DIPLOMARBEIT

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

Verfasser
Oliver Lasselsberger

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316
Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft
Betreuerin: Dr. Rinko Fujita
## Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung..................................................................................................................6
  1.1 Ein Vorgeschmack auf die Problematik anhand eines Beispiels............................6
  1.2 Was ist Musikrezeption?......................................................................................8
  1.3 Was ist der „Westen“?....................................................................................10
  1.4 Für diese Arbeit relevante Forschungsfelder.....................................................11
  1.5 Forschungsstand..............................................................................................12
  1.6 Fragestellung und Ziele...................................................................................14
  1.7 Methode............................................................................................................15
  1.8 Quellen.............................................................................................................16
  1.9 Technische Bemerkungen................................................................................17

2 Zeitauffassung............................................................................................................18
  2.1 Temposchwankungen.......................................................................................19
    2.1.1 jo-ha-kyû.................................................................................................20
    2.1.2 Abrahams und Hornbostels Untersuchung..............................................21
  2.2 Segmentierung von Zeit....................................................................................24
    2.2.1 Elastizität und Rhythmus.........................................................................26
      2.2.1.1 Metrik.................................................................................................27
    2.2.2 Langsamkeit............................................................................................28
      2.2.2.1 Rhythmus und Form.........................................................................30
      2.2.2.2 Rhythmische Erwartung.................................................................32
    2.2.3 Harmonie................................................................................................34
      2.2.3.1 Harmonielosigkeit...........................................................................35
      2.2.3.2 Mehrklänge.......................................................................................36
      2.2.3.3 Einfluss der westlichen Harmonie?....................................................37
      2.2.3.4 Dissonanzen......................................................................................38
    2.2.4 Schlussfolgerung.......................................................................................40
  2.3 Die Rezeption heute.........................................................................................42

3 Klangfarbe..............................................................................................................45
  3.1 Definition: Klangfarbe.....................................................................................45
  3.2 Instrumente.......................................................................................................46
    3.2.1 Biwa..........................................................................................................46
    3.2.2 Shakuhachi...............................................................................................48
  3.3 Naturauffassung...............................................................................................50
    3.3.1 Die Naturauffassung in der europäischen Kunstmusik bis ins 19.
      Jahrhundert...................................................................................................50
      3.3.1.1 Musik als Nachahmerin der Natur....................................................50
      3.3.1.2 Romantik und Natur.........................................................................53
      3.3.1.3 Notation.............................................................................................53
    3.3.2 Die Naturauffassung in der japanischen Musik........................................54
      3.3.2.1 Musiktheorie......................................................................................54
      3.3.2.2 Ist Musik Natur?...............................................................................55
3.3.2.3 Elemente der Natur in der Musik........................................57
3.3.2.4 Das Beobachten der Natur..................................................58
3.3.2.5 Tadanobu Tsunodas Hypothese..........................................59
3.3.3 Schlussfolgerung und Zusammenfassung.............................60
3.4 Westliche Klanggewalt gegen die Lehren des Konfuzius........61
  3.4.1 Riten und Musik.................................................................62
  3.4.2 Der griechische Ethos........................................................63
  3.4.3 Schlussfolgerung.................................................................65
3.5 Die Rezeption heute................................................................66
  3.5.1 Takemitsu...........................................................................67
    3.5.1.1 November Steps..........................................................68
4 Die Rezeption auf westlichem Boden........................................73
  4.1 Japanische Musik als Einfluss auf die orientalistische Oper?....73
  4.2 Konzerttourneen....................................................................81
    4.2.1 Was ist kabuki?.................................................................81
    4.2.2 Otojirō Kawakami und Sadayakko in Europa....................83
    4.2.3 1960 und danach..............................................................87
    4.2.4 Schlussfolgerung...............................................................89
5 Zusammenfassung.....................................................................90
  5.1 Deutsch.................................................................................90
  5.2 Englisch.................................................................................92
6 Curriculum Vitae.......................................................................93
7 Literatur- und Quellenverzeichnis..........................................94
  7.1 Literatur...............................................................................94
  7.2 Internetquellen.......................................................................102
  7.3 Zeitungen..............................................................................102
  7.4 Medien.................................................................................104
1 Einleitung

1.1 Ein Vorgeschmack auf die Problematik anhand eines Beispiels

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


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

¹ Kaempfer war ein Forschungsreisender und lebte von 1651 bis 1716.
zusammenfassen, jedoch einen guten Vorgeschmack darauf liefern, womit sich diese Arbeit befassen wird.


² Vgl. mit dem Zitat weiter oben.
³ Vgl. mit dem Zitat weiter oben.
1.2 Was ist Musikrezeption?


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

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

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

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


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

1.3 Was ist der „Westen“?

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

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


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

41868 endete die Herrschaft des Tokugawa Shogunats mit der Restaurierung der Kaiserherrschaft. In Folge hatte Japan das Ziel sich den mächtigeren Westmächten anzuschließen, statt weiter von diesen in ihrer Freiheit eingeschränkt zu werden (Jansen 2000, S. 335)
Musikrezeption der japanischen Musik durch Europa, und für den Zeitraum danach durch Europa und Nordamerika untersucht werden. Während nicht ausgeschlossen werden soll, dass auch in anderen Teilen der Welt die Rezeption der traditionellen japanischen Musik durch Faktoren beeinflusst wird, die dem Einfluss der westlichen Musikkultur entspringen, spricht die Quellensituation dafür, sich dem Forschungsziel auf diese Weise zu nähern.

1.4 Für diese Arbeit relevante Forschungsfelder


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

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

6 Siehe Kapitel 1.2

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

1.5 Forschungsstand

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


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


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


---

7 Siehe Kapitel 2.2.3

1.6 Fragestellung und Ziele


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

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

⁹ Dabei handelt es sich um die Doktorarbeit, für die Utz im Jahr 2000 am Institut für Musikwissenschaft den Doktorstitel erhielt.
¹⁰ Siehe Kapitel 1.4
1.7 Methode

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

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


1.9 Technische Bemerkungen

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

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


Beispiel: kanji (漢字)

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

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


Die zentralen zeitlichen Begriffe in der Musik sind das Tempo und der Rhythmus, der sich auch in der Form und der Harmonik wiederfindet. Tempo und Rhythmus sind nicht immer so einfach zu trennen. Wenn im folgenden Verlauf dieser Arbeit das Tempo erwähnt wird, ist das in Bezug auf das rein in Metronomschlägen pro Minute messbare Tempo (= MM) zu verstehen. Wenn das empfundene Tempo (Auhagen 2005, S. 231) gemeint ist, das natürlich stark vom Metronom vorgegebenen abweichen kann\textsuperscript{13}, wird das entsprechend angegeben.

\textsuperscript{12} Original: „arousal“
\textsuperscript{13} Sechzehntel bei 120 Viertelschlägen pro Minute klingen anders als Achtel bei dem selbigen „Tempo“. 
2.1 Temposchwankungen

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


14 1864-1911, Schauspieler des japanischen shinpa-Theaters (vgl. Kapitel 4.2)
und Hornbostels Arbeit im Raum interkultureller Interpretation von Musik entstanden sein könnte, soll in diesem Kapitel erforscht, und ein Erklärungsversuch für diese Beurteilung erstellt werden.

2.1.1 jo-ha-kyû


15 Siehe Kapitel 2.1
2.1.2 Abrahams und Hornbostels Untersuchung

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


\(^{16}\)Ein dreisaitiges, japanisches Instrument, das mit einem Plektrum gespielt wird.
Anfang, welcher erst mit Vierteln beginnt, und sich dann in Achtelnoten steigert. Auch das gehört zum Prinzip jo-ha-kyû.


17 Der Verfasser verwendete eine Digitalisierung der Walzenaufnahmen zum Vergleich (Simon und Ziegler 2003).
Das koto\textsuperscript{18}-Solo (Abbildung 3) verhält sich nun auf eine den vorigen Tendenzen gegenüber genau gegenteilige Art, allerdings stammt es aus einem Schauspiel (Abraham und Hornbostel 1903, S. 345) und genauer gesagt aus einer Sterbeszene. Dass hier die Musik als dramatisches Mittel eingesetzt wurde, um durch das fallende Tempo das Sterben einer Figur zu illustrieren, ist gut denkbar. Das koto-Solo in Abbildung 4 hingegen könnte jo-ha-kyū kaum besser verkörpern.

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


\textsuperscript{18} Die koto ist eine meist 13-saitige, japanische Wölbbrettzither.

\textsuperscript{19} Siehe auch Kapitel 2.1.1. Das dort erklärte Prinzip jo-ha-kyū wird auch im nō auf kleiner und großer Ebene umgesetzt.
Musiktraditionen jeweils andere Tempoverteilungen präferieren. Es existieren unterschiedliche Idealvorstellungen, die im Prozess interkultureller Rezeption zu den genannten Deutungen führten.


