

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sumiyoshi 住吉

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

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

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

Bemerkungen zur Struktur von *Sumiyoshi*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bemerkungen zur Struktur von *Yuki*

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

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

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

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

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

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

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

Literaturempfehlungen

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

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

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

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

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

Grundriß der Japanologie

Herausgegeben von
Klaus Kracht und Markus Rüttermann



2001

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden