

Margaret MEHL: *Not by Love Alone: The Violin in Japan, 1850–2010*, Copenhagen: The Sound Book Press 2014. xiii+533 Seiten. ISBN 8799728311.

Hermann Gottschewski, Tokyo

Die Art und Weise, wie die Japaner ihre musikalischen Aktivitäten organisieren, mag aufgrund äußerer Umstände [von der westlichen Art] differieren, aber das Musizieren transzendiert kulturelle Unterschiede. Die Vielfalt der Aktivitäten und die Entschlossenheit und Hingabe japanischer Amateure machen es schwierig, denen zu glauben, die behaupten, dass die Japaner die westliche Musik nicht "wirklich" liebten oder verstünden. [S. 388]

Es ist ein interessantes Unterfangen, eine Kulturgeschichte aus der Sicht eines Musikinstrumentes zu schreiben. Dabei stellen sich fast wie von selbst Fragen, die in einer gewöhnlichen, das heißt in einer personenzentrierten oder in einer werk-, gattungs-, stil-, institutions- oder sozialhistorisch orientierten Musikgeschichte kaum in den Blick kommen. Das gilt umso mehr, als in dem vorliegenden Buch die instrumentenbautechnische Entwicklung des Instrumentes, seine Spieltechniken und die für es komponierte Literatur, also diejenigen instrumentenspezifischen Aspekte, die in der Musikgeschichtsschreibung sonst gelegentlich Aufmerksamkeit finden, nur ganz am Rande eine Rolle spielen.

Schriebe man beispielsweise eine europäische Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sicht des Klaviers, würden diese drei Aspekte natürlicherweise schnell in den Vordergrund rücken. Nicht so bei der Violine in Japan. Es wäre zwar durchaus möglich gewesen, eine Geschichte der von Japanern komponierten Violinliteratur zu schreiben, was auch bereits Thema einer Dissertation war (siehe S. 411–12). Dass die Autorin dieses Thema abgesehen von der kursorischen Erwähnung einiger herausragender Kompositionen ausspart, steht im Einklang mit ihrer generellen Zurückhaltung, in musikalische Fachthemen einzudringen. Sie definiert sich als musikinteressierte Historikerin und vermeidet daher auch im Zusammenhang mit den ausführlich und in großer Zahl behandelten Geigern und Geigerinnen konsequent Charakterisierungen oder Analysen, die auf die Musik oder die Spieltechnik direkt Bezug nehmen. Ebenso wenig werden technische und ästhetische Details des Geigenbaus besprochen, obwohl die wirtschaftsgeschichtlichen Aspekte des Imports, des Handels, der Produktion und des

Exports von Geigen sowie des modernen Marketings einen der immer wiederkehrenden Schwerpunkte bilden.

Auch wenn aus der Sicht des Rezensenten, der Musikwissenschaftler ist, ein bisschen weniger Scheu vor der Behandlung musikwissenschaftlicher Themen wünschenswert gewesen wäre, gibt gerade diese Zurückhaltung den Blick auf andere Aspekte frei, die für die Musikgeschichtsschreibung relevant und im Hinblick auf die japanische Violinkultur wohl auch wichtiger sind. Dass die Geige in Japan einer kulturhistorischen Betrachtung würdig ist, *obwohl* die künstlerische Produktion (im Sinne des Schaffens von ästhetisch Neuem) nicht im Zentrum ihrer Entwicklung stand und steht, ist gerade die aufregend neue Erkenntnis, die sich aus der Lektüre dieses Buchs ergibt.

Das große Potential, das in diesem Ansatz liegt, wird allerdings nur teilweise ausgeschöpft. Um das Werk zu einem musik- oder kulturhistoriographischen Meilenstein zu machen, hätte es sorgfältiger methodologischer Vorüberlegungen bedurft, und diese hätten auch offengelegt werden müssen. Nicht nur danach sucht der Leser vergeblich, sondern der Einleitung fehlen überhaupt selbstreflektierende Ausführungen darüber, was das Buch eigentlich will, wie es aufgebaut ist und wie es sich zu anderen Publikationen verhält. Das wäre für einen Roman legitim, aber für eine wissenschaftliche Veröffentlichung ist es schon ungewöhnlich.

Vielleicht ist es im Hinblick auf das Ansprechen eines möglichst großen Leserkreises pragmatisch, einen Mittelweg zwischen einem wissenschaftlichen Werk und einem unterhaltenden Sachbuch zu wählen, aber der Rezensent steht dadurch vor der schwierigen Frage, welchen Maßstab er denn nun eigentlich anlegen sollte. Mehr als 1000 Anmerkungen, die am Schluss des Bandes insgesamt 56 Seiten füllen (dafür ist ein zweites Lesezeichen zu empfehlen), ein fast ebenso umfangreiches Register und eine umfassende Bibliographie (die allerdings nicht gedruckt ist, sondern online zur Verfügung gestellt wird) sind aber wohl eine hinreichende Rechtfertigung dafür, das Buch an wissenschaftlichen Standards zu messen.

Wenn man das tut, vermisst man allerdings einiges. Eine Darstellung des Forschungsstandes fehlt vollkommen. Sofern man nicht die in den Anmerkungen nachgewiesene und oft nicht leicht erreichbare Sekundärliteratur selbst nachliest, kann man also kaum einschätzen, wie groß der Anteil eigenständiger Forschung ist. Ebenso vermisst man Hinweise darauf, welche Teile aus früheren Publikationen der Autorin übernommen sind und wie weit

sie für das Buch überarbeitet wurden. Inkonsistenzen in der Darstellung¹, inhaltliche Überschneidungen der Kapitel und die Erwähnung derselben Beispiele in leicht veränderter Formulierung an unterschiedlichen Stellen² machen es aber offensichtlich, dass hier verschiedene Publikationen zusammengeführt wurden.

Ein Problem für den wissenschaftlichen Leser ist auch, dass auf die Angabe chinesischer Schriftzeichen für Namen ausnahmslos und der japanischen Bezeichnung für Institutionen in vielen Fällen verzichtet wurde, was die weitere Recherche erheblich erschwert. Der Verzicht auf Schriftzeichen mag verlagstechnischen Gründen geschuldet sein, aber wenn es möglich war, eine Bibliographie online bereitzustellen, hätte auch ein Register der Originalschreibungen ohne Schwierigkeiten in dieser Form besorgt werden können. Im übrigen ist der Verzicht darauf umso merkwürdiger, als die Autorin auf die exakte Transliteration der verschiedenen Katakana-Schreibungen von "violin" (etwa "baiorin", "vairorin" und "vwaiorin") Wert legt (S. xiii), ohne dass je erläutert wird, was man aus diesen Unterschieden lernen könne. Dass das Wort auch in Kanji geschrieben werden kann (z.B. 梅於輪 in der auf S. 103 abgebildeten Zeitung), wird wiederum nicht einmal erwähnt.

Zudem scheint es oft, dass sich die Autorin der Primär- und Sekundärliteratur wie eines Steinbruchs für Informationen bedient, wobei der quellenkritische Abstand, der von einer Historikerin zu erwarten wäre, fehlt oder zumindest für den Leser nicht hinreichend erkennbar ist, wie weiter unten noch an einem Beispiel gezeigt werden soll. Da gehen dann gesicherte Fakten mit erinnerten Ereignissen aus Memoiren oder Interviews und Hypothesen aus der alten und neuen Forschungsliteratur bunt einher und sind für den Leser schwer auseinanderzuhalten. Dass etwa für Luther Whiting Mason als Geburtsdatum 1828 statt 1818 genannt wird (S. 26), kann nur durch die Ver-

1 Beispielsweise wird über Iwamoto Mari auf Seite 198 berichtet, sie sei im September 1946 "erst 20-jährig" Professorin an der Musikakademie Tokyo geworden. Auf S. 223, wo über sie so geschrieben wird, als sei sie in dem Buch noch nicht vorgekommen, steht, sie sei mit "gerade 21 Jahren" Professorin geworden.

2 Wenn man aufmerksam liest, stolpert man häufig über Informationen oder Anekdoten, die man schon gelesen zu haben glaubt. Manchmal sind solche Dopplungen unvermeidbar, aber man wäre für einen eleganten Hinweis darauf (z.B. "das schon erwähnte Konzert" statt "ein Konzert") dankbar, damit man nicht in Zweifel darüber kommt, ob nicht doch von einem neuen Sachverhalt die Rede ist. Für den cursorischen Benutzer, der nur einzelne Kapitel liest, ist das natürlicherweise weniger störend, aber auch dieser wird, wenn er Informationen zu einer bestimmten Person über das Register sucht, enttäuscht sein, wenn er mehrere Seitenzahlen nachschlägt und dann an jeder Stelle fast dieselbe Geschichte findet, wie etwa im Falle Wilhelm Kempffs.

wendung unzuverlässiger Quellen oder älterer Sekundärliteratur verursacht sein, denn die früher verbreitete falsche Angabe gilt seit langem als widerlegt.

All diese Kritikpunkte sind natürlich hauptsächlich für den Wissenschaftler von Bedeutung, und der Rezensent zögert, sie allzu deutlich zu formulieren, da die Autorin ja gar nicht explizit behauptet, ein wissenschaftliches Werk veröffentlicht zu haben. Notwendig ist die Kritik aber deshalb, weil das Buch mit Sicherheit künftig in vielen Bibliotheken zur Benutzung bereitstehen wird. Und es steht auch außer Zweifel, dass viele Wissenschaftler – nicht nur Musikforscher, sondern auch Historiker, Japanologen und Soziologen – es mit Nutzen lesen werden, und bei der Behandlung bestimmter Themen wird man wohl künftig gar nicht an ihm vorbei können.

Womit wir auch bei der Frage angelangt sind, welchem Leserkreis dieses Buch überhaupt empfohlen werden kann und welche Art der Benutzung ihm adäquat ist.

Ob es für den „allgemeinen Leser“, also denjenigen, der es nur zu seinem Vergnügen oder aus persönlichem Interesse liest, eine lohnende Lektüre ist, soll in dieser Rezension nicht erörtert werden, aber einige Teile sind durchaus spannend und kurzweilig zu lesen. Dabei ist vor allem an diejenigen zu denken, die sich mit Suzuki Shin'ichi und Sumi Saburō befassen – darunter auch Teil 2 Kapitel 7: „Der Nachkriegs-Geigenboom: Pädagogik für die Massen und für die wenigen Auserwählten“ –, an die Kapitel über Etō Toshiya und Watanabe Shigeo (Teil 2 Kapitel 8) sowie über Midori und – wirklich interessant! – über ihre Mutter (Teil 3 Kapitel 2: „Geigenmütter packen aus: Gotō Setsu und Senju Fumiko“), ferner diejenigen zur Korruption in der klassischen Musikszene Japans und zur Suzuki-Methode.

Die Fans oder Insider der Geigenszene im engeren Sinne, die bereits viele der erwähnten Namen mit konkreten Vorstellungen verbinden können, werden sicherlich auch andere Stellen spannend finden, aber den durchschnittlichen Leser dürften die mit Daten und Fakten überladenen Passagen, in denen ganze Lehrer- und Schülergenerationen einschließlich der Wettbewerbe und Konzertprogramme durchdekliniert werden, eher ermüden, selbst wenn immer wieder die eine oder andere Anekdote Interesse beansprucht.

Womit gleich die Brücke zu einem anderen Leserkreis geschlagen wäre: Wer gerade auf der Suche nach Daten und Fakten zur Violinkultur Japans ist, wird hier viel Nützliches finden, was andernorts nur schwer oder sogar – sofern es von der Autorin über persönliche Kommunikation oder entlegene Primärquellen beschafft wurde – überhaupt nicht recherchierbar ist. Musikkritikern, Konzertveranstaltern, CD-Begleitbuch- und Konzertprogramm-

textautoren ist daher zu wünschen, dass sie das Werk stets greifbar haben. Ähnlich wie ein ausführlicher Artikel in einem Fachlexikon (und über weite Strecken in einem ähnlichen Stil geschrieben), aber eben noch eingehender und zudem durch ein Namens- und Sachregister erschlossen, lässt das Buch für den kursorischen Benutzer wenig zu wünschen übrig.

Der Wissenschaftler im engeren Sinne sollte die Informationen allerdings aus den oben genannten Gründen stets einer strengen Kritik unterziehen, indem er die zitierten Quellen wirklich heranzieht und ihre Zuverlässigkeit hinterfragt. Dem Rezensenten ist es mehr als einmal vorgekommen, dass er auf für sein eigenes Forschungsgebiet relevante Informationen stieß, die sich trotz der vielen Anmerkungen nur schwer verifizieren ließen oder sogar bei genauerer Lektüre als problematisch erwiesen.

So steht beispielsweise auf S. 57, der von 1898 bis 1913 (und später noch einmal) in Japan tätige August Junker habe, “als die Marine entschied, Streicher auszubilden”, bei dem Aufbau der Streichersektion mitgeholfen. Da die Information selbst keinen Quellenbeleg hat, ging der Rezensent auf Verdacht dem folgenden Zitatnachweis (Fußnote 115) nach und wurde in dem dort bezeichneten Beitrag aus der Musikzeitschrift *Die Musik*, dem “amtlichen Organ der NS-Kulturgemeinde”, auch fündig. Der 1937 gedruckte und sprachlich etwas merkwürdig aufgebaute Artikel lässt nicht eindeutig erkennen, ob das fragliche Zitat von Junker selbst (nach seiner Erinnerung im Abstand von 30 Jahren) so aufgeschrieben oder nur mündlich mitgeteilt wurde, aber jedenfalls heißt es dort auf S. 676: “[...] und schließlich mußte ich auch noch die Streichmusik bei der japanischen Marine einrichten und aufbauen”.

Die Information an sich ist nicht unglaubwürdig, aber als zuverlässige Quelle kann dieser Artikel sicherlich nicht bezeichnet werden. An späterer Stelle, auf S. 150, wird berichtet, das Militär habe 1907 mit der Ausbildung von Streichern begonnen, die an der Musikakademie Tokyo Unterricht bekamen, und ab 1912 seien an den regelmäßigen Militärkonzerten im Hibiya-Park auch Streicher beteiligt gewesen. Ob hier von demselben Vorgang aus anderer Perspektive oder von einem anderen Vorgang die Rede ist, bleibt offen, zumal nun zwar genaue Jahreszahlen genannt sind, die bei Junker fehlen, aber auf der anderen Seite nicht bezeichnet ist, ob es sich bei “dem Militär” um die Marine oder das Heer handelte. Beides ist möglich, da sich deren Militärkapellen bei den Hibiya-Park-Konzerten abwechselten. Diese Unterscheidung ist durchaus relevant, da die Ausbildung der Militärmusiker in den japanischen See- und Landstreitkräften praktisch unabhängig voneinander erfolgte. Leider fehlt auf S. 150 aber überhaupt jeder Quellenbeleg,

und auch aus dem Vorhergehenden und Folgenden lässt sich nicht erraten, woher die Informationen stammen.

Unabhängig von der Glaubwürdigkeit und Belegbarkeit der Fakten stellt sich hier aber wahrscheinlich für manchen die Frage, was überhaupt die Streicherausbildung im Militär zu suchen hatte. Dazu wird in dem Buch nichts gesagt. Dort weiter nachzuhaken, wäre aber angesichts der Thematik "Violine in Japan" durchaus interessant gewesen. Den wenigsten Lesern, selbst in Fachkreisen, dürfte nämlich bekannt sein, dass um 1900 auch deutsche und österreichische Militärkapellen in der Regel über Streicher verfügten (für viele Musiker als Zweitinstrument neben einem Blasinstrument für die Militärmusik im engeren Sinne) und zu zivilen Anlässen häufig symphonische Musik spielten, so dass nach der erfolgreichen Einführung der Blasmusik ins japanische Militär – bei der Marine seit 1879 nach deutschem Vorbild – die Erweiterung zum Symphonieorchester auch dort ein logischer Schritt war.

Ein solches Hintergrundwissen hätte auch die geigerischen Fähigkeiten des Militärmusikers Franz Eckert und seine Tätigkeit als Lehrer für symphonische Musik am Kaiserhof in einem anderen Licht erscheinen lassen, als es auf S. 46 dargestellt ist. Die Frage, ob das Militär in der Entwicklung der Streichmusik in Japan nur ein unbedeutender Nebenschauplatz oder ein Hauptfaktor war, hätte also wenigstens gestellt werden sollen.

Eine ähnliche Doppelung findet sich im Zusammenhang mit Iwabuchi Ryūtarō. Auf S. 158 wird über seine Aufführung des Bach-Doppelkonzerts 1940 unter Josef Rosenstock (gemeinsam mit Etō Toshiya) berichtet; auf Seite 201 wird anscheinend von demselben Konzert aus der Perspektive Etōs berichtet, wenngleich dabei das Jahr der Aufführung unklar und somit letztlich auch offen bleibt, ob es wirklich dasselbe Konzert oder ein anderes mit demselben Werk war. Auf den Seiten 202 bis 203 erfährt man dann ein wenig mehr über Iwabuchis Lebenslauf, wobei interessant zu lesen ist, wie sich seine Karriere von dem jungen Wettbewerbsgewinner über den Konzertmeister zum Kammermusikspieler und schließlich zum Pädagogen entwickelt. Welche Musik ihn stilistisch gesehen faszinierte und wie weit das seine Schüler prägte, kommt dabei allerdings nicht zur Sprache, was schade ist, wenn man etwa bedenkt, dass er bei dem ersten japanischen Festival für Moderne Musik 現代音楽祭 (seit 1957) neben den damals führenden Avantgarde-Komponisten eine zentrale Rolle gespielt hat. Das Engagement für die zeitgenössische Musik ist für einen Violinvirtuosens keineswegs selbstverständlich, in Japan noch weniger als in Europa.

Um noch ein drittes Beispiel zu nennen, wird mehrfach auf die Bedeutung jüdischer Virtuosen für die Violinkultur im Allgemeinen und ihre japanische Rezeption im Besonderen hingewiesen. Auf S. 182 beispielsweise vermutet die Autorin, Suzuki Shin'ichi wäre sich in seiner Berliner Zeit (in den 1920er-Jahren) "vielleicht auch über die spezielle Affinität" bewusst geworden, "die die Juden mit klassischer Musik und besonders der Violine im 19. und 20. Jahrhundert hatten. Viele der Virtuosen, deren Ruhm die Japaner erreichte und inspirierte, waren Juden [...], gar nicht zu reden von den russischen und deutschen Juden, die in Japan lebten und lehrten." Leider wird hier weder zurückverwiesen auf das Kapitel, in dem die Rolle der Juden für die Vermittlung der westlichen Musik nach Japan ausführlich gewürdigt wird (135–49), noch vorausverwiesen auf die Behandlung der Frage, was der Antisemitismus für die deutsche Welt der Violinvirtuosität nach 1933 bedeutete (S. 207), und es wird auch nicht deutlich gemacht, warum dieser Aspekt für die Biographie Suzukis von Bedeutung gewesen sein soll.

Ohne diese Diskussion hängt der Hinweis im Zusammenhang mit Suzuki jedenfalls in der Luft, zumal er anscheinend keine Quellenbasis hat. Der Hinweis lädt aber zu Spekulationen über den Zusammenhang zwischen der Sonderstellung der Violine in Japan wie in der jüdischen Kultur und den Fragen von Antisemitismus, Emigration und musikalischer Globalisierung geradezu ein, und man fragt sich, warum die Autorin hier nicht weiter nachbohrt. Immerhin war für mehrere Jahrzehnte neben der Violine das Harmonium (als Standardinstrument zur Begleitung des Schulgesangs) das wohl verbreitetste und bekannteste westliche Instrument in Japan. Dieses war zuerst als Begleitinstrument für Kirchenchoräle nach Japan gekommen, und seine pure Existenz führt deshalb direkt in den Sumpf von Glaubens- und Kulturhegemoniefragen, die für die Rezeption der westlichen Musik in Asien von so großer Bedeutung sind. War die Violine (wie später auch das Klavier) vielleicht gerade wegen ihres Abstandes von der christlichen Religion in Japan so erfolgreich?

Solche Defizite meint der Rezensent, wenn er davon spricht, dass Potentiale unausgeschöpft geblieben seien. Die Violine als Gegenstand und die mit ihrer Einführung verbundene allmähliche Entwicklung von Fähigkeiten und Erfahrungen, die an unterschiedlichen Orten und aus unterschiedlichen Gründen stattfand, lenken den Blick auf Wechselwirkungen, die kulturgeschichtlich hochinteressant sind. Diese dezidiert ins Auge zu fassen, könnte nicht nur für die japanische Musikgeschichtsschreibung, sondern weit über musikalische Fachfragen hinaus für das Bild von der japanischen Moderne insgesamt von Bedeutung sein.

Insofern ist der auf S. 6 formulierte Anspruch der Autorin (übrigens eine ihrer ganz wenigen selbstreflexiven Äußerungen) zwar lobenswert: “Bücher über die Violine im Westen neigen dazu, von ‘großen Männern’ (und gelegentlich Frauen) zu handeln, Virtuosen und berühmten Geigenbauern. Ich habe nachdrücklich nicht beabsichtigt, die ‘großen Männer’ (oder selbst die ‘großen Frauen’) zu beschreiben, obwohl ich unvermeidlicher Weise wohlbekannte Namen mit berücksichtigt habe. Es waren nicht die ‘großen Meister’, die Japan heute zu einem der großen Akteure auf dem Gebiet westlicher klassischer Musik und speziell der Violinmusik gemacht haben. Es war das Zusammenspiel zahlreicher Männer und Frauen, Japanern wie Ausländern, deren Namen selbst in Japan heute nur noch ganz wenigen Spezialisten bekannt sind.” Nur hat sie ihren eigenen Anspruch dadurch konterkariert, dass es doch wieder die ‘großen’ Namen wie Suzuki Shin’ichi oder Midori sind, die den Leser am meisten fesseln, während im Hinblick auf die ‘zahlreichen Männer und Frauen’ statt ihres ‘Zusammenspiels’, das eigentlich den roten Faden des Buches hätte bilden müssen, die vielen Einzelgeschichten die Aufmerksamkeit des Lesers zerfasern und ermüden lassen.

*

Nach diesen eher kritischen Betrachtungen über den Gesamtcharakter des Buches sei nun ein Blick auf die Erzählstruktur des Bandes geworfen. Nach einer zwanzigseitigen Einleitung gliedert sich das Buch in drei Teile, die chronologisch drei Phasen der historischen Entwicklung behandeln: Der erste ist der “Konfrontation mit dem Westen” bis zum Ende des Ersten Weltkrieges gewidmet, der zweite dem “Aufstieg Japans zur musikalischen [Welt-]Macht”, vom Ende des Ersten Weltkrieges bis zum Platzen der sogenannten “Blasen-Wirtschaft”, und der dritte der Zeit um die Jahrtausendwende, also der Gegenwart. Dabei ist der zweite Teil, der an der Seitenzahl gemessen etwa die Hälfte des ganzen Buches einnimmt, in die Abteilungen “I. Der Beitritt zur Weltgemeinschaft (1918–1945)” und “II. Wiederaufbau, Wirtschaftswachstum und kulturelle Ambitionen (1945–1980er Jahre)” untergliedert. Jeder der so entstehenden vier Abteilungen hat für sich gesehen noch einmal eine ausführliche Einleitung, gefolgt von jeweils sechs Kapiteln, die jedoch nicht nach chronologischen, sondern nach thematischen Gesichtspunkten geordnet sind. Abgerundet wird der Band durch ein abschließendes Kapitel, in dem verschiedene Themen aufgegriffen werden.

Diese teils chronologische, teils thematische Untergliederung bringt es mit sich, dass einzelne Erzählstränge in einem Teil abgebrochen und mehrere

Kapitel später in einem anderen wieder aufgenommen werden. Über Suzuki Shin'ichis Jugendzeit etwa wird zunächst im ersten Teil im Zusammenhang mit der Geigenbaufirma seines Vaters berichtet (S. 79–80), was aber im zweiten Teil noch einmal aufgegriffen werden muss, um dann sein Auslandsstudium und seine Entwicklung als Geiger und Pädagoge bis zum Zweiten Weltkrieg zu behandeln (S. 178–84). In der zweiten Abteilung des zweiten Teils steht Suzuki sogar zweimal im Mittelpunkt, zunächst in der Gegenüberstellung mit Sumi Saburō (S. 231–47) und dann im Rahmen einer Darstellung des globalen Siegeszuges der Suzuki-Methode (S. 289–305). Auch abgesehen von diesen Erzählsträngen taucht Suzukis Name in dem Buch häufig auf, was seiner Bedeutung für die Geschichte der japanischen Violinkultur adäquat ist.

Zwischen diesen Erzählsträngen wird selten vermittelt, so dass der Leser am Ende eines Kapitels nicht erfährt, ob und wo die Erzählung an anderer Stelle fortgesetzt wird, und auch bei der Wiederaufnahme der Erzählung muss der Leser schon selbst wissen, wo er über die betreffende Person schon etwas gelesen hat, wenn er nicht im Register nachschlagen will. Angesichts der Fülle an Informationen ist das ein hoher Anspruch an den Leser.

