

Seite abgehandelt, wobei – eine Konstante des Buches – keinerlei interpretationshistorische Charakterisierung versucht wird. Dass mit dieser (in der oben erwähnten archiphon-Box zugänglichen) Einspielung der 5. Symphonie Beethovens mit dem Berliner Staatsopernorchester das Zeugnis einer hochvirtuosen Orchesterbehandlung vorliegt, die auf Augenhöhe mit den Größen spätromantischer Rubato-Kultur steht und zudem interpretatorischen Eigenwillen zeigt, erfährt man hier nicht. Stattdessen schildert die Autorin die Aufnahme als „traumatisch“ für den Dirigenten, der sich daraufhin geschworen habe, „nie mehr für die Schallplatte zu musizieren“ (S. 94). Es ist die Tragik dieses an äußeren Widerständen reichen Lebens, dass Szenkar, indem er seinem Schwur weitgehend treu blieb, eine nachhörende Rezeption seiner Dirigierkunst selbst behinderte und die frappante Diskrepanz zwischen einstigem Ruhm und fehlendem Nachruhm mitverursachte.

Besonders verdienstvoll ist daher die von Bauchhenß zusammengetragene Phonographie (S. 317–321), die mit 85 Titeln dann doch nicht ganz gering ausfällt, wenngleich die meisten Aufnahmen (z. T. private) Live-Mitschnitte aus den 1950er Jahren sind, die kaum von exzellenter Qualität sein dürften und jedenfalls nur bedingt auf den Dirigenten der 20er Jahre schließen lassen. Abgesehen von der an den wenigen bisher veröffentlichten Aufnahmen gewonnenen Gewissheit, dass Szenkar „eine der großen Dirigentengestalten des 20. Jahrhunderts gewesen“ sei (S. 8), macht aber die Autorin eine Beurteilung der Tondokumente selbst nicht zum Gegenstand ihrer Arbeit.

Der umfangreiche Anhang enthält neben Endnoten, Tafelteil, Quellen-, Abkürzungs- und Abbildungsverzeichnissen, die erwähnte Phonographie, eine Liste von Szenkars musiktheatralen Aufführungen (eine deutlich umfangreichere Liste der konzertanten Werke ist auf der Homepage des Verlags verfügbar) sowie ein Personen-

register, das neben Seitenverweisen auch Lebensdaten und eine Kurzcharakterisierung der Genannten liefert. Abgesehen von einer wenig benutzerfreundlichen Gestaltung der Nachweise, die vom Leser ein mehrfaches Nachschlagen erfordert (Haupttext → Endnoten → Abkürzungsverzeichnis → Literaturverzeichnis), ist hier ein schönes Buch gelungen, das eine nicht unbedeutende Lücke schließt.

(April 2017)

Lars E. Laubhold

STEFAN MENZEL: Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. VII, 338 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 87.)

Als Auftakt zur Studie von Stefan Menzel über Hōgaku kann das Coverfoto der Publikation genommen werden. Dort sind eine Geigerin und ein Koto-Spieler bei einer Musikvorführung zu sehen. Die beiden musizieren die Komposition *Haru no umi* des berühmten blinden Koto-Spielers Miyagi Michio aus dem Jahr 1932, die in der Regel auf der Shakuhachi, der traditionellen japanischen Bambusflöte, zur 13-saitigen Koto gespielt wird.

Die Darstellung eines Spielers aus der japanischen und einer Spielerin aus der europäischen Musikkultur wirft die Frage auf, wie denn das zusammen geht. Der Untertitel „Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert“ rückt die japanische Musik in den Kontext der Moderne. Damit klingen bereits Entwicklungen an, die die japanische Kultur im „langen 20. Jahrhundert“ (das heißt: vom Beginn der Meiji-Zeit im Jahr 1868 bis in die Zeit nach 1945) nehmen sollte. Natürlich ist die Begrifflichkeit einer „modernen Tradition“ ein Paradox, und der Autor unternimmt es in seiner historisch angelegten Arbeit, dieses Paradoxon aufzulösen. Dabei belegt er überzeugend, dass Tradition nicht einen fixierten