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

2.2 Segmentierung von Zeit

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


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

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

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

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

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

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

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

21 Siehe Kapitel 2.2.1.1
23 Nagauta ist eine Vokalgattung mit Instrumentalbegleitung, und wird im kabuki-Theater verwendet. Siehe Kapitel 4.2.1
würden, und brachte das Wort „Neutralität“ ins Spiel, das sich auf den Umstand beziehen könnte, dass die Gesangslinie ohne starke rhythmische Akzente gesungen wird (Malm 1973, S. 50f.).

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

2.2.1.1 Metrik


Das kobyōshi25 stellt die kleinste rhythmische Zähleinheit dar, und je nach der Art der übergeordneten Einheit wird eine bestimmte Anzahl von kobyōshi in dieser zusammengefasst. Jobyōshi ist die frei-metrische Einteilung, die im ersten Teil des jo-ha-kyū auftritt, und daher auch ihren Namen bezieht. Bei Instrumentalstücken erklingt hier das netori26, das auf den Akt des Stimmens zurückgeht, und in Tanzstücken betreten die Tänzer während dieses Aufführungsteiles die Bühne. In beiden Situationen macht es zumindest so weit Sinn, auf die Metrik zu verzichten, als dass es keinen triftigen Grund gibt, sich beim Spiel an einer regelmäßigen Gliederung des Rhythmus zu orientieren. Die Einteilungen, die nach der westlichen Theorie als „metrisch“ bezeichnet werden, fallen unter den Begriff „gakubyōshi“. Dieser Begriff ist aber nicht nur ein Überbegriff für die regelmäßig-gegliederten hyōshi, also solche, die mit 4/4, 2/4 und etc. transkribiert werden würden und solche, bei denen sich beispielsweise der Eindruck eines geraden 2/4 Taktes mit einem ¾ Takt abwechselt, sondern beschreibt auch die regelmäßig-gegliederten hyōshi an sich.

24 Original: „neutrality“
25 Bei dem „byōshi“ handelt es sich um das Wort „hyōshi“, allerdings wird der „h“-Laut bei der Zusammensetzung mit einem anderen Wort zu einem „b“.
26 Das netori ist die Einleitung im gagaku.


Die japanische Musik hat ebenfalls Akzente wie das Schlagen des shakubyôshi27 im gagaku.

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

2.2.2 Langsamkeit


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

2.2.2.1 Rhythmus und Form

Als zweites Prinzip der Rhythmuswahrnehmung gibt Auhagen die Extraktion des zugrundeliegenden Pulses an (Auhagen 2005, S. 233). Die Extraktion wird zunehmend erschwert,
je weiter sich der Puls aus einem bestimmten Rahmen bewegt. Dieser wurde von verschiedenen Forschern untersucht, wobei oft sehr ähnliche Werte festgestellt wurden. Die Testpersonen waren in der Regel Menschen, die mit westlicher Musik sozialisiert wurden, und auch bei den verwendeten Klangbeispielen handelte es sich um neutrale oder um an der westlichen Musik orientierte (Ebenda, S. 231ff.). Damit lassen sich diese Ergebnisse, die sich im theoretischen Bereich bewegen, natürlich nicht so leicht auf die japanische Musik anwenden, denn ob sie eine kulturunabhängige Allgemeingültigkeit aufweisen, müsste erst noch untersucht werden. Allerdings sagen sie viel darüber aus, wie ein mit westlicher Musik vertrauter Mensch Rhythmus und Tempo wahrnimmt, und das ist für diese Arbeit relevant.

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


29Siehe auch Kapitel 2.3
30Siehe auch Kapitel 2.2

### 2.2.2.2 Rhythmische Erwartung

2.2.2.3 Rhythmischer Kontrast


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

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

31 Siehe Kapitel 2.1
32 Bei taiko, kakko und shôko handelt es sich um Trommeln des gagaku.
länger als in der europäischen Musik. Dieser rhythmische Kontrast kann also bei Hörern, deren Erwartungsbildung nicht an die Eigenschaften des gagaku angepasst ist, schwer seine Wirkung entfalten. Ein Hörer, der von den kuwae-Patterns weiß, erwartet diese Änderung bereits seit Beginn des Stückes, während ein Hörer, der rhythmische Kontraste wie in der westlichen Musik sucht, nicht fündig wird, und die weiter oben erwähnte Stimulation positiver Werturteile damit nicht erfahren kann.

2.2.3 Harmonie

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

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

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


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

Piggott erlangte später einen anderen Eindruck, den er jedoch zunächst vorsichtig vormulierte.

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

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

33 Siehe Kapitel 2.1

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


2.2.3.2 Mehrklänge


35 Siehe Dittrichs Bemerkung in Kapitel 2.2.3.4
36 Von Piggotts Bemerkungen über die Spielweise der koto wurde bereits weiter oben berichtet.
37 Die shô ist eine japanische Mundorgel.
Harmonien näher, als der erste Anschein glauben machen mag. Aus diesen 11 Tonkonfigurationen, die den Namen „aitake“ tragen, wird je nach dem Modus des gespielten Stücks eine ausgesucht, die eine tonikale Funktion einnimmt. Und darüber hinaus werden fünf dieser Harmonien als konsonant bezeichnet, was sie in die Lage versetzt, ein Stück zu beenden (Cooke 1988, S. 232). Müller schrieb bei seiner Untersuchung des gagaku zu diesem Instrument, dass er es für ein Instrument hielt, das unter den japanischen Instrumenten eines derer sei, die für das westliche Ohr am angenehmsten klingen (Mueller 1876, S. 21).


2.2.3.3 Einfluss der westlichen Harmonie?

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

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

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

2.2.3.4 Dissonanzen

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

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

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

38 Siehe Kapitel 2.2.1

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

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

- Das japanische shō produziert Mehrklänge, die einer westlichen Harmonie noch am nächsten kommen, die Unterschiede sind aber dennoch groß. Trotz der Unterschiede erfuhr das Instrument aber positive Reaktionen durch westlich sozialisierte Musikhörer.

- Piggott mutmaßte, dass die japanische Musik sich der westlichen Harmonie anpassen würde. Es existieren heute musikalische Begegnungen der beiden Traditionen, doch die Erhaltung der japanischen Tradition durch die Tendenz zur Parallelentwicklung der japanischen Künste besteht fort.

- Die Harmonielosigkeit der japanischen Musik wurde oft als Makel gesehen und führte durch das Fehlen eines Leittones zu der Annahme, Melodien hätten kein Ziel. Ein Gegenbeispiel im Skalenmaterial der koto wurde genannt, das jedoch nicht mit einer Tonika zu verwechseln ist.

- Die Behandlung der Dissonanzen in der japanischen Musik stieß auf Abneigung, und führte zur Annahme, die Musik wäre noch weit davon entfernt, eine Harmonie zu entwickeln. Dies ist im Kontext des Eurozentrismus zu betrachten.

2.2.4 Schlussfolgerung

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


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

39 Bzw. zu gruppieren (Siehe Kapitel 2.2)
musikalische Struktur geben kann, fehlt und kann daher ebenfalls nicht als Orientierungshilfe dienen. Das Stück wird so nicht als ein sich stets wiederholendes und beschleunigendes Muster wahrgenommen, sondern als eine Kette unzusammenhängender Klangereignisse, die zwar mit vermehrtem Hören vertrauter werden, doch ein Verständnis kann auf diese Weise nur schwer erfolgen.

2.3 Die Rezeption heute

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

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

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

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

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

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


⁴¹Die shakuhachi ist eine Bambusflöte. Siehe Kapitel 3.2.2
Der Kern dieser Charakterisierung scheint aber tiefer zu liegen als nur im Tempo der Musik. Anders als bei Rhythmen, die im Zusammenhang von Schamanismus, Tanz und Trance stehen (Brandl 1993, S. 602ff.), fehlen beim gagaku die rhythmischen Akzente, die diese Musik auf dynamische Weise „tanzbar“ machen. Gerade dem westlichen Ohr fehlt hier die rhythmische Orientierung, und lässt das Rhythmusempfinden im Raum schweben, was mit einem Akt des „Loslassens“ gleichgesetzt werden kann. Ein im westlichen Sinn wahrnehmbarer Rhythmus fordert eine Synchronisation des Hörers, um der Musik zu folgen, und eine Form von Verständnis zu erreichen. Der Rhythmus des gagaku wirkt auf eine andere Art, und manifestiert sich für den Hörer in einer Wiederkehr von Ereignissen in einem zeitlichen Raum, der zu groß ist um das westliche Rhythmusempfinden anzuwenden (Siehe Kapitel 2.3).