Ob dieses manchmal verwirrende Vorgehen von der Autorin bewusst gewählt wurde, um gewissermaßen in postmoderner Manier eine autoritäre Geschichtskonstruktion zu vermeiden und die Aufgabe der Integration heterogener Elemente dem Leser zu überlassen, hat der Rezensent nicht herausfinden können. Während er persönlich ein wenig mehr Leserführung gerne angenommen hätte, konnte er dennoch gelegentlich auch den positiven Effekt dieser Methode bei sich wahrnehmen, dass nämlich schnell zu eigenem Denken und Suchen angeregt wird. Jedenfalls liest man die einzelnen Abschnitte der Biographie von Suzuki Shin'ichi anders, wenn man zwischen- und in ganz andere Themenbereiche aus derselben Epoche geführt wurde, und es entsteht dadurch ein vielschichtiges Bild von einer kulturellen Entwicklung, die sich eben nicht in einem einzigen Erzählstrang zu einem konsistenten Gebilde fügt.

Eine durch den Gegenstand des Buches bedingte Schwierigkeit für die Autorin war es, zwischen der als Hintergrund notwendigen Darstellung der Musikgeschichte im Allgemeinen (das heißt hauptsächlich der Geschichte der Rezeption westlicher Musik) und der Geschichte der Violine im Besonderen zu vermitteln. Jedes Faktum der Geschichte der Violine ist ja auch ein Faktum der Musikgeschichte, und in der Musikgeschichte stellt die Violine einen wesentlichen Strang dar. Diese Vermittlung zwischen dem Allgemei-

nen und dem Besonderen ist nicht überall optimal gelungen und sorgt gelegentlich für Orientierungslosigkeit beim Leser.

Zu Anfang schien es dem Rezensenten, dass die Autorin die Strategie verfolgt habe, den musikgeschichtlichen Hintergrund in den jeweiligen Einleitungen zu den vier Abteilungen des Buches abzuhandeln und deshalb daraus alles Violinspezifische herauszuhalten. Nur so konnte er sich erklären, dass Rudolf Dittrich und Kōda Nobu als musikhistorisch bedeutende Figuren vorgestellt werden, ohne dass ihre zentrale Bedeutung für die Geschichte der Violine auch nur erwähnt wird (S. 29–30). Der Leser, der schon im Zweifel ist, ob er wirklich ein Buch über die Violine in den Händen hat, wird erst viele Seiten später (S. 45 und 49ff.), aber wieder ohne Vor- oder Rückwarnung, entschädigt. Das Konzept, die Geige aus den jeweiligen Einleitungen bewusst herauszuhalten, schien sich auch in den beiden Abteilungen des zweiten Teils im Großen und Ganzen zu bestätigen, obwohl es dort nicht ganz konsequent durchgeführt ist (siehe S. 130 und 224). Doch im dritten Teil geht die Autorin plötzlich ganz anders vor. Die allgemein musikgeschichtliche Perspektive fehlt hier fast vollständig, und der ganz aus der Perspektive der Violine geschriebenen Einleitung folgen Kapitel, die vom Spezifischen allmählich in soziologische Betrachtungen über die Funktion der klassischen Musik im heutigen japanischen Alltag münden. Vielleicht hätten wenige einleitende Worte in jeder Abteilung und ein paar Querverweise zwischen den Kapiteln genügt, um dem Leser die Orientierung in dem Buch zu erleichtern und damit auch den Eindruck von einem geschlossenen Gesamtwerk zu vermitteln, aber für den Rezensenten blieb so trotz vieler interessanter Kapitel am Schluss der Nachgeschmack eines aus disparaten Elementen zusammengesetzten Sammelbandes bestehen.

Es ist daher auch schwierig, ein Gesamtbild des Buches zu zeichnen. Da aber jedes Kapitel für sich Interesse beansprucht, seien sie im Folgenden der Reihe nach betrachtet.

*

Die Einleitung, die verschiedene später weiter ausgeführte Themen locker anspricht, aber auch einige weitergreifende Gedanken enthält, beginnt mit der persönlichen Geschichte der Autorin, die als Kind in Bonn mit einem japanischen Musikerehepaar bekannt wurde. Bei der Frau nahm sie Violinunterricht. Damals war die exotische Herkunft ihrer Lehrerin für sie kein Thema, und das Musikerehepaar war in die deutsche Gesellschaft offensichtlich voll integriert. Der romanhaft erzählende Ton, in dem das Buch

beginnt, findet sich auch andernorts von Zeit zu Zeit, und der Leser ist für diese Auflockerung oft dankbar, zumal ihm dadurch die Autorin und das Thema fühlbar nahegebracht werden. So nimmt die Autorin den Leser beispielsweise sozusagen live zu ihrem ersten Besuch in dem Verkaufsraum einer traditionellen japanischen Instrumentenhandlung mit, um von dort in instrumentenkundlich-historische Überlegungen zur Kokyū einzuleiten, die sie als die „japanische Cousine“ der Geige bezeichnet (S. 9f.).

Der Exkurs zur Kokyū gibt der Autorin auch die Gelegenheit, einen Blick über den durch den Titel des Buches abgesteckten Zeitrahmen hinaus auf die Frühzeit der Rezeption westlicher Musik in Japan seit der Jesuitenmission im 16. / 17. Jahrhundert zu werfen. Dass das im Rahmen dieses Buches nur in grob skizzierender Weise geschehen konnte, leuchtet ein. Schade ist es trotzdem, wenn diese Grobheit in sachliche Fehler umschlägt, wie etwa auf S. 13: „Die einzigen Menschen, die während der folgenden 250 Jahre unter der Tokugawa-Herrschaft [nach 1607] westliche Musik spielten, waren holländische Kaufleute, die auf der künstlichen Insel Deshima [Dejima] in der Bucht von Nagasaki auf das nächste Schiff nach Hause wartend vor sich hin dümpelten.“ Auch wenn es vielleicht für die Geschichte der Violine in Japan belanglos ist, gab es immerhin die *Kakure Kirishitan* („versteckten Christen“), die die katholische Kirchenmusik über die gesamte Zeit hinweg weiter pflegten, und Philipp Franz von Siebold hat die westliche Musik auch auf dem japanischen Festland ausgeübt und keineswegs nur, um auf das nächste Schiff zu warten.

Dass die Autorin auf S. 16 wenigstens kurz auf *Minshingaku* 明清樂 (eine aus dem China der Ming- und [hauptsächlich] Qing-Dynastie nach Japan eingeführte Musik, die besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populär war) eingeht, ist dankenswert, da dieser an sich wichtige Teil der japanischen Musikgeschichte in vergleichbaren Werken oft übergangen wird. Insbesondere im Hinblick darauf, dass dort auch gestrichene Saiteninstrumente Verwendung fanden, ist dieser Hinweis auch für die Rezeption der Violine von Bedeutung. Worauf sich allerdings das Urteil der Autorin gründet, dass *Minshingaku* „letztlich der japanischen Musik ähnlicher als der westlichen war“, weiß der Rezensent nicht. Man kann darüber sicherlich unterschiedlicher Auffassung sein, aber die in der *Minshingaku* häufige Verwendung der pentatonischen Skala do-re-mi-so-la (mit Grundton do), die in der westlichen Musik (insbesondere in den japanischen Schulliedern und populären Liedern im westlichen Stil) häufig, in der traditionellen japanischen aber extrem selten ist, spricht eher für das Gegenteil. Jedenfalls gibt es Quellenbelege dafür, dass viele japanische *Minshingaku*-Spieler sich der

westlichen (und nicht der traditionellen japanischen) Musik zuwandten, als die chinesische Kultur seit dem chinesisch-japanischen Krieg 1894–95 unpopulär wurde.

Auch das plakative Statement, die westliche Musik habe “Japan so nachhaltig erobert, dass Bach heute für die meisten Japaner vertrauter ist als *Gagaku*” (S. 18), suggeriert etwas, was historisch nicht haltbar ist. *Gagaku* ist den meisten Japanern überhaupt nie vertraut gewesen, jedenfalls nicht in den letzten 800 Jahren. Freilich ist der Siegeszug der westlichen Musik in Japan erstaunlich, aber *Gagaku* gehört ebenfalls zu den musikalischen Gattungen, deren Popularität von der Modernisierung eher profitiert hat.

Soweit zur Einleitung, die ansonsten besonders für den mit der japanischen Musikgeschichte der Moderne noch nicht vertrauten Leser einen guten Einstieg in die Problematik des Buches bietet.

Unter den drei Hauptteilen des Buches konnte der erste, der die Entwicklung bis 1918 darstellt, den Rezensenten am wenigsten überzeugen, da er einerseits wissenschaftlich wenig Neues bringt (größtenteils stützt er sich auf Sekundärliteratur, wie auch ein Blick auf die Anmerkungen zeigt) und andererseits für den allgemeinen Leser zu viel Vorwissen über die Zeit und ihre Schlüsselpersonen voraussetzt. Dennoch wird mancher Leser dankbar auch für diesen Teil sein, da vieles, was hier dargestellt wird, bisher noch nicht oder wenigstens nicht in dieser Form in westlichen Sprachen zugänglich war.

