fuku ka to zo kiku“

³ „Ashibiki no / yama shita mizu wa / iki kayoi / koto no ne ni sae / nagau be-ranai“

⁴ Kikkawa 1987.

was wie die subjektiven Gefühle eines Komponisten beim Betrachten eines bestimmten Naturphänomens wiedergab. Selbst wenn zahlreiche Naturphänomene, z. B. „Wind in den Kiefern“, „Rauschen des Wassers“ oder „Kuckucksruf“, im musikalischen Parameter deutlich markiert oder sogar imitiert werden, bleibt die Musik nicht beim intensiven Nachempfinden eines einzelnen Naturbildes und präsentiert dieses auch nicht isolierbar als eine für sich stehende „Aussage“. Was für eine Rolle spielt der Topos „Natur“⁵ also in der Musik?

1. Die Natur im Wandel der Jahreszeiten

In Japan ist die Thematik der vier Jahreszeiten in allen Lebensbereichen als maßgebendes Darstellungs- und Ordnungsprinzip anzutreffen. Der Gesangstext eines der 13 ursprünglichen Zertifikatsstücke zum Erlernen des *koto*-Spiels aus dem 17. Jahrhundert etwa lautet wie folgt:

Stück der vier Jahreszeiten (*Shiki no kyoku*)

Die Blüten öffnen sich Frühling bricht an
glitzernd die Morgensonne am wolkenlosen Himmel
auch des Menschen Herz ganz von selbst
woll sich dehnen ringsherum die hohen Berge

Frühling Pflaumenblüten, kleine Vögel
Azaleen Glyzinien, gelbe Rosen
die Menschen am Hofe geschmückt mit Kirschblüten
den Blumen haben sich die Herzen zugewandt

Sommer Deutzie, Mandarinenblüten
Iris Lotus, wilde Nelken

⁵ Im folgenden sei unter dem Wort „Natur“, welches an sich ein weites Bedeutungsfeld besitzt, das verstanden, was gemäß der dem Westen vertrauten Schöpfungsgeschichte von Gott geschaffen wurde, ehe der Mensch entstand: Sonne und Mond, Berge und Wasser, Pflanzen und Tiere.

weht ein Windchen wird es kühl
dem Wasser haben sich die Herzen zugewandt

Herbst buntes Laub, die Hirsche röhren
in tausend Gräsern zirpen Grillen
die Wildgans ruft am Abendhimmel
dem Mond haben sich die Herzen zugewandt

Winter kalte Schauer, erster Rauhref
Hagel Graupel, Sturmesbrausen
kalt und klar die Nacht die Morgendämmerung
dem Schnee haben sich die Herzen zugewandt.⁶

Was will wohl dieser scheinbar harmlose Text aussagen? Stellen wir heute in Japan diese Frage, so wird uns kaum mehr mitgeteilt, als daß ein solcher Gesang die enge Naturverbundenheit und die Naturliebe der Japaner widerspiegeln. Geben wir uns mit diesem Hinweis nicht zufrieden, so sind wir bald ganz auf uns selbst gestellt.

Natürlich gibt es im heutigen Japan Studien zu Gesangstexten, unter anderem auch zum soeben vorgestellten Stück *der vier Jahreszeiten*.⁷ Diese klären uns – in Anlehnung an ein schon seit der

⁶ „Hana no haru tatsu ashita ni wa / hikage kumotade moyaka ni / hito no kokoro mo ozoukara / nobiraka naru zo yemoyama haru wa ume ni uguisu / tsutsuji ya fuji ni yamabuki / sakura kazasu miyabito wa / hana ni kokoro utsuseri natsu wa mohana tachibana / ayame hachisu nadeshiko / kaze fukeba suzushikute / mizu ni kokoro utsuseri aki wa momiji shika no no / chigasa no hana ni matsurushi / kari nakite yūgure no / tsuki ni kokoro utsuseri fuyu wa shigure hatsu shimo / arara mizore kogarashi / saeshi yo no akabeno / yuki ni kokoro utsuseri“

⁷ Die wichtigsten Studien stammen von Hirano Kenji und sind in Schallplattenkommentaren zur Koto-Musik veröffentlicht (Victor SJL 1–16, 1972; Sony SOJZ 17–30, 1973; CBX Sony SOJZ 59–72, 1974; CBS Sony OOAG 5–16, 1976; CBS Sony OOAG 384–388, 1978, Columbia (Japan) WX 7051–7058, 1978. Weitere Studien finden sich in den Arbeiten von Imai Michio und Matuzawa Toshū. Darüber hinaus siehe Bibliographie in: Ackermann 1990.