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

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

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


3.1 Definition: Klangfarbe


3.2 Instrumente


3.2.1 Biwa

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

42 Siehe Kapitel 3.3.2.2
43 Die Anzahl dieser Stege hängt von der Art der biwa ab. Es gibt verschiedene Traditionen, die unterschiedliche Bau- und Spielweisen verwenden.
Bereich intoniert werden, was ein Bund auf einem Instrument wie der Gitarre nicht erlauben würde. Ein weiterer Unterschied ist, dass ein Gitarrenbund eine sehr kleine Auflagefläche für die Saite hat, denn die Saite soll auf diesem Instrument möglichst frei und sauber schwingen können. Dies erlaubt einen reinen Klang und ein langes Ausschwingen, also eine erhöhte Zeitdauer, die die Saite braucht, um ein für den Höreindruck relevantes Maß an Schwingungsamplitude zu verlieren. Die Stege der biwa sind nicht abgerundet, sondern im Vergleich zu dem einer Gitarre flach und breit. Schmitz zieht den Vergleich vom schnell verklingenden Ton der satsuma-biwa zur vergänglichen Schönheit der japanischen Kirschblüten, und setzt diesen dadurch mit der Naturauffassung in der traditionellen japanischen Musik in Verbindung, als er schreibt:

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


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

---

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

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


Die Spieltechnik entwickelte sich nicht nur durch den Wunsch bestimmte musikalische Idealvorstellungen umzusetzen. Dass manche Töne auf dem Instrument bedingt durch die Konstruktion anders klingen als andere, wird hier nicht kaschiert, sondern in das Spiel mit eingebunden (Gutzwiller 1983, S. 157). Das shakuhachi hat auch in der japanischen Musik eine
Sonderstellung, und die Musik des honkyoku⁹ diente zu ihrer Zeit nicht zur Unterhaltung, sondern als Mittel zur Meditation und der religiösen Praxis. Die Spielweise und das damit verbundene Klangideal des Instrumentes gehen also auf außermusikalische Faktoren zurück, die es klar von westlichen Instrumenten unterscheiden.

⁹ Die Musik der religiösen Praxis der komusō
3.3 Naturauffassung

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


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

3.3.1.1 Musik als Nachahmerin der Natur


„Untersucht man, inwiefern die Natur Stoff für die Musik biete, so ergibt sich, daß sie dies nur in dem Sinn des rohen Materials tut, welches der Mensch zum Tönen zwingt. Das stumme Erz der Berge, das Holz des Waldes, der Tiere Fell und Gedärms sind alles, was wir vorfinden, um den
eigentlichen Baustoff für die Musik, den reinen Ton, zu bereiten. Wir erhalten also vorerst nur Material zum Material, dies letztere ist der reine, nach Höhe und Tiefe bestimmte, d. i. meßbare Ton. Er ist erste und unumgängliche Bedingung jeder Musik. Diese gestaltet ihn zu Melodie und Harmonie, den zwei Hauptfaktoren der Tonkunst. Beide finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengeistes.“ (Hanslick 1922, S. 142).

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


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

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

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

„Statt der nackten Naturnachahmung, die ihm sehr wohl möglich wäre, gibt er die stilisierte, statt
des Hinauf- und Hinunterheulens stetiger Tonhöhenveränderung die abgestufte durch die Tonleiter laufende, statt des tonlich indifferenten und rhythmisch interesselosen Getöses des Durcheinanderdröhrens von Donner und Wogenschwall wohlgeordnete Harmonien und erkennbares Zeitmaß.“ (Riemann 1921, S. 35).

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


3.3.1.2 Romantik und Natur

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

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

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

3.3.1.3 Notation

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

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

3.3.2 Die Naturauffassung in der japanischen Musik

3.3.2.1 Musiktheorie


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

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

50 Siehe Kapitel 3.4.2

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

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

### 3.3.2.2 Ist Musik Natur?

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

„[She] played the keepsake kin [that Genji had left with her]. The
season was one of sadness, and playing a little in a place where no other people were, the wind in the pines blended [with the sound of the kin] in an almost uncanny fashion . . . .


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

51 Es handelt sich hierbei über eine Übersetzung einer Passage aus dem Kapitel „Matsukaze“, aus den „Genji Monogatari“, übersetzt und von Eishi Kikkawa (Kikkawa 1987, S. 86)
52 Eine fünfsaitige Variante der satsuma-biwa.
53 Der Begriff meint wörtlich einen biwa spielenden, buddhistischen Priester, Hearn gibt jedoch an, dass „berufsmäßige Barden, die die Heike Monogatari und andere tragische Geschichten vortrugen“ darunter verstanden wurden (Hearn 1923, S.187)

3.3.2.3 Elemente der Natur in der Musik

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


---

54 Siehe Kapitel 3.3.1.2
55 Siehe Kapitel 3.3.1.1
Klangfarben kann sich die Musik des Menschen mit der Musik der Natur letztlich nicht messen.“ (Ebenda). Die Verbindung von Musik und Natur besteht also in einem großen Maß durch die Klangfarbe.