Die allgemeinmusikalische Einleitung beginnt mit dem interessanten Statement, dass in Japan die “modernen Zeiten durch den Meiji-Tennō, die Eisenbahn, das Militär – und durch die Musik” symbolisiert seien (S. 21). Ob in dieser Zusammenstellung die Musik nicht doch überbewertet ist (die Schule und die Presse waren dann vielleicht doch wichtiger), sei dahingestellt, aber es lohnt sich trotzdem, sich diesen Zusammenhang auf der Zunge zergehen zu lassen. Die Erkenntnis, dass “die westliche Musik nicht aufgrund irgendwelcher inneren Werte von der Meiji-Regierung angenommen und systematisch vorangetrieben worden” sei (ebd.), verdient jedenfalls Zustimmung und sollte bei der Diskussion der modernen Musikgeschichte Japans niemals vergessen werden.

Der Hinweis auf die von dem Preußen Carl Köppen 1869 bis 1871 aufgebaute Militärkapelle in Wakayama, für die derselbe auch Märsche komponierte, ist interessant, da dieses Faktum sonst in der Sekundärliteratur kaum bekannt ist (S. 22). Die Autorin stützt sich dabei auf eine frühere eigene Forschungsarbeit, die dem Rezensenten leider nicht zugänglich war.

Die Informationen zu Franz Eckert (S. 23) sind teilweise durch neuere Forschungen des Rezensenten überholt, wofür die Autorin nichts kann, da die Ergebnisse zur Zeit der Publikation des Buches noch nicht veröffentlicht waren.³ Aber auch über einige andere Aussagen in dieser Einleitung ist der Rezensent gestolpert.

Über “die deutsche Pianistin Eta Harich-Schneider” (S. 24) wäre zu sagen, dass sie zu dem Zeitpunkt ihres Japan-Aufenthaltes schon eher Cembalistin als Pianistin war, wenngleich sie aufgrund der äußeren Umstände in Japan auch oft mit dem Klavier in Erscheinung trat. Am Schluss desselben Absatzes wäre für den fachfremden Leser zum Verständnis des Zitates der Hinweis darauf hilfreich gewesen, dass *Kagura* hier eine Gattung der Hofmusik (*Gagaku*) darstellt und *Gaku* für diejenigen Gattungen der Hofmusik steht, die im Altertum vom Festland eingeführt wurden.

Dass bei der Gründung des Investigationskomitees für Musik (1879) die “einzige musikalische Qualifikation” seines Leiters Isawa Shūji “darin bestand, dass er 1866 in einer Pfeifer- und Trommlerbrigade getrommelt und 1874 eine japanische Version von ‘Lightly Row’ [‘Hänschen klein’] in Auftrag gegeben hatte” (S. 28), ist schlichtweg falsch, denn Isawa hatte vor der Gründung in Neu-England ernsthafte Musikstudien betrieben und ist am Investigationskomitee sogar als Liederkomponist hervorgetreten.⁴

Die übrigen Ausführungen dieser Einleitung mögen dem allgemeinen Leser zu einem Überblick über die Frühgeschichte der Einführung westlicher Musik in Japan genügen, aber der musikhistorisch interessierte Leser wird sicherlich vorziehen, ausführlichere Darstellungen heranzuziehen, die auch in westlichen Sprachen inzwischen zahlreich zugänglich sind.

Gegen Schluss bemerkt die Autorin: “Aber während traditionelle Musik auch in westlicher Notation niedergeschrieben und mit westlichen Instrumenten aufgeführt wurde, geschah das Umgekehrte selten.” Das scheint mir nur im Blick auf die (oft von der Forschung übermäßig in den Mittelpunkt gestellten) Dokumente des Investigationskomitees bzw. der daraus hervor-

3 Es sei auf diese Links verwiesen: <http://fusehime.c.u-tokyo.ac.jp/gottschewski/eckert/de/>; <http://fusehime.c.u-tokyo.ac.jp/gottschewski/eckert/de/Ausstellungstexte.pdf>; http://fusehime.c.u-tokyo.ac.jp/gottschewski/eckert/Allerhand_Lustiges/index.htm.

4 Auch die Geschichte mit “Lightly Row” scheint dem Rezensenten in dieser Form nicht zu stimmen. Nach seinem Wissen erprobte Isawa eine Frühform des Textes “Chōchō” am Aichi-Lehrerseminar für die Musikerziehung, wobei er vermutlich eine japanische Volksmelodie verwendete. Bei seinem Amerikaaufenthalt einige Jahre später passte er diesen Text der Melodie von “Lightly Row” an, da er festgestellt hatte, dass er sich mit dieser Melodie gut singen ließ. Somit hatte sein Experiment 1874 noch nichts mit einer japanischen Version von “Lightly Row” zu tun.

gegangenen Musikakademie Tokyo (heute Musikfakultät der Universität der Künste Tokyo) gültig zu sein. Die Schul- und Soldatenlieder der Meiji-Zeit finden sich auch in Liederbüchern in traditioneller (z.B. *Shakuhachi*-) Notation häufig, und besonders die *Minshingaku*-Publikationen der späten Meiji-Zeit enthalten fast immer auch westliche Musik.

Das erste Kapitel befasst sich mit frühen Hinweisen auf die Rezeption der Violine in Japan. Belege für in Japan gespielte westliche Streichinstrumente reichen zwar bis ins 16. Jahrhundert zurück, aber sicher belegt ist die Verwendung der Violine erst, nachdem Commodore Perry die Öffnung japanischer Häfen erzwungen hatte. In die Ausländersiedlungen hielt die Violine schnell Einzug, aber sie erfüllte ihre Funktion zunächst nur im Musikleben der Ausländer und strahlte vermutlich nur wenig auf das japanische Musikleben aus (S. 41, 44). Das änderte sich wesentlich erst mit der Gründung des oben genannten Investigationskomitees für Musik 1879. Bald traten auch reisende Violinisten in Japan auf, wobei Ede Reményi, der Japan 1886 besuchte, wohl der erste wirklich namhafte war (S. 42).

Das zweite Kapitel handelt von den ausländischen Lehrern, die für die Einführung der Violine von Bedeutung waren. Dabei ist vorwiegend an die vom Staat engagierten Pädagogen zu denken, vor allem diejenigen, die am Investigationskomitee eine Stellung fanden, in chronologischer Reihenfolge Luther Whiting Mason, Franz Eckert und Guillaume Sauvlet, die aber alle keine Violinvirtuosen waren. Das änderte sich mit dem Engagement Rudolf Dittrichs, eines österreichischen Musikers, der von 1888 bis 1894 in Tokyo lehrte. Er war der erste Lehrer für westliche Musik in Japan, der auf einer Augenhöhe mit den Professoren an westlichen Konservatorien unterrichten konnte. Auch der bereits genannte August Junker, der nach einer Interimsperiode in Dittrichs Fußstapfen trat, hatte eine erstklassige Ausbildung als Geiger erhalten (unter anderem bei Joseph Joachim), und es war dann besonders die Dauer seiner zwei Japanaufenthalte, die ihn zu einem der wichtigsten Vermittler westlicher Musik in Japan werden ließ. Über Junker hat die Autorin anscheinend selbst in westlichen Archiven recherchiert (siehe die Fußnoten 102 ff.).

Im dritten Kapitel stehen die ersten "richtigen" japanischen Geigerinnen, das Schwesternpaar Kōda Nobu und Andō (geb. Kōda) Kō, im Mittelpunkt. Sie waren die ersten Japaner, die von der Meiji-Regierung zum Musikstudium ins Ausland entsandt wurden, und spielten beide nach ihrer Rückkehr eine wichtige Rolle im japanischen Musikleben. Das Kapitel ist spannend zu lesen, wenngleich die Erzählung manchmal so schnell von einer Schwester zur anderen wechselt, dass der Leser Mühe hat, immer im Bilde zu bleiben,

von welcher der beiden gerade die Rede ist. Solche Verwechslungen scheinen aber schon den Zeitgenossen der beiden unterlaufen zu sein (S. 68).

Die Geschichte der beiden Schwestern ist auch vom Genderaspekt her hochinteressant. Kōda Nobu hatte offensichtlich nicht nur Schwierigkeiten, als Komponistin Anerkennung zu finden – obwohl ihr kompositorisches Werk dasjenige Taki Rentarōs an Quantität und Komplexität deutlich übersteigt, ist letzterer als “erster japanischer Komponist” im nationalen Gedächtnis verankert (S. 64)⁵ –, sondern auch ihre spätere Entscheidung, das Violinspiel hintanzustellen und das Klavier zu ihrem Hauptinstrument zu machen⁶ (ebd.), kann dadurch bedingt gewesen sein, dass die Violine damals im Westen noch hauptsächlich als männliches Instrument galt⁷ (S. 71), während das Klavierspiel ein angestammtes Revier für Damen der Gesellschaft war.

