Dr. Irene Suchy

Echo der Vielfalt, Echoes of diversity
Böhlau Verlag
Wien 1996

Irene Suchy

Minderheit und Abgeschlossenheit – Das Phänomen des blockierten Kulturtransfers anhand der Bringer und Holer in der Geschichte der abendländischen Kunstmusik in Japan

Einstimmung

Das, was wir versuchen zu beobachten und wissenschaftlich einzuordnen, entspringt dem Wunsch, alles und jedes als das Besondere zu bemerken. Wir beobachten nicht alles, was wir sehen, sondern das, was uns quält, in Unruhe versetzt, ohne Antwort zurückläßt.

Meine Gefühle in Japan waren der immer wiederkehrende Wunsch, die Japaner vor der Herrschaft der abendländischen Musik zu retten und sie aus ihrer Rolle der vergleichenden Nacheiferer zu befreien. Mehrere japanische Musikologen sehen die Geschichte der abendländischen Musik in Japan als Unterwerfung, als freiwillige Kolonialisierung, als Niederlage (Hôriuchi 1942: 1339, Tanabe 1936: 3). Sie unterscheiden sich damit wenig von ausländischen Beobachtern, die in den Japanern ein „Volk von Affen" (Jaloux 1904: 346) sehen und das Ende der japanischen Kultur (Wöss 1952: 481) beklagen. Diese Meinung blieb nicht auf die Musikwissenschaft beschränkt, sondern hatte brisante politische Auswirkungen: Adolf Hitler (1925–27 / 318–319) degradierte in seiner Dreiteilung der Menschheit die Japaner zu Kulturträgern, nach den arischen Kulturbegründern und vor den jüdischen Kulturzerstörern.

Der Beitrag betrachtet zwei Minderheiten, die sich von der Mehrheit, in der sie leben und wirken, in folgenden Merkmalen unterscheiden:

- Das Aussehen – Haut und Haarfarbe
- Die Muttersprache
- Die Nationalität

Beide Gruppen haben spiegelgleich gemeinsam:

- Sie sind nicht gemeinsam gekommen.
- Kein politisches Ereignis hat die Aus- bzw. Einreise bewirkt.
- Sie sind für länger, über ein Jahr hinausgehend, jedenfalls aber befristet, in ihrem Gastland tätig.
- Sie sind freiwillig gekommen.
- Ein wesentlicher Lebensinhalt ist die abendländische Musik.

Die beiden Gruppen sind:

1. Deutschsprachige Musiker in Japan in der Zeit vor 1945 und
2. Japanische Studenten der abendländischen Musik im Österreich des vergangenen Jahrzehnts.

Nur ein vorgeblicher Unterschied ist die Kompetenz in abendländischer Musik: in Gruppe 1 sind nur manche Mitglieder ihren japanischen, gerade von einem Auslandsstudium zurückgekehrten Kollegen überlegen; viele Mitglieder der Gruppe 2 überflügeln ihre österreichischen Kollegen bei den Aufnahmsprüfungen an die Musikhochschule.

Die Gruppierung ergibt sich aus der Forschungslage.

Ad Gruppe 1: Die Forschungslage für die vor 1945 Gekommenen ist aus japanischen Dokumentationen und meiner eigenen Forschung bekannt (Suchy 1992). Diese Gruppierung ist nach 1945 nicht mehr vorhanden, weil die japanischen Musikhochschulen nach 1945 deutsche Musiker nur mehr vereinzelt anstellten. Ihre Aktivitäten beschränken sich auf Kurse und Gastkonzerte auf Tourneen.

Ad Gruppe 2: Vor 1945 haben wenige japanische Studenten vereinzelt in Österreich studiert. Ein Ausstrahlungszentrum abendländischer Musik in Europa für das Japan des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts war Berlin. Erst nach 1945 ist Wien zu einem Anziehungspunkt für Studenten der abendländischen Musik geworden. Eine Arbeit einer Japanerin (Sato 1992), die an der Wiener Musiksoziologie geschrieben wurde, liefert Daten und erste Fragestellungen als Grundlage und Ausgangspunkt weiterer Beschäftigung.

Diese beiden Gruppen haben Funktionen im Kulturtransfer der abendländischen Musik.

