Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 48 (1994)

Heft: 1: Referate des 9. deutschsprachigen Japanologentages in Zürich (22. - 24. September 1993)

Artikel: Kokugaku : Japans nationale Musik

Autor: Suchy, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147065

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KOKUGAKU - JAPANS NATIONALE MUSIK

Irene Suchy, Wien

Ziele der Forschung

Die Forschung an der Geschichte der abendländischen Musik in Japan ist bis jetzt biographischen und institutionellen Fäden nachgegangen. Das förderte eine abgeschlossene Sichtweise auf rein japanische Verhältnisse. Diese Sichtweise, diese Spurensicherung, wie sie in den anderen Musiken Japans erfolgreich ist, ist bei der abendländischen Musik in Japan nur einer der Ansprüche, den Forschung zu stellen hat. Die abendländische Musik in Japan unterscheidet sich von den anderen Musiken[1] Japans darin, dass sie auch in anderen Kulturen Europas existiert. Sie ist von der Kultur, in der sie sich verändernd besteht, nicht zu trennen. Die Forschung wird sich mit den Gegebenheiten zum Zeitpunkt der Übernahme, mit den politischen Ansprüchen an die Musik im Exportland, mit den politischen Ansprüchen des Importlandes beschäftigen müssen.

Der vorliegende Denkansatz greift ein von den Japanern genanntes und gefordertes Konzept auf, geht seinen Ursprüngen und seiner Fortführung nach und erweist sich als Erklärungsmodell für eine Reihe von Fragen oder Merkwürdigkeiten im Kulturtransfer. Die Untersuchung von Kulturtransfer weitet sich damit von den sichtbaren, fassbaren und sammelbaren Dokumenten zu den Ideologien, die den Kulturtransfer getragen haben. Ausgehend von der Tatsache, dass Musik an sich nolens volens (Hans Werner Henze) ein politisches Phänomen ist.

Im Bewusstsein der Tatsache, "dass die Autoren der Nationalismus-Literatur ihre eigene Nation nicht oder nur selektiv in die Darstellung einbeziehen,"[2] erwartet sich der deutschsprachige Japanomusikologe aber auch Einsichten in seine eigene Kultur.

Exkurs: Zum Begriff der "nationalen Musik"

Arthur Farwell[3] formuliert schon zu Anfang unseres Jahrhunderts die

[1] Zur Pluralbildung von Musik vgl. DAHLHAUS/EGGEBRECHT: *Was ist Musik ?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher, 1991[3].

[2] Otto DANN: *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770 -1990.* München: Beck. S. 346.

[3] Arthur FARWELL (1872-1952): Amerikanischer Komponist und Musikkritiker.

über die wissenschaftliche Definition hinausgehende Tatsache: "careless conversation on the subject is far more frequent than serious study"[4]. Der Begriff der nationalen Musik - nicht zu trennen von Nationalismus und Musik - ist ein unklarer. Hannu Salmi, der die historische Funktion Wagners erforscht hat, berührt 1993 "die Frage, inwieweit der nationale Gedanke nicht allgemein etwas Mythenhaftes enthält".[5] Und Farwell bekennt: "I have called nationalism in music a dangerous subject. It is dangerous to attempt to explain its issues clearly".[6] Die folgende Spurensuche soll Eigenschaften definieren helfen. Zu bemerken ist, dass, wenn nicht der Musik, dann ihren Institutionen das Nationale in der Benennung anhaftet, in der Namensgebung für Musikvereine, Konservatorien, Musikinstitute und Opernhäuser.

Nur mit grossen Einschränkungen trifft auf Japan die Definition des "Nationalism" zu: "stylistic traits peculiar to the music of one certain country, distinguishing it from that of other countries. One can detect the nationality of many composers merely by hearing their music;"[7]

Die Definition gleicht jener des *Musikalischen Conversationslexikons für Gebildetete aller Stände* aus dem Jahr 1877: "Nationalmusik heisst die dem einzelnen Volke eigene Musik, welche direkt von den Eigenthümlichkeiten desselben, seinem Geschmack, seinem Temperament und seinen Sitten so beeinflusst wird, dass sie eine abweichende Richtung, oder doch einen eigenthümlichen Charakter gewinnt."[8]

Dass der Begriff aber nicht einfach auf jede Nation gleichwertig übertragen werden kann, dass er in sich Wertung und Hierarchisierung enthält, enthüllen die folgenden Definitionen. Grant klassifiziert 1967 zwischen nationalistischen und nicht-nationalistischen Komponisten und sagt: "The litterature commonly assumed to be non-nationalistic is in reality German or Austrian, i.e., the works of Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert,

[4] Arthur FARWELL: "Nationalism in Music", in: Oscar THOMPSON (Hg.): *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. 1975[10]. S.1485-1490.