Die Genderfrage ist übrigens ein Thema, das eigentlich ein eigenes Kapitel mit einer zusammenfassenden Diskussion verdient gehabt hätte. Der an dieser Frage interessierte Leser kann immerhin über die Stichworte *gender* und *women* im Register die relevanten Stellen im Buch auffinden. Allerdings verweist keiner dieser Registerinträge auf die interessante Bemerkung auf S. 155, zu der hier ein kleiner Exkurs gestattet sei: Das 1926 gegründete “Neue Symphonieorchester” 新交響楽団 (Vorgänger des heutigen NHK-Symphonieorchesters) verzeichnete anfangs unter den sonst männlichen Mitgliedern auch vier namentlich genannte Violinistinnen – zu einem Zeitpunkt, als weibliche Mitglieder in den meisten europäischen Profiorchestern noch undenkbar waren. Der an Genderfragen interessierte Leser hätte da gerne noch mehr erfahren: War es eine Notmaßnahme, weil qualifizierte Männer fehlten, oder dachte man in japanischen Musikkreisen zu dieser Zeit in Frauenfragen fortschrittlicher als in Europa? Wie reagierte die Öffentlichkeit auf die Berufsmusikerinnen? Waren ihre Beschäftigungsverhältnisse denen der Männer vergleichbar? Gab es in japanischen Vorkriegsorchestern eine Entwicklung zu mehr weiblichen Mitgliedern, oder gab es eine gegenteilige

5 Für diese Textstelle fehlt im Register unter Taki Rentarō der Eintrag, wie der Rezensent bemerkte, als er sie, sich an die Erwähnung Takis erinnernd, wieder auffinden wollte.

6 Dass sie zu einem solchen Wechsel überhaupt in der Lage war, ist ein Beleg für ihre außergewöhnliche Begabung.

7 In Japan war die Zuordnung der Geige zu den Geschlechtern wechselnd und ambivalent. Während des im 6. Kapitel behandelten Geigen-Booms galt sie eher als weibliches Instrument (S. 106–7), aber die Teilnehmer am Fernunterricht waren mehrheitlich männlich, und die Tätigkeit als Berufsmusiker war abseits der Vergnügungsviertel ohnehin lange Zeit eine vorwiegend männliche Domäne.

Tendenz? Solche Fragen nicht zu beantworten und auch selten zu stellen, ist leider eine generelle Tendenz dieses Buchs.

Das vierte Kapitel des ersten Teils befasst sich mit dem Beginn des japanischen Geigenbaus, insbesondere dem Aufstieg der Firma Suzuki, gegründet von Suzuki Masakichi, dem Vater Suzuki Shin'ichis. Dass es nicht immer die Entwicklung der Komposition oder des Musikgeschmacks, sondern manchmal auch die der Musikinstrumente ist, die zur treibenden Kraft der Musikkultur werden kann, wird am Beispiel der Suzuki-Violen besonders deutlich. Und der entscheidende Faktor ist dabei häufig nicht die Qualität, sondern schlicht Quantität und Preis des Angebots, denn "entscheidend ist, dass die japanischen Produzenten brauchbare Violen in hinreichend großer Zahl herstellen konnten. [...] So wurden japanische Geigen zu günstigen Preisen verfügbar, nur wenige Jahre nachdem die Regierung mit der systematischen Einführung des Musikunterrichtes begonnen hatte. Infolgedessen wurde die Violine ungeheuer populär" (S. 83). Dass Suzuki allerdings bereits um 1910 Violen exportierte (S. 78) und im Ersten Weltkrieg eine Rolle auf dem Weltmarkt der Geigen zu spielen begann, ist eine der wirklich außergewöhnlichen Geschichten, die die enorme Geschwindigkeit belegen, mit der die westliche Musikkultur in Japan Fuß fasste.

Im fünften Kapitel wird untersucht, wie, wo, von wem und mit welchen Lehrbüchern die Violine in der Frühzeit ihrer japanischen Rezeptionsgeschichte gelehrt und gelernt wurde. Es zählt zu denjenigen Kapiteln, die mit Informationen etwas überfrachtet sind, aber auch zu denen, die dem Rezeptionsforscher viele wertvolle Denkanstöße geben. Einzelne Fehler sind der Autorin unterlaufen: Der auf Seite 86 erwähnte "Tsunekawa Ryōsaburō" heißt eigentlich Tsunekawa Ryōnosuke 恒川鑠之助. Es handelt sich um dieselbe Person, die auf S. 75 und 104 mit korrektem Namen erwähnt ist. Erstaunlich ist, dass die Unstimmigkeit bei der Erstellung des Registers, das beide Namen aufführt, nicht aufgefallen ist, da ja auch für die Textstellen, an denen Tsunekawa nur mit Familiennamen genannt ist, eine Zuordnung zu einem der beiden Registerinträge erfolgen musste. Die von Yamada Gen'ichirō gegründete Musikschule, die später den Namen Nihon Ongaku Gakkō trug (S. 90), existiert heute nicht mehr, sondern wurde 2010 aufgelöst, wiewohl es mit der Ariake Kyōiku Geijutsu Tanki Daigaku eine noch bestehende Nachfolgeorganisation gibt. Verwirrend für den Leser ist, dass dieselbe Einrichtung auf S. 130 unter den in den 1920er Jahren gegründeten Musikschulen behandelt und als "1927 gegründet" bezeichnet wird, einem Jahr, das aus dem Betrachtungszeitraum des ersten Teils herausfällt. Korrekt ist wohl, dass die Schule 1901 von Yamada Gen'ichirō als Ongaku Yūgi

Kyōkai Kōshūjo 音楽遊戯協会講習所 gegründet und 1927 in Nihon Ongaku Gakkō umbenannt wurde.⁸ Das 1900 publizierte “Eisenbahn-Lied” (*Tetsudō shōka*, S. 94) wurde von Ōno Umewaka nicht “gemeinsam mit Ue Sanemichi” komponiert, sondern es wurde mit zwei verschiedenen Melodien publiziert, die wahlweise für denselben Text verwendet werden können, einer eher westlich und einer eher traditionell japanisch gefassten. Die erstgenannte, von Ōno, wurde schnell ungeheuer populär, während die von Ue komponierte andere Melodie kaum bekannt wurde.

Der erste Teil schließt mit dem sechsten Kapitel, in dem der sogenannte “Geigen-Boom” des frühen 20. Jahrhunderts behandelt wird. Um 1900 entstanden auch abseits der Hauptstadt (unter anderem werden Osaka, Kobe, Kyoto, Wakayama, Nagoya und Sendai erwähnt) Einrichtungen, die Violinunterricht anboten, und wo solche Angebote fehlten, konnte man sich das Violinspiel mit Selbstlernbüchern oder Fernunterricht über Lehrbriefe (S. 114–5) aneignen. Damals war die Violine wohl das am häufigsten gesehene und gehörte westliche Instrument in Japan, und es fand auch in der Literatur prominente Erwähnung (S. 105–6). 1911 wurde die Geige offiziell in das Curriculum staatlicher Mädchenoberschulen eingeführt (S. 106). Kennzeichnend für diese Epoche ist, dass die Violine auch im japanischen Stil (im Kimono auf dem Tatami kniend) und zusammen mit traditionellen Instrumenten in der traditionellen Musik Verwendung fand (S. 107–12), eine Tradition, die zwischen den Weltkriegen nach und nach wieder an Bedeutung verlor. Auch wurde die Violine zu einem Accessoire der Geishas (das Titelbild des Buches verweist darauf) und der Straßensänger (*Enkashi*, S. 116; vgl. auch S. 17 und 175), deren Behandlung in dem Buch aber etwas zu kurz kommt.

Die Einleitung zur ersten Abteilung des zweiten Teils beginnt mit der mittlerweile durch die Verfilmung (*Baruto no Gakuen / Ode an die Freude*, 2006/2007) allgemein bekannt gewordenen Aufführung der 9. Symphonie Beethovens durch deutsche Kriegsgefangene 1918 und leitet damit in einen Abschnitt der Musikgeschichte ein, in dem sich die klassische westliche Musikkultur in Japan allmählich auf Weltniveau etabliert. Für weltreisende Musiker wird Japan zu einer regelmäßigen Station auf ihren Tournéeen (S. 124), und die ersten japanischen Musiker erobern westliche Konzertsäle. Für die Kolonialmacht Japan war die westliche Musikkultur zudem nicht mehr

⁸ http://www.nichion.ac.jp/10_introduction/04_history.htm. Andere Webseiten nennen 1903 als Gründungsdatum.

nur ein Gegenstand des Imports, sondern auch des Exports, sowohl in die Kolonien als auch in andere (hauptsächlich asiatische) Länder. Der letztgenannte Aspekt kommt in dem Buch allerdings nur am Rande vor.