Sie sind wesentlich, wenn auch nicht allein, jedenfalls aber diametral komplementär am Kulturtransfer der abendländischen Musik nach Japan beteiligt. Wenn eine Kultur von hier nach da transportiert wird, gibt es ein Exportland und ein Importland, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß es ein oder mehrere Drittländer gibt, über die die Kultur transferiert wird. Die hier betrachteten Gruppen sind Beispiele für den wechselseitigen Austausch. Sie sind – von Japan aus gesehen – die Bringer und die Holer.

Die Betrachtung in diesem Beitrag soll zum Ziel haben, einen bislang vernachlässigten Bereich als wissenschaftliches Thema wahrzunehmen: Die Geschichte der abendländischen Musik abseits des Abendlandes. Dieser Bereich wurde bislang weder methodisch erschlossen noch in die vorhandenen Teilbereiche der Musikologie eingeordnet. Während sich Musikethnologen manchmal belächelt an die Themen der historischen Musikwissenschaft – Bruno Nettl zum Beispiel an Mozart – machen (Nettl 1993), machen sich historische Musikwissenschaftler selten außerhalb des Abendlandes zu schaffen. Musikologen haben die abendländische Musik außerhalb des Abendlandes bislang als Ausläufer der Geschichte des Ursprungslandes erfaßt, zum Beispiel als Geschichte der Emigration. Selten haben Musikologen dieses Thema als selbständigen Problemkreis erkannt: Ausnahmen sind Philip Bohlman (1989) mit seiner israelischen Forschung, aber auch einige wenige Forscher in Japan. Unter den ausländischen vielleicht am besten Judith Ann Herd (1987) mit ihrer Arbeit über zeitgenössische Komponisten Japans. Sie ist eine der wenigen, die die Geschichte der abendländischen Musik in Japan als eine eigenständige und nicht als Ausläufer jener des Ursprungslandes sieht. Wenn man an einem wenig renommierten Thema arbeitet, muß man es durch eine Verbindung mit etwas oder jemand Bedeutenderem rechtfertigen: vielleicht etwa mit Klaus Pringsheim, dem deutschen Dirigenten in Japan oder Gustav Mahler. Japanische Musikologen forschen lieber Mozart in Europa, als Mozarts Geschichte in Japan.[1]

Wo steht nun aber die Geschichte der abendländischen Musik in Japan?

Die Geschichte der abendländischen Musik in Japan ist die Geschichte einer japanischen Musik, die auch in anderen Ländern eine Geschichte hat. Meist wollen Musikethnologen etwas entdecken, etwas Neues, Unbekanntes, manchmal auch

Musiken vor dem Untergang bewahren. Daß die Geschichte von etwas Bekanntem auch zu entdecken ist, wird verständlicher, wenn man Merriams Zweiteilung in Objekt und Umfeld der Musik akzeptiert (Merriam 1964: 3).

Das Objekt – die abendländische Musik, die aber nur teilweise in Japan rezipert wird – ist bekannt, das Umfeld – seine japanische Institutionalisierung und Geschichte – sind neu.

Beide Gruppen unterstützen den Kulturtransfer in nahezu ausschließlich einer Richtung, nämlich, die abendländische Musik nach Japan zu bringen. Offensichtlich ist die abendländische Kunstmusik diejenige, die über traditionelle Musik in Japan dominiert. Hier soll allein diese Tatsache aufgezeigt werden und in Zusammenhang mit anderen Parametern des Kulturtransfers gebracht werden.

Die Deutschsprechenden in Japan von 1872 bis 1945

In meiner Forschung erfaßte ich mehr als als 60 Personen deutscher Muttersprache bzw. einer deutschen musikalischen Nationalität (Abraham 1973), die in Japan mindestens ein Jahr, einige aber bis zu Jahrzehnten eine Lehrtätigkeit in abendländischer Musik ausübten. Sie waren – gemessen an ihrer Zahl, ihren hohen Funktionen und ihrer Tätigkeit in Schlüsselfächern des abendländischen Musikunterrichts – bedeutende Träger des Kulturtransfers. Deutsche Lehrer an der Kaiserlichen Musikakademie Tôkyô Ongaku gakkô, deren japanische Schüler wiederum Multiplikatoren des abendländischen Musiklebens wurden, unterrichteten von der Gründung bis zum Jahr 1945 die Fächer Komposition, Chor und Orchesterdirigieren und das chorische Liedersingen Shôka.