Edo-Zeit bekanntes Kommentierungsverfahren – darüber auf, wer der Verfasser, wer der Herausgeber der ältesten Textquellen war oder wie Textvarianten lauten. Vor allem erfahren wir auch, woher die Gesänge ihre Bilder haben: Im Rahmen von oft minutiösen Darstellungen werden wir in der Regel auf ältere Quellen verwiesen mit meist sehr ähnlichem Wortlaut. Für uns stellt sich dabei aber die Frage nach dem Textsinn erneut – und wird doch nie beantwortet. Ja, die Fragen werden zunehmend komplexer, da uns die Studien nichts über die tiefere Bedeutung der Naturbilder in den älteren Quellen mitteilen und auch die Frage nicht in Betracht ziehen, ob überhaupt derselbe Wortlaut einige Jahrhunderte vorher dasselbe meinte. Bedeuteten zum Beispiel die Kirschblüten für den Sänger des 17. Jahrhunderts dasselbe wie für den Dichter im 10. Jahrhundert, dessen Werk dem Sänger im 17. Jahrhundert als Textvorlage diente?

Das geringe Interesse an der Hinterfragung gängiger japanischer Bilder erstaunt; die – zumindest für uns außerhalb der japanischen Kultur – keineswegs klärenden Hinweise auf ältere Quellen ähnlichen Wortlauts verwirren oft; die summarische Erläuterung der Naturtopoi in vielen allgemeinen Abhandlungen als Ausdruck der besonders „innigen“ Beziehung der Japaner zur Natur irritiert. Könnte es allerdings sein, daß in Japan Kräfte wirksam sind, die bewußt die tiefere Auseinandersetzung mit dem Topos „Natur“ zu blockieren suchen? Gibt es vielleicht Gründe dafür, daß einzelne Stücke und Texte als nicht für unbedarfte junge Koto-Spielerinnen aus einem modernen bürgerlichen Haushalt geeignet empfunden werden?

Konkret können wir auf jeden Fall feststellen, daß zum Beispiel ein Gesang namens *Shiki no asobi* (Genießen der vier Jahreszeiten) durchaus bekannt ist und ohne weiteres erlernt werden darf, einer namens *Shiki no dan* (Der Abschnitt der vier Jahreszeiten) hingegen nicht. Das erstgenannte Stück von Yamato Shōrei III (1876) besingt den strahlenden Jahresanfang, Blütenduft, Sommerblumen, leichte Sehnsucht nach einem Geliebten in der Sternennacht, den Herbstmond, Rauhref und das friedliche Holzkohlenfeuer im Winter.

Ganz anders der Gesang *Shiki no dan* von Yamada *kengyō*, Anfang des 19. Jahrhunderts. Hier dürfte es viel schwerer fallen, den Text als gefällige Darstellung der schönen Natur zu verstehen; dafür strebt der Naturkreislauf fast zu offensichtlich in Richtung Verwirrung und Zerfall⁹:

(Ein Bergtempel
im Frühling zur Abendzeit
man kommt herzu und siehe da!
beim Klang der Abendglocke
schwebt die Blüten[-Pracht] herab.⁹)
Gerade weil sie fällt
ist die Kirschblüte berückend schön
doch fiel sie auch nicht herab
bleibt unbeständig diese Welt
die Blüte ist ein Bild dafür.
Dies summt man leise vor sich hin
und [gleich] stimmt auch der Frühlingsvogel¹⁰ ein
während er sein Liedchen zwitschert
fügt der Dompfaff¹¹ seine Stimme bei
wie Trommelspiel, so tönt es jetzt
die Hände schlagen heftig
[es sprießen nun schon] Schachtelhalm,
Goldröschen, Veilchen, Azaleen
in bunten Farben die verschiedensten Gewächse
und eh' man sich's versieht
kommt aus den sommerlichen Bergen

⁹ Originalwortlaut des Gesangstexts in Umschrift, in: Ackermann 1986, *Shiki no dan*: S. 166–179, *Shiki no asobi*: S. 259–262.

⁹ Der Text bis hierher ist dem eigentlichen Gesang vermutlich bloß als inhaltlicher Bezug vorangestellt.

¹⁰ Japanisch *uguisu*; kleiner, markant rufender Vogel, dessen Vitalität (gemäß den Traditionen der klassischen japanischen Lyrik) den Beginn des neuen Jahreskreislaufs markiert.

¹¹ Japanisch *koto hitu tōri*, „koto-spielender Vogel“.

aus dem dichten, grünen Blattwerk
der erste wundersame Ruf des Kuckucks.
Weit in die Wolken fliegt die Sehnsucht
voller Gram sind die Gefühle
wie die weiße *umohana*-Blüte¹².

