

IZUMI

Quellen, Studien und Materialien zur Kultur Japans

Herausgegeben von
Klaus Kracht

Band 7

2001

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Grundriß der Japanologie

Herausgegeben von
Klaus Kracht und Markus Rüttermann



2001

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Musik

Peter Ackermann

1. Zum Aufbau dieses Beitrags

Mein Hauptanliegen besteht darin, Gedanken zu formulieren zur Rolle einer sich als "Musikwissenschaft" bezeichnenden Disziplin innerhalb der Japanologie. Zahlreiche wesentliche Fragen zur "Musik" in der japanischen Kultur, und umgekehrt, zur japanischen Kultur im Kontext der Diskussion um Musik, sind meines Wissens bis jetzt kaum angedacht worden.

So drängen sich Grundsatzüberlegungen auf im Hinblick auf die Chancen und Möglichkeiten innerhalb der Japanologie, vom Fachgebiet "Musik" her zu spezifischen Einsichten zu gelangen. Solche Überlegungen scheinen mir im jetzigen Zeitpunkt wichtig, damit sich die Investitionen in Mühe und Arbeit nicht in abstrakten Fachdiskussionen verlieren, sondern auf dem vernünftigen Geleise einer Annäherung an den realen Gegenstand bleiben.

Der vorliegende Aufsatz befaßt sich relativ ausführlich mit einer Art Standortbestimmung in Bezug auf das Thema "Musik in Japan" und "Japan in der Musik". Dabei muß sogleich auf die Problematik dieser Begriffe "Musik in Japan" und "Japan in der Musik" hingewiesen werden. Es wäre nämlich fatal, aus den Augen zu verlieren, daß Japan außerhalb des kulturellen Rahmens stand, in dem bestimmte Entwicklungen, Auseinandersetzungen und Überlegungen stattfanden, die schließlich unsere Vorstellung von "Musik" ergaben. Dies ist stets zu bedenken, wenn wir einerseits auf die japanischen "Musik"-Traditionen im Laufe der Jahrhunderte blicken, andererseits uns aber auch Gedanken machen über die konzeptionellen Wurzeln des neuzeitlichen japanischen Musikgeschehens. Wie wir wissen, ist im 20. Jahrhundert das Musikverständnis Japans weitgehend Teil eines globalen Musikverständnisses (letzlich westlicher Prägung), die Verortung von Musik im Leben japanischer Menschen ist aber einer Dynamik gefolgt, die einen Ausgangspunkt besitzt, der nicht der unsere ist und über den wir uns Rechenschaft geben müssen.

In diesem Aufsatz wird nicht in Details von japanischer Musik – von Stücken, Gattungen, Traditionen, Instrumenten – eingeführt. Auch ist es hier nicht möglich, auf den modernen japanischen Musikbetrieb einzugehen. Im

Rahmen der zentralen Frage nach dem Gegenstand "Musik" und den mit ihr zusammenhängenden Überlegungen methodischer Art beschränke ich mich auf wenige grobe Informationen zu den konkreten äußeren Formen, in denen aufmerksamer, bewußter Umgang mit klingendem Material im Laufe der Jahrhunderte in Japan faßbar geworden ist. Es besteht nicht die Absicht, an dieser Stelle eine für die Praxis gedachte Übersicht über "was japanische Musik ist" zu liefern. Im Unterschied zu einem Fach oder Arbeitsgebiet, wo konkrete Informationen zu "Musik" erwartet werden, kann es sich die Japanologie meines Erachtens durchaus leisten, zuerst grundsätzlich darüber nachzudenken, ob und wie weit die Frage nach Musik im Kontext Japans überhaupt sinnvoll ist.

2. "Musik in Japan" und "Japan in der Musik". Grundsatzüberlegungen

2.1 Musikschrifttum

Publikationen und Forschungen, die sich als Schrifttum zum Thema "Musik" (in Japan) verstehen, decken inhaltlich wie auch in Bezug auf Darstellungsmethodik ein geradezu unendlich weites Feld ab. Es gibt Gesamtdarstellungen, es gibt Einzeluntersuchungen zur Musikgeschichte, es gibt instrumentenkundliche Arbeiten, Abhandlungen zu einzelnen Stücken, Gruppen von Stücken oder dem Repertoire eines Meisters, einer Schule oder einer Epoche, und anderes mehr. Zahlreich sind auch Materialien zum sogenannten "Musikwesen", also zu Aufführungsformen, Konzerten, Musik-"Szenen" oder der Musik-"Industrie", letzteres insbesondere im Zusammenhang mit Unterhaltungs-, Film- oder Popmusik, von Phänomenen wie Karaoke ganz zu schweigen. Nicht übersehen werden dürfen auch die verschiedenen Typen von Gebrauchsmusik, etwa im Reklamewesen oder für Hintergrundgeräuschpegel. Ebenso ist die Schulmusik nicht zu vergessen, bei der man sich bereits im 19. Jahrhundert im Unklaren war, ob sie unter Musik oder Kunst oder (ganz außerhalb von "Musik" und "Kunst") unter Pädagogik einzustufen sei.

Ebenso vielfältig wie das, was wir mit "Musik" meinen, ist auch das, was unter "Musikschrifttum" verstanden werden kann. Wichtige Untersuchungen zu Musik in Japan / japanischer Musik, die in der Regel im Rahmen der Musikwissenschaft entstehen, betreffen in erster Linie wohl individuelle (japanische) Komponisten und ihre Werke. Diese Untersuchungen sind vom Ansatz her im Prinzip in Analogie zu Untersuchungen westlicher Komponisten abgefaßt und gehen beispielsweise strukturellen Eigentümlichkeiten nach,

oder fragen nach inneren Entwicklungen in den Werken im Laufe der Zeit, oder nach der Aufnahme und Verarbeitung von Einflüssen.

Ein weiterer, mitunter außerordentlich informativer Bereich von "Musikschrifttum" bilden die umfangreichen Dokumentationen, die – ganz besonders in Japan – Schallplatten, CDs und Videos beigegeben werden.

Ferner sei ein sowohl inhaltlich wie auch vom Darstellungsansatz her problematischer Typus von Musikschrifttum genannt, wo es offensichtlich nicht um Musik im engen Sinne geht, sondern um Theater, Feste und Feiern. Dabei werden die musikalischen Parameter oft auf sehr hilflose Weise erfaßt.

2.2 Abgrenzung des Gegenstandes

Warum die Frage nach "Musik" im Kontext eines japanbezogenen Diskurses vielleicht besser gar nicht gestellt wird, werde ich weiter unten diskutieren. Nehmen wir hier einmal an, wir wüßten einigermaßen, was Musik sei, oder wir hätten Bereiche ausgemacht, wo "aufmerksamer, bewußter Umgang mit klingendem Material" stattfindet, dann sollte die Japanologie, wie ich meine, einen voreiligen Einstieg in Untersuchungen durch einige kritische Fragen etwas abbremsen. Ist es beispielsweise heute noch sinnvoll, eine Zusammenstellung von "Musik"-Traditionen in Japan vorzunehmen und Bühnenstücke des 10. Jahrhunderts, zur Laute vorgetragene Rezitationen aus dem 14. Jahrhundert, Tänze an Tempeln und Schreinen, die Begleitung zu Aussagen und Gesängen von Figuren im Puppentheater, Lieder der Freudenviertel, Repertoires von Flötenmusik und vieles andere mehr einfach als "die (alte) japanische Musik" zu bezeichnen? Oder: Ist es sinnvoll, bei einer Darstellung der heutigen Musik-"Szene" von einem Bereich "traditioneller Musik" zu sprechen, wenn doch die Spieler moderne Menschen sind und die Umgebung ein moderner Saal ist? Oder: Ist es gerechtfertigt, zwischen "traditionell" (oder auch "klassisch") und "modern" zu unterscheiden, wenn wir bedenken, daß das "Traditionelle" (d.h. vor dem "Einbruch" des Westens ab etwa 1870 Entstandene) eine immerhin weit über 1000 Jahre alte Geschichte besitzt?

2.3 Das Problem des Forschens von "außen"

Wir müssen stets die Frage vor Augen halten, ob wir denn genügend (allgemeines) Wissen besitzen, um die größeren Zusammenhänge zu erkennen, aus denen heraus erst sinnvolle Einzelfragen hervorgehen. Dabei ist zu bedenken, daß sich ganz besonders im Bereich der Musikwissenschaft Grundwissen

nicht einfach in einem linearen Prozeß anlesen läßt. Zum einen ist es notwendig, bei einer Frage nach "Musik" stets den Lebenszusammenhang mitzudenken, aus dem die "Musik" ihre Bedeutung bezieht. Wie gelangt man aber zu solchen Einblicken, und wie weit über die eigentliche "Musik" hinaus soll man mit seinen Fragen gehen?

Zum andern ist gerade Musik nicht einfach aus schriftlich Fixiertem (selbst wenn wir Professionalität in dessen Entzifferung erreicht haben!) rekonstruierbar, denn die eigentliche Sache ist ja die Praxis, und nicht das Geschriebene, das in der Regel aus nicht mehr als relativ "dürftigen" Hinweisen zu bestehen braucht. Wie (und auch unter Aufwendung von wieviel Zeit) kann man sich aber in diese Praxis Einblick verschaffen?

Des weiteren muß bedacht werden, daß wir nicht ohne die Hilfe und die Information japanischer Personen, insbesondere japanischer Musiker und Wissenschaftler, auskommen. Gleichzeitig werden wir aber rasch erkennen, daß wir auf einer anderen Ebene stehen als diese Personenkreise, so daß sich unsere und ihre Wissensbereiche kaum decken: Einerseits geht der Musiker / Praktiker (nicht nur in Japan) meist in einer Weise mit seinem Gegenstand um, der es nicht zuläßt, daß ein Außenstehender mit Fragenkatalogen daherkommt. Ganz abgesehen davon, argumentiert ein Praktiker häufig gar nicht mit dem Grad an Abstraktion und Reflexion, auf den ein Außenseiter angewiesen wäre.

Andererseits ist zu beachten, daß sowohl der einheimische Praktiker wie auch der Wissenschaftler über relevantes Vorwissen, aber auch über einen allgemeinen Bildungs- und Kenntnisstand verfügt, den zu erwerben einem ausländischen Musikwissenschaftler – selbst wenn er es in einem engen Bereich zum Spezialisten gebracht hat – so gut wie niemals möglich ist. Überdies besitzt ein japanischer Fachwissenschaftler auf Grund seiner spezifischen Einbindung in einen gesellschaftlichen Kontext von japanischen Studienzirkeln, Forschungsorganisationen oder auch von Radio, Fernsehen, Konzertwesen oder Bibliotheken fast immer andere – meist pragmatischere – Fragebedürfnisse als wir. Es ist damit zu rechnen, daß er deshalb kaum die Mühe bzw. das Interesse haben wird, sich mit Fragen zu beschäftigen, denen wir – auch als Erben unserer eigenen geistesgeschichtlichen Tradition – einen zentralen Stellenwert beimessen. Was für Ergebnisse sind dann bei unserer Frage nach "Musik" realistisch zu erwarten?