[5] Hannu SALMI: *"Die Herrlichkeit des deutschen Namens... " Die schriftstellerische und politische Tätigkiet Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*. Turku: Turun Yliopisto, 1993. S.30.

[6] Oscar THOMPSON (Hg.): *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. 1975. S.1485

[7] Parks GRANT: *Handbook of Music Terms*. Metuchen, The Scarecrow Press, 1967: 260.

[8] *Musikalisches Conversations-Lexikon*, begründet von Hermann MENDEL. 7. Bd. Berlin: Robert Oppenheim, 1877: 235.

Mendelssohn, Schumann , Wagner, Brahms, Richard Strauss, etc."[9] Farwell bemerkt, dass der Begriff des Nationalismus in der Musik erstmals in Zusammenhang mit Schumann 1843 genannt wird: "that the nations around Germany were striving toward emancipation from German sovereignity.[10] "Nationalism, therefore", führt Harvard 1951 aus, "was actually an affair of the 'peripheral' nations, for which it proved, in most cases, the first oppurtunity to advance into the center of the musical scene."[11] Und Harvard 1986 bezeichnet das Ende des Nationalism mit dem Entstehen der 12-Ton-Technik und der seriellen Musik.[12]

Bevor dem im Begriff liegenden Konkurrenzverhältnis zwischen Deutschland und den anderen Staaten nachgegangen wird, sei die Verwendung in der deutschen Sprache untersucht. Der Begriff im Deutschen hat zwei Bedeutungen. Ein Beispiel für die erste findet sich im Jahr 1802 in Kochs *Musikalischem Lexikon*: "Gegenwärtig hat sich unter den verschiedenen Völkern von Europa das Nationale in der Musik grösstentheils verloren."[13]

Erich Reimer hat anhand von drei Texten aus dem 19. Jahrhundert exemplarisch das steigende musikalische Nationalbewusstsein Deutschlands in dieser Zeit aufgezeigt.[14] Das sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildende Nationalbewusstsein in der deutschen Musik

- ist von der Französischen Revolution angeregt,
- ist vom Bedürfnis nach nationaler Identität geprägt,
- will "deutsche Nationaldemuth" und "übertriebenen Respekt gegen das Fremde" überwinden (Triest),
- konstatiert eine "Rückständigkeit aus geographisch-klimatischen und ethnischen Bedingungen" (Triest),
- stellt die Harmonie über Melodie und Rhythmus (Wendt),
- hebt die "reine" Instrumentalmusik auf die höchste Stufe (Wendt, Triest),
- will "nicht bloss eine nationale Tonkunst im engeren Sinn", sondern eine "Weltmusik" schaffen (Brendel),

[9] siehe 6.

[10] SCHUMANN: .....

[11] Willi APEL: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1951. S.478-480.

[12] Don Michael RANDEL: *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. S.527.

[13] zitiert nach: Frank SCHNEIDER: "Einiges über das Deutsche in der Musik oder Anekdoten aus der sächsichen Historie", in: *Motiv* Dezember 1991/ Heft 6. S. 4-14.

[14] Erich REIMER: "Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800-1850", in: *Die Musikforschung* 46.Jg. 1993 Heft 1. S. 17-31.

- verbindet mit einer kosmopolitischen Tendenz den Anspruch auf Hegemonie (Brendel),
- reicht bis in das 20. Jahrhundert (Dilthey, Schönberg),
- versucht die "Überlegenheit der deutschen Musik" mit der Einrichtung von Musikschulen zu halten (Schönberg) [15]

Für die Übernahme nach Japan ist - mit dem Wissen um die Bedeutung Richard Wagners in Japan - dessen Idee von Nationaler Musik von entscheidender Bedeutung. Die historische Forschung Wagners formuliert Zusammenhänge rund um die deutsche nationale Musik, deren Kenntnisse für Japan sehr aufschlussreich sind.[16] Für Wagner war die Musik ein Hilfsobjekt für sein politisches Ziel eines vereinten Deutschland. Salmi bietet ein Erklärungsmodell für die politische Verknüpfung von Musik und Staatsidee, in der Wagner der Adjuvant, das deutsche Volk das Subjekt und die französische Zivilisation der Opponent sind:

"Die idealistische Zielsetzung von der Erziehung der Menschheit zur Kunst geschähe unter der Führung des deutschen Genies. Dieses Genie wäre natürlich Wagner. Zur Unterstützung der ästhetischen Erziehung, der wahrhaft "national-sittlichen Geistesbildung" versuchte Wagner sein eigenes Kunstideal durchzusetzen, das die Deutschen in die Lage versetzen sollte, authentische Kunst selbst zu schaffen. Diese kulturellen Eigenschaften könnten dann in ihrer höchsten Vollendung mit dem antiken Griechenland wetteifern."[17]

Wagner sieht seine Musik also
- als Hilfsobjekt zur Errichtung einer Einheit von Staat und einer Nation
- mit erzieherischem Anspruch
- unter deutscher Führung
- mit einem Universalitätsanspruch
- in Anknüpfung an die griechische Antike
- getragen vom Volk, verkörpert im Volksgeist.

[15] Die Ansprüche an die nationale Musik sollen in der Gründung eines öffentlichen Schulsystems befriedigt werden. Arnold Schönberg wollte die Vorherrschaft der deutschen Musik nicht nur mit der Entwicklung seiner Methode der Komposition mit 12 Tönen zu erreichen versucht, sondern auch mit der Einrichtung von Musikschulen. Im Frühjahr 1919 verfasste er Richtlinien für ein Kunstamt. Die Empfehlung zur Einrichtung von Musikschulen leitete er ein: "Die wichtigste Aufgabe der Sektion für Musik ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiet der Musik zu sichern." (zitiert nach REIMER, siehe [13]).

[16] Hannu SALMI: *"Die Herrlichkeit des deutschen Namens" - Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*. Turku: Turun Yliopisto, 1993.

[17] SALMI: 126.

Die Behandlung des Begriffs bei deutschen Musikologen im Verlauf des 20. Jahrhunderts ist zwiespältig.

Ungeachtet seiner mangelnden exklusiven Behandlung geistert der Begriff durch andere Lexikonartikel im Brockhaus-Riemann von 1979.[18] Dessen Herausgeber Dahlhaus und Eggebrecht sehen Sibelius als "Begründer der finnischen Nationalmusik", und finden, Griegs "Beschränkung auf nationale Charakteristik" habe ihm Weltgeltung verschafft. In seinem Musikgeschichtswerk von 1991[19] lässt Eggebrecht den Begriff aus, nachdem er 1973 mit dem folgenden Ausspruch weniger eine Tatsache als ein Gefühl der Überlegenheit formuliert hat: "Für uns aus den westlichen Ländern ist es schwer, den aktuellen Sinn der Frage nach dem Nationalen in der Musik einzusehen."[20]

Die offensichtliche Vermeidung des Begriffes in der deutschen Musikgeschichte mag mit seiner Inanspruchnahme durch nationalsozialistische Musikhistoriker zu tun haben.

"Das Nationalitätenprinzip in der Musik ist gegenüber der früher meist geglaubten Internationalität (s. G. Adler) ein zumal seit dem Ende des 1. Weltkriegs immer stärker in den Vordergrund drängender Gedanke, der sich teils in Gesamtdarstellungen einzelner nationaler Musikentwicklungen durchgesetzt hat, teils in Spezialuntersuchungen wachsend genaue Unterscheidungsmerkmale fördert"[21] (1943 bzw. sic! 1955).

Aus der Diskussion um das "Musikalisch-Nationale" sei der kategorisierende Zugang Maria Bergamos aufgegriffen: die drei Kategorien eines musikalischen Kunstwerkes, mit denen das Nationale in der Musik aus der Verbindung mit den Entstehungsphasen der Kunstmusik begriffen werden kann, nennen sich:

- das musikalische Material,
- der Prozess der Formung und
- seine Bedeutung. [22]

Die beiden ersten sehe ich auf einer inhaltlichen Ebene, den dritten auf einer funktionalen.

Der Begriff ist überhaupt nur im Zusammenhang des Kulturtransfers

[18] DAHLHAUS/ EGGEBRECHT: Brockhaus Riemann Musiklexikon in zwei Bänden. Wiesbaden, Mainz 1978.

[19] Hans Heinrich EGGEBRECHT: *Musik im Abendland. München*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

[20] Diskussion zur Idea nationis, zitiert in : Maria BERGAMO: "Versuch zum Musikalisch Nationalen", in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2/1989: 169-181.

[21] Hans-Joachim MOSER: *Musiklexikon*, 1955, wörtlich übernommen von der Ausgabe 1943.

[22] BERGAMO: siehe 19.

begreifbar und beschreibbar, was Dieter Rexroth andeutet:

"Aus europäischer Perspektive gesehen, scheint die Idee des Nationalismus als Bestimmungsfaktor des Komponierens heute begraben zu sein. ... Aus der Sicht des sozialistischen Ostens und der dritten Welt stellt sich die Frage nach dem Nationalaspekt im Zusammenhang mit den kulturellen Leistungen als Ausdruck der Selbstdarstellung und der Identitätsfindung anders und wohl äusserst kompliziert dar."[23]

Farwell, der die Brisanz des Begriffes aus der Sicht der amerikanischen Nationalen Musik erfasst, verwirft schon am Anfang des 20. Jahrhunderts die Idee einer Universalität der Musik. Dass sich Hornbostel über ihn und seine "Universalmusik" lustig macht, mag damit zusammenhängen, dass Hornbostel unter dem Begriff Universalmusik einen Herrschaftsanspruch versteht.[24]

