

überrascht es denn auch nicht, daß die sogenannte "klassische Tradition" in Japan in überaus hohem Maße gar nicht mehr die klassische Tradition (mit der praktisch niemand etwas anfangen kann) ist, sondern eben "wirkliche Musik", sei sie von MIYAGI selbst, sei sie von jüngeren Personen, die dafür ein auf die Tradition zurückgehendes *Instrument* benutzen.

Ich möchte somit behaupten, daß der Begriff "Musik" eigentlich zu Unrecht sich jeglicher Klangproduktion bemächtigte und damit das Verständnis und den Blick dafür, worum es beispielsweise in Japan eigentlich ging, blockierte.

Worum ging es denn wohl? Bei dieser Frage ist als erstes sorgfältig zu beachten, daß es, auf ganz Japan gesehen, höchst unterschiedliche Formen aufmerksamen, bewußten Umgangs mit klingendem Material in ganz unterschiedlichen Kontexten gab (und gibt), die ihrerseits mal so, mal anders bezeichnet worden sind. Die Übersicht im *Nihon Ongaku Daijiten*<sup>4</sup> zeigt, daß seit den ältesten japanischen Quellen eine Fülle von Begriffen im Gebrauch war, die wir heute alle unreflektiert zu einer Oberkategorie "Musik" (bzw. die die Japaner zur entsprechenden Oberkategorie "*ongaku*") zählen.

Zu den Begriffen, die mit "aufmerksamem, bewußtem Umgang mit klingendem Material" in Verbindung gebracht werden können, gehören etwa: *gaku* (sich an Klängen erfreuen; eine Aufführung; eine Aufführung mit Tönen und "Tanz"<sup>5</sup> in ausländischem, d.h. festland-asiatischem Stil), *on* oder *oto* (Ton; lautliche Bewegungen im Rahmen einer bestimmten Form), *koe* (Stimme; was entsteht, wenn man etwas empfunden hat), *uta* (Gesang), *utamai* (Gesang und "Tanz"), *asobi* (sich vom Alltag körperlich und geistig lösen, befreien; sich in diesem befreiten Zustand "erhitzen", berauschen<sup>6</sup>), *ongyoku* (eine bestimmte Bewegung von Klängen; ein "Stück"), *fushi* (Gelenk, Internodium; Stelle, wo etwas Größeres untergliedert ist; Stelle, wo die Stimme beispielsweise von hoch zu tief oder von laut zu leise wechselt; Gesangslinie), *te* (Hand; das was die Hand auf einem "Musik"-Instrument tut), vereinzelt auch *ongaku* (Töne und Aufführung).

Unter den zahlreichen Begriffen, die für den Umgang mit Klang verwendet werden konnten, hat sich im späten 19. Jahrhundert das zuletzt aufgeführte Wort *ongaku* als Übersetzungswort für den westlichen Begriff "Musik" etabliert.

---

<sup>4</sup> *Nihon Ongaku Daijiten* [Großes Lexikon der Japanischen Musik] (S. 9-10). Tōkyō: Heibonsha 1989.

<sup>5</sup> Auf eine Diskussion zum Terminus "Tanz" muß hier verzichtet werden. Wenn schon der Begriff "Musik" hinterfragt wird, so müßte dies erst recht auch für "Tanz" geschehen.

<sup>6</sup> Gemäß klassischsprachigem Wörterbuch *Kogo Jiten*. Tōkyō: Iwanami shoten 1974.

Frühe Beispiele für den modernen Gebrauch von *ongaku* sind etwa ein Lesebuch für Schüler von 1873, wo damit Marschmusik für Soldaten bezeichnet ist, oder die ab 1879 im Rahmen eines staatlichen Ausschusses laufenden Diskussionen, wie "Musik" als Ausbildungsfach und Grundbestandteil einer "modernen, bürgerlichen Gesellschaft" auszusehen habe und wie in diesem Zusammenhang auch eigene Klangproduktionstraditionen von "ungesunden" Elementen gereinigt und für den allgemeinen Genuß zurechtgemacht werden könnten<sup>7</sup>.

Das gelegentliche Vorkommen des Wortes *ongaku* (also des heutigen Wortes für "Musik") auch in vergangenen Jahrhunderten darf keinesfalls dazu verleiten, schlechthin von "japanischer Musik" zu sprechen. Es macht einen sehr bedeutenden Unterschied, ob ein Wort — zum Beispiel "Musik" — einen Terminus bildet, unter dem man sich etwas vorstellen muß, das ein recht spezifisches Bedeutungsfeld besitzt und zudem einen hohen Stellenwert auf der Skala von gesellschaftlich relevant empfundenen Werten einnimmt, oder ob dieses Wort — wie es früher bei *ongaku* anscheinend der Fall war — relativ unbedacht und möglicherweise durch ein anderes austauschbar verwendet wird.

Beklagt nun ein Meister wie MIYAGI Michio unter dem Einfluß des zu seiner Zeit alles durchdringenden westlichen Weltbildes die fehlende Eigenständigkeit von "Musik", so brauchen wir uns heute jedoch nicht auf den Standpunkt zu stellen, die verschiedenen Formen von Klangproduktion in Japan seien den Menschen, die nicht einmal eine klare Konzeption von "Musik" hatten, eher gleichgültig gewesen. Vielmehr sollten wir danach fragen, ob die alten Formen der Klangproduktion in Japan nicht etwa Bestandteile bilden von ganz anderen, uns vielleicht vollkommen unbekanntem Ordnungskategorien.

Um die Dimensionen dieser Frage etwas zu beleuchten, gehe ich einmal davon aus, daß es so etwas wie einen allgemeinen Oberbegriff "Musik" nicht gab, ebensowenig wie eine Institution, welche "Musizieren" allgemein als eine erbauliche oder notwendige Tätigkeit definierte. Gruppen von vorwiegend oder ausschließlich mit Klangproduktion beschäftigten Menschen aber, die gab es. Auf welche Weise unterschieden sich denn solche Gruppen voneinander, wenn sie sich nicht gegenseitig als "Musikerkollegen" verstanden?

---

<sup>7</sup> Tōkyō: Geijutsu Daigaku Ongaku Torishirabe-gakari Kenkyū-han [Forschungsgruppe für Fragen zum "Musik-Untersuchungsausschuß", Hochschule für Kunst und Musik, Tōkyō] (Hg.): *Ongaku kyōiku seiritsu e no kiseki* [Auf den Spuren der Entstehung einer Musikerziehung]. Tōkyō: Ongaku-no-tomoshia 1976.

Ich möchte an dieser Stelle den Vorschlag machen, vom japanischen Begriff *sekai* ("Welt") aus zu denken. Dieser überaus häufig in einer "realitäts-ordnenden" Funktion verwendete Begriff drängt sich mir deshalb auf, weil er gerade kein wissenschaftliches Konstrukt bildet, sondern vor allem in mündlicher japanischer Rede, aber auch in schriftlichen Darstellungen auffällig beliebt ist und demnach auf intuitive Weise als zutreffend zur Beschreibung eines zentralen gesellschaftlichen und kulturellen Sachverhalts erachtet zu werden scheint.

Es ist hier nicht möglich, näher auf die unterschiedlichen "Welten" einzugehen, in denen bestimmte Personengruppen bestimmte Formen von Produktion von bzw. Umgang mit Klängen pflegten oder noch pflegen. Jedoch ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß beispielsweise Trommel- und Flötenspiel im Rahmen einer Fest- oder Feierlichkeit, das Spiel von *gagaku*-Instrumenten an Schreinen oder am Kaiserhof oder die Aufführung von Theater-"Musik" jeweils von den Regeln und Normen ganz eigener Institutionen, oder besser: jeweils eigener "Welten", geprägt sind (auch wenn Übernahmen von Texten, Melodien oder Rhythmen aus einer "Welt" in eine andere durchaus vorkommen).

Wenn wir von einer vermutlich sehr starken Aufgliederung von "Musik" in "Welten" ausgehen, so sei nun im Hinblick auf unsere Frage, ob die alten Formen der Klangproduktion in Japan nicht etwa zu ganz anderen, uns unbekannteren Ordnungskategorien gehören, eine dieser "Welten" etwas näher untersucht, und zwar diejenige, die heute am ehesten als "die Welt der klassischen japanischen Musik" verstanden zu werden pflegt. Seit entsprechenden offiziellen und quasi-offiziellen Bemühungen vor allem in der Zeit nach der Jahrhundertwende — und wiederum ab den 1960er Jahren — wird in erster Linie diejenige "Musik" als "klassisch japanisch" angesehen, die sich durch Vornehmheit, strenge Ästhetik und Ruhe auszeichnet. Solche "ruhigen" Traditionen fußen im Tun von Personen einer ganzen Reihe geistesverwandter "Welten", welche sich im 17. Jahrhundert im Rahmen der Etablierung einer konfuzianischen und feudalistischen Landesstruktur mit dem Einverständnis oder sogar der Ermutigung der Behörden herausbildeten.

Es handelt sich dabei um Traditionen, in deren Mittelpunkt der Gebrauch von Saiteninstrumenten steht<sup>8</sup>; als besonders vornehm gilt dabei die "Welt" der 13-saitigen Zither *koto*, als etwas weniger vornehm die "Welt" der 3-saitigen

---

<sup>8</sup> Genannt werden kann hier auch die vertikal geblasene Bambusflöte *shakuhachi*, obwohl einige wichtige Fragen zur Rolle dieses Instruments noch ungeklärt erscheinen.