2.4 Japanologie und Musikforschung

Ich komme zur Grundfrage zurück: Was ist (japanische) "Musik", und was kann und soll "Musik"-Forschung als Einzeldisziplin innerhalb der Japanologie sein? Ich möchte das, worum es meines Erachtens eigentlich geht, wie folgt auf den Punkt bringen: Bei so exotisch anmutenden "Künsten" wie Blumenstecken oder Teezeremonie sind wir vor dermaßen grundlegenden Fragen gestellt, daß wir in unserer Hilflosigkeit darum ringen, dazu relevante Aussagen machen zu können. Dagegen wird "Musik" selbstverständlich, und ohne daß wir im voraus um die Definition des Gegenstandes bemüht wären, als ein so wesentlicher Einzelaspekt der japanischen Kultur angesehen, daß sich die Erwartung einstellt, eine sich mit ihr beschäftigende Disziplin vermöge tiefere Einsichten in ihr Wesen zu vermitteln. Wer sagt aber, daß "Musik" als einer aus Praxis und Lebenszusammenhang isolierter bzw. als isoliert betrachteter Größe eine solche Bedeutung überhaupt zukommt?

Es ist eine folgenschwere Gegebenheit, daß das Interesse für "Musik" und die Bereitschaft, sich intensiv mit ihr – auch wissenschaftlich – auseinanderzusetzen, weitgehend auf diejenigen Personenkreise beschränkt ist, die sich ohnehin für "Musik" interessieren, das heißt, die von vornherein mehr oder weniger präzise zu wissen meinen, was Musik sei. Damit tendiert die Musikforschung dazu, in einem Teufelskreis gefangen zu sein, der wesentliche Fragen gar nicht zuläßt: Wer Musikforschung zum Gegenstand seiner Arbeit macht, hat Musik für sich schon definiert, sonst würde er vermutlich gar nicht auf den Gedanken kommen, Musikforschung betreiben zu wollen.

Vor diesem Hintergrund darf die Japanologie als ein Fach verstanden werden, in dem es auf unbefangene Weise möglich sein sollte, sich dem "aufmerksamen, bewußten Umgang mit klingendem Material" zu nähern. Für die Japanologie ist die Definition von Musik keine existentielle Frage, oder anders formuliert: sie kann nüchtern unterscheiden zwischen dem, was in Japan im Bewußtsein des westlichen Begriffs "Musik" seit den 1870er Jahren und dem, was zuvor – aber auch noch danach – unabhängig von diesem Begriff mit seinem spezifischen Bedeutungsgehalt, entstanden ist.

Damit ist gerade in der Japanologie der Weg frei, eine Fülle von Fragen grundsätzlicher Art über das Fühlen und Verhalten von Menschen zu stellen und dabei den "aufmerksamen, bewußten Umgang mit klingendem Material" als Bestandteil von allgemeineren und für nicht auf "Musik" fixierte Lebenswirklichkeiten vielleicht adäquateren Fragestellungen anzusehen.

3. Aus japanologischer Perspektive zu stellende Fragen

Einige Fragen, die gerade die Japanologie – frei von institutionellen Bindungen an "Musikwissenschaft" – stellen kann, ergeben sich mit Blick auf nachweislich japanische Wahrnehmungs- und Denkweisen, andere leiten sich ab von abstrakteren, mehr auf unseren Vermutungen über menschliches Verhalten fußenden Überlegungen.

Zu den nachweislich japanischen – und somit in wesentlichen Bereichen ostasiatischen, d.h. buddhistisch-daoistisch-konfuzianisch geprägten – Wahrnehmungs- und Denkweisen gehören etwa "Meditationswege", Vorstellungen relativ systematischer Art von "Wegen nach innen", "Wegen auf der Suche nach Erleuchtung", Auseinandersetzungen mit Techniken innerer Befreiung von allem, was Verkrampfung, und damit Krankheit und Tod bewirkt. In weitem Sinne handelt es sich also um die enge Verknüpfung von Klangwelt und medizinischen / heilpraktischen Gesichtspunkten.

Des weiteren ist hier nachdrücklich hinzuweisen auf den Glauben an die das Universum durchwirkenden Kräfte und die durch sie verursachten Wandlungen und deren Einflüsse auf den Menschen. Diese Kräfte gelten auch in der klanglichen Dimension als erkennbar, so daß Klang deren Bewußtwerdung, vielleicht ganz konkret auch deren Ordnung, bzw. der Wiederherstellung deren Ordnung, dienen kann. In dieser Hinsicht ergibt sich somit wiederum eine – im Einzelnen noch kaum verstandene – enge Verknüpfung von Klangwelt und medizinisch / heilpraktischen Gesichtspunkten, da die psychisch-physische Gesundheit eines Menschen als abhängig gilt vom Einklang zwischen dem Körper und den ihn durchfließenden Kräften.

Zu bedenken sind zudem auch die "politischen" Dimensionen dieser medizinisch / heilpraktischen Gesichtspunkte, denn es war nachweislich denjenigen, die in Japan Macht besaßen, nicht gleichgültig, ob die "Gesellschaft" um sie herum sich in einem psychisch-physischen Gleichgewichtszustand befand oder nicht.

Diese drei Bereiche müssen hier als Beispiele für solche, in denen sich Fragen mit Blick auf konkret faßbare Formen japanischer Wahrnehmungs- und Denkweisen aufdrängen, genügen. Zu Fragestellungen, die dagegen mehr auf grundsätzlichen Überlegungen zur Beziehung von Klangwelt und menschlichem Verhalten basieren, gehören etwa die folgenden:

a) Pendelbewegungen zwischen Rationalität und Mystik

In der europäischen Musikgeschichte sind solche Pendelbewegungen etwa im stetigen Wechsel zwischen der Auffassung von Musik einmal als sprachartig (d.h. nach rationalen Gesichtspunkten geordnetes bzw. zu ordnendes Gebilde) und einmal als im Gegensatz zu Sprache stehend (d.h. von Gefühlen

und durch intuitive Elemente geprägte bzw. zu prägende Gebilde) erkennbar. Dabei ergibt sich im Prinzip bei Vorherrschen des rationalen Musikverständnisses eine Unterordnung des Klangparameters unter andere, "verständlichere" Gesichtspunkte, bei Vorherrschen des mystischen Musikverständnisses dagegen eine Vorrangstellung des Klangparameters.

Dieselbe Pendelbewegung läßt sich mit Sicherheit auch in Japan erkennen, wobei hier – im Zusammenhang mit der Tendenz, "musikalische" Gebilde bzw. Teilschritte solcher Gebilde nach einem additiven Prinzip zu konstruieren – einzelne Teile dem rationalen, andere dem mystischen Prinzip folgen können. Die Frage nach dieser Pendelbewegung und dem, was ihr an Annahmen und Vorstellungen unterliegt, ist somit sowohl mit Blick auf diachrone Verläufe wie auch mit Blick auf die Struktur eines einzelnen, konkreten "Musik"-Gebildes außerordentlich aufschlußreich.

b) Körperlichkeit

"Musik" vermittelt wertvolle Einsichten in das jeweils spezifische Verständnis von Körperlichkeit einer Kultur, einer Zeit oder einer Gruppe von Menschen. In diesem Zusammenhang ist hier festzuhalten, daß es in Japan eigentlich keine Tanzmusik gibt. Damit soll ausgesagt werden, daß die Mißbewegung des Körpers (entweder des Spielenden selbst oder, wenn dies unpraktisch ist, einer anderen Person) zu jedem Klanggeschehen eine solche Selbstverständlichkeit bildet, daß umgekehrt die Frage gestellt werden muß, wann und weshalb in einigen spezifischen Fällen nicht der ganze Körper in den Bann des "Musik"-Geschehens einbezogen wird.

c) Einblick in menschliche Extremsituationen

Die Wirkung von Schwingungen auf den Körper werden wohl universell als so kraftvoll empfunden, daß "musikalische" Gebilde in der Regel mit besonders intensiven Empfindungen einhergehen; dies gilt sowohl dann, wenn sie von anderen produziert, also nur gehört, als auch, wenn sie selber produziert werden. Somit eröffnet die Beschäftigung mit Klanggebilden in besonderer Weise Einblicke in diejenigen Aspekte menschlichen Daseins, die sich als Extremsituationen bezeichnen lassen: Ängste, Hoffnungen oder Anflehen, welche der Auseinandersetzung eines Menschen mit Geburt, sexueller Erregung, Fortpflanzung, Schicksal, "Frustration" oder Tod entspringen; auch extreme Freude oder etwa Extase sind hier zu nennen, letztere in umfassendem Sinne verstanden als Einswerdung mit einer Idee oder einer "Gottheit" beispielsweise in einem Gesang, oder als Einswerdung einer zunächst heterogenen Menschengruppe durch Hingabe an eine motorisch-rhythmische Bewegung.

d) Die Problematik von Sprache und Wort im Prozeß des "Erfassens" einer Sache

Wertvolle Anregungen vermag die Wissenschaft von der Auseinandersetzung mit "Musik" auch insofern zu gewinnen, als hier in aller Deutlichkeit der Aussagewert von Geschriebenem in Frage gestellt ist. Gerade das Ringen um die Möglichkeiten von Verschriftlichung von "Musik" und die dabei zum Tage gekommenen Lösungsversuche zeigen, wie utopisch das Ziel von absoluter Erfäßbarkeit immer geblieben ist, und schärfen den Blick für die Zusammenhänge von (mündlichem bzw. handelndem) Geschehen und schriftlichen Dokumenten. In Japan verläuft dabei die Entwicklung keineswegs geradlinig vom schriftlich Unfixierten, gestalterisch relativ Freien hin zum Fixierten, Festgelegten und damit u. U. auch jenseits eines bestimmten Ortes oder Personenkreises allgemein Versteh- und Entzifferbaren. Im Gegenteil deutet manches darauf hin, daß der Weg ein umgekehrter gewesen sein könnte, indem die zweite Hälfte des 1. Jahrtausends fixiertere, auf abstrakten und damit auch unverselleren Prinzipien beruhende "Musik"-Strukturen kannte als spätere Jahrhunderte.

e) Die Idee von "Kunst" und schöpferischer Tätigkeit

Der Zusammenprall im 19. Jahrhundert zwischen dem "Musik"-Verständnis des Westens und dem Umgang mit Klang in Japan gibt uns eine Grundlage für Erkenntnisse in Bezug auf menschliche Identität in ihrer Ausrichtung auf bestimmte Werte. Gerade zum Zeitpunkt dieses Zusammenpralls bildet nämlich Musik einen Bestandteil, ja teilweise sogar den Kern, der abstrakten Konzeption "Kunst" und ist damit auch fest verknüpft mit der Idee von "Künstler" und den ihm zukommenden Aufgaben im Rahmen gesellschaftlicher Neuorientierungen im weiteren Umfeld der Nationenbildung der Zeit.