Bis es im Osten dämmt
warte ich und kann nicht schlafen
ob er mich zum Narren hält?
An die Türe hör' ich's klopfen
es klopft die Wasserralle
blöder Kerl, was täuschst du mich?
Ja wirklich, junges Mädchen, ach so hübsch,
so wüst, so reizend doch die liebestrunken Worte
wie wohl sind sie nur bekannt geworden?
Schon gehen die Geräusche um als wären sie
des Mandarinenbaumes Duft, ganz fein, kaum faßbar
durch die Ärmel eines dünnen Kleides
bläst der Herbstwind frisch und kühl
es winkt im Wind das Pampasgras
und auf der jungen purpurfar'ben Südkleeblüte
sammelt sich der Tau
der Tau und Sehnsucht dieser Nacht.
Wartegrillen, Glückchengrillen, Heimchen zirpen,
es klappert auch der Webstuhl
durch den Nebel kommt [des Herbstes]
erste Wildgans schon geflogen
eine Nachricht in den Flügeln.
Ach schau mal hin, ach schau mal hin!
das Laub in seiner höchsten Farbenpracht
bereits durchmäßt vom Spätherbstregen
da fließt den Fluß von Tatsuta
es schon hinab, und weggespült
wird auch der Mensch.

¹² Blüte des Deutzia-Strauchs.

Der Liebesweg kennt keine Hast¹³
 der Lauf der Welt ist wie ein Rad
 es kommen wieder Sonne, Mond
 die Zeit vergeht, es fallen
 Schnee, Rauhreif, Hagelkörnchen, nun!
 sie schmelzen wieder, bleiben nicht.
 Daß alle Dinge unbeständig, dieses Gesetz
 gibt bekannt der Glocke Klang.

Den Gesang *Shiki no dan* könnte man vielleicht wie folgt verstehen: Er beginnt mit dem Bild der schon abfallenden Kirschblüten und verweist darauf, wie die Frühlingsenergie Tier- und Pflanzenwelt gleichermaßen mit sich reißt. Sobald es Sommer wird und der erste Kuckucksruf ertönt, erkennt auf einmal ein menschliches Ich, daß die Welt auf persönliche Gefühle keine Rücksicht nimmt. Dennoch gerät die Person in extreme Erregung, während sie sich Szenen mit Liebesgeplänkel vorstellt. Da fängt gleich der Herbstwind zu wehen an, Tau sammelt sich, Grillen zirpen. Wenn die Wildgänse zurückkehren, färbt sich das Herbstlaub feuerrot. Mitten in der höchsten Pracht jedoch setzt schon eisiger Spätherbstregen ein, der die Blätter davonspült.

Die Natur hat sich bis hierher bestimmt nicht als umfangend-umfassende Schöpfung gezeigt, sondern als absolute, dem Gesetz des Kreislaufs gehorchende, bisweilen zwar schöne, aber stets unerbittliche Größe, die vorwärts drängt. Der Mensch kann sich zuerst aus der Dynamik von zunehmender Pracht und unbändigem Wachstum gar nicht herauslösen; er erkennt sich selbst in dem Augenblick, in welchem das Aufblühen der Natur schon vorüber ist. Er verausgabt seine Kräfte in Erregung und Liebesgeplänkel, und wenn dann ein durch die (feuerrote) Farbe suggerierter Höhepunkt erreicht ist, so setzen Regen, Schnee und Hagel ein und zerstören sofort diese letzte Möglichkeit für „Romantik“.

¹³ *Koi ji ya sekusai*, die Bedeutung „den Liebesweg versperre nicht“ ist ebenfalls möglich.

Der Schluß von *Shiki no dan* beginnt mit einem Hinweis auf den „Weg der Liebe“ und führt dann vor dem Hintergrund einer Spätwinterszene mit schmelzendem Schnee und Eis zum Topos der Vergänglichkeit aller Dinge. Einerseits kann damit eine Art Erlösung aus dem eisernen Griff der Natur suggeriert sein, andererseits ruft in der allerletzten Textzeile eine Glocke diesen Griff in seiner letzten Konsequenz geradezu nachhaltig in Erinnerung.

Shiki no dan handelt keineswegs von der idyllischen Beziehung des Menschen zur Natur, sondern von der Natur, deren Gesetzmäßigkeit der Mensch erkennt und der er sich fügen sollte. Das Naturbild ist hier sicher nicht Trost, nicht Fluchort, sondern Ermahnung und Lehre, am Schluß zusammengefaßt im Klang des Glockenschlags.