Das markanteste Forschungsergebnis war, daß diese deutschen Lehrer ihre Bringeraufgabe einseitig erfüllten und sich selten den japanischen Musikgenres in Theorie und Praxis annäherten. Weder entstand eingehende theroetische Forschung als Grundlage für musikwissenschaftliche Forschung noch kompositorische Auseinandersetzung. Die wenigen Schriften zur traditionellen japanischen Musik (Dittrich 1895, Kron 1929, Pringsheim, 1932, 1936) zeugen in ihrer Oberflächlichkeit und Kürze von Interesselosigkeit, vom Wunsch zur Abwertung der japanischen Musik und enthalten überhebliche Vorschläge zur Verbesserung der Musik ihrer japanischen Kompositionsschüler.

Diese Beobachtung korreliert mit einer Untersuchung der Anreisegründe. Unter so verschiedenen Gründen wie – Heirat mit einem Japaner, Emigration und Flucht aus politischer Verfolgung, der offiziellen Einladung der japanischen Regierung zum Musikunterricht an einer Regierungsinstitution, der Einladung oder dem Auftrag zu Sprachunterricht, diplomatischen, politischen, kaufmännischen oder militärischen Tätigkeiten in Japan, eine Tournee, Abenteurertum und Reiselust, Kriegsgefangenschaft in Japan – formulierte kein einziger Musiker Interesse an japanischer Musik und Kultur oder musikethnologische Forschung als Anreisegrund. Die deutschen Musiker in Japan kamen nur teilweise mit der Absicht, Bringer der abendländischen Musik zu werden, sie kamen auch großteils unfreiwillig. Während sie aber die Lehrerfunktion auch gegen ihre Absicht annahmen, wurden sie sich der Möglichkeit zur Forschung an traditioneller Musik und zur Information ihrer Landsleute in

Europa kaum bewußt. Die Immigration ins Gastland war großteils unfreiwillig, Japan war das Land zweiter Wahl.

Aus der Tatsache, daß der Japanaufenthalt und die Position an einer japanischen Musikschule der späteren Karriere nicht förderlich waren, läßt sich ablesen, daß das Wissen von traditioneller japanischer Musik dem Image der Deutschen weder in Japan noch in Europa zuträglich waren. Das erforschte Verhalten der Deutschen, das sich vor und während des Japanaufenthaltes kaum veränderte, kam der Erwartungshaltung der Japaner und der Einstellung japanischer Musikwissenschaftler vor 1945 entgegen, die den Deutschen insbesondere an den staatlichkaiserlichen Schulen wenig Gelegenheit zu eigenständigselbstbestimmter Arbeit ließen und Interesse an traditionellen Musiken weder förderten noch unterstützten. Dazu muß bemerkt werden, daß die Gelegenheiten traditionelle Musik zu hören, das heißt die Transferschienen für mögliche Aufnahme, begrenzt waren.

Trotz der offensichtlichen Ignoranz gegenüber der Kultur des Gastlandes kamen die deutschen Musiker zu hohen Ehren. Das offizielle Japan spielt noch immer die japanische Hymne „Kimi ga yo" (1880 erstmals aufgeführt), arrangiert von Franz Eckert und den Begräbnismarsch „Kanashimi no kiwami" (1897).

Einerseits erfüllten die deutschen Musiker in Japan ihre Bringeraufgabe gemäß den Erwartungen ihrer japanischen Dienstgeber, andererseits wurden sie zu Bringern, auch dort, wo sie an eine Funktion nicht dachten. Die Musik war einmal Lehrinhalt des Arbeitslebens – bei der Tätigkeit als Angestellte japanischer Lehranstalten und einmal Inhalt der Freizeitgestaltung. Die abendländische Kunstmusik war also nicht nur Arbeitsinhalt, sondern auch Grundlage von Gemeinsamkeit, sie unterstützte das Zusammengehörigkeitsgefühl, kompensierte vielleicht Heimweh. Als Transferschienen wirken neben den Lehrinstituionen die deutschsprachigen Zirkel der freiwilligen oder unfreiwilligen Geselligkeit: die evangelische deutschsprachige Gemeinde mit Kirchenmusik, die Allschlaraffia in Kôbe, der Club Germania, die deutsche Ostasiengesellschaft OAG mit Chor und Kammermusikabenden aber auch die deutschen Kriegsgefangenen von 1914 bis 1919 auf Shikoku. Sie gingen in die Musikgeschichte Japans als die Ausführenden der (teilweisen) japanischen Erstaufführung der 9. Symphonie Beethovens im Jahre 1918 ein. (Suzuki 1989: 3)