Nationale Musik hat zwei Gegner:

1. Die Musiken der umliegenden Staaten, gegen die sie sich abgrenzt. Dieser Prozess geht oft Hand in Hand mit der politischen Einigung. Die musikalische Abgrenzung geschieht im Rahmen einer nicht zu überschreitenden musikalischen Grenze, das heisst, wenn eine Nation eine zu verschiedenartige Musik als nationale Selbstdarstellung einbringen würde, wäre sie nicht konkurrenzfähig. Gewisse formale Normen, musiktheoretische Grundlagen müssen eingehalten werden. Diese wiederum sind diktiert von jenen, die den Rahmen errichtet haben, von denen, die die Stärkeren sind und denen, die zuerst da waren.

Markantestes Beispiel sind Hymnen , die musikalische Visitenkarten für den Einzug der Nationen in die Arena sind. Sie sind nach einem formalen Schema gebaut - so wie auch eine Visitenkarte - das nur geringen Spielraum lässt. Das heisst, Hymnen repräsentieren nicht eine Nation, sondern das Gefühl und die Erwartung der Stimmung der Arena.

2. Der zweite Gegner ist das eigene Volk, das geeint werden soll. Gegner sind die Minderheiten, womit sich Nationalismus als mögliche Ursache für Rassismus darstellt. Nationale Musik ist nicht die gesamte Musik des Volkes, sondern die Musik auf jener Ebene, die den Staat nach aussen wie nach innen repräsentiert. Sie muss nicht die Musik sein, die die meisten spielen, die am beliebtesten ist, die am weitesten verbreitet ist.[25]

[23] siehe 19.

[24] Erich M.von HORNBOSTEL: "U.S.A. National Music", in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* XII/ 1910 H.3: S. 64-68.

[25] Otto DANN verweist darauf: "eine Nation sei nie eine Bewegung der ganzen Nation, des gesamten Volkes. Sie ist stets geprägt von den Schichten, die in ihr führend sind und ihr Programm bestimmen." Und: "Eine Nation kann mehrere Volks- und Kultur-

Nationale Musik
- erklingt zu bedeutsamen Ereignissen der Geschichte.
- erfüllt eine staatstragende Funktion.
- äussert sich in bestimmten musikalischen Formen.
- ist nicht die Musik des gesamten Volkes, sondern einer gesellschaftlichen Elite.
- braucht als Verbreitung ein Schulsystem.
- zielt nicht auf die Ersetzung der gesamten Musik des Landes durch die importierte Musik.
- braucht einen äusseren und inneren Gegner.
- braucht ein Vorbild.
- ist die Eintrittsberechtigung in die Arena der Nationen.

Das Konzept der kokugaku *zu Anfang der Meiji Zeit*

Der Begriff ist im Japanischen *kokugaku*, was nicht mehr als die Musik des Landes Japan heisst. Er wird von den Japanern und den westlichen Forschern in ihren englischen Publikationen mit *National Music* übersetzt. Der Begriff taucht in der Meiji-Zeit auf (solange nichts Gegenteiliges bekannt ist), wird in der Folge weiterverwendet und von japanischen Musikologen rückwirkend auf frühere Epochen bezogen. In den japanischen Wörterbüchern ist der Begriff nicht enthalten.

Verwandte Begriffe sind etwa: *kokutai* - "a myth of continuity that signified Japan's national distinctiveness"[26] oder *aikoku* - Patriotismus, *ittōkoku* - first class nation[27], *kokkyō* - nationale doctrine "to blend the new and the old"[28] oder *kun'iku* - "the education of charakter"[29].

Carol Gluck schreibt: "*Kokutai* und *chūkun aikoku* were the patriote concentrate that emerged from the vast amounts of ideological effort devoted to developing "a sense of a nation."[30] Die Wichtigkeit des Gedankens der Nation in der japanischen Geschichte ist oft beschrieben worden.

gruppen umfassen, und insofern ist sie multikulturell. Nur im Bereich der politischen Kultur muß sie, wenn sie als eine politische Gemeinschaft zusammenbleiben will, eine verbindliche Grundlage finden." Otto DANN: *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*. München: Beck, 1993. S.13-15.

[26] Carol GLUCK: *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period. Princeton*, New Jersey: Princeton University Press, 1985. S. 250

[27] GLUCK: S. 250

[28] GLUCK : S. 107.

[29] GLUCK: S. 110.

[30] GLUCK: S. 250.