Spieblaute *shamisen*<sup>9</sup>. In diesen Traditions-"Welten", die sich gerne intern wiederum in "Welten" aufspalten, gibt es eine feste Anzahl von Stücken, durch deren Erlernung man sich Stufe um Stufe in die spezifische "Welt"<sup>10</sup> hinein- bzw. hinaufarbeitet. Dabei haben wir uns zu fragen, ob denn diese "Welten" dazu da sind, den Menschen in den Umgang mit "Musik" einzuweißen — immer schwierigere Stücke zu beherrschen, immer größere Kenntnis eines musikalischen Repertoires zu erwerben — oder ob nicht vielmehr eine fixe Anzahl Stücke dazu dient, den Menschen immer mehr in eine "Welt" einzuweißen. Meines Erachtens ist von letzterem auszugehen, das heißt von einer bestimmten Art Eingliederung in eine Gemeinschaft und in ein von dieser Gemeinschaft vermitteltes Wissen. Diese Eingliederung wäre dann das Primäre, die Musik das Mittel dazu.

Es überrascht immer wieder, festzustellen, daß die Stücke, durch die man in die jeweilige "Welt" hineinwächst, nicht unbedingt einer Entwicklung vom Einfachen zum Schwierigen zu folgen scheinen, weder auf der textlichen noch auf der "musikalischen" Ebene. Ja selbst bei den Stücken, die nur den reifsten Schülern vermittelt werden (oft als "sehr geheime Stücke" kategorisiert), ist nicht recht auszumachen, was an ihnen besonders schwierig sein soll. Das Erlernen eines Repertoires dürfte somit grundsätzlich als "Erfahrungsweg" zu verstehen sein, und nicht oder nur in geringem Maß als "Weg zu einer immer höheren Stufe von Kunst (im Sinne von Kunstfertigkeit)".

Mit Sicherheit bildet jedes *Einzelstück* innerhalb des Repertoires in sich einen "Erfahrungsweg". Durch welche strukturellen Merkmale kennzeichnet sich ein solcher als Einzelstück begangener "Weg"?

1.) Es handelt sich um den Vortrag eines Textes. (Bei den ganz wenigen textlosen Stücken sowie bei der klassischen Tradition von Flötenspiel stellt sich die Frage, ob sich ihre Struktur nicht auch an dem im folgenden dargestellten Schema von Textinhalt orientiert).

2.) Obwohl Naturbilder bzw. Episoden im Text meist eine bestimmte, auf sie passende Markierung auf dem Instrument erfahren (z.B. Tonfolgen mit Signalwirkung oder — etwa beim Wort "Wind" — ein kurzes "Hinwegfegen" über die Saiten), kann keine Rede davon sein, daß der Text zum Anlaß wird,

<sup>9</sup> Zum Begriff "vornehm" sei hier in erster Linie darauf hingewiesen, daß die Gesangstexte als ganze im ersten Fall eine besonders vornehme, im zweiten eine spielerische, manchmal sogar recht aufdringlich-sinnliche Atmosphäre suggerieren.

<sup>10</sup> Auf Deutsch oft "Schule" genannt; im Japanischen sind die Ausdrücke *ryū* (vergl. dazu Anm. 18) und *ha* ("Fraktion, Untergruppierung") gebräuchlich.

sich "musikalisch zu ergießen". Selbst bei längeren Instrumentalzwischenspielen ist anzunehmen, daß es sich an der betreffenden Stelle als notwendig erweist, etwas (z.B. zirpende Grillen) besonders zu markieren.

3.) Stücke besingen nicht eine einzige Situation oder einen seelischen Zustand, sondern bestehen in augenfälliger Weise aus einer Folge von Szenen. Die Wechselstellen zwischen Szene und Szene treten deutlich in Erscheinung und tragen, wie folgendes Beispiel zeigt, zu einem Gesamtbild eines Stückes bei, das klar als "stufenförmig" bezeichnet werden kann.

Näher betrachtet werden soll eines der ursprünglichen Zertifikatsstücke, die ein Schüler ab der 2. Hälfte des 17. Jhdt. zu lernen hatte, wenn er sich in die "Welt" derjenigen blinden Meister begab, welche Gesänge zum Spiel der Zither *koto* überlieferte<sup>11</sup>. Der Gesang ist unter dem Namen der ersten Textaussage bekannt, nämlich *Ume-ga-e* ("Zweige des *ume*-Baums"; *ume* ist eine grüne, pflaumenähnliche Frucht. Das Blühen des *ume*-Baums gehört zu den ersten Höhepunkten im Jahreskreislauf, wobei die Schönheit der weißen Blüten sowie ihre besondere Widerstandsfähigkeit gegenüber Schnee und Kälte stets hervorgehoben wird; zudem gehört der *ume*-Baum in den Bereich des Hauses bzw. Gartens, und nicht, wie etwa die Kirschblüte, in denjenigen der offenen Natur außerhalb der Stadt oder in den Bergen).