Die japanischen Musikstudenten in Wien zwischen 1986 und 1989

Für diese Gruppe, insgesamt 61 Personen, steht als Ausgangspunkt die Diplomarbeit über „Die Bedeutung des Studiums an der Hochschule für Musik in Wien für japanische MusikstudentInnen an der Musiksoziologie" (Sato 1992), also Fragen einer Japanerin an ihre japanischen Studienkollegen, zur Verfügung, ergänzt durch meine persönlichen Beobachtungen und Gespräche mit Japanern und Japanerinnen in Wien. Die folgende Auswertung versteht sich als Ausgangspunkt für neue, eigene Fragestellungen, die die Rolle der Holer im Kulturtransfer der Geschichte der abendländischen Musik in Japan beleuchten. Wien und seine Musikhochschule ist erst seit 1954 Ankunftsziel japanischer Studenten, die Zahl stieg bis 1977 an und ist seither wieder rückläufig. (Sato 1992: 19)

Im Unterschied zu den Bringern war das Gastland Österreich ein beabsichtigtes Ziel. Der verbindende Parameter zwischen den Studierenden aus Japan ist der von allen geäußerte Wunsch, in Wien, großteils auf eigene Kosten, abendländische Musik studieren zu wollen. An musikalischen Gründen nennen die Japaner in Wien: Sie wollen abendländische Musik an ihrem Ursprungsort kennenlernen, eine neue Einstellung zum Studium und zur Musik gewinnen, etwa „Musik ist zum Lieben und Genießen da, nicht nur zur Qual oder um Höchstleistungen zu erbringen", Musik soll ein natürlicher Teil des Lebens werden, sie wollen die Freiheit des Lernenden erfahren, z. B. die freie Wahl bei Stücken und Lehrern, sie wollen neue Methoden kennenlernen – erst Lob, dann Kritik, die abendländische Musik zu ihrer eigenen machen und sie in ihr Herz einschließen. Das Auslandsstudium in Wien biete die Möglichkeit, der Tradition und dem Entstehungsort der abendländischen Musik näher zu kommen, nicht – wie in Japan – an der Kultur nur nebenbei teilzuhaben.

Neben den musikalischen Gründen, nennen japanischen Studierende außermusikalische Gründe für ein Wien-Studium: Persönliche Weiterentwicklung, soziale Sicherheit und geringe Kriminalität in Wien, angenehme Lebensumstände, eine relativ einfache Aufnahmeprüfung in Instrument und Sprache, bereits bestehende Beziehungen zu Wien, Unzufriedenheit mit der Lebenssituation in Japan, Ratschläge der Lehrer und Freunde, finanzielle Unterstützung der Eltern. Ein Auslandsstudium erhöhe die Karrierechancen – was mehr für Frauen als für Männer gilt, helfe zum Ablegen japanischer Eigenschaften wie „übertriebene Bescheidenheit", fördere den Erwerb von Flexibilität und gesunder Kritik, von höherer Urteilskraft und höherer Individualität. Die Frage, ob die abendländische Musik oder eines der traditionellen Musikgenres Grundlage zur Gemeinsamkeit und Kompensation von Heimweh ist, muß verneint werden. Es konnte kein Zeichen der musikalischen oder nationalen Gemeinsamkeit der Studierenden aus Japan im Gastland Österreich entdeckt werden. Es gibt zwar einen ständigen japanischen Laienchor in Wien, aber keine Musikervereinigung, keine Kammermusikvereinigung ehemaliger oder gegenwärtiger japanischer Musikstudenten in Wien. Kein traditionelles Genre wird hier gepflegt, ausgeübt oder gar öffentlich dargestellt.

Weder gibt es ein Lokal mit japanischer Musik, noch Konzerte. Das heißt, bei Konzerten mit japanischen Studenten, meist organisiert von der Botschaft, werden Werke der abendländischen Musik oder Werke von japanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts auf westlichen Instrumenten gespielt.