"In their most general sense the ninteenth-century views of the nation were not ultimately disconfirmed until the defeat in 1945, and some, such as the civic "sense of a nation" continue into the present.[31]

Im ersten offiziellen Dokument zur Musikerziehung Japans - der Einleitung zum *Ongaku torishirabe ni tsuke mikomishō* - einem Plan zur Errichtung eines Projektes der Musikforschung im Hinblick auf Schullieder - schreibt der offizielle Musikerzieher der Nation, Izawa Shūji, im Namen von Megata Tanetarō an Tanaka Fujimaro, den Vize-Erziehungsminister, im Jahre 1878:

"Thus commencing the course in the schools, we can work toward establishment of our national music. By the national music is meant an establishment of such songs and musics as to be sung and played by us all, the Japanese people, whether high or low, at any place and at any time, without such a distinction of "refined" or "common", by an assimiliation of the best of our music and song proper of old and modern time, with those of the western countries, in case of our deficiency. Hence the name of the national music. (At present there is properly no national music, for as stated in the report, what we call refined music is too high for the people and what is called common is too low. And they are not be enjoyed by us all. A pure importation of foreign music is not the establishment of the national music. But an assimilation of the best of all will be the establishment of it).[32]

Kokugaku - Nationale Musik in den ausgehenden 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in Japan bedeutete:

in inhaltlicher Hinsicht

auf der Ebene des musikalischen Materials:

- die Assimilation des Besten aus westlicher, also abendländischer Kunstmusik, und japanischer Musik,
- die Anbindung an die Musiktheorie der griechischen Antike,

auf der Ebene der Formung:

- die Verbesserung der japanischen Musik mit einer Orientierung an der Perfektion der westlichen,
- die Komposition bestimmter musikalischer Genres - wie *Shōka*.-, japanische Orchestermusik, die Veränderung der traditionellen japanischen Musiken.

[31] GLUCK: 2. 264.

[32] zitiert nach Ury EPPSTEIN: "The Beginnings of Western Music", in: *Meiji Era Japan*. Unpubl. Diss. Tel Aviv University 1982. S. 43.

in funktionaler Hinsicht
- die Schaffung einer Musik für alle.
- die philosophische Orientierung am konfuzianischen Konzept "Musik und Riten".
- die Notwendigkeit der Übertragung durch ein allgemeines Schulsystem.
- die Bewältigung dieser Aufgabe durch Japaner.

Die beiden ersten Ansprüche gingen von einer vollkommenen Idealisierung der abendländischen Musik aus, wobei der europäischen Kunstmusik ein kosmopolitischer, allgemeingültiger Anspruch zuerkannt wurde. Der nächste Schritt war der Beweis, dass zwischen der hochwertigen und allgemein gültigen europäischen Kunstmusik und den japanischen Musiken kein essentieller Unterschied bestehe und dass die Japaner imstande seien, das Tonsystem der westlichen Musik in theoretischer und praktischer Hinsicht zu verstehen und zu beherrschen.

"The Japanese scale of music had five notes to our seven. Of course it was impossible to adapt all our music to theirs. The matter kept coming up in the conferences with the court musicians and clashing, but Mr. Mason did not urge the change or press it, as it pressed itself, till finally the court musicians asked him to give the reasons why the western scale was better. He told them of the seven colors of the solar spectrum, and referred the physics of the scale to the professor of physics in the university, who demonstrated by the spectrum, running forks, sirens, and other acoustic instruments that seven steps in the scale were most natural. An imperial council was held on the subject, and the scale of Japanese music by imperial edict was changed from five to seven notes, and no more words about it! Mr. Mason restrung and altered Japanese musical instruments so that they could be used on their new musical scale."[33]

Izawa stellt 1884 fest: "This will be sufficient to show that the tonality of our music is not dissimilar to the European theory of music. It must be rembered, however, that we could not expect very accurate results scientifically considered, with so imperfect an instrument as the Samisen."[34]

Der unmittelbare Vorgesetzte Izawas, Megata, hatte es 1877 in einer *Lecture on Japanese Music* in Boston formuliert:

"I think that music of Japan can be improved like other things. Thus far

[33] Amerikanischer zeitgenössischer Bericht, zitiert in Elizabeth MAY: *The influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music*. Berkeley: Los Angeles University Press, 1963. S. 59.

[34] IZAWA Shūji: "Researches on Oriental and Europeand Music", in: *Tōkyō Geijutsu daigaku hyakunenshi*, Tōkyō: Ongaku no tomo sha, 1987. Bd. 1, S. 171.

it was not a matter of popular instruction. But once establishing it at our public school, it will grow and can be assimilated with music that prevails universally here or in Europe. And I have the best reason to hope that out of this introduction ... we shall soon see the conservatory such as this rise up among us."[35]

Der Anspruch der "Musik für alle" ist ein politischer, also auch ein gesellschaftspolitischer: er umfasst zugleich die Einigung der Menschen wie die Hebung ihrer Moral. Zu Anfang der Meiji-Zeit wurden sowohl die Eigenschaften der Menschen wie der Musik Japans als mangelhaft empfunden. Die nationale Musik hat in ihrem Anspruch einer Einigung auch die Hebung des Niveaus der Leute im Sinn: Der Grund, warum Izawa chorisches Singen - also *Shōka* - in sein Curriculum des Kindergartens der Normal School 1874 einfügt, lautet:

"First, it invigorates the perception and the nerves, and gives pleasure to the spirit; second, it expands the emotional capacity of man's mind; third, it produces a correct manner of pronounciation" [36]

Bereits vor der Formulierung durch Izawa beschreiben die *Meiroku zasshi* nicht nur die Zielvorstellung eines nationalen Charakters, sondern auch die Errichtung einer nationalen Musik. Kanda Kōhei fasst die Mängel der japanischen Musik in einem grossen Punkt zusammen: der Mangel an Harmonie. Sie sei "recht weit entwickelt in China und vollendet in Europa und Amerika". Kanda verlangt, und das schon 1874, dass die Japaner ein wissenschaftliches Studium der Harmonielehre unternehmen, bevor sie die Musik in ihrem eigenen Land verbreiten. Seine Abstufung der Vollkommenheit in bezug auf die Harmonie ist musiktheoretisch nur durch die Funktionalität der abendländischen Harmonie erklärbar.

Kanda hat die Hebung des allgemeinen Geschmacks im Sinn. Wie die *Meiroku zasshi* immer wieder fordern, ist diese Hebung des Geschmacks, die Verbesserung der Leute mit dem "Rückgriff auf alte Sitten" verbunden. Dieser Rückgriff auf alte Sitten ist jener auf China und seine konfuzianische Philosophie. Und in den Wandlungen der Intentionen der offiziell gelenkten japanischen Musikgeschichte ist eines unwandelbar: die Berufung auf das, was die Japaner mit dem konfuzianischen Konzept "Musik und Riten" übernommen haben.

Tatsächlich beruft sich auch Izawa auf das konfuzianische Konzept der "Musik und Riten".

[35] EPPSTEIN: S. 36.

[36] KANDA Kōhei: "On promoting our national music", in: *Meiroku zasshi - Journal of the Japanese Enlightenment,* Oct. 1874. Translated by William Reynolds Braisted . Tōkyō: University of Tōkyō Press, 1976. S. 235-237.

"At present all educators in Europe and America consider music one of the subjects of education since music refreshes the mind of schoolchildren, provides relaxation from the efforts of hard study, strengthens the lungs, promotes the health, cleares the voice, corrects the pronounciation, improves the hearing, sharpens the thinking, pleases the heart well also and forms a good character. ... The general substance of those effects mentioned above is such that their presence can be observed in the civile conduct of all various European and American countries."[37]

Die Anknüpfung an die griechische Musik, wie sie Izawa versucht, mag ihren Grund einerseits in der inhaltlichen Nähe zum konfuzianischen Konzept "Musik und Riten" haben, ist aber auch ein Indiz für die Rezeption des Konzeptes von Richard Wagner. Auch Plato fordert in seinem Wunschstaat:

"Deshalb ... ist die Erziehung durch Musik so überaus wichtig, weil am tiefsten in die Seele Rhythmus und Harmonie eindringen, sie am stärksten ergreifen und ihr edle Haltung verleihen: solch edle Haltung erzeugen sie, wenn man richtig erzogen wird ..."

Die Forderung, dass die Aufgabe von Japanern ausgeführt werden sollte ist ein Prinzip, das Izawa 1878 formuliert und das in der Geschichte des Kulturtransfers der europäischen Kunstmusik nach Japan konsequent von den Regierungsstellen durchgehalten wurde.

"As for the invitation of a foreigner, I admit my dislike of permitting to mention such a matter, but while proposing this I would like you to accept my intention favourably since I believe earnestly that this is indeed the proper course to adopt."[38]

Das Prinzip der japanischen Träger des Kulturimports, das sich auch in den Handlangern, den *oyatoi* ausdrückt, ist letztlich nur erklärbar mit dem Anspruch der nationalen Musik.

Tanabe Hisao enthüllt im Jahr 1936 das neue Potential des Begriffes, wenn er ein Interesse der Europäer im Sinne einer wiederbelebenden Regenerationsquelle ortet. Als Inspiration könne weder die arabische, noch die chinesische Musik gelten, sondern "the national music of Japan has come to be a multifarious whole" "to answer the need of Western music groping for a new direction for healthy development."[39]

Ein Artikel aus dem Jahr 1936, in englischer Sprache gerichtet an das Ausland, erhellt den wörtlichen Einfluss von zeitgenössischen Definitionen:

[37] EPPSTEIN: S. 38.

[38] EPPSTEIN: S. 44.

[39] TANABE Hisao: *Japanese Music*, übers. von SAKABE Shigeyoshi. Tōkyō: Kokusai bunka shinkōkai, 1936. S. 6.