Darüber hinaus kommt im damals entstehenden Musikbegriff – der auch die Lösung von der Bindung an das Wort wie an den Tanz (Stichwort "absolute Musik") beinhaltet – eine Vorstellung von Autonomie zum Tragen, die in diesem Kontext einen durchaus als religiös zu bezeichnenden Stellenwert erreicht. Obwohl die Situation im Westen alles andere als eindeutig war (nie geklärte Fragen waren etwa: Wo gehört die Schulumusik hin? Wo das Theater? Ist Schauspiel nicht doch edler als Theater oder Musik? Wie verhält es sich mit dem Kunstlied vor dem Hintergrund des hohen Stellenwerts absoluter Musik?), können doch aus den wechselseitigen Reaktionen von Japanern und Angehörigen des Westens wesentliche Erkenntnisse bezüglich verschiedener Wertesysteme gewonnen werden. (Mit dem Wort "Westen" sind hier westliche Mächte gemeint, in denen bestimmte Personengruppen, die diesen Westen zu repräsentieren meinten, sich – gerade auch als Rivalen – auf bestimmte gemeinsame Werte geeinigt hatten.)

4. Die Beschäftigung mit "Musik" als handwerkliches Training

Bis hierher ist die vertiefte Auseinandersetzung mit dem aufmerksamen, bewußten Umgang mit klingendem Material im Rahmen der Japanologie im wesentlichen als Bereicherung und Ausdehnung unseres Verständnisses von japanischem und in weiterem Sinne von menschlichem Denken und Verhalten betrachtet worden. Doch auch in ganz anderer Hinsicht bringt die Fokussierung auf das Klangliche großen Gewinn, denn es handelt sich um einen Bereich, in dem ein konkretes analytisches Handwerk erlernt und getestet werden kann.

Bei diesem Handwerk geht es wohl in erster Linie um Techniken der Verschriftlichung und Überlegungen zur Verschriftbarkeit. Um über ein Klanggebilde etwas aussagen zu können, muß es irgendwie festgehalten werden, und dies geschieht naheliegenderweise meist durch den Versuch einer Übertragung in ein 5-Notenlinien-System. Dabei stellt sich aber gleich die Frage, wie ein Klangfluß in isolierte Notenköpfe aufgeteilt werden soll, und wie Bänder von Hoch-Tief-, Laut-Leise-, Stark-Schwach-, Schnell-Langsam- (bzw. schneller werdenden und langsamer werdenden) Bewegungen erfaßt werden können. Verzichtet man auf die analytische Erfassung und greift zu Linien und Flächen, so wird die Analyse unmöglich, da diese ja definitionsgemäß die Aufteilung in kleinstmögliche, an und für sich nicht mehr sintragende, materiell isolierbare Einzelteile bedeutet. Eine Analyse, die Mengen unterschiedlicher Parameter und theoretisch für sich allein wirkender Kleinstelemente als "Konglomerate" beieinander läßt, ist streng genommen keine brauchbare Analyse. Setzen wir angesichts dieser Erkenntnis jedoch Elektronik ein und lassen Analysen von Maschinen erstellen, werden die Daten derart komplex, oder verlangen in so hohem Maße das Erlernen von Zeichensystemen (wir sind uns nun einmal gewöhnt, Musik als Noten in einem 5-Notenlinien-System zu "lesen"), daß sie kaum mehr zur praktischen Zwecke verwendet werden können.

Beim Ringen um die Verschriftlichung vollziehen wir natürlich die Grundprobleme nach, die die Menschen überall auf der Welt hatten, wenn sie "Musik"-Dokumente erstellen. D.h. unser Handwerk zeigt schnell die Grenzen und Möglichkeiten von Verschriftlichung weit über den Bereich "Musik" hinaus und bildet gleichzeitig auch ein Training unserer eigenen Wahrnehmungstätigkeit.

Angenommen, es gelingt, zumindest in Bezug auf wesentliche Parameter eine schriftliche Fassung von Klanggeschehen zu erstellen – oder auch zu lesen –, so bleibt die Frage, wie wir das mehr oder weniger (z.B. in Form von Notenköpfen) analysiert vor uns liegende Material wieder zu einem

Ganzen zusammensetzen sollen. Schon das einfachste Lied zeigt uns ja, daß ein Ganzes mehr als die Summe seiner Bestandteile ist, mithin aus Phrasen besteht, die ihrerseits Teile oder Unterbestandteile größerer Phrasen und Ablaufzusammenhänge darstellen. Wie soll man also, technisch-handwerklich gesprochen, vorgehen, um Einzelemente in einen Bezug zu einem größeren Kontext (z.B. einer Phrase) zu setzen?

Ein weiteres handwerkliches Training erfolgt etwa bei der Überlegung, wie man mit Illustrationen – zunächst von Klängen – umgeht. Wenn ich meine Untersuchungen darstellen will und die Ergebnisse in Form von Notenbeispielen präsentiere, so muß ich nämlich damit rechnen – besonders wenn es sich um komplexe, mehrere Stimmen enthaltende Zusammenklänge handelt – daß sich damit keine wissenschaftliche Aussage verbinden läßt, denn kaum jemand ist in der Lage, sich ein Noten-„Bild“ in seiner konkreten Umsetzung wirklich vorzustellen. Wie also gehe ich mit komplexen Sachverhalten um, die ich im Rahmen einer Diskussion illustrieren will, die aber nicht aus Buchstaben und Worten und auch nicht aus Bildern bestehen?

Umgekehrt sieht man hin und wieder, daß wissenschaftliche Arbeiten versuchen, musikalische Sachverhalte ausführlich in Worten zu schildern, was jedoch im Resultat nicht nur ungeheuer mühsam zu lesen, sondern häufig im Ergebnis auch nicht nachvollziehbar ist.

Wie ich zu zeigen versucht habe, führt die Beschäftigung mit klingendem Material an Formen wissenschaftlichen Arbeitens heran, die mit weit mehr Dimensionen zu kämpfen hat als im Falle des Arbeitens mit sprachlichen Texten und Aussagen. Insbesondere führt sie zu Überlegungen in Bezug auf die Erfäßbarkeit von Phänomenen und zerstört schnell eine in den Philologien manchmal zu findende naive Haltung, die wissenschaftliches Arbeiten im wesentlichen mit der Erfassung und Übersetzung von Texten gleichsetzt.

Nicht nur das klingende Material selbst, sondern auch konkrete Sprache erhält im Kontext musikwissenschaftlicher Fragestellungen oft eine Gestalt, mit der umzugehen ungeheuer schwerfällt, nämlich dann, wenn diese Sprache gesungen wird. Nur allzu oft wird es als selbstverständlich erachtet, daß gesungene Texte (in Liedern, Theaterstücken, Ritualen u.a.m.) verständlich und in einer seriösen wissenschaftlichen Arbeit zu übersetzen seien. Gerade gesungene Sprache jedoch kann eine Handlung darstellen, die in ihrer Totalität ästhetisch reizvoll, magisch wirksam und in Bezug auf eine Konvention oder Tradition notwendig ist, ohne daß der Inhalt der Worte von Bedeutung wäre. Ein typisches Beispiel hierfür sind heute die meisten Gesänge aus der Edo-Zeit, deren Texte zwar bis zu einem gewissen Grad (wie am Ende dieses Beitrags zu zeigen sein wird) aufgeschlüsselt werden können, jedoch nicht mehr von ihrer inhaltlichen Aussage leben. Was bringt uns also ein inhaltliches Ver-

ständnis solcher Texte, und wie würde ein adäquater Umgang mit ihnen aussehen müssen, wenn unsere wissenschaftliche Frage darauf abzielt, zu einem genaueren Verständnis der heutigen Funktion und des Stellenwertes dieser Lieder zu gelangen?

Welchen Aspekt man immer betrachtet, stets führt eine intensive Auseinandersetzung mit klingendem Material auf wissenschaftlicher (also nicht aufführungspraktischer) Ebene an die Problematik heran, daß ein akustisch wahrzunehmendes Gebilde nicht in der Weise zu uns „spricht“ wie ein Text oder auch ein optisch wahrzunehmendes Gebilde, z.B. eine Skulptur oder ein Bild. Da eine wissenschaftliche Arbeit in einem Fach wie Japanologie doch wohl meist dasselbe Medium benutzt wie dasjenige, das der zu untersuchende Gegenstand auch benutzt (nämlich Sprache, ggf. Bilder), läßt sich dieser Gegenstand als Teil der Analyse oder auch zur Illustration leicht - ggf. nach Übersetzung - in den wissenschaftlichen Diskurs einbauen. Wie aber läßt sich musikalisches Geschehen analytisch erfassen, bearbeiten, darstellen und diskutieren?

5. Inwiefern gibt es überhaupt „Musik“ in Japan?

Bereits im Rahmen der vorangehenden Grundsatzüberlegungen wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß die Musikwissenschaft leicht der Gefahr erliegt, sich mit einem Gegenstand auseinanderzusetzen zu wollen, den es in dem für die Untersuchung ausgewählten Kontext so gar nicht gibt, nämlich mit „Musik“. Dieses Vorgehen schließt die Gefahr in sich, den Bereich des klanglich Wahrnehmbaren nach Gesichtspunkten zu befragen, die nicht relevant sind, und dafür Gesichtspunkte außer acht zu lassen, die relevant wären.

„Musik“ – *ongaku* 音楽 – gab es in Japan bis zur Auseinandersetzung mit westlichen Ordnungs- und Wertekategorien im 19. Jahrhundert nicht. 1873 taucht das Wort *ongaku* in einem Lesebuch für Schüler auf, wo es „Marschmusik für Soldaten“ bezeichnet. Ab 1879 ist *ongaku* ein Leitbegriff für einen Ausschuß, der darüber diskutierte, wie „Musik“ als Ausbildungsfach und Grundbestandteil einer „modernen, bürgerlichen Gesellschaft“ auszusehen habe und wie in diesem Zusammenhang auch eigene Klangproduktionstraditionen von „ungesunden“ Elementen „gereinigt“ und für den allgemeinen Genuß zurechtgemacht werden könnten.

Es gab natürlich auch vor 1873 Begriffe für das Gestalten von Klang, zum Beispiel *on* 音 oder *oto* (lautliche Bewegungen im Rahmen einer bestimmten Form), *gaku* 楽 (Aufführung, Töne und Tanz), *koe* 声 (Stimme), *ongyoku*

音曲 (bestimmte Bewegung von Klängen), *fushi* 節 (Wechsel von Tief zu Hoch und Hoch zu Tief, mit anderen Worten: Gesangslinien), oder *te* 手 (Hand, d.h. Instrumentalspiel).¹

Dürfen wir aber die Summe all dieser Einzelbegriffe mit "Musik" bezeichnen? Dürfen wir aus einer fremden Kultur disparate Phänomene zusammenstellen und dem Ganzen eine Kategorienbezeichnung verpassen? Laufen wir, wenn wir das tun, nicht Gefahr, gestützt auf diese Kategorienbezeichnung Äpfel mit Bananen zu vergleichen? Müßte dann nicht als Ergebnis herauskommen, daß die Phänomene in der außereuropäischen Kultur – sagen wir: die Bananen – minderwertiger erscheinen als die Äpfel, da sie nicht so schön rot und rund sind?

Es ist aufschlußreich, in diesem Zusammenhang zur Kenntnis zu nehmen, wie der bekannte Komponist und Meister des klassischen japanischen Spiels auf der Zither (des Spiels auf der *koto* 琴, deren dreizehn Saiten mittels beweglicher Stege gestimmt werden), Miyagi Michio (1894–1956), dieser Problematik in einer für den Beginn des 20. Jahrhunderts charakteristischen Weise gewissermaßen "auf den Leim" gegangen ist.

Von der klassischen japanischen *koto*-Tradition, aus der er stammt, behauptet Miyagi zwar nicht ausdrücklich, sie sei keine Musik, doch geht aus seinen Schriften hervor, daß sie keine "eigentliche" Musik sei: Eigentliche Musik zu schaffen gelingt nach ihm nur unter Berücksichtigung einer Reihe von erforderlichen Werten, die sich in dem entstehenden Klangprodukt zu spiegeln haben. Dazu gehört an erster Stelle die Konzentration des Komponisten auf den klanglichen Parameter, dessen "schöpferische" Gestaltung, die Individualität und Unverwechselbarkeit einer Melodie, oder die Freiheit bei den Entscheidungen, die der Konstruktion des musikalischen Gebildes unterliegen. Erst dies ermögliche die "Entfaltung" von Musik und damit "wahrhafte Kunst".

Gerade die Merkmale der eigenen klassischen Tradition standen nach Miyagi der Entfaltung von wahrhafter Kunst (*shin no geijutsu*) aber entgegen; solche Merkmale wären zum Beispiel: "Unterdrücken und Zurückhalten von Gefühl" (*kanjō o osaeru*), "das bloße Aneinanderfügen von typenhaften Melodien" (*ruikeiteki senritsu no tsunagiawase*) statt eines "ausdrucksvoll-freien musikalischen Bildes" (*bakuzen toshita imeiji byōshū*), bloß "direktes Imitieren bestimmter Laute und Geräusche (*gisei, gion*)", oder ganz einfach "Monotonie, Langweiligkeit" (*tanchō*).

Gemäß Miyagi ist ein Komponist sozusagen moralisch verpflichtet, den technisch-kompositorischen Erfordernissen von "eigentlicher Musik" im Rahmen der Bemühung um "wahrhafte Kunst" und "Entfaltung der Kunst" gerecht zu werden. Dies und nur dies bilde die Voraussetzung dafür, daß "viele an dieser Kunst verständig teilhaben können" (*taishū ni rikai dekiru*), was überhaupt erst "allgemeines aktives Musizieren" (*ippan dansō*) und "Konzerte" (*ensōkai*) ermöglicht. Dies schließlich wird als grundlegendes Erfordernis für "Anerkennung als Mitglied der internationalen Gesellschaft" (*kokusai shakai no nakama iri*) gesehen.²

Im Rückblick können wir natürlich erkennen, daß das, was Miyagi neu schaffen wollte, nicht einfach der vorangegangenen Tradition fehlte, sondern daß es dort wohl um die Entfaltung von völlig anderen Elementen und, mittels dieser Elemente, von anderen Werten ging. Niemand hindert uns daran, dieses Andere der alten Tradition auch als "Musik" zu bezeichnen. Tatsache ist aber, daß wir, gerade weil wir Erben des 19. Jahrhunderts sind, vieles von dem, was für uns "Musik" ist, im Japanischen nicht finden werden; auch der Standpunkt, wir könnten im Japanischen zumindest nicht von "Kunstmusik" sprechen, schafft das Problem nicht aus der Welt, da "Nicht-Kunstmusik" noch immer ganz klar eine Art von "Musik" ist.

Was ist denn für uns – weitgehend unbewußt – "Musik"? Gerade heute gehen die Vorstellungen, die jemand mit dem Begriff "Musik" verbindet, je nach regionalem und sozialem Hintergrund und je nach Altersgruppe weit auseinander. Dennoch erscheint es mir zulässig, im folgenden stichwortartig einige Gegebenheiten anzuführen, die unser – und eben nur unser – Musikverständnis im Laufe der Jahrhunderte entscheidend geprägt haben und die zu Bewußtsein gebracht werden sollten, wenn wir die Frage nach "Musik" in anderen Kulturen stellen.

Im europäischen Mittelalter könnte der für die Idee "Musik" entscheidendste Faktor die (vom Fränkischen Reich vertretene) Reichsidee sein, die auch beinhaltet, daß ein Reich einer einheitlichen Liturgie bedarf. Diese Liturgie, und damit auch die dazugehörige Musik, mußte deshalb verbreitungsfähig sein und allgemein, d.h. weit über eine enge Tradentenkette hinaus, gelehrt und gelernt werden können. In diesem Zusammenhang lautet mit Sicherheit das wichtigste Stichwort "Verschriftlichung".

Verschriftlichung, welche eine Erfäßbarkeit jenseits einer Tradentenkette bezweckt, erfordert ein Vorgehen, bei dem Einzelparameter musikalischen

1 Vgl. hierzu: HIRANO Kenji: "Nihon ni oite ongaku to wa nani ka", in: *Iwanami Kōza Nihon no ongaku, Ajia no ongaku*. Bd.1 ("Gainen to keisei"). Iwanami Shoten 1988: 17–38.

2 Bei den obigen Ausführungen zu Miyagi Michio stütze ich mich auf CHIBA Yūko: "Miyagi Michio no chosaku ni miru ongaku kan", in: *Tōyō Ongaku Kenkyū* 58 (August 1993): 17–38.

Geschehens – zunächst Tonhöhen und Tonproportionen, ggf. Rhythmen – aus dem Gesamtfluß der Musik herausgelöst, isoliert, werden. Nur so läßt sich eine einigermaßen genaue Verschriftlichung vornehmen.

Des weiteren ist zu beachten, daß das Arbeiten am Phänomen "Musik" und dessen Verschriftlichung in einen ganz bestimmten Ausbildungs- und Handlungskontext eingebaut war, der die Vorgehensweise bestimmte. Dieser Kontext wurde gebildet durch ein Curriculum, zu dem auch Metaphysik, Mathematik, Logik und Grammatik gehörten. Dieses Umfeld prägte natürlich die Vorstellung von Musik und die Vorgehensweise bei ihrer Standardisierung und Verschriftlichung im europäischen Mittelalter ganz wesentlich.

Die frühe Mehrstimmigkeit im 11./12. Jahrhundert brachte eine intensive Weiterentwicklung der genannten Charakteristika von (verschriftlichter) Musik mit sich, da die Einzelparameter immer genauer gemessen und definiert werden mußten, ansonsten ein aufeinander bezogenes, auf (musikalischer) Harmonie beruhendes Zusammengehen unmöglich gewesen wäre.

Auch auf einen ganz anderen Aspekt dieser frühen europäischen Musikentwicklung muß hier aufmerksam gemacht werden, nämlich gewissermaßen auf die "Hintergrundfolie", vor der sich die neu entstehende Musiktradition abheben sollte. Dabei gilt es insbesondere, zu bedenken, daß die europäische Musikentwicklung immer auch gegen etwas gerichtet war. Diese Tatsache bildet wohl einen wesentlichen Schlüssel, um zu verstehen, warum vieles, was weltweit ganz selbstverständlich zum Aspekt "Musik" gehört, in Europa zurückgedämmt und tabuisiert worden ist. So wird "Musik" in europäischem Sinne zu etwas anderem als der aufmerksame, bewußte Umgang mit klingendem Material anderswo.

Stichwortartig ausgedrückt, besteht dieses "andere", Zurückgewiesene, etwa aus Sing- und Spieltechniken der arabisch-jüdischen Tradition, aus Klangtotalitäten, die nicht auf Messung beruhen (nicht *mensurabilis* sind) und nicht aus isoliert definierbaren Einzelparametern bestehen, somit nicht mehrstimmigkeitsfähig sind und sich nicht in ein "Konstrukt" einbauen lassen.

Im Verlauf der Jahrhunderte läuft in Europa dieses "Konstrukt" – die Komposition – auf die Idee eines Werks zu, bei dem das schriftlich Fixierte die "eigentliche" Musik ist und das Klingende bloß deren "Interpretation". Im Zeitalter des Barock rückt dabei das Interesse an der Lösung von kompositorischen Problemstellungen in den Vordergrund. Damit verbindet sich die Vorstellung, ein Komponist sei jemand, dessen Aufgabe darin bestehe, immer weiter neue (musikalische) Möglichkeiten zu erkunden.

Gemäß der sogenannten "Nachahmungsästhetik" des 17./18. Jahrhunderts drückt Musik Gefühle aus (*affectus exprimere*). Das bedeutete jedoch damals nicht, daß man Musik als unmittelbare Kundgabe von Gefühlsregungen des

Komponisten oder des Interpreten auffaßte; vielmehr ging es um die Porträtierung von Gefühlen und Leidenschaften. In der Zeit nach dem Barock finden wir dagegen – etwa bei J.G. Sulzer 1792 – Aussagen wie: "Der Komponist wird nur das ausdrücken, was er selbst lebhaft fühlt."

Ab dem 18. Jahrhundert ist Musik im wesentlichen "Kom-position", in der solchen Elementen ein hoher Stellenwert zukommt, die "individuell" sind; d.h. der Komponist als "Individuum" bestimmt zunehmend subjektiv – und gegenüber dem Usuellen zunehmend autonom – wie ein "Werk" (Opus) zu klingen hat.

Diese Entwicklungsschritte seit dem Frühmittelalter Europas sind sehr spezifisch und dürfen nicht in anderen kulturellen Kontexten erwartet werden. Beachtenswert ist dabei die Tatsache, daß in Europa selber längst nicht jeder aufmerksame, bewußte Umgang mit klingendem Material diesen Entwicklungsschritten gefolgt ist. Dennoch ist es mehr als bezeichnend, daß solche Arten von "Musik" (z.B. im Mittelmeerraum oder auf dem Balkan) höchstens Gegenstand von volkskundlichen Berichten, in der Regel aber weder Gegenstand unserer Konzeption "Musik", noch Gegenstand unserer künstlerischen oder wissenschaftlichen Beschäftigung mit "Musik" bilden (bzw. bildeten).

Die Entwicklung in Japan ist – natürlicherweise – einen vollkommen anderen Weg gegangen als diejenige in Europa; kaum etwas ist mit der Entwicklung der abendländischen Kunstmusik vergleichbar. Ein nicht zu verschweigendes, sehr zentrales Problem bei unserer Frage nach der japanischen Musik liegt aber nicht einfach in der jahrhundertlangen unterschiedlichen Entwicklung.

Es gilt hier daran zu erinnern, daß in einer relativ jungen Vergangenheit eine Gesellschaft, die sich als Nation definieren wollte, "eine Musik zu haben hatte". Eine Gesellschaft – sprich eine Nation –, die keine Musik hatte, galt als nicht fein und gebildet, nicht "civilized", und geriet in Schwierigkeiten, wenn sie sich international (d.h. nach europäischer Art) repräsentieren wollte. "Japanische Musik" stellt somit einen Begriff dar, der untrennbar verbunden ist mit dem japanischen Bestreben, koste es was es wolle, eine eigene Musik zu haben – samt Musikhochschulen, Musikwissenschaft, Komponisten, einem Konzert- und Theaterwesen und einer organisierten Musikerziehung.

Betrachten wir kurz den Hintergrund, vor dem Japan diese "japanische Musik" quasi aus dem Boden stampfen mußte. Fünf Aspekte sollen hier genannt werden:

a) Das Problem der Gleichwertigkeit von Ost und West: Japan muß sich selbst als gleichwertig profilieren.