Die erste Stufe von *Ume-ga-e* besteht aus dem Hinweis auf eine wohl als allgemeine Lebensweisheit zu verstehende Tatsache<sup>12</sup>, nämlich daß der Vogel *uguisu* in ganz natürlicher Weise sein Nest in die Zweige des *ume*-Baumes baut (der *uguisu* ist ein Vogel, dessen Pfeifen am Winterende die Rückkehr von Wärme, Kraft, Bewegung, also des "Männlichen" signalisiert). Die Frage, die sich an die Nennung von *ume* und *uguisu* anschließt, lautet: Weht nun der Wind, was wird aus dem Vogel in den Blüten? Diese Frage impliziert wohl: Wenn die Kräfte der Natur zu wirken beginnen und die Blüten abfallen, wird erkennbar, daß es unmöglich ist, in dieser Welt dem Gesetz von Werden und Vergehen zu entkommen; was soll man da tun?

Die zweite Stufe von *Ume-ga-e* nimmt Bezug zu einem konkreten Beispiel für das Wirken des genannten Gesetzes, welches den "normalen" Menschen immer schmerzlich trifft. Dabei wird eine Dame aus dem klassischen Roman

---

<sup>11</sup> Vergl. Näheres in: **Ackermann, Peter**: *Kumiuta*. Traditional Songs for Certificates. A Study of their Texts and Implications. Bern: P. Lang 1990. (= Schweizer Asiatische Studien, Monographie Band 10)

<sup>12</sup> "Lebensweisheit" deshalb, da dieselbe Thematik immer wieder und schon in sehr viel älteren Texten besungen wird. Vergl. **Ackermann** 1990: 353-359.

"Die Geschichte des Prinzen Genji" ("Genji Monogatari", ums Jahr 1000 entstanden) beschrieben, die an einem abgeschiedenen Ort mit dem bezeichnenden Namen "Dorf der fallenden Blüten" wohnt. Während sie, wie der Text sagt, auf der Zither spielt, kommt der Kuckuck aus den Bergen sie besuchen. Das Bild des Kuckucks dürfte dabei mit der Vorstellung des Unsteten, Unberechenbaren zu verknüpfen sein; entweder bleibt er nicht oder nicht lange, oder er fliegt über das Haus hinweg, ohne zu Besuch zu kommen, oder er ruft in den kurzen Sommernächten, so daß die schlafende Person ihre Ruhe nicht findet.

Die dritte Stufe, die *Ume-ga-e* erreicht, kann durchaus mit dem modernen Begriff "Frustration" umrissen werden. In recht drastischen Worten wird die Unfähigkeit beschrieben, sich innerlich von zwangshaften Vorstellungen zu lösen: In der Nacht erstreben die Träume das Unerreichbare (den Geliebten), am Tag nimmt der Schmerz unerträgliche Ausmaße an.

Entsprechend geht die vierte Stufe vom Bild des Weinens aus und spricht vom klagenden Geschrei von Wasservögeln. Allerdings tauchen dann zwei bedeutsame Ortsnamen auf, Suma und Akashi. Suma ist im erwähnten Roman "Genji Monogatari" der Ort, wo Prinz Genji einsam und verbannt seine Tage verbringt, von einer Traumerscheinung jedoch veranlaßt wird, in ein Boot zu steigen und nach Akashi zu fahren. Dort begegnet er in einer schlichten, vornehmen Umgebung einer Dame, für die damit ein tief gehegter Wunsch in Erfüllung geht. Die Atmosphäre des Gesangs wechselt somit von negativ zu positiv.

Der Wechsel von der vierten zur fünften Stufe von *Ume-ga-e* bildet einen äußerst markanten Sprung. Der Text der fünften Stufe fällt bereits insofern deutlich aus dem Rahmen, als er nicht, wie bei den vorangehenden vier Stufen, einer klassischen literarischen Quelle entstammt und auch eine Zeilenstruktur besitzt, die klassische Strenge vermissen läßt. Inhaltlich suggeriert die fünfte Stufe eine spielerische Szene: Ein besonders edler, weißer Bogen, der sich normalerweise durchbiegen sollte, tut dies nicht, dafür biegt ein achzigjähriger Alter seine Hüfte in Liebe. Das Bild des Alten ist dabei mit ziemlicher Sicherheit ein Hinweis darauf, daß der Mensch die Möglichkeit hat, alt zu werden, das heißt, die Fähigkeit entwickeln kann, den zerstörerischen Kräften des Kreislaufs von Werden und Vergehen zu entkommen.