2. Erkenntnis und Überwindung des Kreislaufs von Werden und Vergehen

Das Erkennen der Gesetzmäßigkeit der Natur und die Anregung zum Nachdenken über das Prinzip von Werden und Vergehen dürfte eines der wichtigsten Ziele vormoderne künstlerischer Ausdrucksformen in Japan gewesen sein, ganz besonders dann, wenn diese die Natur zum Thema haben. Für das Verständnis des einzelnen Naturbildes ist es somit wichtig, seine Relation zu einem Gesamtkreislauf niemals aus den Augen zu verlieren. Im Falle der Kirschblüten etwa hieße dies, keinesfalls nur mit Bewunderung zu reagieren, sondern sich ins Bewußtsein zu rufen, was die Kirschblüten zum Erblühen gebracht hat – nämlich die Rückkehr von Licht und Wärme – und was auf die Prachtentfaltung folgen wird – nämlich Vergehen und Abfallen.

In diese Reflexion über Werden und Vergehen ist allerdings auch ein anderes Prinzip einzubeziehen, das der Bipolarität von Yin und Yang. Im vormodernen Ostasien muß die Theorie des Zusammenwirkens von bipolaren Kräften geradezu als Axiom verstanden werden, als Erklärung dessen, was das Prinzip des ewigen Wechsels überhaupt in Gang hält. So kommt es etwa

durch ganz bestimmte Relationen der bipolaren Kräfte am Beginn eines neuen Jahres zu Wärme und Wachstum. Diese erreichen im Moment des Ausgleichs beider Pole einen harmonischen Zustand, der jedoch nicht anhält: Wärme und Wachstum nehmen weiter zu bis zu einer Vehemenz, die nach den Gegenkräften, in diesem Fall jenen der Kühle und des Sinkens, ruft. Sobald dieses negative Prinzip einen Extrempunkt erreicht hat, gewinnt allmählich das gegenteilige wieder die Oberhand, und so geht der Wechsel ständig weiter.

Die vier Jahreszeiten versinnbildlichen also wohl das Unvermeidbare des ewigen Wechsels, der auf dem Zusammenwirken der bipolaren Kräfte beruht. Vor dem Hintergrund eines solchen Weltbildes überrascht es nicht, daß sich dem östlichen Menschen die Frage nach der persönlichen Würde anders stellt als dem westlichen: Er gewinnt seine Würde, indem er das Unabänderliche akzeptiert, es aber gleichzeitig zu überwinden sucht, und zwar in einer Art von „Emanzipation“. Eine romantisierende Interpretation von schöner Natur würde somit die Tatsache vollkommen außer Acht lassen, daß Natur wohl primär den ewigen Kreislauf bedeutet, der durch das Wirken von Kräften in Gang gehalten wird. Ihn gilt es mit scharfem Blick zu beobachten, um die Notwendigkeit der „Emanzipation“ zu erkennen, d. h. der innerlichen Befreiung von stets gegenwärtigen zerstörerischen Kräften.

Rufen wir uns an dieser Stelle den eigenartigen Gesang *Shiki no dan* wieder in Erinnerung. Es handelt sich dort meines Erachtens um ein Lehrstück, das einen Menschen beschreibt, der vom Gesetz von Werden und Vergehen geradezu gejagt wird. Der Text von *Shiki no dan* beschreibt die unaufhaltsam zunehmende Intensität des Frühlings bis zum ersten Kuckucksruf, wo sich – worauf oben schon hingewiesen wurde – ein Ich plötzlich seiner eigenen Gefühlsintensität bewußt wird. Je weiter die Jahreszeit vorrückt, desto verworrener die Phantasie dieses Ichs, die Erinnerungen, die Erwartungen, und desto vehementer auch die Liebeserregung. Ist dann endlich der Höhepunkt emotionaler Intensität erreicht, angedeutet durch das prachtvolle rote Ahornlaub, so wird es

gleich vom Regen davongespült. Mit anderen Worten, das Ich hat seine Energien verschleudert – zuerst durch intensive Phantasien, dann in starker Erregung. Der Glockenschlag am Ende von *Shiki no dan* weist jedoch, wie ich meine, darauf hin, daß gerade die Erkenntnis der Vergänglichkeit aller Dinge den Weg zur „Emanzipation“ weisen sollte, d. h. zur Wahrung seiner Kräfte durch inneren Abstand vom ewigen Wechsel von Hoffnung und Enttäuschung, Erfüllung und Einsamkeit, Frühling und Herbst.