Zu diesem Punkt seien zwei bedenkenswerte Zitate angeführt, die rund 150 Jahre auseinanderliegen:

Die Art der sinesischen Erziehung trag [...] mit dazu bei, warum sie das, was sie sind. [...] Da nach mongolischer Nomadenart kindlicher Gehorsam zum Grund aller Tugenden [...] auch im Staat gesticht werden sollte, so mußte [...] jene scheinbare Sittsamkeit, jenes höfliche Zurückkommen erwachsen, das man als einen Charakterzug der Sinesen [...] rühmet. [...] Wenn der erwachsene Mann noch kindischen Gehorsam bezeugen soll, so muß er die selbstwirksame Kraft aufgeben, die die Natur [...] ihm zur Pflicht machte [...]. Astronomie und Musik, Poesie und Kriegskunst, Malerei und Architektur sind bei ihnen, wie sie vor Jahrhunderten waren, Kinder ihrer ewigen Gesetze und unabänderlich-kindischen Einrichtung. [...] Das Porzellan und die Seide, Pulver und Blei, vielleicht auch den Kompaß, die Buchdruckerkunst, den Brückenbau und die Schiffskunst nebst vielen anderen feines Handierungen und Künsten kannten sie, ehe Europa solche kannte; nur daß es bei ihnen fast in allen Künsten am geistigen Fortgange und am Triebe zur Verbesserung fehlt.³

[...] Der japanischen Musik ist der lange Entwicklungsweg von der Pentatonik über die griechischen Kirchenmoden, das Moll- und Dursystem erspart. Japan bekommt auch das fertig von Europa. Daher auch keinerlei Anreizen auch nur des Ansatzes zu einer eigenen Entwicklung japanischer Musik. Um so mehr beschäftigen sich aber die Japaner mit unserer Musik, lernen und erleben ziemlich viel. [...] Leider besteht das Hauptkontingent der Musiklehrer heute schon aus Japanern; das ist natürlich viel zu früh. Man kann wohl in dreißig Jahren lernen, wie man Trambahnen und Betonhäuser baut, kann sich aber in dieser Zeit nicht die Entwicklung der Musik von Palestrina bis Strawinsky aneignen. Darin liegt der große Fehler, den der Japaner begeht, und die große Gefahr für eine erfolgreiche Entwicklung der Musikpflege und des Musikverständnisses in Japan.⁴

b) Gleichwertig zu werden bedeutet für Japan konkret die Auseinandersetzung mit dem Individuumsgedanken in seiner sehr spezifischen Ausprägung des 19. Jahrhunderts. Dazu folgendes Zitat:

Indien ist nun einmal ein Land der Typen, nicht der mit ihrem eigenen Stempel geprägten Individualität. Leben entsteht und vergeht dort, wie die Pflanze blüht und verwelkt, unter dem dumpfen Zwange von Naturkräften [...] Nur wo der Hauch der Freiheit weht, werden die stolzen Kräfte des Menschen entfesselt, welche wirken, daß er etwas Eigenes, allein sich selbst Gleiches zu sein vermag und zu sein wagt.⁵

c) Der Individuumsgedanke ist verknüpft mit der Vorstellung von Selbstbestimmung; Japan hat dabei einer ausländischen Definition von "civilized" gerecht zu werden.

Zu beachten ist dabei, daß das Neue, Gebildete, Entwickelte, durch "civilized" Geprägte immer gegen sein Gegenteil (das Alte, Unentwickelte, Ungebildete, nicht "Zivilisierte") gerichtet ist, also Absolutheitsanspruch besitzt.

³ Johann Gottfried Herder: "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784), in: ders.: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Bd. 2, Berlin u. Weimar: Aufbau Verlag 1965: 15–20.

⁴ "Musikalisches aus Japan", in: *Deutsche Sängerbundzeitung*, 23. August 1925: 347–348.

⁵ Hermann Oldenbergh, Indologe (1854–1920), schreibt dies in *Buddha* (verfaßt 1881), abgedruckt in: *Hörni* 1 (1994): 175.

Eine solche Grundhaltung ist, wie ich meine, etwa aus den Briefen eines Luther Whiting Mason, des Beauftragten für die Entwicklung eines systematischen Gesangsunterrichts für Schüler in Japan, spürbar:

1884 – To Mr. Isawa (1)

Now I am very sure that you are continuing to pursue the right course for Japan, viz. to base the hope of reforming the national ear for the future music of Japan by means of the cabinet organ.

1885 – To Mr. Isawa (2)

I believe you have the best material as to men in the Court Musicians for a good European orchestra in the world. You need a good teacher of stringed instruments. [...] Please write me and I will attend to your business with pleasure.

1885 – To Mr. Isawa (3)

With the best wishes for your success in the efforts you are making to promote the improvements of Japanese music.⁶

Es sei hier noch folgende Stelle aus einem deutschen Unterrichtsplan angeführt:

Der gute Gesangsunterricht ist ein wesentlicher Faktor in der Erziehung. Er veredelt das Gemüt, er bildet den Sinn für das Schöne und gibt dem Kinde einen Liederschatz ins Leben mit, der ihm nicht nur in allen Verhältnissen des Lebens zum Trost und zur Freude gereicht, sondern auch geeignet ist, schlechte und sittenverderbende Lieder aus dem Volke zu verdrängen.⁷

Das Gegenteil des "Zivilisierten" ist sozusagen logischerweise das Barbarische und Entartete:

Niedere Menschen offenbaren in ihrem Gesang die ganze Leere ihres Geistes und das Gemeine einer entarteten Seele. [...] Daher kommt es auch, daß barbarische Völker eine wilde, geräuschvolle Musik einer edlen und seelenvollen vorziehen.⁸

d) Das durch Selbstbestimmtheit und der Eigenschaft von "civilized" charakterisierte ist nicht nur schön oder erbauend, sondern auch Bestandteil eines politischen Willens. Nicht Familie A oder Freundeskreis B sollen schöne Lieder und Stücke singen oder genießen, sondern eine "Öffentlichkeit", d.h. die Allgemeinheit, das Bürgertum. In diesem Rahmen soll der "normale

⁶ Zitiert aus: *Tōkyō Geidai Ongaku torishirabe gakuri Kenkyū han. Ongaku kyōka seiritsu e no kōzōki. Ongaku no Tomo Sha* 1976. Bd. 1: 241; Bd. 2: 243; Bd. 3: 196.

⁷ "Unterrichtsplan für zweiklassige Volksschulen" (Düsseldorf 1873), in: Eckhard Nolte: *Lehrpläne und Richtlinien für den schulpflichtigen Musikunterricht in Deutschland von Beginn des 19. Jhdts. bis in die Gegenwart*, Mainz: B. Schott's Sohn 1975: 69.

⁸ Julius Mehlberg: *Theoretisch-praktischer Gesangs-Cursus*, Magdeburg 1855.

Bürger" – nicht nur der Adelige oder Gelehrte – Musikliebhaber sein, ins Theater gehen und Konzerte besuchen.

Eine Musikpädagogik entwickelt sich, damit alle – nicht nur Eingeweihte oder im Umkreis begabter Vorbilder Lebende – Zugang zu Musik gewinnen können. Die politische Komponente dieser Forderung ist nicht zu übersehen:

Der Gesang wird im Volke nicht aufblühen, wenn derselbe in den Schulen nicht nach Kunst ertheilt wird. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Regierungen einen Gegenstand, der für die Schule, für das öffentliche Leben und die sinnliche Bildung des Volkes so großen Einfluß äußert, recht bald zu einer größeren Betreibung und Vervollkommnung bringen möchten! [...] Die wichtigste, allgemein anerkannte Wahrheit, daß durch den Gesang die sinnliche Bildung des Volkes vorzüglich gehoben und befördert wird. [...] Soll der Gesang aber national werden, und ins öffentliche Leben treten, so muß nicht nur für das Kind gesorgt, sondern auch für das reifere Alter eine geeignete Auswahl von Liedern getroffen werden.⁹

e) Der politische Wille kristallisiert sich in nationalpolitischen Forderungen. Es geht nun dabei spezifisch um die Kunsterziehung einer Nation, und nicht mehr eines einzelnen Hofes, einer Familie u.ä. Der Stellenwert einer Nation bemißt sich in nicht geringem Maße an der Entwicklungsstufe von etwas, das die Bezeichnung "Kunst" trägt. Gerade deshalb ist – nebenbei bemerkt – eine offene Diskussion über "Kunst" und "Musik" gerade in Japan äußerst schwierig, weil sie überaus leicht das nationale Ehrgefühl verletzt.

Zur nationalpolitischen Forderung nach Musik vergleiche man etwa folgende Aussage von Izawa Shūji (1880):

You can clearly see that our aim is not the total adoption of European or American music, but the making of a new Japanese music. [...] Music should be national if there be any, especially this should be taken into grave consideration in the case of school music. [...] Our aim is [...] the making or refining Japanese music by assimilating the elements of both Native and European music.¹⁰

"Musik" ist also, wie ich aufzuzeigen versucht habe, gerade nicht etwas Naturgegebenes, sondern das Ergebnis von kulturellen Bemühungen. Diese Bemühungen um die Organisation und Gestaltung des Klanglichen gingen in Japan ursprünglich sicherlich nicht in dieselbe Richtung wie in Europa.

⁹ Matthias WALDHOER (um 1830): *Neues Volks-Lieder-Buch zur Weckung and Belebung der Tugend und des Fortschritts sowohl in den Schulen als auch im öffentlichen Leben zu gebrauchen*. Kempten. Übrigens: In Teilen Norddeutschlands, vor allem aber im angelsächsischen Raum orientiert sich die Vorstellung von "Musik der Öffentlichkeit" / "Musik für die Öffentlichkeit" viel stärker als in südlicheren Gebieten an Aufführungen von Kirchenmusik bzw. der Tradition von Choralgesang.

¹⁰ Tōkyō Geidai Ongaku Torishirabe Gakari Kenkyū Han: *Ongaku kyōka seiritsu e no kōrei*. Ongaku no Tomo Sha 1976: 93f.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert aber entstanden in Japan nicht nur neue, jetzt als "Musik" bezeichnare Klanggebilde, es begann auch eine Entwicklung, die die alten Traditionen umfunktionierte, um sie zum "Erbe einer modernen Nation" zu machen. Damit wurde das Alte eine Überlieferung weitgehend nur noch von äußeren Formen. Die Bedeutung zahlreicher Textstellen in den überlieferten Gesängen, ebenso wie das Wissen um die Funktion bestimmter Melodie- oder Rhythmusstrukturen ging verloren, so daß sich der Hörer nur noch von der Eleganz der Aufführung an sich, nicht aber vom tieferen Sinn ihrer Elemente anregen lassen kann.

Wir sollten allerdings der Tatsache Beachtung schenken, daß sich in Japan sogar nach einer solchen "Sinnentleerung" alte Überlieferungen haben halten können. Während wir uns kaum vorstellen können, daß etwa eine Klavierschule überlebt, wenn ihr Inhalt – die Klaviermusik – ihre Bedeutung verliert, zeigt uns die Überlebensfähigkeit japanischer Traditionen, daß im japanischen Fall uns die Überlebensfähigkeit dieser Kategorie ist wie bei uns. So fiel offenbar die Umfunktionierung der alten Überlieferungen leichter, indem anstelle der Pflege bestimmter Stücke an und für sich immer mehr die Pflege in erster Linie von Meister-Schüler-Beziehungen und von gesellschaftlichen Umgangsformen trat.