### 3.3.2.4 Das Beobachten der Natur


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

56 Es handelt sich dabei um eine Edition eines Originalmanuskriptes Engelbert Kaempfers, in dem er Zeichnungen mit Beschriftungen von japanischen Pflanzen festhielt.
57 „kami“ (神) ist das japanische Wort für ein göttliches Wesen.
durch den starken Fokus auf das Geräusch an die klangliche Ästhetik der Natur an.

3.3.2.5 Tadanobu Tsunodas Hypothese


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

58 Ein japanischer Autor. Er wurde 1926 in Tōkyō geboren und studierte auf der „Tokyo Medical and Dental University“.
59 Übersetzt: Das Gehirn der Japaner
Rassentheorien mit Teilen der Geschichte assoziiert werden, auf die die westliche Gesellschaft nicht gerne zurückblickt. Nuss schrieb hierzu: „At a simple common-sense level, this chain of reasoning may well strike one (me included) as being more than a little specious. I was surprised, however to find that substantial links in the above chain of reasoning had a number of advocates of various intensities among the gamut of twentieth-century Japanese composers.“ (Nuss 2002, S. 37).

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

3.3.3 Schlussfolgerung und Zusammenfassung


Im Fall der westlichen Kunstmusik wird ein künstliches Klangideal angestrebt. Beim Spiel eines Saiteninstrumentes sollen Griffgeräusche nach Möglichkeit nicht hörbar sein, und eine Gesangsstimme muss klar und differenziert erklingen. Dass diese Eigenschaften in einer Wechselwirkung mit anderen stehen, ist offensichtlich, wenn bedacht wird, dass in einer mehrstimmigen Musik, die sich eines großen Orchesters bedient, einzelne Stimmen schwer zu
differenzieren wären, wenn das akustische Spektrum jedes einzelnen Instrumentes mit mehr als dem Nötigsten beladen wäre. Im Kontext so einer Form von Musik ist dieses Klangideal also absolut sinnvoll und notwendig. Darin unterscheidet sich der westliche Klang stark vom japanischen, wie Schmitz schrieb: „Ein Ton ist so nicht einfach nur Ton, sondern schon spezifischer Klang, der ein reiches Eigenleben in sich trägt. Er unterscheidet sich vom europäischen Ton, der, von allem diffusen 'Ballast' befreit, erst in Verbindung mit anderen Tönen zum Klang und zur Musik wird.“ (Schmitz 1994, S. 165).

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

3.4 Westliche Klanggewalt gegen die Lehren des Konfuzius

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

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

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

3.4.1 Riten und Musik


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


3.4.2 Der griechische Ethos

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

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

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

---

60Japanische Teekunst
61Japanische Kunst, die sich mit dem Arrangieren von Blumen beschäftigt.
3.4.3 Schlussfolgerung


Die Entwicklung der Kunstmusik in Europa erfolge also zu ganz anderen Zwecken, und demnach haben sich auch die Dynamik, die Anzahl der Stimmen und die Lautstärke anders entwickelt. Was ein Hörer aus dem Klanggebilde eines westlichen Symphonieorchester herauslesen kann, ist auch eine Sache der musikalischen Bildung, aber dass die Aufmerksamkeit einer interessierten Person von so einem Ereignis nicht gehalten wird, ist wohl eher eine Seltenheit, denn wenn das Ohr sich an einem Teil des Klangeindruckes satt gehört hat, ist schnell ein anderer da, der an seine Stelle tritt. Eine biwa hingegen fordert die Aufmerksamkeit nicht durch Lautstärke oder technische Läufe über das Griffbrett, sondern bietet jenem, der sich bewusst auf die Melodie, den Rhythmus und die Klangfarbe konzentriert, eben diese. Ob diese beim Rezipienten auf eine positive Reaktion stoßen, ist eine Frage, die in anderen Kapiteln behandelt wird, jedoch soll die Schlussfolgerung festgehalten werden, dass eine Symphonie eine andere Hörweise provoziert, als beispielsweise ein biwa-Stück oder eine Aufführung des gagaku. Wer nun mit der Hörweise, mit der ein Symphonieorchester oder auch ein Kammermusik-Ensemble wahrgenommen wird, einer biwa lauscht, wird natürlich wenig finden, das ihn „anspringt“, und nur ein relativ leises Instrument vernehmen müssen. Piggott erkannte dies, und schrieb: „Comparison is absurd : the tinkling of their
Samisens hardly reaches ears accustomed to sonorous symphonies from earliest infancy.“ (Piggott 1909, S. 2).

3.5 Die Rezeption heute

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

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


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

3.5.1 Takemitsu

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

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

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

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

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

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

### 3.5.1.1 November Steps

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

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

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


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

62 Siehe Kapitel 3.2
harmony. Japanese music considers the quality of sound rather than melody. The inclusion in music of a natural noise, such as the sound of the cicada, symbolizes the development of the Japanese appreciation of complex sounds.“ (Takemitsu 1995, S. 65). It also laid also nahe, dieses Element in einen Konfrontationsversuch dieser Musiktraditionen miteinzuzeilen.

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


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

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

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

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

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


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

63 Siehe Kapitel 3.3.1.2
64 Gemeint ist John Cages Werk „4’33“ aus dem Jahr 1952.
65 Siehe Kapitel 4.1
sprechen, da es dem Rahmen eines selbstreflektierten, bewussten Umganges mit den
Schwierigkeiten des interkulturellen Dekodierens nicht zwingend widerspricht, es ist aber dennoch
ein Produkt dieser interkulturellen Interpretationsprozesse.

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

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

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

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

4.1 Japanische Musik als Einfluss auf die orientalistische Oper?

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


66 Westliche Kunst, die von japanischer Kunst inspiriert wurde.
und nicht nur Kulissen einzusetzen, um sein Werk als „japanisch“ zu verkaufen (Powils-Okano 1986, S. 47).


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

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

---

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


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

Die orientalistischen Opern dieser Zeit vermittelten dieses Bild des Orients unter anderem mit der Hilfe von visuellen Mitteln wie dem Bühnenbild, Kostümen und Requisiten. Es wurde ein großer Aufwand getrieben, um die Bühnen entsprechend auszustatten. Als zweite Komponente des
Orientalismus kommen die Libretti ins Spiel, die die Handlung an jene wundersamen Orte versetzte, und dann ist selbstverständlich noch die Musik zu nennen.


---

Illustration 1: Notenzitat, Carner 1936, S. 65
Puccini zitierte in dieser Oper außerdem zahlreiche japanische Lieder, die Powils-Okano auf verschiedene Liederbücher zurückführt, die vor und um die Jahrhundertwende erschienen (Powils-Okano 1986, S. 49). Auch das koto-Stück „Ume no Haru“ ist mit großen Abweichungen vom Original eingeflossen.


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

Hierbei handelt es sich um die Schreibweise des Namens dieses Charakters aus Puccinis Oper „Madama Butterfly“. In der heute gebräuchlichen Hepburn-Romanisierung müsste der Name „Chôchô-san“ geschrieben werden. „Chôchô“ (蝶蝶) ist das japanische Wort für „Schmetterling“.
Textes beinhaltete, was für die „Collections of Japanese Koto-Music“ (Tôkyô Academy of Music 1888) beispielsweise nicht zutrifft, oder aber auf einem anderen Weg vom Inhalt des Liedes erfuhr.

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

\[
\begin{align*}
&\text{Tonleiter in Sakura} \\
&\text{hirajôshi Stimmung der koto (Ebenda, S. 49)}
\end{align*}
\]

Dies entspricht dem In-Modus, nach dem schon Yatsuhashi Kengyô, der Urheber der Tradition blinder koto-Spieler, seine koto gestimmt haben soll (Ackermann 1986, S. 48-49). Diese Stimmung trägt den Titel „hirajôshi“, und zeigt sich auf einer 13-saitigen koto wie folgt\(^70\).


\(^70\text{Diese Darstellung zeigt die Intervallstruktur durch relative, und nicht absolute Tonhöhen.}\)
Puccini wählte diese Lieder nach ihrem Text aus, unterlegte sie mit einer schlichten Harmonisierung, wie oben demonstriert, und ging so den Mittelweg zwischen der Notwendigkeit einer Harmonisierung in einer europäischen Oper und der japanischen Musik, die solche Mittel nicht kennt.

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

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


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


4.2.1 Was ist kabuki?


71 1603-1868 n. Chr.
wiederum von den Frauen imitiert wurde (Mezur 2005, S. 2). Frauen wurden zur Trennung von 
Prostitution und Theater als auch zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung im Jahr 1629 auf 
den kabuki-Bühnen verboten (Shively 1978, S. 7). Auch wenn mit dem Ende des 
Tokugawa-Shogunats auch dieses Gesetz starb, hat sich bis heute nichts daran geändert, dass Frauen 
im kabuki nicht die Regel sind.

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

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

„Der ungünstige Eindruck, den die Armut und Reizlosigkeit der japanischen Musik hervorbringt, 
wird nun noch potenzirt durch den näselnden, gequetschten, oft gurgelnden Ton der vortragenden 
Stimme und durch den wenig idealen Ton der begleitenden Musikinstrumente.“ (Dittrich 1897, S. 
389).

Es handelt sich dabei um ein allgemeines Urteil, das nicht zwischen utaimono, katarimono 
or musikalischen Gattungen im allgemeinen differenziert. Gerade die Charakterisierungen als
näselnd und gequetscht scheinen für utaimono jedoch zutreffend zu sein, gerade wo die letztere sogar durch die Spieltechnik im wahrsten Sinne des Wortes forciert wird.


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

4.2.2 Otojirô Kawakami und Sadayakko in Europa


72 Siehe Kapitel 2.1.2


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


Hier zeigt sich der Topos der Kindlichkeit, der sich in den Eindrücken vieler Europäer findet, die Japan bereits bereisten (Schmidhofer 2010, S. 417), und außerdem die fälschliche Annahme, bei der Musik handle es sich um authentische japanische Musikstücke. Gewiss war die Ästhetik dieser Darbietung immer noch für die meisten Europäer ungewohnt und neu, und die Anpassung an das Publikum ein kluger Schachzug Kawakamis, doch diese Marketingstrategie führte zweifellos auch einige Menschen in die Irre.
Die sächsischen Arbeiter-Zeitung berichtete 1902 offensichtlich in Kenntnis über die Anpassung des Programmes, scheint sich aber weniger daran als am Ausdruck des Schauspieles Sadayakkos zu stören.


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


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


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


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

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

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


73 Siehe Kapitel 2.1
74 Ein japanisches, gestrichenes Saiteninstrument.
75 Eine japanische Trommel.
„melodisches Geräusch“, die es fraglich macht ob die Musik tatsächlich als solche bewusst wahrgenommen wurde. Die Schilderung in der Rezension erweckt den Eindruck, als handle es sich um ein Beiwerk des Dramas, und nicht um ein Objekt, das einer eigenständigen ästhetischen Betrachtung und Bewertung unterzogen wurde.

4.2.3 1960 und danach

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


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

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

76 Oft wiederbelebtes Tanzstück aus dem Jahr 1753, das in verschiedenen Versionen existiert (Leiter 1997, S. 425).
Neben der Dramaturgie waren auch die visuelle Gestaltung der Bühne und der Kostüme wieder ein zentraler Punkt der Rezeption. Worte wie die folgenden ähneln den Äußerungen der Kawakami-Rezensenten:


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

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


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


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

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

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

- Mit einigen Ausnahmen wird die Musik oft als Geräuschkulisse wahrgenommen, oder scheint nicht als eigenständiges Element rezipiert worden zu sein. Bewertungen der Musik sind dadurch selten.

- Die koloristische Gestaltung des kabuki zieht die Aufmerksamkeit auf sich.

- Der Fokus der Bewertung liegt auf der Dramaturgie und der visuellen Gestaltung. Es wurde der Vergleich zur Rezeption von Filmmusik gezogen. (Eine nähere Untersuchung wäre allerdings noch von Nöten, um eine konkrete Aussage darüber tätigen zu können.)

5 Zusammenfassung

5.1 Deutsch

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


5.2 Englisch

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

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

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

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

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

Name: Oliver Lasselsberger

Schulausbildung

1990-1994: Volksschule Mittelgasse, 1060 Wien
1998-2004: HTBLVA Spengergasse, 1050 Wien

Universitäten

2004-2006: Technische Universität Wien: Bachelorstudium Software & Information Engineering
2007- Universität Wien: Diplomstudium Musikwissenschaft
7 Literatur- und Quellenverzeichnis

7.1 Literatur


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


7.2 Internetquellen


7.3 Zeitungen


Anonym:

7.4 Medien