Mit einiger Sicherheit kann im ostasiatischen Raum ein Hinweis auf den Zustand der „Emanzipation“, also der Wahrung seiner Kräfte durch inneren Abstand, dort gesehen werden, wo von Dingen und Situationen außerhalb der Zeitgebundenheit die Rede ist. An erster Stelle ist hier wohl die Kiefer zu nennen, die ja, im Gegensatz etwa zu Kirschblüte oder Ahornlaub, vom Wechsel der Jahreszeiten unberührt bleibt. Nicht nur dies, sie behält in allen Jahreszeiten ihre grüne Farbe, die Farbe von Wachstum, Kraft und Vitalität.

Von ganz besonders kraftvoller Wirkung ist das Bild von der ewigrünen Kiefer im Schnee, d. h. das Zeitlose in einer Umgebung des Kalten und Farblosen, wo nichts Sinnliches wie Hitze oder Farbe dem Ewigen seine Kräfte entzieht. Eine dies belegende Stelle, welche die Kiefer im Schnee besingt, findet sich in Form der Einleitung eines weiteren Gesangs zu *koto*-Spiel von Yamada *kengyō* (um 1800), *Samiyoshi*¹⁴:

Die tausendjährige Farbe,
im Schnee ist sie besonders tief

Neben der Kiefer muß wohl noch eine kleine Gruppe von weiteren Naturbildern zum Bereich des Zeitlosen gezählt werden. Dazu gehören der Bambus, Wildgänse, der Berg Fuji u. a. Der Bambus ist ein Symbol für Biegsamkeit und Widerstandsfähigkeit, die Wildgänse fliegen im Frühling gen Norden, also der Kälte entgegen, und kehren erst im Herbst, wenn es wieder kühl wird,

¹⁴ *Issen nani mo iro wa yuki no achi ni / fukarishi*. Originalwortlaut des ganzen Gesangstextes in Umschrift in: Ackermann 1986, S. 143–153.

zurück. Der Berg Fuji ragt hoch in den Himmel, gleichsam ins „ewige Blau“ hinauf, ist selbst im Sommer noch schneebedeckt und scheint sich – wie das in klassischer Lyrik, aber auch im *nō*-Stück *Fujisan* betont wird – jenseits der Zeitdimension zu befinden.

Befreiung von der Gebundenheit an die Zeit ist wohl nur ein Aspekt von „Emanzipation“ im ostasiatischen Sinn. Ein anderer ist das Überwinden des Getrenntseins der einzelnen Dinge dieser Welt. Mit auffällender Regelmäßigkeit werden denn auch in Gesangstexten Darstellungen von Zeitlosigkeit (also etwa der Kiefer) mit Darstellungen der Einswerdung von Gegensätzlichem verknüpft.

Im oben genannten Gesang *Sauiyoshi* finden wir folgende Bilder:

... Noch tief hinein ins Schreingelände
kann man [pilgern], dunkelgrün ist es darin.
Kirschblüten und Herbstlaub auf einmal –
alles durcheinander – Farben, Menschen und Gedränge ...¹⁵

Wahrscheinlich wird hier zunächst auf die vielbesungenen Kiefern des Schreins mit ihrer tiefgrünen Farbe angespielt. Dieser Stelle schließt sich die Erwähnung der Gleichzeitigkeit von Kirschblüten und Herbstlaub an, und diese wiederum entpuppt sich im weiteren Verlauf als Einführung zum Bild der Verflochtenheit unterschiedlicher Menschen in buntem Gedränge. Danach folgt sogleich die Darstellung zweier weiterer Gegensatzpaare:

... Gerade jetzt kommt auch der Mond hervor,
die Flut wälzt sich heran
und mit ihr zusammen beginnt
durch die Kiefern der Wind zu rauschen ...¹⁶

¹⁵ oku wa nao fukamidori nani sono naka ni
hana ya moniji o hitotoki ni kokichirashitaru nigiwai wa ...”

¹⁶ orishimo tsuki no ideshio ni tsurete fukikaru matsukaze ...”

Mond und Flut werden hier kombiniert – eine Bewegung am Himmel und eine auf der Erde. Auch wenn es sich dabei um die Darstellung eines reinen Naturschauspiels handelt, wird aufgrund der sprachlichen Formulierung im Original die Einswerdung betont. Gleich schließt sich noch eine weitere Kombination von im Prinzip getrennten Dingen an: Kiefer und Wind. Sie bringen einen akustischen Effekt hervor (Rauschen), der dem Menschen gehörsmäßig die Einswerdung bewußtzumachen vermag. Dabei wird der Hinweis auf „Emanzipation“ als Überwindung des Getrenntseins insofern verstärkt, als es sich hier nicht um irgendeinen Baum, sondern um die Kiefer handelt, die ja per se ein Symbol für die Befreiung von Zeitabhängigkeit ist.