"And thus national music which is closely related to the national language has come to possess characteristics peculiarly to its own."[40]

Tanabe bezeichnet mit dem Begriff die Musik vom 13. bis zum 19. Jahrhundert in einer Weise, die die japanische Musik über alle andern, also auch die westliche stellt, ohne diese völlig ausschalten zu wollen.

Die Beurteilung der japanischen Musikgeschichte in den Anfängen der Meiji-Zeit

In den Jahren des Pazifischen Krieges verfasste der Musikologe Kikkawa Eishi ein Standardwerk der japanischen Musik, in dessen Vorwort es heisst:

"<Die Musik ist gemeinsame Sprache aller Länder>. <Musik kennt keine nationalen Grenzen>. Einst waren derlei demagogische Parolen in aller Munde. Es kam zu der bedauerlichen Entwicklung, das das von der *Ongaku torishirabe gakari* zu Anfang der Meiji-Ära beschlossene unparteiische, grosse Vorhaben, nämlich 'die Stärken der traditionellen Musik Japans zu bewahren und sich dabei andererseits auch die Stärken der westlichen Musik anzueignen', bei Umsetzung in die Realität auf vielerlei Schwierigkeiten stiess, ja dass die japanische Musikwelt, trotz allergrösster Anstrengungen von Gelehrten und Musikern, vor diesen Parolen bedingungslos kaptitulieren musste. ...Man vergass schliesslich sogar völlig, dass Aufführung und Studium westlicher Musik lediglich Mittel zur Begründung einer neuen nationalen Musik und somit Phänomene einer Übergangszeit hatten sein sollen."[41]

An dieser Darstellung - die typisch für die Sichtweise der mit abendländischer Musik befassten Musikologen ist - ist manches falsch.

Die offiziell insitutionalisierte Musik ist nicht mit dem Kulturimport der abendländischen Kunstmusik in Japan gleichzusetzen. Die erste Einführung westlicher Musik passierte mit den christlichen Missionaren, sodass manche Autoren von jener Importwelle zu Anfang der Meiji-Zeit als Wiedereinführung sprechen.[42] Ausserdem ist in jenen japanischen Musikgeschichtswerken, die sich mit der Geschichte der europäischen Kunstmusik befassen, nur der offiziell gelenkte - also im wesentlichen auf Regierungseinladungen basierende, von Regierungsinstitutionen getragene Musikimport - erfasst. Der zwar von der Regierung zugelassene, aber nicht gelenkte inoffizielle Musikimport - der überwiegend ausserhalb Tōkyōs und an privaten Schulen

[40] TANABE, 1936. S. 5.

[41] KIKKAWA Eishi: *Vom Charakter der der japanischen Musik.* Übers. von Petra Rudolph. Kassel: Bärenreiter, 1984. S. 5.

[42] Elizabeth MAY, 1963.

stattfand und in der Überzahl von russischen Musikern getragen wurde - ist von der japanischen Musikgeschichtsschreibung mehr oder weniger ausgelassen.

Die Frage, was überhaupt zu Anfang der Meiji-Zeit passierte, lässt sich sicher nicht mit dem "Import der abendländischen Musik" beantworten. Denn von der abendländischen Kunstmusik wurden nur Teile rezipiert, nämlich:

- der zeitliche Schwerpunkt vom 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts,
- das räumliche Zentrum Deutschland,
- bestimmte Genres wie Militärmusik, Hymnen, Lieder, Orchestermusik.

Das war nicht die gesamte Musik und die Behauptung Kikkawas, "Japan sei auf kulturellem Sektor eine Kolonie geworden und zur Gefangenen der westlichen Musik" ist falsch. Denn sowohl populäre und traditionelle Musiken, viele Genres von Theatermusik, die religiösen Musiken, die Hofmusik wurde von der westlichen Musik wohl nicht unberührt, aber doch erhalten.

Daneben gab es Ideen, die traditionelle Musik in exemplarischer Weise fürs Ausland aufzubereiten, wesentliche Elemente der abendländischen Musik - gleichschwingend-temperierte Stimmung, Kadenzharmonik - mit traditionellen Instrumenten zu verbinden. Der Gedanke greift Izawas Forderung nach dem Besten von allem und die unabdingbare Forderung nach Harmonie auf. Diese Musikrichtung, kreiiert in den 20er und 30er Jahren, nennt sich, ungewöhnlicherweise erstmals mit dem Landesnamen im Namen, *Shin Nihon ongaku*. Tanabe beurteilt sie als "a new chapter in the history of Japanese music". Seine Begründung für die Kreation des Genres lautet:

"Influenced by the enormous popularity of Western music, our traditional music is trying to find new expressions. In recent years, attempts have been made at creating orchestra music by using Japanese instruments."[43]

Musikologen, die in der Musikeinführung zu Anfang der Meiji-Zeit "ein Labyrinth" sehen, "in dem sich die Japaner vorübergehend verlaufen haben", übersehen oder verleugnen das Konzept, das hinter dem Musikimport stand.

"The Japanese people have been so engrossed in studying, appraising and adopting aspects of Western civilization that they have given very little thought to making their own civilization and culture known abroad".[44]

[43] TANABE: S.3.

[44] TANABE: *Japanese Music*, 1936: 3.

Ergebnis eines Vergleichs

Der hier gewählte Ansatz der Betrachtung der Musikgeschichte der Meiji-Zeit ergibt, dass in Widerspruch zur oft behaupteten Konzeptlosigkeit zu Anfang der Meiji Zeit ein starkes Konzept geherrscht hat, das wichtiger als die Musik selbst war. Das heisst der funktionale Anspruch hatte Priorität gegenüber dem inhaltlichen. Das Konzept ist das einer *kokugaku*, in wesentlichen Eigenschaften von Deutschland übernommen. Die Eigenschaften der deutschen Musik und die Rolle der *kokugaku* werden zusehends von der deutschen Musik übernommen.

Für die musikalische Anlehnung an Deutschland sprechen mehrere kulturpolitische Fakten, von denen nur eine auszugsweise Liste angeführt wird:

- Die Mehrzahl der ausländischen Lehrer an nationalen Institutionen sind Deutsche.
- Die japanische Hymne ist von einem Deutschen arrangiert, wenn nicht komponiert.
- Die ausländischen Orchestererzieher Japans sind vorwiegend Deutsche.
- Die meistaufgeführten, statistisch erfassten Werke der abendländischen Musik in Japan bis 1945 sind Symphonien deutscher Komponisten.
- Im Jahr 1940 erreicht das symphonische Repertoire einen nie mehr erreichten Höhepunkt an japanischen Kompositionen: die Japaner versuchen, sich das für die nationale Musik am höchsten angesehene Genre, die symphonische Musik, anzueignen.
- Zur Feier des 2600-Jahr-Jubiläums wird der deutschen Musik besondere Ehre erwiesen. Ein deutscher Dirigent dirigiert als letztes Stück des Abends die Auftragskomposition des Richard Strauss.
- Anhand der IX.Symphonie Beethovens lässt sich die historische Bedeutung eines ausländischen Werkes in der japanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts nachweisen.[45]

Exkurs

Die neueste mir bekannte Erwähnung der Nationalen Musik stammt aus

[45] Die "Neunte", die in Japan ohne den Komponistennamen genannt wird, gilt in Japan als "das repräsentative Stück symphonischer Musik", sie ist das Aufnahmeprüfungsstück jedes japanischen Orchesters, wurde von monarchistischen wie Arbeiter-Bewegungen als Symbol gebraucht, zur Hochzeit des Shōwa-Kaisers wie als Verabschiedungslied der Soldaten im Pazifischen Krieg gespielt, zum Ende der amerikanischen Besatzung, zum höchsten Fest im Jahreskreis, dem Neujahr, etc. vgl. Irene SUCHY: "Fallstudie eines Kulturtransfers - die Neunte in Japan", in: *Japan Magazin* 11/1991 und 12/1991.

dem Jahr 1984. Der in Japan bedeutende Musikologe Kishibe Shigeo verwendet den Begriff der *National Music* in seiner Musikgeschichtsschreibung, gerichtet an das westliche Ausland, und zwar zur Bezeichnung jener Epochen, die er frühes und spätes Mittelalter nennt, vom Ende der Heian-Zeit bis zum Ende der Edo-Zeit. In dieser Periodisierung heisst die vorangehende Epoche "Period of International Music" und die nachfolgende "Period of World Music."[46] Bleibt noch die erste zu nennen: "Period of Native Music."

Was noch zu forschen bleibt

Nach diesen Gedankengängen bleiben mehrere Fragen offen:

- Die Wege des Transfers des Begriffes. Es stellen sich Fragen wie:
  Auslandstudium von mit Musik befassten Japanern in Deutschland,
  deutsche Lehrer an japanischen Musikinstitutionen,
  der Zusammenhang von Musik und Philosophie in der Person Raphael von Koebers, der als Schüler Hartmanns Nietzsches Philosphie direkt nach Japan gebracht hat.[47]

- Die musikalischen Formen - wie etwa *Shōka* - die die Ansprüche der nationalen Musik erfüllten.

- Die Bedeutung des Begriffes in der japanischen Literaturgeschichte[48].

[46] KISHIBE Shigeo: *The Traditional Music of Japan.* Tōkyō. Ongaku no tomo sha, 1984. S. 1.

[47] Hans Joachim BECKER: *Die frühe Nietzsche-Rezeption in Japan (1893-1903).* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983. S.41.

[48] Vgl. das Referat von Evelyn SCHULZ: "Nagai Kafūs ...Idee einer nationalen Musik" in der vorliegenden Publikation.