Der Wechsel von der fünften zur letzten, sechsten Stufe ist wiederum äußerst markant und führt den Vortragenden in eine völlig neue psychische Situation. Bilder wie auch Textform sind wieder streng klassisch, und die Aussage deutet

Ruhe, Bewegungslosigkeit und Harmonie an: Der Wind, der durch die Kiefern zu wehen pflegt, hat aufgehört, entsprechend sind auch die Wellen auf dem Meer still. Im Wasser spiegelt sich der Mond, dahinter ragt der Berg Fuji in die Höhe. Das Ende von *Ume-ga-e* ist also durch folgende Elemente gekennzeichnet: die Kiefer, ein immergrüner Baum und damit Symbol des nicht dem Kreislauf von Werden und Vergehen Unterworfenen, die absolute Ruhe der zwei gegenpoligen Dimensionen "Oben, Himmel, Wind, Männlich" und "Unten, Wasser, Weiblich", die Ineinanderverflochtenheit dieser Gegenpole in Form des Mondlichts im Wasser, sowie — durch das Bild des Fuji — die Aufhebung des Kreislaufs der Zeit; der Fuji gehört insofern zur Dimension des Außerweltlichen, als etwa sein Gipfel häufig durch die Wolken ins ewige Blau des Himmels ragt, oder sein schneebedeckter Gipfel zu erkennen gibt, daß er selbst im Sommer von Hitze unberührt bleibt.

4.) Die "Hinzufügung einer lautlich gestalteten Vortragsweise" (*fushi-tsuke*) und von bestimmten "Griffen (auf dem Instrument)" (*te-tsuke*) zu den Texten geschieht in engster Anlehnung an die Aussage und Atmosphäre. Die Deklamation der einzelnen Aussageteile erfolgt grundsätzlich in einer Art Bogenform (Einsetzen der Aussage — Hauptteil der Aussage etwas erhöht — Ende der Aussage, Zurücksinken zu einem bestimmten Ausgangston). Die einzelnen in dieser Weise gebauten Phrasen orientieren sich dabei an unterschiedlichen Ausgangstönen, wobei sich erhöhte innere Erregung bzw. "Frustration" meist an einer auffallend hohen oder "unnatürlichen" (das heißt zum Beispiel durch zusätzlichen Druck auf die Instrumentensaite erhöhten) Tonstufe orientiert. Im weiteren ist auf die Anpassung der Vortragsmittel an Aussage und Atmosphäre auch in Bezug auf das Tempo (in der Regel eine stete und ruhige Zunahme des Tempos) oder die Tondichte (immer stärkeres Auffüllen der Zwischenräume zwischen den Gerüsttönen) hinzuweisen. Zu erwähnen ist noch die Tatsache, daß im Laufe der Zeit Stücke entstehen, bei denen die spielerische Stufe durch ein längeres Zwischenspiel markiert wird, in denen nur "die Hand" — und nicht der singende Mensch — kleine Muster ausführt, die zum Beispiel an volkstümliches Trommelspiel erinnern.

Der "Weg" also, den jemand beim Vortrag von *Ume-ga-e* geht, besteht zunächst einmal aus einer sinnlich wahrnehm- und produzierbaren Totalität von Text, Textimplikation, Tönen bzw. Tonstufen, Tempo, Tondichte und wohl auch Vortragsintensität; in sehr vielen Fällen wissen wir zudem, daß dieser "Weg" auch als "Tanz" (zu Vortrag und Spiel einer anderen Person) begangen werden konnte. In jedem Fall aber muß der "Weg" auch als ein jenseits aller

sinnlich wahrnehmbaren Parameter begangener psychologischer Weg bezeichnet werden, der sich durch Stufen und Wechselstellen auszeichnet und zu einem Zustand hinführt, der als eine Art Erlösung oder sogar Auflösung umschrieben werden könnte<sup>13</sup>.

Wenn schon ein *einzelnes Stück* wie *Ume-ga-e* einen "Weg" bildet, so läßt sich dasselbe sagen von bestimmten *Reihen von Stücken*, die ein Schüler innerhalb der "Welt" einer Überlieferungstradition lernt. Steht am Ende eines Einzelstücks so etwas wie eine "Erlösung", so führen mehrere Reihen von Stücken hin zu einer als *oku* ("tief innen") oder *hikyoku* ("Geheimstück") bezeichneten Stufe. Es geht dabei, wie schon erwähnt, nicht um die immer bessere Beherrschung einer "Kunst", sondern um etwas anscheinend Diffuseres: Um einen Weg zu einem psychischen Zustand hin. Sollten wir also nicht Ausschau halten, ob es nicht gängige japanische Termini gibt, welche dabei die für uns disparaten Aspekte des Umgehens mit Klanggebilden zu einer Kategorie und damit zu einer Art Sinneseinheit bündeln?