3. Naturdarstellung und Verhaltenslehre

Auch bei einer sehr tiefgehenden Untersuchung von Geistesströmungen vor der Meiji-Zeit dürfte es wohl kaum gelingen, die genaue Bedeutung von Gesangstexten der klassischen Tradition bis ins letzte zu eruieren. Dies gilt sowohl für Beschreibungen von handelnden Personen wie auch von reinen Naturphänomenen. Meines Wissens gibt es keine schriftlich überlieferten Interpretationsschlüssel zu solchen Beschreibungen, was wohl angesichts der engen Lehrer-Schüler-Beziehung auch gar nicht zu erwarten ist.

So bleibt nur die Möglichkeit des Interpretationsversuchs anhand sehr allgemeiner Aussagen zur alten ostasiatischen Sicht des Universums einerseits und von Analysen der Textstruktur und insbesondere auch von einzelnen konkreten Naturdarstellungen andererseits. Häufig fördern diese Analysen die Tatsache zutage, daß ein Stück zwei Höhepunkte zu besitzen scheint, zwischen denen ein markanter Wendepunkt faßbar ist. Der erste Höhepunkt ist fest im diesseitigen Leben verankert und umfaßt beispielsweise eine Liebeszene inmitten von Vögeln, blühenden Bäumen und Sträuchern oder feuerrotem Ahornlaub; es kann auch vorkommen, daß dieser erste Höhepunkt als Erinnerung an vergangene Zeiten bloß ange-

deutet ist. Der zweite Höhepunkt findet hingegen auf einer mystischen, zeitlosen Ebene statt und hat gewissermaßen den Keim zum Zerfall ausgeschieden. Der Wendepunkt zwischen den beiden Höhepunkten besteht in der Erkenntnis, daß die Welt dem Gesetz von Werden und Vergehen zwar unterworfen ist, daß es aber einen Weg zur Emanzipation aus diesem Kreislauf gibt.

Im Stück *Shiki no dan* ist der erste Höhepunkt textlich wie musikalisch für uns heute nicht allzu deutlich faßbar, befindet sich jedoch zweifellos an der Stelle, wo der Spätsommer/Frühherbst dargestellt wird. Der zweite, insbesondere in der musikalischen Ausführung wesentlich markanter Höhepunkt ist bei der Erwähnung des Liebeswegs erreicht.

Eine wohl etwas typischer zu nennende Struktur, bei der die zwei Höhepunkte auch deutlich hervortreten – der zweite im übrigen mit einem recht langen rein instrumentalen Abschnitt ohne Gesangstext verknüpft –, findet sich in *Samiyoshi*. Da hinsichtlich der Textbedeutung noch viele Einzelheiten ungeklärt sind, möchte ich hier auf eine Übersetzung verzichten, doch läßt sich die Grundaussage der einzelnen Abschnitte wie folgt umschreiben:

Abschnitt 1: a) Einleitung mit der Erwähnung der Kiefer im Schnee (siehe oben), b) Darstellung des Hingehens zum Schrein.

Abschnitt 2: Wie in *Shiki no dan* wird sich plötzlich ein Ich seiner selbst bewußt. Dabei wird festgestellt, daß man einsam ist und daß das Leben mit Schwierigkeiten verbunden ist.

Abschnitt 3: a) Überleitung in eine frohe Stimmung, in der man sich die Mädchen von Naniwa (Raum Ōsaka) vorstellt, b) 1. Höhepunkt: Wiedergabe eines zwistrophigen Liedchens, welches die Naniwa-Mädchen zu singen pflegen. Thematisch handelt das Liedchen vom ewigen Auf und Ab des gewöhnlichen Menschen, der keinerlei Emanzipation anstrebt, im Kreislauf von Werden und Vergehen gefangen bleibt und letztlich wohl seine Energien verschleudert:

Die „Vergiß-Muschel“ – ist doch nur ein leeres Wort;
man trifft sich, man trennt sich, und dann
auf die nächste Blütenschau sich freuend

zählt man Tag um Tag, erinnert sich.

Das „Vergiß-Gras“ – ist doch nichts als Lug und Trug;
es spriebt hervor und es verwelkt, und dann
sich auf die nächste Mondschau freuend
verbringt man Nacht für Nacht, erinnert sich, Frühling und
Herbst.¹⁷

Abschnitt 4: Abrupter Wechsel von Musik- und Textatmosphäre, Überleitung in die Beschreibung des alten Schreins, von tiefem Grün und der Gleichzeitigkeit von Kirschblüten und Herbstlaub (vgl. oben).