Der Inhalt, den japanische Studenten in Wien hier aufnehmen, ist die Kenntnis und Fähigkeit zu Spielweise und Aufführungspraxis der Musik der Klassik und Romantik. Abseits der Transferschienen Musikhochschule und Konzerte mit abendländischer Kunstmusik wie Opernabende, gehen die Japaner in Wien am Rest der Musik vorbei. Das Konzept, welche Musik sie hier aufnehmen wollen, vollziehen sie streng. Allerdings nicht, um ihre Holerfunktion so perfekt wie möglich auszuführen. Denn die Anzahl der Studenten, die ihren Wien-Aufenthalt weit über ein Studium hinaus ausdehnen und in Österreich bleiben, ist bedeutend. Die Gründe „doch nach Japan zurückzufahren" sind mehr außermusikalische als musikalische: Konfrontation mit Rassismus, Polarisierung der westöstlichen Musikausbildung – Japans Genauigkeit versus Wienerische Musikalität, die Entscheidung zwischen den gelernten Methoden und Unterschieden der Lehrer und Lehren, den Erwerb nicht

direkt einsetzbarer Kenntnisse, das Mißtrauen gegen andere als japanische Methoden. Daraus ergeben sich neue Fragen:

– Wieweit ist der Karrieregrund eines Wien-Studiums vorgeschoben? Für Männer gilt diese Frage generell weniger, für Frauen stehen jedoch zu wenig Stellen in Japan zur Verfügung, für Sänger gibt es noch keine Opernhäuser, etc.

– Warum vermitteln Japaner nichts von ihren Musikkompetenzen in instrumentaltechnischer Hinsicht wie in organisatorischer Sicht abseits der abendländischen Musik? In Japan gibt es intensive Klubaktivitäten mit traditioneller Musik an den Hochschulen; da der weitaus größte Teil der japanischen Studenten in Wien bereits vier Jahre in Japan studiert hat, ist anzunehmen, daß sie Fertigkeiten auf traditionellen Instrumenten aber auch die Organisationsformen wie die Präsentationsformen der traditionellen Musiken rezipiert haben.

– Unter welchen Umständen sind Japaner bereit, andere Instrumente als die der abendländischen Kunstmusik zu studieren? Der japanische Zitherverein verdankt seine Gründung einer Japanerin, die in der Schweiz Geige studieren wollte, aber durch eine Armverletzung, erlitten auf der Überfahrt, gezwungen war, auf Zither umzusteigen.

– Japaner haben eine sehr klare Erwartungshaltung, was sie in Wien rezipieren wollen. Was sind die Gründe, daß sie an den andern österreichischen und außereuropäischen Musiken weitgehend vorbeigehen? Hängt dies mit der strengen Genre-Trennung der japanischen Musiken zusammen, die eine internationale, universelle Musikausübung erschwert?

– Welche Beweggründe haben japanische Musiker, die abendländische Musik spielen, in Wien, sich wissenschaftlich mit japanischer traditioneller Musik zu beschäftigen. Daigorô Arima hat in Wien 1933 eine Dissertation über Japanische Musikgeschichte auf Grund der Quellenlage geschrieben, gleichzeitig eine Zeitungskolumne mit Wien-Klischees nach Japan geschickt.

– Unter welchen Umständen werden die Holer zu Einwanderern? Was sind die Erklärungsmodelle für die lange Studiendauer in Wien – für die Autorin Sato etwa 11 Jahre: Läßt sie sich mit einem individuellen Verlangen nach abenländischer Musik erklären, die der einzelne für sich erwerben will oder mit dem Wunsch, die Lebensweise zu verändern oder die erworbene Kompetenz im Ursprungsland der Kultur auszuüben?

– Wie sehen die Japaner ihre Kultur – sie nennen sie westlich seiyô – aber die Aussagen, ob es eine fremde oder die ihre ist, gehen auseinander: Während beim Symposium „Mozart-Rezeption in Japan" einige Teilnehmer meinten, Mozart sei ein Teil der japanischen Kultur, sind in Satos Arbeit die Meinungen gegensätzlich. Die Japaner sehen die abendländische Musik in Wien als eine von Japan völlig verschiedene Musiktradition. An der Terminologie Charles Seeger's (1977) orientiert, wäre diese Musik NeoEuropean zu nennen.