Eine der vielleicht häufigsten Bezeichnungen für das Erlernen "klassischer japanischer Musik" war und ist noch ganz einfach *michi*, "Weg" (eine andere Lesart des Schriftzeichens für *michi* kann auch *dō* sein). Ein weiterer Begriff, der hier sicherlich auch genannt werden darf, ist *shugyō*, ein buddhistischer Terminus mit der Bedeutung: "Handlung, um sich immer weiter zu perfektionieren".

Wege der Selbstperfektionierung können wohl immer mit der Idee von "Stufen" (*dan*) in Verbindung gebracht werden. Ob man das Ziel dieses Weges mit der Idee von *satori* ("Erleuchtung") in Beziehung bringen will, bleibe dahingestellt, doch kommt meines Erachtens in einem Stück wie *Ume-ga-e* eines der wesentlichsten Elemente eines Erleuchtungsprozesses deutlich zum Ausdruck: Annäherung an die Erkenntnis, daß die Unfähigkeit, sich selbst von innen her frei zu machen, zu Selbstzerstörung und Verderben führt<sup>14</sup>. Dabei bedeutet "sich selbst frei machen" das Erkennen des Kreislaufs von Werden und Vergehen, um sich dann durch eigene Kraft davon zu lösen. Erleuchtung im Sinne der inneren Befreiung spielt gerade im Zen, einer seit dem 13./14.

<sup>13</sup> Vergl. dazu auch: **van Gulik, Robert Hans**: The Lore of the Chinese Lute. Tōkyō: Sophia University 1940, New Edition 1969: insbesondere S. 42-49.

<sup>14</sup> Besonders gut greifbar sind die Stufen eines solchen Prozesses im *nō*-Theater. Hier wird auf manchmal sehr drastische Weise von der "Schuld" (*tsumi*) durch *mayoi* (Wahn, Täuschung, Vernarrtheit in die Realität), *mōshū* (blindes Anhaften an den Dingen), *shūchaku* (Haften, an etwas kleben), oder *shūshin* (Herz, das sich nicht befreien kann) gesprochen.



Jahrhundert mit dem Konfuzianismus nicht unverbundenen Form des Buddhismus, eine zentrale Bedeutung, und so dürften Zen-buddhistische Vorstellungen vom "Weg der Selbstperfektionierung" im konfuzianischen Kontext des 17. Jahrhunderts durchaus eine zentrale Rolle gespielt haben bei der Pflege sittlich guten und gesellschaftlich korrekten Verhaltens.

Was also unter dem Blickwinkel der Frage nach Musik als recht diffuses Konglomerat von Elementen erscheint, die mit der Produktion und der Wahrnehmung von Klängen nichts zu tun haben (ältere Berichte von "Musik"-Schülern<sup>15</sup>, die bei ihrem Meister jahrelang keine Minute Musikunterricht erhielten und bloß das Haus zu reinigen hatten, sind keine Seltenheit!), erscheint unter dem Blickwinkel von Begriffen wie *michi* und *shugyō* als schlüssiges Verhalten.

Allerdings bleibt uns mindestens ein Punkt bezüglich dieses *michi* oder *shugyō* ganz verschlossen, da viele Einzelheiten derjenigen, denen das "Geheimnis der Überlieferung von Saiteninstrumentenspiel" anvertraut war — es handelt sich um die Angehörigen der Organisation blinder Personen — unbekannt sind. Somit ist insbesondere die Frage nach einem eventuellen Zusammenhang zwischen den Arbeitsbereichen der Blinden, nämlich "Musik" einerseits und Heilkunst (z.B. Massage oder Akupunktur) andererseits, völlig offen. Immerhin suggerieren viele der Gesänge die Vorstellung vom Altern ohne Verlust der Körperenergien, ein Thema, das in Ostasien seit jeher im Zentrum des Interesses an geregelter individueller Existenz stand.

Ist im vorangehenden von "Weg" bezüglich eines Einzelstücks und bezüglich einer Reihe von Stücken die Rede gewesen, so muß jetzt wohl noch ein Schritt weitergegangen und gefragt werden, ob nicht auch das Erlernen einer Reihe von Stücken Bestandteil eines "Weges" noch höherer Dimension bildet. In diesem Zusammenhang möchte ich als erstes darauf hinweisen, daß in einem Land, welches sich, wie Japan nach 1600, am Konfuzianismus (Neo-Konfuzianismus<sup>16</sup>) orientiert, das Augenmerk mit Sicherheit auf die Koppelung geregelter individueller und geregelter gesellschaftlicher Existenz gerichtet ist, also auf Begriffe wie "sittlich gutes" und "gesellschaftlich korrektes" Handeln. Selbstperfektionierung<sup>17</sup> enthält in diesem Rahmen neben einer individuellen

---

<sup>15</sup> Insbesondere sogenannte *uchideshi* (Schüler, die auch beim Meister wohnen).

<sup>16</sup> Vergl. etwa: **MARUYAMA Masao** (translated by HANE Mikiso): *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*. Tōkyō: University of Tōkyō 1974.

<sup>17</sup> "Zuerst sich selbst *in Ordnung bringen*" ist eine der Grundaussagen in den klassischen Schriften des Konfuzianismus. Vergl. etwa: **CHEN Li Fu** (translated by LIU Shih Shun): *The*

psychischen und physischen auch eine besonders starke gesellschaftliche Komponente, das heißt wohl, die Bemühung um Erkenntnis des organischen Ver- und Gebundenseins nicht etwa an eine abstrakte Idee oder einen Gott, sondern an eine ganz konkrete "Welt" von bestimmten Personen um einen herum und innerhalb einer Linie durch die Zeiten hindurch.

Beim "Weg" des Textvortrags zum Spiel eines Saiteninstruments dürfte demnach die Entwicklung der Erkenntnis von großer Wichtigkeit sein, daß man in einer konkreten Beziehung der Gebundenheit steht erstens zu seinem Meister, zweitens — in der synchronen Dimension — zur "Welt" des "Weges", den man geht (das heißt, der Schule, der der Meister angehört und damit der Gemeinschaft derjenigen, die über das individuelle Erreichen von Stufen wachen), und drittens — in der diachronen Dimension — zur Tradition seines "Weges", wie sie durch die Zeiten "fließt"<sup>18</sup>. "Musik" lernen heißt in einem solchen Kontext also, ganz spitz formuliert, "den Weg gehen der korrekten Integration in gesellschaftliche Bindungen, innerhalb deren die spezifische Fähigkeit, mit Klanggebilden als Mittel zur Selbstperfectionierung auf verschiedenen Ebenen umgehen zu können, gefördert wird".

Anders ausgedrückt: Angesichts der genannten spezifischen Art des Integriertseins eines "Musikmachenden" bzw. von "Musik" in Bindungen ist eine Loslösung der Klangphänomene von der Bindung zu bestimmten Personen nicht nur nicht angestrebt, sondern die Klangphänomene bilden gerade das Mittel, um Bindungen zu erkennen. Ein derartiger Kontext hat eine Reihe von Konsequenzen. So kommt es etwa zu keiner Verselbständigung von notierten Parametern<sup>19</sup>, zu keiner "Musik, die in Form einer Notenschrift in die Welt

---

Confucian Way. A New and Systematic Study of 'The Four Books'. London and New York: KPI 1986.

<sup>18</sup> Der übliche Begriff für "Schule" ist im Japanischen *ryū* ("Fließen", "in der Strömung von"). Allerdings wurde bis heute noch nie diskutiert, ob dieser Begriff *ryū*, der heute sicher ein klar definierbarer Terminus mit der engen Bedeutung "Traditionsschule" ist, dies auch in der Vergangenheit war, oder ob es sich nicht vielmehr um einen unbedacht verwendeten Ausdruck im Sinne von "nach der Art [des Meisters so-und-so]" handelt. Diese Frage scheint mir insofern wichtig, als es nicht unerheblich ist, ob es ein Bewußtsein von *verschiedenen* unter Umständen sogar alternativen Traditionssträngen gab, oder ob die möglicherweise zufällige Zugehörigkeit zu *einer* "Schule" für das Selbstverständnis des "Musik"-Ausübenden genügte.

<sup>19</sup> Grundsätzlich ist von mündlicher Überlieferung auszugehen. Die Frage nach der Funktion der *Aufzeichnungen* des klanglichen Parameters ist meines Erachtens heute noch völlig offen. Wenn alte Angaben zum klanglichen Parameter in vielen Fällen die Vermutung nahelegen,

psychischen und physischen auch eine besonders starke gesellschaftliche Komponente, das heißt wohl, die Bemühung um Erkenntnis des organischen Ver- und Gebundenseins nicht etwa an eine abstrakte Idee oder einen Gott, sondern an eine ganz konkrete "Welt" von bestimmten Personen um einen herum und innerhalb einer Linie durch die Zeiten hindurch.

Beim "Weg" des Textvortrags zum Spiel eines Saiteninstruments dürfte demnach die Entwicklung der Erkenntnis von großer Wichtigkeit sein, daß man in einer konkreten Beziehung der Gebundenheit steht erstens zu seinem Meister, zweitens — in der synchronen Dimension — zur "Welt" des "Weges", den man geht (das heißt, der Schule, der der Meister angehört und damit der Gemeinschaft derjenigen, die über das individuelle Erreichen von Stufen wachen), und drittens — in der diachronen Dimension — zur Tradition seines "Weges", wie sie durch die Zeiten "fließt"<sup>18</sup>. "Musik" lernen heißt in einem solchen Kontext also, ganz spitz formuliert, "den Weg gehen der korrekten Integration in gesellschaftliche Bindungen, innerhalb deren die spezifische Fähigkeit, mit Klanggebilden als Mittel zur Selbstperfektionierung auf verschiedenen Ebenen umgehen zu können, gefördert wird".