Abschnitt 5: a) 2. Höhepunkt: Die Schilderung des aufgehenden Mondes und der sich heranwühlenden Flut sowie des Windes, der durch die Kiefern rauscht, womit eine Art mystische Vereinigung von Himmel und Erde suggeriert wird. b) Diese Naturschilderung führt direkt in ein längeres, rein instrumentales Spiel über.

Abschnitt 6: Abrundung des Gesangs; Dank für den Segen des *Samiyoshi*-Schreins.

Scharfe Beobachtung der Natur, bzw. von Naturdarstellungen, in Lyrik, Malerei oder Musik führt den Menschen das Gesetz von Werden und Vergehen, den ewigen Kreislauf, vor Augen. Gleichzeitig gibt es aber in eben dieser Natur einige Phänomene, die entweder als jenseits dieses Kreislaufs stehend gesehen oder zumindest als klassische „Hinweissignale“ benützt werden, um dem Menschen den Weg zur Emanzipation, d. h. zur Befreiung von der Bindung an den Kreislauf zu weisen. In vielen Musikstücken kommen offenbar beide Funktionen von Naturbildern zum Tragen: Natur als ewiger Kreislauf in einem ersten Höhepunkt, Natur in Gestalt von Zeitlosigkeit und einer Art mystischen Einheit von Gegensatzpaaren in einem zweiten Höhepunkt.

¹⁷ „Wasaregai to no wa sonogoto yo / ōte wakarete sono nochi wa /
mota no hanami o tanoshimi ni / hikazu kazoete omoidasu /
wasaregasa to no wa tsuwari yo / shigerite karete sorekara wa /
nochi no tsukimi o tanoshimi ni / yo wa o sumitsutsu omoidasu /
hara ya aki.“

Welche Konsequenzen derjenige zu ziehen hatte, der diese klassischen Naturdarstellungen in der vormodernen Zeit bewußt wahrnahm, darüber habe ich noch niemals konkrete Aussagen gehört oder gelesen. Es läßt sich aber wohl zumindest festhalten, daß der bewußte Umgang mit Natur im Rahmen einer Verhaltenslehre zu verstehen ist, die dem Menschen zeigen will, wie er angesichts des Prinzips von Werden und Vergehen dennoch seine Kräfte – und seine Würde – zu wahren vermag. Die reife Persönlichkeit genießt demnach nicht die Natur, sondern erkennt in ihr das Zwingende, das Prinzip, und leitet daraus eine Lehre idealem, emanzipierten menschlichen Verhaltens ab.

Wie wir aus der chinesischen Überlieferung der Kunst des Instrumentenspiels wissen, ist es dem Menschen gegeben, Prinzipien der Natur zu erkennen und aufgrund dieses Erkennens Richtlinien für die Gestaltung des eigenen Lebens zu gewinnen. Einer der Wege zum Kennenlernen der Naturprinzipien führt über das geheimnisvolle Phänomen der akustischen Schwingung. Dieselben Prinzipien der Natur kann der Mensch außer im Instrumentenspiel aber auch im Wind in den Kiefern oder im Rauschen der Wasserfälle erkennen, eine Aussage, die uns zu Beginn in den beiden Gedichten des *Gosen wakashū* begegnete.

Es ist bedauerndwert, daß im modernen Japan der überragende Stellenwert eines wohl als allgemein ostasiatisch zu bezeichnenden Naturverständnisses kein Thema ist und stattdessen der romantisierenden Theorie einer innigen Beziehung zur Natur Glauben geschenkt wird. Naturgeräusche, meine ich, klingen keineswegs „wie Musik“, sie haben vielmehr einen so hohen Stellenwert als Aussage und Hinweis, daß sie in Gesangstexten nicht nur erwähnt, sondern besonders gerne und häufig in klassischen Musikstücken auch imitiert werden.

Bedauerndwert ist weiter, daß im heutigen Japan naturbezogene Topoi in klassischer Kunst nicht in ihrem zyklischen Kontext gesehen und Lieder und Gedichte aus ihrer zyklischen Anordnung herausgerissen werden. So erhalten wir in Auswahlmengen – in denen Gesänge wie *Shiki no dan* keinen Platz finden! – kleine, scheinbar autonome Kunstwerke präsentiert, an denen

der Rezipient, weil er einen tieferen Sinn in den isolierten Verschen und Bildchen nicht zu erkennen vermag, sich mit einem „Oh wie hübsch!“ erfreut. Daß es sich bei einem naturbezogenen Topos um eine Station auf dem Weg zum Verständnis des unerbittlichen Naturprinzips handelt und damit um eine Stufe innerhalb eines Prozesses der Bewußtseins- und Verhaltensbildung, kann ihm dann gar nicht auffallen.