– Was ist anders an der abendländischen Musik in Japan? Könnten die Unterrichtsmethoden in Japan stark aus der traditionellen Musik stammen: Bezug zu einem Lehrer, vorgegebene Abfolge von Stücken, nonverbale Kommunikation, etc.?

– In der Arbeit Satos fällt eine Diskrepanz auf: einerseits zitiert die Autorin eine Meinungsumfrage „Leben in Japan", in der die Steigerung des glücklichen Lebens in Japan festgestellt wird. Trotzdem, viele Aussagen über das musikalische Studen-

tenleben in Wien stehen in Vergleich zum Leben in Japan, wobei dieser Vergleich immer zugunsten Japans ausfällt.

– Was bedeutet also das Studium der abendländischen Musik in Wien? Und, kann diese Frage nicht dazu beitragen herauszufinden, was abendländische Musik für die Japaner der Gegenwart bedeutet? Wenn die abendländische Musik schon einmal, in der Meiji-Zeit ein funktionales Mittel war, die Gesellschaft zu verändern und verbessern, könnte diese Erwartungshaltung mit ihr nicht noch einmal verbunden sein? Erwarten sich Japaner, die abendländische Musik studieren, die Hoffnung auf ein Auslandsstudium, die Möglichkeit der Weiterentwicklung und die Emigration auf eine Weise, die die Ehre des Heimatlandes nicht verletzt?

– Was bedeutet die Lernphase, in der sich die Japaner noch immer in bezug auf die abendländische Musik sehen? Kann Japan jemals aufholen? Was wollen die Japaner mit ihrer reichhaltigen Infrastruktur in abendländischer Musik noch lernen, wenn nicht Einstellungen und Ideologien, die mit dieser Musik transportiert werden?

– Erhöht sich die Kritikfähigkeit oder verschiebt sie sich nur in Richtung Heimatland? Die Unterrichtsmethode, die in Wien erfahren wurde, wird als die Methode schlechthin empfunden.

– Was hindert Japaner, die Ausübung der abendländischen Musik in ihr Herz einzuschließen? Auch nach einem Auslandsaufenthalt „erinnern" sie sich nur an die Musik, aber sie haben sie nicht aufgenommen.

Ausklang

Die vielen offenen Fragen zeigen: Die Untersuchung der Beschäftigung mit abendländischer Kunstmusik wird sich nicht mit musikimmanenten Antworten begnügen dürfen. Die Frage nach der Bedeutung der abendländischen Musik für Menschen außerhalb des Abendlandes verlangt nach neuen Methoden und Beobachtungen. Begriffe wie das Eigene und das Fremde sind aussagelos geworden, gefragt sind die verschiedenen Sichtweisen der Betrachter und Betreiber.

Auch der Wunsch, das „Retten-Wollen" (vgl. die Einstimmung), ist nicht mehr als hierarchisches Bedauern. Noch steht gerade in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der abendländischen Kunstmusik in Japan an der Stelle von erforderlicher Beobachtung Wertung. Antworten und Fragestellungen werden jedoch auch für jene aus dem Ursprungsland der abendländischen Kultur aufschlußreich sein.

Anmerkungen

1 Vgl. das Symposium Mozart-Rezeption in Japan, veranstaltet von der Stiftung Mozarteum im Jänner 1994. Bericht in Vorbereitung.

Literatur

ARIMA, Daigorô: Japanische Musikgeschichte auf Grund der Quellenkunde. Ungedruckte Dissertation, Wien 1933.

ABRAHAM, Gerald: Spanish Opera. In: WELLESZ, E. und STERNFELD, F. (Hg.): The Age of Enlightenment, New Oxford History of Music Vol. 7, London 1973, S. 281–287.

BOHLMAN, Philip: The land where two streams flow – Music in the GermanJewish Community of Israel. Urbana and Chicago 1989.

DITTRICH, Rudolf: Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik. In: Mitteilungen der Deutschen Ostasiengesellschaft 6/58, Tôkyô 1895, S. 376–391.