Neben in dieser Weise umfunktionierte Stücke, sowie neuer, "richtiger" Musik, die in Anlehnung an die abendländische Konzeption von Musik für westliche, aber auch für alle einheimische Instrumente geschaffen wurde, darf auch die Fülle weiterer Formen von Klanggestaltung in Japan nicht übersehen werden: Verküfferrufe, Trommeln und Pfeifen bei Festen und Umzügen, Glocken und Schlagzeug aller Art, oder Vortragstraditionen im Kontext buddhistischer Handlungen wie Sutrenlesung oder Tempelzeremonien.

Bedeutet diese Fülle von Gesang und Instrumentenspiel, daß die Japaner ein sehr musikalisches Volk seien? In der Tat ist es bemerkenswert, in wievielen Lebensbereichen uns die Gestaltung der klanglichen Dimension entgegentritt. Noch vor wenigen Jahren konnte man darüber staunen, wie selbstverständlich ganze Arbeitsgänge und Berufe eine musikalische Komponente besaßen und mit Gesang, der Gestaltung von Vokallauten, rhythmischer Struktur, sowie tänzerischer Bewegung verknüpft waren. Es scheint fast so, als hätte die westliche, so überaus spezifische Musikdefinition aufmerksame Klanggestaltung bei uns viel mehr als in Japan aus dem Gesamtlebenszusammenhang verdrängt und in Konzertsäle, Kirchen und Singstuben verbannt. Vielleicht können wir folgende Behauptung aufstellen: Gerade weil es in Japan keine "Musik" gab, war gestalteter Klang überall.

6. Blick in die Zeit vor der "Musik"-Problematik

Versuchen wir nun, die Bereiche ganz grob ins Blickfeld zu rücken, in denen vor dem ausgehenden 19. Jahrhundert aufmerksamer, bewußter Umgang mit klingendem Material faßbar ist, so lassen sich deutlich einige Kristallisationspunkte ausmachen. Uns zeitlich am nächsten steht dabei natürlich die Tokugawa-Zeit; am anderen Ende einer faßbaren historischen Entwicklung steht jenes Gefüge von konstitutiven Ideen und Impulsen, das sich in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung als Bezugsrahmen für das Streben nach Ordnung und Gleichgewicht verfestigte.

6.1 Die Tokugawa-Zeit (1600-1867)

Für die Tokugawa-Zeit, eine Zeit, in der Japan durch ein feingliedriges System von lokalen Lehnsherren und Kontrollinstanzen in einem im Vergleich zur vorangehenden Zeit dauerhaften Gleichgewicht gehalten wurde, sind in erster Linie die beliebten, großen Theater als Orte für gestaltetes Klanggeschehen anzuführen.

Zum Vortrag der Geschichten, die durch die Handlung auf der Bühne (entweder durch Puppen oder durch Schauspieler) plastisch dargestellt wurden, verwendete das Theater der Tokugawa-Zeit zumindest in den großen Städten stets eine oder mehrere dreisaitige Spielbläuten *shamisen* 三味線. Der Textvortrag selber lag je nach Stück oder Tradition in den Händen von Erzählern, die ihre Geschichte teils rezitierten, teils sangen. Dabei handelt es sich nicht um auskomponierte musikalische Phrasen, sondern um das Ansetzen auf bestimmten Tonhöhen, um von da aus eine Art "erweiterten Atemzug" vorzunehmen. Bei diesem Vortrag etablierten sich mit der Zeit charakteristische Floskeln, die als ganze wie Versatzstücke an bestimmten Stellen und mit einer bestimmten Funktion (Schaffung einer Atmosphäre, oder Erweckung von Assoziationen) eingeflochten wurden.

Das Instrument gab bei diesem Vortrag im Prinzip die Ausgangstöne vor, flocht seinerseits bestimmte Melodien mit Signalwirkung in das Geschehen ein und vermittelte einen klaren Puls und rhythmisch-agogische Führung. In ländlicheren Gebieten mit einfacheren Aufführungsweisen dürfte allerdings nicht das *shamisen*, sondern bloß Schlagzeug aller Art die rhythmisch-agogische Führung vorgenommen haben.

Die dreisaitige Spielbläute *shamisen* ihrerseits fand früh und sehr rasch in der Tokugawa-Zeit ihren Weg in alle möglichen Kontexte, auch außerhalb der großen Theater. Besondere Verfeinerung ihrer Spieltechniken, ihrer Klang-

charakteristika und ihrer einzelnen Bauteile wie Korpus, Schlagplektrum oder Saiten erfuhr sie namentlich in den Vergnügungsvierteln, wo sie intimere Aufführungen von Gesang und Tanz melodisch, rhythmisch und agogisch zu stützen hatte.

Der größte Teil der Theaterstücke, und im Prinzip alle Stücke für Aufführungen in kleineren Räumen, sind von ihrer Struktur her "Einmann-" oder "Einfrau"-Gesänge. Das heißt, es handelt sich immer um Gesänge – nicht um reine Instrumentalstücke –, wobei man zum eigenen Singen das Instrument zupft oder schlägt. Eine Aufteilung in Sänger einerseits und Spieler andererseits, bzw. die Vermehrung der Anzahl Sänger oder Spieler, stellen meines Erachtens keine wesentlichen Strukturentwicklungen dar; stets gibt das Instrument – wie schon erwähnt – den Puls, die rhythmische Struktur und die agogische Dynamik ebenso wie die Tonhöhen des Melodiegerüsts vor, während dazu Textzeile für Textzeile durch filigrane Gestaltung des Atems, der Stimme und der Halsmuskulatur zu Leben erweckt wird.

Neben Saiteninstrumenten (in der Tokugawa-Zeit fast ausschließlich das *shamisen*), sowie Schlagzeug, finden wir als dritten Bereich bewußter instrumentaler Klanggestaltung die Flöte, deren Melodistrukturen mit der Idee des Hörbarmachens von Luft und Atem verbunden sein dürfen. Auch heute noch tritt landauf landab bei Festen und Umzügen und lokalen Aufführungen aller Art zu den Rhythmen von Trommeln und anderem Schlagzeug eine meist kleine Querflöte, die sich sozusagen auf einen grundlegenden Puls "draufsetzt" und dabei außerordentlich lebendige – aber nicht auskomponierte – Klanggestalten und -figuren ausführt.

Von ganz anderem Charakter war das Spiel der Bambusflöte *shakuhachi* 尺八, das den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe von Wandermönchen gestattet war. Hier dürfte die einzelne Phrase daraus bestehen, daß eine bestimmte Tonhöhe als Bezugspunkt gewählt wird, und von da ausgehend – im Prinzip wie beim Gesang, der wohl auch in erster Linie als Atem verstanden wird – ein Ton wächst (kräftiger wird, aufsteigt) und sich wieder in sich zurückzieht.

Ein auffälliges Phänomen der Tokugawa-Zeit war die Entstehung von Zertifikatsstücken. Es handelte sich dabei um eine bestimmte Anzahl Stücke für ein bestimmtes Instrument – etwa *shamisen* oder *shakuhachi* –, die in einer bestimmten Stufenfolge zu erlernen waren. Damit verknüpft war die Ausgabe von Zertifikaten, wodurch nach Erfüllung der zu erbringenden Leistung auf einer bestimmten Stufe der Lernende gegen Bezahlung die Bewilligung erhielt, nun eine Stufe weiterzurücken. Bestimmte Personengruppen besaßen das Monopol der Vergabe solcher Zertifikate, was der politisch erwünschten

klaren Charakterisierung von Personengruppen sowie deren kontrollierbaren, auf einer eindeutigen Erwerbsgrundlage beruhenden "Verortung" in der Gesellschaft gedient haben dürfte.

Im Falle der Saiteninstrumente – primär des *shamisen* – lag das Recht zur Vergabe von Zertifikaten bei der Organisation der Blinden, die zu diesem Zweck im Laufe des 17. Jahrhunderts einen Korpus an Zertifikatsstücken schuf. Wenn wir in der klassischen japanischen Tradition von so etwas wie "Kompositionen" sprechen wollen, dann handelt es sich im Prinzip um solche Korpora von Zertifikatsstücken, die eine Art normatives Rückgrat einer Überlieferungslinie bildeten. Neben dem *shamisen* pflegten die Blinden im übrigen auch ein dem *shamisen* ähnliches, kleines Streichinstrument, das *kokyū* 箏弓, sowie zunehmend auch das Spiel der dreizehnsaitigen Zither *koto* 箏. Für das *koto* kam es allerdings erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Stadt Edo zur Entstehung eines Korpus von Zertifikatsstücken.

Leider wissen wir nicht genau, was für eine Funktion Zertifikatsstücke wirklich besaßen, was die Blindenorganisation letztlich mit dem Unterricht solcher – und auch weiterer – Stücke bezweckte. Zumindest in der Stadt Edo dürften gesellschaftliche Überlegungen eine Rolle gespielt haben. Da das *shamisen* nämlich allzusehr mit dem Theater und dem Vergnügen assoziiert war, dürfte bei Personen des Schwertadels – im Prinzip bei den Frauen – eine Nachfrage nach Stücken für das *koto* bestanden haben.

6.2 Die Heian-Zeit (8.–12. Jahrhundert)

Japan ist heute stolz darauf, nicht nur Musik aus der Tokugawa-Zeit, sondern auch aus den Jahrhunderten davor bis heute bewahrt zu haben. Namentlich gibt es zwei große Aufführungstypen, welche nach der Entstehung des modernen japanischen Staates den Eindruck des Edlen und Erhabenen zu vermitteln versprochen und sich somit als internationales Vorzeigebild bestens eigneten. Das eine ist das Gagaku-Orchester, das andere das Nō-Theater.

Unter dem Begriff Gagaku 雅楽 wird all das subsumiert, was die Praxis des Umgangs mit Klängen während der Heian-Zeit bildete, das heißt zwischen dem 8. und dem 12. Jahrhundert. In dieser Periode gab es am Hof Orchester, und wir wissen auch, daß Personen gehobenen Standes sich an Gesang und Instrumentenspiel erfreuten. Ein tieferes Verständnis von Gagaku ist allerdings nur möglich, wenn wir uns genauer mit den Traditionen der koreanischen Halbinsel und wiederum mit deren Hintergrund befassen.

Das Gagaku-Instrumentarium ist vielfältig. Es umfaßt Laute, Zithern, Trommeln, Gongs, Flöten, Oboen und die Mundorgel. Schriftliche Quellen mit

Aufzeichnungen von Stücken lassen vermuten, daß ein grundlegend anderes – wahrscheinlich auf komplexere Weise theoriegestütztes – Verständnis von Klanggestaltung bestanden haben dürfte als in den nachfolgenden Jahrhunderten.

Elemente von Gagaku haben hauptsächlich im Kontext von Tempeln sehr lange überlebt, doch wie weit das heutige Gagaku – das hauptsächlich vom kaiserlichen Hoforchester gepflegt wird – authentische Züge trägt, bleibe dahingestellt.

6.3 Die Periode zwischen der Heian- und der Tokugawa-Zeit (13.–16. Jahrhundert)

Die Jahrhunderte nach der Heian- und vor der Tokugawa-Zeit, also das 13. bis 17. Jahrhundert, sind durch eine Vielzahl von Vokaltraditionen gekennzeichnet. Wir besitzen etliche Sammlungen von Liedtexten, doch über deren Aufführungsweise wissen wir nur wenig.