Betrachten wir in diesem Lichte noch einmal das zu Beginn dieses Aufsatzes zitierte Stück *Shiki no kyoku* aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Dessen letzter Vers lautet:

Winter kalte Schauer, erster Rauhreif
Hagel Graupel, Sturmesbrausen
kalt und klar die Nacht die Morgendämmerung
dem Schnee haben sich die Herzen zugewandt,

Ob sich hinter dem Wechsel von kalten Schauern und Sturmesbrausen zur klaren Nacht und der Schönheit des Schnees in der Morgendämmerung nicht doch eine ungeahnte tiefe, sehr ernste Aussage verbirgt?

Literatur

- Ackermann, Peter: *Studien zur Koto-Musik von Edo*, Kassel 1986.
ders.: „Weht der Wind, was machst du dann, Wiglein in den Blüten?“ Zum Impliziten im japanischen Liedgut, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Hamburg, Band 111, 1988, S. 28–37.
ders.: *Kumina. Traditional Songs for Certificates. A Study of their Texts and Implications*, Bern etc. 1990.
ders.: *The Four Seasons. One of Japanese culture's most central concepts*, in: *Culture in Japanese Nature: Process or Paradox*, VIIth Japan Anthropology Workshop, Banff 1993.
ders.: *Dürfen wir von „japanischer Musik“ sprechen?*, in: Niemöller, Klaus W. u. a. (Hrsg.): *Lex Oriente. Begegnungen der*

- Kulturen in der Musikforschung. Festschrift für Robert Günther zum 65. Geburtstag*, S. 87–101, Kassel 1995.
- Bauer, Wolfgang: *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Ideal-Vorstellungen*, München 1971.
- Eliade, Mircea: *Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit*. Übers. aus dem Französischen von Inge Koeck, Zürich etc. 1960 (Original 1959).
- Van Gulik, Robert Hans: *The Lore of the Chinese Lute*, Tōkyō 1968.
- Hirano, Kenji: *Shamisen to koto no kumiuta* (Das shamisen und die koto-kumiuta-Gesangszyklen), Tōkyō 1987.
- ders.: *Sōkyoku, jūta no kayō. Sono hyōshō bunka ron* (Die Texte von koto- und jūta-Gesängen. Eine Studie ihrer Ausdruckskulturen), Tōkyō 1990.
- Imai, Michio: *Ikuta Yamada ryōryū kotouta zenkai* (Erläuterung der Texte aller koto-Gesänge der Ikuta- und Yamada-Schulen), Tōkyō 1974.
- Kikkawa Eishi: *Nihon ongaku no biteki kenkyū* (Ästhetische Studien zur japanischen Musik), Tōkyō 1984.
- ders.: *Nihonjin to hototogisu* (Die Japaner und der Kuckuck), in: *Kikan hōgaku* Nr. 51, 1987, S. 58–65.
- Lu K'uan Yü: *Taoist Yoga, Alchemy and Immortality*, London 1970.
- Maruyama Masao: *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*, übers. aus dem Japanischen von Mikiso Hane, Tōkyō 1974 (Original 1952).
- Matsuzawa Tōshū (Fuyūji): *Sōkyoku kashi kaimei* (Erläuterungen zu Texten von koto-Gesängen), Tōkyō 1972.
- ders.: *Zoku sōkyoku kashi kaimei* (Erläuterungen zu Texten von koto-Gesängen, Fortsetzung), Tōkyō 1984.
- Needham, Joseph and Lu Gwei-djen: *Science and Civilisation in China*, Vol. V, Part 5, Cambridge 1983.
- Nishida Masayoshi: *Nihon bungaku no shizenkan* (Japanische Literatur und die Sicht der Natur), Osaka 1972.
- Noma Kōshin (Hrsg.): *Kinsei shikidō ron* (Tokugawazeitliche Studien zum „Weg der Farbe/der Erotik“), Tōkyō 1976.

- Rawson, Philip and Legeza, Laszlo: *Tao. The Chinese Philosophy of Time and Change*, London 1973.
- Smith, Warren W. Jr.: *Confucianism in Modern Japan*, Tōkyō 1973 (Orig. 1959).
- Yamada Keiji: *Shushi no shizengaku* (Die Naturlehre von Chi Hsi (1130–1200)), Tōkyō 1978.

Silvain Guignard (Hrsg.)

Musik in Japan

Aufsätze zu Aspekten
der Musik im heutigen Japan