Japan wird nun auch zu einem relevanten Absatzmarkt für westliche Schallplatten (S. 128). Da westliche Musik auf hohem Niveau in Japan nur selten live zu hören war, brachten die Schallplatten für die Fangemeinde der westlichen Musik einen erheblich größeren Schub als das in westlichen Ländern der Fall war. So bildeten sich selbst professionelle Violinisten wesentlich an Schallplatten berühmter Geiger wie Elman, Kreisler und Heifetz weiter, oft aufgrund einer Nachahmung bis ins feinste Detail. Geiger wie Etō Toshiya sollen sogar die Möglichkeit genutzt haben, Schallplatten mit einer geringeren Abspielgeschwindigkeit abzuhören, um die Feinheiten in Zeitlupe zu analysieren (S. 130).

Wie schon in der Frühphase der Rezeption wurde die westliche Musik auch in dieser Epoche politisch instrumentalisiert, aber nach dem Ersten Weltkrieg gab es zunächst eine Phase, in der das nur eine untergeordnete Rolle spielte. In dieser Zwischenphase wird die Unterhaltungskultur (Musiktheater, Kaffeehäuser, Tanzsäle, Film, Schallplatte, Radio) zu einem entscheidenden Faktor für die weitere Entwicklung der modernen Musikkultur. Nicht nur die klassische Musik, sondern auch der Jazz stehen jetzt im Zentrum des Publikumsinteresses. Der Wirtschaftsaufschwung und die damit verbundene Konsumkultur (besonders die großen Kaufhäuser) hatten an diesen Entwicklungen einen entscheidenden Anteil, und der mit dem Wirtschaftsaufschwung verbundene steigende Reiseverkehr tat das Seine dazu. Auch die westlich geprägte Amateurmusik, besonders an Oberschulen und Universitäten, nimmt Gestalt an. Das große Kantō-Erdbeben 1923 war zwar ein Rückschlag für die Musikkultur Tokyos, aber brachte manchen Kulturschaffenden in die Provinz, so dass der "positive Effekt" für die Verbreitung der westlichen Musik nicht zu vernachlässigen ist (S. 126–27).

Das in dieser Epoche wichtige Thema der Stummfilmmusik wird von der Autorin nur kurz angeschnitten. Es sei westliche Musik für westliche Filme und Musik "im Kabuki-Stil" für japanische Filme verwendet worden (S. 128). An diese Charakterisierung möchte der Rezensent ein Fragezeichen anfügen. Bekanntlich wurden viele japanische Filme von gemischten Ensembles aus traditionellen und westlichen Instrumenten (*wayō gassō* 和洋合奏) begleitet, wobei unter den letzteren insbesondere die Violine und das Klavier Verwendung fanden. (Ein Beispiel für ein solches Kinomusik-Ensemble nennt die Autorin selbst auf S. 175.) Wie man mit einer solchen Be-

setzung Musik im Kabuki-Stil spielen soll, bleibt dem Rezensenten ein Rätsel.

Die Frage der “Verwestlichung” der Musikkultur beziehungsweise der kulturellen Entfremdung wurde in den 1920er Jahren virulent. Während die einheimische Schallplattenproduktion zunächst noch von traditioneller Musik dominiert wurde (S. 131), begannen die Musikschaffenden, mit den Entwicklungen zu hadern. Sowohl von der Seite der traditionellen Musik (z.B. Miyagi Michio) als auch der westlichen Musik (z.B. Yamada Kōsaku) wurden die Probleme der Modernisierung und Lokalisierung der Musik nun angegriffen und in ihren Werken thematisiert (S. 131–32). Dass die modernen Kinderlieder 童謡 (*dōyō*) in diesem Zusammenhang als eine Form des populären Liedes behandelt werden (S. 132), ist historisch gesehen nicht korrekt, selbst wenn einige von ihnen über die Schallplatte auch sehr populär geworden sind. Die *dōyō* sind aus einer Literaturbewegung hervorgegangen und wurden von einem tiefgehenden pädagogisch-ästhetischen Diskurs begleitet.

Das erste Kapitel der ersten Abteilung des zweiten Teils handelt von den berühmten westlichen Geigern, die Japan in dem betreffenden Zeitraum bereisten, wobei der Hinweis auf den in Shanghai ansässigen jüdischen Exilrussen Avray Strok interessant ist, der viele dieser Asientourneen organisierte und damit eine Schlüsselfunktion in der Erschließung neuer Publikumskreise für die musikalische Weltelite innehatte und umgekehrt die Auswahl der Solisten im Sinne einer Bevorzugung russischer Musiker beeinflusste (S. 137).

Im zweiten Kapitel wird die Gründung und Entwicklung von Profiorchestern behandelt, deren Anfänge in den Betrachtungszeitraum fallen. Dabei werden dankenswerterweise einige Dogmen der japanischen Orchestergeschichte mit einem Fragezeichen versehen, und die Bedeutung der Militärmusik, der Kaufhauskapellen und der Amateurorchester (besonders an den Universitäten) für ihre Frühgeschichte wird ebenso unterstrichen wie die Tatsache, dass in den 1920er Jahren die Kansai-Region der Hauptstadt in der Orchesterkultur voraus war (S. 150–54). Die wichtigsten Orchestergründer im Betrachtungszeitraum waren Japaner, vor allem Yamada Kōsaku und Konoe Hidemaro (S. 154), aber in der weiteren Entwicklung spielten westliche Exilmusiker wie Manfred Gurlitt⁹, Emmanuel Metter, Josef Laska,

9 Vetter des Musikwissenschaftlers Willibald Gurlitt und Onkel zweiten Grades des in den letzten Jahren in die Schlagzeilen geratenen Kunstsammlers Cornelius Gurlitt.

Josef Rosenstock und Klaus Pringsheim¹⁰ (der allerdings in diesem Kapitel nicht erwähnt wird) als musikalische Leiter ebenfalls eine wichtige Rolle. Eine kleine Unstimmigkeit im Text sorgt für Verwirrung beim Leser: Auf S. 157 steht, dass Rosenstock die Aufführungen von Beethovens Neunter 1942 und 1944 nicht mehr leiten konnte, weil er “nach dem Beginn des Pazifischen Krieges” gezwungen gewesen sei, sich nach Karuizawa zurückzuziehen, während eine Seite später berichtet wird, er habe zum letzten Mal im Februar 1944 dirigiert und sich “danach” ins “virtuelle Exil” nach Karuizawa begeben.

Das dritte Kapitel fragt nach den Werdegängen und Lebensläufen von herausragenden Berufsgeigern, namentlich Takashina Tetsuo, Kiyose Yasushi (der später hauptsächlich als Komponist bekannt wurde), Asahina Takashi (dem späteren Dirigenten), dem jung verstorbenen Multitalent Kishi Kōichi, Matsumoto Zenzō und dem hauptsächlich in der Unterhaltungsbranche bekannt gewordenen Tōyama Shinji.

Im vierten Kapitel stehen Suzuki Shin'ichi und Sumi Saburō mit ihrem musikalischen Werdegang und besonders dem Beginn ihrer pädagogischen Tätigkeit im Mittelpunkt. Beide unterrichteten bald auch Kinder im Grundschulalter oder darunter, was damals in Japan noch die Ausnahme war. (Seit den 1920er Jahren hatte Ono Anna mit dem Unterrichten von Kindern begonnen, S. 188.) Schon in den 1930er Jahren entwickelte Suzuki die Idee, die seiner Methode später Weltgeltung verschaffen sollte, nämlich dass Musik im Prinzip ebenso erlernt werden müsse wie eine Muttersprache und daher auch von jedem Kind unabhängig von seiner Begabung erlernt werden könne. Daher sah Suzuki das Ziel seiner pädagogischen Tätigkeit weniger in der Ausbildung professioneller Musiker als in der Menschenbildung, wengleich auch er berühmte Schüler wie Etō Toshiya und Toyoda Kōji hervorbrachte (S. 183–84). Vor dem Zweiten Weltkrieg ähnelte seine Unterrichtsweise aber noch derjenigen anderer Lehrer, und er wirkte zunächst an der Musashino Musikakademie und war 1931 Mitgründer der “Musikakademie des Kaiserreichs” (Teikoku Ongaku Gakkō), an der er vor dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich wirkte.