Bestand an kulturellen Inhalten bedeutet, sondern mannigfachen Wandlungen unterliegt. Daher definiert er Hōgaku als ein Sowohl-als-auch von „tatsächlicher“ traditioneller Musik, die aus der Blütezeit der jeweiligen Genres stammt (und die professionell reproduziert wird), und Genres, die nach dem Anbruch der japanischen Moderne entstanden sind (S. 6). Es geht darum, „die mannigfaltigen Wechselwirkungen mit der seit dem späten 19. Jahrhundert importierten westlichen Kunst und Unterhaltungsmusik [...] ins Auge zu fassen, die wiederum primär von sozialen, politischen und institutionellen Prozessen angestoßen wurden“ (S. 10). Über die Jahrzehnte nahm der Einfluss der westlichen Musik (gleichbedeutend mit „internationaler“ Musik) gegenüber der traditionellen japanischen Musik permanent zu, so dass sie zeitweilig als einzige Stilrichtung akzeptiert wurde. Aber zeitgleich bricht sich immer wieder das Interesse an den eigenen Traditionen Bahn.

Der musikalische Weg der japanischen Musik zur westlichen Musikkultur führte (wie auch in China und Korea) über das Schullied. In den 1880er Jahren erfolgte „als zweifellos nachhaltigste Reform [...] die Einführung des schulischen Singunterrichts“ (S. 11). Aus den eigenen wie auch den westlichen Strömungen wurden die Elemente, die für die Musizierpraxis am geeignetsten betrachtet wurden, aufgegriffen. Teilweise wurden westliche Melodien mit neu geschaffenen japanischen Texten versehen. Daher erfolgte der Zugang zur westlichen Musikkultur effektiv über den eigenen Gesang der Heranwachsenden. Ein nachhaltiger Traditionsbezug wurde zudem über das Instrumentarium hergestellt: über die schon erwähnten Instrumente Koto und Shakuhachi, die viersaitige, birnenförmige Biwa, die dreisaitige, kastenförmige Shamisen, die Shō („Mundorgel“) sowie eine Vielzahl an Perkussionsinstrumenten.

Gleichwohl gewannen die aus Europa und den USA stammenden Instrumente des

westlichen Symphonieorchesters und das Klavier recht bald so weit die Oberhand, dass die seit dem Jahr 2002 obligatorische Einführung von traditionellen japanischen Instrumenten an allen öffentlichen Junior High Schools sowie an den übrigen Ausbildungsstätten sogar als revolutionär empfunden wurde.

Die historische Anlage der Monographie ist auf den zeitlichen Rahmen zwischen 1868 und der Gegenwart begrenzt – der Autor nennt diesen Zeitraum – wie schon erwähnt – das „lange 20. Jahrhundert“, das bei der Aufhebung der totalen politischen Isolation ansetzt, die Zeit des „verschlossenen Landes“ hinter sich lässt und mit der Öffnung des Landes gegenüber dem Westen eine totale Umwälzung des privaten und öffentlichen Lebens in Handel, Technologie, Bildung, Kultur und Politik herbeigeführt hat.

Die Einleitung schildert unter der Überschrift „Weg in die ästhetische Krise“ den Anbruch der japanischen Moderne, die Kontakte mit dem Westen, die Erfahrung wirtschaftlicher und militärischer Inferiorität und damit einhergehend auch in kultureller Hinsicht die Erfahrung einer Minderwertigkeit gegenüber den westlichen Ländern. Menzel schildert an Beispielen „die teils verheerenden Auswirkungen dieses Inferioritätstopos auf die traditionelle Musiklandschaft“ (S. 11).

Im Kapitel II erörtert der Autor die Bewältigung der Moderne anhand zweier Fallstudien über die „neue japanische Musik“ der Meiji-Zeit (ab 1868 bis in die 1920er Jahre) und die japanische Symphonik der 1930 und 40er Jahre. Im anschließenden Kapitel III geht es um die Zeit nach 1945 mit der „klassischen“ Hōgaku-Repertoirepflege und um „zeitgenössische japanische Musik“.