Neben liedartigen Gesängen blühten besonders Rezitationen von Erzählungen auf, die sich teils verschiedener Schlagzeuge, teils der Laute *biwa* 琵琶 als rhythmische und klangliche Stütze bedienten. Die Inhalte der Erzählungen hingen im Prinzip mit der Verbreitung buddhistischer Lehren zusammen und umfaßten teils vornehme, teils lustige, teils vulgäre Erläuterungen, wie man Erlösung, Heil bzw. einen Zustand der Erleuchtung erreichen kann; das in diesem Zusammenhang anzuführende Stichwort ist wohl *jōbutsu* 成仏 – "Buddhawerlung". Solche Gesänge und Erzählungen stellen ein wesentliches Substrat der Traditionen der darauf folgenden Tokugawa-Zeit, und damit der bis heute überlieferten Stücke und Gesänge.

Der Vortrag der genannten Vokaltraditionen – das dürfen wir nie übersehen – ist nicht nur eine klangliche Aufführung, sondern häufig auch eine durch den Körper dargestellte oder suggerierte Auseinandersetzung mit dem Textinhalt, mithin also eine Art Tanzaufführung.

Im Umkreis dieser Traditionen finden wir einen besonders ausgeprägten Kristallisationspunkt für Klangstrukturierung, nämlich das sogenannte Nō-Theater. In einer – wie wir aus Quellen wissen – sehr durchdachten Weise sind im Nō die drei Dimensionen "Textvortrag", "instrumentale Klangproduktion" und "Körperbewegung" miteinander verknüpft. Im Mittelpunkt steht der Text und die Gestaltung seines Vortrags in Bauch, Lunge, Kehle und Mundhöhle, sowie mit dem ganzen Körper in Form von Bewegung und Tanz. Die Instrumente – es handelt sich um die "klassische" Kombination Trommeln und Flöte – bilden dazu sehr komplexe Klangmuster. Ich vermute,

diese Klangmuster lassen sich nur dann verstehen, wenn deren kosmische Dimension berücksichtigt wird; d.h. etwa, daß wir die Klänge der kleinen Sanduhrtrommel mit dem weiblichen Prinzip, diejenige der großen Sanduhrtrommel mit dem männlichen Prinzip, und die Klänge der Flöte mit der das Universum durchströmenden Energie in Beziehung setzen müssen.

7. Worum ging es bei japanischen Klanggebilden bis ins 19. Jahrhundert?

Mit dem Hinweis auf die kosmische Dimension möchte ich zurückkehren zur Ausgangsproblematik, nämlich der Warnung, für die japanischen Traditionen des Umgangs mit Klang leichtfertig den Begriff "Musik" zu verwenden. Der Begriff "Musik" im Abendland umfaßte zwar – an antike Vorstellungen anknüpfend – im Mittelalter, und auch danach immer wieder, durchaus eine Bezugnahme zur kosmischen Dimension (Stichwort: Sphärenmusik). Diese kosmische Dimension ist aber schon bald der von Gott geschaffene und von Christus beherrschte Kosmos, nicht der Kosmos, der durch das Wirken von Naturkräften zusammen- und in Gang gehalten wird. Damit bezieht sich abendländische Musik während der über tausendjährigen Zeitspanne ihrer spezifischen Ausprägung auf ein fundamental anderes Weltordnungsprinzip als ein nicht-abendländisches Klanggebilde.

Ich werde versuchen, anhand eines Gesangstextes auf den kosmischen Bezug japanischer Klanggebilde noch näher einzugehen. Zunächst möchte ich eine kühn anmutende Behauptung wagen:

Sehen wir einmal von offensichtlich zweckgebundener Klangproduktion wie zum Anbieten von Waren oder zur Koordination von Lastenträgern ab, dann besitzt im Prinzip jede japanische Klangproduktion nur eine einzige, und immer dieselbe Aussage. Diese lautet, ganz allgemein formuliert, so: Hier bin ich als Mensch, und da ist der Kosmos mit seinen Energieflüssen und Gesetzmäßigkeiten – wie arrangiere ich mich nun mit der kosmischen Dimension, um mich gesund zu halten und "Unsterblichkeit" zu erreichen, d.h. ein hohes Alter bei Wahrung meiner Vitalkräfte? In stärker vom Buddhismus geprägter Terminologie ausgedrückt lautet dieselbe Frage: Wie arrangiere ich mich mit den Realitäten und Kausalitäten, um mich gesund zu erhalten und den Buddha-Zustand, d.h. Erlösung, Heil bzw. Erleuchtung zu erreichen?

Das kosmische Grundprinzip ist das ewige Wirken von Kräften, aus dem sich Geburt, Wandel, und Zerfall ergeben. Gibt sich der Mensch diesen Kräften hin, leidet er, weil er die Vergänglichkeit seiner selbst und aller Dinge erkennt. Leiden aber verzehrt seine Vitalenergie, und dadurch leidet er

noch mehr. Regeneration von Vitalenergie ist im Prinzip durch den Ausgleich des Bipolaren (vor allem des Männlichen und Weiblichen) möglich, das wissen auch alle Tiere. Doch ist jede Regeneration angesichts des kosmischen Prinzips zugleich wieder dem Verfall preisgegeben, und der Mensch leidet von neuem. Wie gelingt der Ausbruch aus diesem Kreislauf? Um diese Frage geht es letztlich stets, wenn Bemühungen um die Gestaltung von Klang erkennbar sind.

Die Beschäftigung mit der obgenannten Frage findet konkret ihren Ausdruck durch Schreiben, Singen, (ein Instrument) Spielen, Tanzen, Darstellen. Die Thematik kann auf einer sekundären Ebene ganz unterschiedlich sein – z.B. kann es sich um eine Aufführung handeln, die der Selbstdarstellung eines Tempels mit der angebotenen Dienstleistung dient, oder es kann ein Gesang einer verlassenen Frau zum Zupfen der Zither sein, oder das reizvolle Lied eines Freudenmädchens. Egal welche konkrete Situation thematisiert wird, stets ist die Klangdimension Träger eines Prozesses, bei dem ein Mensch sich des kosmischen Prinzips mit seinem ewigen Kreislauf bewußt und zur Erkenntnis geführt wird, daß er daraus ausbrechen und seine Kräfte wahren muß.

Die Selbstverständlichkeit, mit der in Japan jeder aufmerksame Umgang mit klingendem Material zu diesem Grundthema Bezug nahm, ging durch die Begegnung der Klangkünste mit westlichem Gedankengut verloren. Ja, gerade dieser immer gleiche Bezug zur zentralen Frage menschlicher Existenz wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts als größter Hemmschuh für die Entwicklung eines westlichen Musikverständnisses betrachtet.

Anstelle einer durch strukturierten Klang und Körperbewegung ausgeführten Auseinandersetzung mit kosmischen Gesetzmäßigkeiten ist entweder Musik *sui generis* getreten, oder aber Gesangsmusik, die oft genug eine hilflose Naturromantik zum Besten gibt, in denen Mond und Flut, Kirschblüten und Herbstlaub, Zikaden und Hirsche, Regen und Schnee funktionslos geworden sind. Ein Verständnis der überlieferten Stücke ist also bereits auf der Ebene des Textes verbaut.

Leider befleißt sich, soweit mir bekannt ist, die japanische Musikforschung überhaupt nicht mit den angeschnittenen Fragen, sondern klammert sich – mit einer Art falsch verstandenem Pflichtgefühl – an einen nicht hinterfragten, abendländischen Musikbegriff. So ist es mir angesichts einer fehlenden inner-japanischen Diskussion kaum möglich, zu einem noch genaueren und konkreteren Verständnis der vor-Meiji-zeitlichen Klanggebilde Japans zu gelangen. Was ich hier noch tun kann, ist zu versuchen, anhand der Texte zweier Stücke die im Raum stehenden Fragen in etwas konkreterer Form zu Bewußtsein zu bringen.

Sumiyoshi 住吉

Ein Gesang aus Edo zur Zither *koto*. Text 1800 veröffentlicht.

- 1 Die tausendjährige Farbe, im Schnee ist sie
 [Es handelt sich um das Grün der Kiefer, eines ewigrünen Baums,
 der scheinbar nicht dem Prinzip von Werden und Vergehen unterworfen ist.]
- 2 besonders tief – heute kommt man, mit einem tief gehegten Wunsch
 3 im Frühling von weither angereist,
 4 der Tag ist strahlend, klar der Himmel,
 5 Dunst steigt auf, bis gestern
 6 war die Insel Awaji durch die Wellen sichtbar,
 7 auch Aokigahara kommt in den Sinn,
 [Gemäß einer Legende ist Aokigahara der Ort, woher in Sumiyoshi verehrte Gottheiten stammen.]
- 8 wahrlich, wie erquickend die Gefühle doch hier vor dem Schrein!
 9 Wo auf dem Dach sich die *katasogi*-Giebelbalken
 [Das *katasogi* ist eine bestimmte Art, wie die Giebelbalken geschnitten sind; vermutlich geht es hier zunächst um das Wortelement *kata* mit der Bedeutung "einseitig", d.h. eine Person ist alleine und bildet nicht, wie es eigentlich sein sollte, mit jemandem ein Paar.]
- 10 kreuzen, legt sich immer wieder Frost –
 11 Gottheit von Sumiyoshi, die Mann und Frau zusammenführt,
 12 daß die Kiefer hier sich meiner annimmt glaub' ich nicht,
 13 meine Fähigkeit zu dichten ist ja gar erbärmlich
 14 – den Weg des Dichtens beschützt die Gottheit hier –
 15 die Vier Jahreszeiten sind schon hart,
 16 und Liebe ist ein ganz besonders schweres Thema,
 17 man denkt, es sei gelungen, und doch ist dem nicht so,
 18 mit ganzer Kraft versuche ich die Regeln zu befolgen –
 19 Menschen hohen, Menschen niederen Ranges, alle pilgern sie
 20 ins lichterhelle Naniwa, wo Mädchen aller Art
 [Naniwa ist die Region um Osaka, wo sich der Sumiyoshi-Schrein befindet.]
- 21 mit den leichtesten Gefühlen

- 22 voller Anmut kleine Lieder singen:
 23 Die "Vergiß-Muschel" – sie ist doch nichts als Schwindel,
 24 sie trifft sich erst, geht auseinander, und dann –
 25 aufs nächste Blütenschauen freut man sich,
 26 zählt die Tage und erinnert sich.
 27 Das "Vergiß-Gras" ist doch nichts als Lug und Trug,
 28 es wuchert üppig und verwelkt, und dann –
 29 auf die nächste Mondschau freut man sich,
 30 zählt die Nächte und erinnert sich,
 31 Frühling und Herbst.
 32 Damals vor langer Zeit kam der Strahlende Prinz
 33 zum Schrein, der seinen Wunsch erfüllt,
 34 auch heute kommen, schön geschmückt, die Menschen her,
 35 tief hinein ins Schreingelände, wo viel tiefer noch das Grün,
 36 Kirschblüten und Herbstlaub auf einmal,
 37 alles durcheinander, Farben, Menschen und Gedränge,
 38 kein Pinsel, keine Worte können diesen Anblick je beschreiben,
 39 gerade da kommt auch der Mond hervor, die Flut wälzt sich heran,
 40 und es rauscht der Wind durch die Kiefern,
 41 und es / rauscht der Wind durch die Kiefern,
 42 ans Ohr dringen die Klänge des *koto*, ihr Wunsch geht in Erfüllung,
 43 der Segen der Sumiyoshi Schreine
 44 wird nie versiegen, viele Tausend Generationen,
 45 gefeiert sei des Weges Blüte,
 46 gefeiert sei des Weges Blüte.

Bemerkungen zur Struktur von *Sumiyoshi*

Emotionale Stufe 1 (Zeilen 1–8): eine Reise hin zu einem Ort, der von unerschöpflichen Vitalkräften geprägt ist, und wo somit auch Heilung für physische und psychische Probleme erwartet werden kann.

Emotionale Stufe 2 (Zeilen 9–18): Erkenntnis der eigenen Einsamkeit vor dem Hintergrund des Prinzips der Paarigkeit. Klage über die Realität der eigenen Existenz. Der Gesang orientiert sich hier an Instrumentaltönen, die nicht "normal" sind, d.h. durch besondere Druckausübung auf die Saiten produziert werden müssen.

Emotionale Stufe 3 (Zeilen 19–31): Zunächst Zeilen 19–22: Abrupter Atmosphärenwechsel hin zu einer positiven Stimmung. Anschließend Zeilen 23–31: Visualisierung einer Problemlösungsmöglichkeit, nämlich Spiel und Vergnügen. Die Mädchen von Naniwa geben sich Weltlichem hin, doch gerade das Weltliche ist – wie wir aus dem Text ersehen – gebunden an das Prinzip der Vergänglichkeit und den damit verbundenen Qualen des Nicht-Vergessenkönnens und des Haftenwollens am Augenblick.

Der Gesang orientiert sich hier an außerordentlich hohen Tönen, die auf dem Instrument ebenfalls durch Druckausübung auf die Saiten produziert werden müssen.

Emotionale Stufe 4 (Zeilen 32–36): Zunächst Zeilen 32–34: Abrupter Wechsel zu einem sachlichen Bericht über die Wirksamkeit des Schreins; wie eine Art Rezitativ vorgetragen. Dann Zeilen 35–36: Auf dem Instrument taucht völlig gegen die Hörerwartung überraschend eine besonders sonor nachklingende Tonstufe auf (die Quint über dem Grundton); diese Tonstufe hebt den Begriff "viel tiefer noch das Grün" – die Farbe der Vitalkraft – hervor.

Emotionale Stufe 5 (Zeilen 36–41): Eine Art mystisches Erlebnis: Zunächst Zeilen 36–38: Stillstand der Zeit, suggeriert durch das Bild: "Kirschblüten und Herbstlaub auf einmal". Diese Zeilen werden vorgetragen mit unbestimmtem, nicht mehr vorwärtsziehendem Rhythmus; das Instrumentalspiel dazu weist charakteristische Floskeln auf, welche einzelne Begriffe (z.B. "auf einmal") auffällig unterstreichen. Zeilen 39–Mitte 41: Die beiden Fixpunkte des Universums (Oben / Mond und Unten / Wasser) geraten in mystische Bewegung, wobei der eine mit dem andern gekoppelt ist (der Mond bringt die Flut in Bewegung). In diesem Moment rauscht der Wind (d.h. die alles durchfließende Energie) durch die Kiefern (Symbole der Zeitlosigkeit). Mitten in der Zeile 41 wird auf dem Instrument ein langes Zwischenspiel eingefügt, das wahrscheinlich die Thematik des Windes aufgreift. Durch das Aussetzen des Gesangs wird dieses Zwischenspiel zu einer Art mystischem Höhepunkt in Sumiyoshi.

Emotionale Stufe 6 (Mitte von Zeile 41 – Schluß): Abrundung des Stückes, nun – in extremem Gegensatz sowohl zur "frustrierten" Atmosphäre von Stufe 2 als auch zur leichten und verspielten von Stufe 3 – von kraftvollem und zuversichtlichem Charakter. Thematisch steht die zeitlose Wirkungskraft des Sumiyoshi-Schreins sowie des *koto*-Spiels im Vordergrund, klanglich unterstreicht die auffallend sonore Tonstufe, die schon in Zeile 35 den Begriff "grün" gekennzeichnet hatte, die Begriffe "Segen" und "Blüte".

Ergebnis: Zusammenfassend läßt sich sagen, Sumiyoshi ist nicht ein Gebilde, das irgendetwas besingt, sondern es stellt ein mit dem Zupfen von Saiten einhergehendes, intensives eigenes Durchleben von emotionalen Stufen dar.

Es geht dabei wahrscheinlich um die Gewinnung einer Erkenntnis, die dazu verhelfen soll, sowohl Leid wie Freude als energieverzehrende Empfindungen zu überwinden und einen Weg zu finden, der die Wahrung von Energie verspricht. Zu beachten ist, daß der Sumiyoshi-Schrein dabei eine wesentliche Rolle zu spielen scheint.

Yuki 雪. Ein Gesang zum *shamisen* aus Osaka.
Der Text wurde erstmals 1789 veröffentlicht.

- 1 Wenn wir abschütteln Blüten oder Schnee, wird der Ärmel rein.
- 2 Ja, vor langer, langer Zeit war es,
- 3 er, den ich erwartete, er pflegte auch auf mich zu warten
- 4 wie das Entenmännchen, voller Liebe,
- 5 gefroren sind die Decken nun, aus denen weinend' Rufen tönt,
- 6 wie dem auch sei,
- 7 die Herzen sind entfernt – aus der Ferne in der Dunkelheit der Glocke
Klang.
- 8 ich höre ihm auf meinem Lager einsam zu,
- 9 und auf dem Kissen hält des Hagels Klopfen,
- 10 wenn dies nun...?! und kaum ist es noch aufzuhalten,
- 11 noch rascher als vereiste Tränen fallen,
- 12 vergeht das mühevole Leben – ihm nachzutrauern ist nicht nötig,
- 13 doch daß ein Mensch in sehnsuchtsvoller Liebe
- 14 voller Schuld macht mich betrübt [Möglicherweise wird hier auf das
Gebot Bezug genommen, niemals an den Dingen dieser Welt zu
haften; bereits vom Nô-Theater her ist das Thema bekannt, daß
"Haften", und damit auch Liebe, Schuld darstellt und in die Hölle
führt.] –
- 15 abgelegt die Trübsal
- 16 abgelegt nun diese Welt – auf den Bergen: Morgenlicht.

Bemerkungen zur Struktur von Yuki

Obwohl Yuki aus einem ganz anderen geographischen, sozialen und auch ästhetischen Umfeld stammt als Sumiyoshi, sind die konstitutiven Elemente dieselben, nämlich: die Gewinnung einer Erkenntnis, die verhilft, Leid wie auch Freude als energieverzehrende Empfindungen zu überwinden und einen Weg zu finden, der die Wahrung von Energie verspricht.

Stufe 1 (Zeile 1): Eine Grunderkenntnis als Einleitung: Sowohl Schnee wie Blüten sind besonders schöne Naturphänomene, doch ist beiden die Eigenschaft gemeinsam, daß sie fallen, vergehen, also keinen Weg in die zeitlose Wahrung von vitalen Energien weisen.

Stufe 2 (Zeilen 2–5): Erkenntnis der eigenen Einsamkeit vor dem Hintergrund des Prinzips der Paarigkeit. Klage über die Realität der eigenen Existenz.

Stufe 3 (Zeilen 6–7): In die kalte Einsamkeit hinein ertönt plötzlich die Glocke. Möglicherweise ist die Glocke ein Hinweis auf einen Schrein oder Tempel, mit Sicherheit aber bringt Glockenklang den Faktor Zeit und damit die eigene Vergänglichkeit zu Bewußtsein und drängt dabei den Menschen, etwas zu unternehmen, um seine Energien zu wahren.

Das Wort "Glocke" wird – wie in Sumiyoshi das Wort "grün" – durch eine völlig gegen die Hörerwartung auftauchende Tonstufe (die Quint über dem Grundton) mit sehr sonorem Klang markiert, worauf ein langes instrumentales Zwischenspiel die Gewährwerdung des Glockenklangs nachzuzeichnen scheint.

Stufe 4 (Zeilen 8–14): Durch Zunahme der Menge von Instrumentaltönen immer intensiver wirkendes Voranschreiten bis hin zu

Stufe 5 (Zeilen 15–16): Der Entschluß, dem Diesseits, d.h. dem Prinzip von Werden und Vergehen zu entsagen. Entsprechend sind die Zeilen 15–16 wiederum durch die besonders sonore Tonstufe, die bereits beim Wort "Glocke" vorkam, gekennzeichnet.

Literaturempfehlungen

Für eine weitergehende Orientierung sei etwa auf die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel et al.: Bärenreiter 1996) verwiesen; hier finden sich neben den Eintragungen zum Stichwort "Japan" auch zahlreiche ausführliche Darstellungen zu einzelnen Instrumenten, Gattungen und Komponisten, sowie bibliographische Übersichten. Auch englischsprachige Enzyklopädien – etwa: *New Grove Dictionary of Music* oder *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd.7 (*East Asia*), 1999 – vermitteln gut lesbare Grundinformation. Bei Materialien in japanischer Sprache ist vor allen Dingen auf die Enzyklopädie *Nihon ongaku daijiten* (Heibonsha 1989) hinzuweisen.

Außerordentlich wichtige Informationsquellen (in japanischer Sprache) bilden umfangreiche Schallplatten-, CD-, LD- bzw. Video-Serien, die in der Regel mit ausführlichen Begleitmaterialien ausgeliefert werden.

Mit Nachdruck ist auf die veröffentlichten Texte der verschiedenen Theater- und Liedgattungen u.ä. hinzuweisen, selbst wenn sich in den einzelnen Sammlungen manchmal nur wenige oder gar keine Hinweise zum klanglichen Parameter finden.

Berücksichtigt werden sollten auch übergreifende Studien. Im Kontext der Ethnomusikologie finden sich etwa Untersuchungen zu bestimmten Fragen musikalischer Praxis in einer Vielzahl von Kulturen; überdies sind insbesondere in Japan in den letzten Jahren wichtige Studien und Materialsammlungen erschienen, in denen japanische Musikgattungen bzw. japanische Aufführungspraktiken als Teil "asiatischer" (d.h. in der Regel festländisch-ostasiatischer) Traditionen behandelt werden.

Da gerade der Japanologie die Aufgabe zukommt, in bezug auf "Japanische Musik" die Prämissen abendländischer wie japanischer Darstellungen – die oft von Diskussionsansätzen und Darstellungssusancen ausgehen, welche unbedacht aus der "klassischen" westlichen Musikwissenschaft übernommen werden – kritisch zu hinterfragen, sei auf folgende Publikation theoretischen Inhalts aufmerksam gemacht: Fritz REICROW (gest.), Wolfgang MARX und Max HAAS (Hg.): *Anschauungs- und Denkformen in der Musik* (Beiheft zu der Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft). Erscheint voraussichtlich Ende 2000.