HITLER, Adolf: Mein Kampf. Zentralverlag der NSDAP München 1925–1927

HÔRIUCHI, Keizô: A snapshot of Japanese music. In: Contemporay Japan 9/11 Tôkyô, September 1942, S. 13–27

JALOUX, Edmond: Die japanische Musik. In: Neue Musikzeitung 17/25, Stuttgart-Leipzig 1904, S. 354–356.

KRON, Gustav: Die Entwicklung abendländischer Musik in Japan und über japanische Musik. In: Deutsche Tonkünstlerzeitung 459/27, Berlin 1929, S. 411–412.

MERRIAM, Alan P.: The Anthropology of Music. Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno: Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture. In: BERGERON, K. and BOHLMAN, Ph. V. (Hg.): Comparative perspectives, Kent/ Ohio 1993, S. 563–570.

PRINGSHEIM, Klaus: Nihon ni okeru doitsu ongaku [Deutsche Musik in Japan]. In: Ongaku kenkyû 3/10, Tôkyô 1932, S. 17.

PRINGSHEIM, Klaus: Eine Schicksalsfrage des japanischen Komponisten, Ongaku kenkyû 1/2 Tôkyô 1936, S. 45–73.

SATO, Noriko: Die Bedeutung des Studiums an der Hochschule für Musik in Wien für japanische Musikstudenten und Musikstudentinnen. Ungedruckte Diplomarbeit, Institut für Musiksoziologie, Wien 1992.

SEEGER, Charles: Studies in Musicology. Berkeley/Los Angeles/London 1977.

SUCHY, Irene: Deutschsprachige Musiker in Japan vor 1945 – eine Fallstudie eines Kulturtransfers am Beispiel der Rezeption abendländischer Kunstmusik. Dissertation Universität Wien 1992.

SUZUKI, Toshihiro: ‚Daiku to Nihonjin' [Die Neunte und die Japaner]. Tôkyô 1989.

TANABE, Hisao: Japanese Music. Tôkyô 1936.

WOESS, Margareta: Musikalisches Leben in Japan. In: Zeitschrift für Musik 9/113, Regensburg 1952, S. 481–186.

Abstract **Minority and Isolation – the Phenomenon of a Blocked Cultural Transfer In Examination of Those Who Brought European Music to Japan and Those Who Returned It to Europe from Japan**

This paper starts with the observation that the Japanese history of Western music is often interpreted as a story of defeat and Japanese still see themselves as beginners in European art music. Bothe Japanese musicologists before 1945 and European observers interpreted the import of European art music as colonisation and the end of Japanese culture. Adolf Hitler stated the most political categorization when he called the Japanese cultural transmitters in contrast to the "aryan" producers of culture and the Jewish destroyers. The paper is a contribution to in the study of the history of European art music in a country apart form the Western world, a subject widely neglected as independent research.

This paper looks comparatively at two minorities: Germanspeaking musicians in Japan from 1872 to 1945 and students at the Vienna Hochschule für Musik from 1986 to 1989. In the cultural

transfer of European art music to Japan the first group contains individuals who bring, the second individuals who get the content of transfer. The research looks at charactistics of the groups, at reasons for their coming, at the content they brought to and received from Japan, at the path of cultural transfer and at the biographies of the musicians after their stay in Japan. The first group, more than 60 individuals teaching in Japan for a period from at least one year up to several decades, fulfilled their functions of bringing Euroepan art music to Japan and neglected traditional Japanese genres. Interest in traditonal Japanese music was no reason to come to Japan. This attitude was supported by their Japanese employers who neither supported nor encouraged studies in Japanese traditional music. The other group, 61 Japanese students at the Vienna Academy of Music, came mostly on their own to Vienna in order to study music. Data are based on research by a Japanese student at the Institut für Musiksoziologie. This study lists the musical and extra-musical reasons for coming to Vienna, for the long stay in Vienna, for their eventual immigration to Austria or going back to Japan, the content they absorbed and the tracks of reception. It becomes evident that they primarily absorbed European art music, while none of their traditional musics played a role in ther life in Vienna. There is no evidence of a musical contribution from traditional genres. According by several questions concerning the role of European art music in the lives of Japanese arise: Why do Japanese ignore the function of bringing their knowledge back to Japan; what is connected with acquiring competence in European art music; are there differences in teaching, performing? What prevents them from aquiring "living" European art music as one of their musics?