Abschließend werden die wichtigsten Resultate des historischen Diskurses benannt. Sie bestehen in der Erkenntnis, dass die traditionelle japanische Musik keineswegs nur

als fest stehendes kulturelles Erbe gepflegt und weitergereicht wird. Vielmehr wird deutlich, „dass das Bild einer statischen, nur noch tradierten Hōgaku-Kultur weit an der Realität vorbei geht“ (S. 15). Das belegt der Autor u. a. mit einem Hinweis auf die quantitative Dimension: Offenbar beträgt die Anzahl der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts neu komponierten Hōgaku-Stücke deutlich mehr als 4.000. Der Umfang des Repertoires zeigt, dass Hōgaku alles andere als ein marginales Phänomen der japanischen Musikkultur ist. In japanischen Schulen ist die Behandlung von Hōgaku seit 1998 verpflichtend, und in westlichen Ländern ist das Interesse an Dialogen mit den asiatischen Kulturen gewachsen. Selbst an deutschen Schulen sind interkulturelle ästhetische Kompetenzen bei Projekten und ähnlichen Lernformen längst Bestandteil der pädagogischen Arbeit. Nicht zuletzt machen die digitalen Medien Phänomene der japanischen Kultur leicht und für jeden zugänglich. Auch die eingangs erwähnte Komposition *Haro no umi* von 1932 sowie weitere Hōgakus sind über Youtube abrufbar. Dass Zugänglichkeit und Verbreitung über die elektronischen Medien Rückwirkungen auf stilistische Erscheinung und kompositorische Fortentwicklung haben, ist auf die „kulturelle Globalisierungsdynamik“ (S. 16) zurückzuführen.

Zur Einordnung in den allgemeinen musikwissenschaftlichen und ethnomusikalischen Diskurs ist folgendes zu sagen:

1) Die bei Menzel zentrale Fragestellung „Was ist traditionelle japanische Musik?“ wird auch in der Übersichtsdarstellung im siebten Band der *Garland Encyclopedia of World Music*, hrsg. von Robert C. Provine u. a. (Bd. 7: *East Asia: China, Japan, and Korea*, New York und London 2002) ausführlich abgehandelt. Ähnlich finden wir auch bei Peter Ackermann in Band acht des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* (Laaber 1984) Darstellungen der viele Jahrhunderte zurückreichenden Tra-

ditionen der japanischen Musik am Kaiserhof, im Buddhismus und im Theater. Auch regionale Entwicklungen, die Bindungen an das Theater (Nō, Kabuki), an religiöse Praktiken und folkloristisches Brauchtum sind dort berücksichtigt. Das gehört natürlich in eine Überblicksdarstellung hinein. Dem gegenüber hat sich Menzel auf ein wesentlich enger gefasstes Thema eingelassen, das im Übrigen bei den genannten Übersichten vernachlässigt ist. Die fehlende inhaltliche Breite wird also durch die Fokussierung voll und ganz aufgewogen.

2) Ein Blick ins Internet weist auf einen anderen Aspekt hin. In der Darstellung über *Latest Trends by Genre des Performing Arts Network Japan* widmet sich Kazumi Narabe (2010) insbesondere auch den aktuellen Erscheinungsformen des Hōgaku (*Hōgaku – Traditional Japanese Music*, http://www.performingarts.jp/E/overview_art/1005_09/1.html). Welche Resonanz findet diese Musik bei jungen Leuten, und welche Veränderungen erfährt Hōgaku in der Jazz- und Rockmusik? Die aktuellen Szenen bedienen sich durchaus der traditionellen japanischen Musik. Darauf geht der Autor lediglich kurz, nicht aber substantiell ein.

3) Zu guter Letzt ordnet der Autor den Hōgaku in die Globalisierungsthematik ein. Das macht die durchgängige Einbeziehung sozialer und medialer Kontexte plausibel und notwendig. Freilich findet der Rezensent die Behauptung, dass „hier die erste moderne Musikkultur außerhalb des Abendlandes“ (S. 309) entstanden sei, mutig, aber diskussionswürdig.

Insgesamt liegt die profunde Darstellung einer wichtigen musikkulturellen Entwicklung Japans für deutsche Leser vor, wie sie bisher in der deutschen wie in der englischsprachigen Literatur gefehlt hat. Dem Autor ist eine Darstellung gelungen, die begriffliche Klarheit schafft und in der Sache zu einer differenzierten Darstellung findet. Nicht unerheblich trägt dazu die sprachliche Kompetenz des Autors im Japanischen

bei. Das umfangliche Quellen- und Literaturverzeichnis bringt die Titel dankenswerterweise zweisprachig. Auch daran zeigt sich eine große kulturelle Einfühlung, wie sie in der westlichen Welt alles andere als selbstverständlich ist.