Anders ausgedrückt: Angesichts der genannten spezifischen Art des Integriertseins eines "Musikmachenden" bzw. von "Musik" in Bindungen ist eine Loslösung der Klangphänomene von der Bindung zu bestimmten Personen nicht nur nicht angestrebt, sondern die Klangphänomene bilden gerade das Mittel, um Bindungen zu erkennen. Ein derartiger Kontext hat eine Reihe von Konsequenzen. So kommt es etwa zu keiner Verselbständigung von notierten Parametern<sup>19</sup>, zu keiner "Musik, die in Form einer Notenschrift in die Welt

---

Confucian Way. A New and Systematic Study of 'The Four Books'. London and New York: KPI 1986.

<sup>18</sup> Der übliche Begriff für "Schule" ist im Japanischen *ryū* ("Fließen", "in der Strömung von"). Allerdings wurde bis heute noch nie diskutiert, ob dieser Begriff *ryū*, der heute sicher ein klar definierbarer Terminus mit der engen Bedeutung "Traditionsschule" ist, dies auch in der Vergangenheit war, oder ob es sich nicht vielmehr um einen unbedacht verwendeten Ausdruck im Sinne von "nach der Art [des Meisters so-und-so]" handelt. Diese Frage scheint mir insofern wichtig, als es nicht unerheblich ist, ob es ein Bewußtsein von *verschiedenen* unter Umständen sogar alternativen Traditionssträngen gab, oder ob die möglicherweise zufällige Zugehörigkeit zu *einer* "Schule" für das Selbstverständnis des "Musik"-Ausübenden genügte.

<sup>19</sup> Grundsätzlich ist von mündlicher Überlieferung auszugehen. Die Frage nach der Funktion der *Aufzeichnungen* des klanglichen Parameters ist meines Erachtens heute noch völlig offen. Wenn alte Angaben zum klanglichen Parameter in vielen Fällen die Vermutung nahelegen,

um etwas erheblich Diffuseres als um "Musik". Das Entsetzen vieler Europäer über das, was die Japaner ihre "klassische Musik" nennen, das Desinteresse des größten Teils der heutigen Japaner an dieser "klassischen Musik" und nicht zuletzt auch die kritische Auseinandersetzung eines MIYAGI Michio mit der eigenen Tradition beruhen in meinen Augen hauptsächlich darauf, daß man hier sozusagen etwas unter einer falschen Etikette verkauft: Klassisch japanische "Klang-Wege" als "Musik". Leider scheint es heute allerdings kaum jemandem aufzufallen, daß Kompositionen wie diejenigen von MIYAGI, die sich in ihren wesentlichsten Punkten am westlichen Musikbegriff orientieren, bloß auf Grund ihrer Benutzung von traditionellen japanischen Instrumenten als das klassische japanische Erbe "konsumiert" werden.

2. Natürlich gab es auch in Japan schon immer etwas, das man, wenn man will, "Musik" nennen könnte. Das Problem ist aber, daß es auch im Westen den aufmerksamen, bewußten Umgang mit klingendem Material gibt, so daß sich der westliche Begriff dafür, nämlich "Musik", im Zuge der Übernahme westlicher Vorstellungs-Kategorien praktisch unbemerkt des japanischen Bereichs der Klangproduktion bemächtigen konnte. Dies hat jedoch dazu geführt, daß uns die zentralen Aspekte des klassischen japanischen Repertoires gar nicht auffallen und wir diesem Repertoire somit auch nicht gerecht werden können. Anders verhält es sich hingegen bei einem "Weg", bei dem es im Westen nichts Vergleichbares gibt, zum Beispiel dem Tee-Weg. So bemächtigte sich auch kein westlicher Begriff — bzw. kein Übersetzungsbegriff einer westlichen Kategorie — dieses japanischen Weges, der dann auch nicht an etwas gemessen wurde, was er nicht ist; infolgedessen dürfte er viele seiner Eigenschaften bewahrt haben. Vom Tee-Weg würde auch heute niemand erwarten, sein Zweck bestünde darin, möglichst kunstvoll Tee zu trinken.

\* \* \*

## **Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 188: "Lux Oriente" Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung**

**Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag  
Hrsg. Klaus Wolfgang Niemöller, Ume Pätzold und  
Chung Kyo-chul**

**Gustav Bosse Verlag Kassel 1995**