(April 2017)

Günter Kleinen

ANNA MAGDALENA SCHMIDT: Die imaginäre Grenze. Eine Untersuchung zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkischer Herkunft in Deutschland und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Köln: Verlag Dohr 2015. 214 S. (musicologia. Band 14.)

Die Integration von zugewanderten Menschen in die deutsche Gesellschaft ist eine der größten Herausforderungen unserer Zeit. Und bei aller tagesaktuellen Aufmerksamkeit für die seit 2015 vor Bürgerkriegen, Gewalt und Armut nach Deutschland geflüchteten Menschen darf nicht in Vergessenheit geraten, dass sich große Teile der zweiten und dritten Generation der eingewanderten Menschen noch immer nicht als gleichwertiger und -berechtigter Teil der deutschen Gesellschaft empfinden. Mit welchen „imaginären Grenzen“ sich Jugendliche auseinandersetzen, zeigt Anna Magdalena Schmidt eindrucksvoll in ihrer Dissertationsschrift zur Bedeutung von Musik für Jugendliche türkischer Herkunft in Deutschland und ihre Verortung im Diskurs der interkulturell orientierten Musikpädagogik. Ihre Studie ist zur rechten Zeit erschienen; denn für (musik-)pädagogische Maßnahmen zur Überwindung der imaginären Grenzen muss erst das komplexe Geflecht aus wechselseitigen Zuschreibungen, Annahmen und Befürchtungen verstanden, entwirrt und konstruktiv reflektiert werden.

Anna Magdalena Schmidt fragt in ihrer Studie zu den musikalischen Umgangsweisen von Jugendlichen türkischer Herkunft in Deutschland z. B.: Welche Musik

hat für sie eine besondere Relevanz und warum? Welche Bedeutungen weisen sie verschiedenen Musikstilen zu, und inwiefern hat Musik eine identitätsstiftende Rolle? Zur Beantwortung dieser Kernfragen werden nach einigen einführenden Klärungen zum türkischen Musikleben in Deutschland (Kapitel 2), zum Stand der interkulturell orientierten Musikpädagogik (Kapitel 3), zum Kultur- und Identitätsbegriff (Kapitel 3 und 4) und der Methodik (Kapitel 5) zehn Jugendliche in ihren musikalischen Lebenswelten befragt, interviewt und portraitiert. Die methodisch sorgfältig erhobenen und ausgewerteten Daten, die überzeugend gestalteten Portraits sowie die anschließenden Verknüpfungen mit den im Theorieteil dargestellten Konzepten und Begriffen bilden das Herzstück und die große Stärke der Arbeit. Hier geht die Autorin über die in der Literatur bisher vorrangig unsystematisch dokumentierten Alltagserfahrungen weit hinaus und schließt – ein Stück weit – eine wichtige Forschungslücke. Der bedeutungsorientierte Kulturbegriff und vor allem das Konzept der Transdifferenz (als „mentales Geschehen“) bieten dazu (anders als die Konzepte von Kreolisierung und Hybridität) geeignete interpretatorische und theoretische Anschlussmöglichkeiten.

Dass sich die Autorin in ihrem methodischen Vorgehen auf die grounded theory stützt, ist allerdings nur teilweise nachvollziehbar. Denn wo sie die Interviews qualitativ auswertet und in Bezug zu vorhandenen Theorien setzt, kommt sie zu interessanten Ergebnissen, die durch einen intensiveren Theoriebezug noch plausibler und anschlussfähiger hätten werden können (z. B. die Aufdeckung von Widersprüchen in den Identitätsbegriffen von Erik Erikson und Heiner Keupp oder eine Bezugnahme auf die in der Musikpädagogik thematisierten Ansätze der projizierten und inszenierten Ethnizität). Versuche aber im Sinne der grounded theory aus den erhobenen Daten theoriegenerierende Aussagen zu formu-