Das fünfte Kapitel behandelt die Geigen-Wunderkinder, die zwischen den beiden Weltkriegen eine immer häufiger werdende markante Erscheinung der modernen Musikwelt Japans wurden. Auch die Wettbewerbe wurden jetzt immer häufiger von Kindern gewonnen (S. 197).

10 Schwager von Thomas Mann.

Das sechste, als “Zwischenspiel” bezeichnete Kapitel ist sicherlich für den deutschen Leser von besonderem Interesse, da es die im Rahmen der Kulturpropaganda für die deutsch-japanischen Beziehungen eine besondere Rolle spielende Tätigkeit von japanischen Musikern in der Nazizeit behandelt. Als Violinisten sind hierbei Kishi Kōichi und Suwa Nejiko hervorgetreten. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Suwa von Goebbels überreichte Violine wiederholt zum Gegenstand heftiger Dispute.

In der zweiten Abteilung des 2. Teils begeben wir uns in die Nachkriegszeit. In der Einleitung wird beschrieben, wie auf einen kurzzeitigen kulturellen Stillstand nach Kriegsende ein schneller Aufschwung in allen Bereichen des Musiklebens folgte. Die als Gegenbewegung bzw. Gegenmaßnahme zur nationalistischen Vorkriegspolitik zunächst einsetzende Verwestlichung (oder eher Amerikanisierung) übertraf dabei in ihrer Gründlichkeit die revolutionären Strömungen der Meiji- und Taishō-Zeit (S. 221). Die schulische Musikerziehung wurde entpolitisiert, und als Ziel wurde definiert, “edle Gefühle” und ein Bewusstsein für die “kulturellen Aspekte des Lebens” durch das Üben von Singen, Instrumentalspiel, Komposition und Wertschätzung der Musik zu entwickeln (S. 221–22).

Klassische Musik, besonders das von Yamaha und Kawai durch Massenproduktion von Instrumenten geförderte Klavierspiel, erreichte nun bald die breite Mittelschicht. “Am Ende der 1970er Jahre übertraf die Anzahl der japanischen Klavierschüler(innen) diejenige der Kotoschüler(innen)” (S. 225). Durch neue Musikhochschulgründungen und Neuorganisation der alten stieg die Zahl der Studierenden. Die wirtschaftlichen und politischen Bedingungen machten es möglich, dass das Auslandsstudium, das noch in den 1950er Jahren ein seltenes Privileg war, nach der Olympiade in Tokyo 1964 einem weiteren Personenkreis zugänglich wurde und während der Jahre der Wirtschaftsblase in den 1980er Jahren die westlichen Hochschulen geradezu überflutete. Zu dieser Zeit war ein Auslandsstudium billiger als das im Heimatland (S. 226–27). Viele Japaner begannen ihre musikalische Karriere nach dem Studium im Ausland oder blieben sogar dauerhaft dort. Japan wurde so zu einem Exportland westlicher Musik. Das betraf auch den Instrumentenhandel und die Musikpädagogik (S. 228). Die Wirtschaftsblase ließ auch viele neue Konzertsäle entstehen, die teilweise eine für Japan eigentümliche Verbindung zwischen Kunst und Konsum propagierten (S. 230–31).

Die populäre Musikkultur spaltete sich in einen internationalistischen und einen nostalgisch-nationalen Zweig. Die traditionelle Musikkultur zog sich

hingegen in kulturelle Nischen zurück, wenngleich auch sie erstmals die breite Mittelschicht erreichen konnte, da sie den Geruch der Vergnügungsviertel allmählich verloren hatte. Es handelte sich dabei um eine Kultur der aktiven Partizipation, also mit vielen Mitwirkenden und einem sehr begrenzten Publikum (S. 228–30). Dieser letztgenannte Aspekt hätte in dem Buch, das sich sonst gerne auf die Seite der Amateure schlägt, noch mehr ausgearbeitet werden können, und zwar nicht deshalb, weil er auch für das Geigenwesen besonders typisch wäre, sondern gerade, weil sich durch die Abgrenzung davon ein präziseres Bild der Violinkultur zeichnen ließe. Dafür wäre auch ein differenzierender Blick auf die japanische Chor- und Blasmusik aufschlussreich gewesen.

Das siebte Kapitel (die Kapitel sind im zweiten Teil durchnummeriert, so dass die zweite Abteilung die Kapitel 7 bis 12 enthält) befasst sich mit dem Violinunterricht unter den Bedingungen des Nachkriegs-Geigenbooms, wobei der auf Erziehung der Massen (und damit Amateure) ausgerichteten Pädagogik Suzuki Shin'ichis die auf höchstem Niveau stattfindende Profiausbildung an der Tōhō-Musikhochschule (durch Ozawa Seijis Lehrer Saitō Hideo repräsentiert und auf Seiten der Violine durch Sumi Saburō vertreten) gegenübergestellt wird. Auch die letztere fand aber nicht abseits der Öffentlichkeit statt, sondern wurde unter anderem durch die Übertragung von Unterricht im Fernsehen einer breiten Öffentlichkeit präsentiert (S. 241–44). Eine Fokussierung dieser Art der Pädagogik auf den Erfolg bei Wettbewerben, die ebenfalls wie Pilze aus dem Boden schossen, erwies sich jedoch auch als musikkulturelles Problem und war Gegenstand berechtigter Kritik (S. 245–47).

Die Geschichte von Sumi Saburō, die man sich aus den in verschiedenen Kapiteln zu findenden Fragmenten selbst zusammensetzen muss, gehört überhaupt zu den faszinierendsten, die in diesem Buch zu finden sind. Während sonst, jedenfalls unter den vor dem Zweiten Weltkrieg aufgewachsenen Musikern, kaum ein Geiger von internationalem Rang ohne einen langjährigen Auslandsaufenthalt ausgebildet wurde, hatte Sumi, der viele international bekannte Geigenvirtuosen zu seinem Schülerkreis zählte und es immerhin bis zum Juror im Tschaikowsky-Wettbewerb brachte, niemals im Ausland studiert.

Das achte Kapitel stellt zwei Biographien einander gegenüber: Etō Toshiya und Watanabe Shigeo, die beide ihre Karriere als musikalische Wunderkinder begannen und früh ins Ausland gingen. Während der erste dort zunächst große Erfolge feierte und viel später gewissermaßen einen Triumphzug zurück in die Heimat führte, endete für den letzteren das Auslandsstu-

dium im Desaster. Nicht nur die Sieger, sondern auch die Verlierer der Kulturgeschichte darzustellen und die Bedingungen sowohl für den Erfolg als auch für das Scheitern zu hinterfragen, ist eines der wesentlichen Verdienste dieses Buches.

Mit den vielfältigen Geigerbiographien der Nachkriegszeit beschäftigt sich das neunte Kapitel unter dem Titel "nicht dagewesene Möglichkeiten".

Das zehnte Kapitel beschäftigt sich mit dem erstaunlichen internationalen Siegeszug der Suzuki-Methode, wobei auch die Diskrepanz zwischen den Entwicklungen in Japan und in den USA, wo sie die größte Verbreitung fand, untersucht wird. Auch die unterschiedliche Rezeption in anderen Ländern wird behandelt. Interessant ist der Gedanke, dass der Erfolg der Suzuki-Methode in den USA – nach dem Bericht eines namentlich nicht genannten amerikanischen Suzuki-Lehrers (S. 293) – damit zusammenhängen könnte, dass die Amerikaner wie die Japaner westliche Musik "als Fremde" studieren. In diesem Zusammenhang ist umgekehrt auch interessant, dass die Elite der japanischen Geiger vorwiegend in Amerika und nicht in Europa ausgebildet wurde.

In diesem Kapitel, das ansonsten zu den interessantesten und besten gehört, hat der Rezensent eine wenigstens umrisshafte Darstellung der pädagogischen und methodologischen Eigenheiten der Suzuki-Methode vermisst. Dass diese ausgespart wurde, hat zwar durchaus System, weil ja auch sonst in diesem Buch technische und musikalische Details ausgespart werden, aber wer mit den Schriften Suzukis nicht vertraut ist, hat dann doch Schwierigkeiten, der Diskussion über richtig und falsch verstandene Suzuki-Methodik im In- und Ausland im einzelnen zu folgen.

Im elften Kapitel wird der kometenhafte Aufstieg und die persönliche Krise (Gotō) Midoris, der wohl berühmtesten japanischen Geigerin überhaupt, detailliert in den Blick genommen.

Das zwölfte Kapitel schließlich begibt sich in den Sumpf der durch Kommerz und Korruption geprägten Maschine europäischer Klassik in Japan, wobei der Instrumentenhandel im Blick steht. Wenn die Geschichte nicht so traurige Opfer gefordert hätte (und wahrscheinlich heute noch fordert), würde der Rezensent gerne bekennen, dass ihm das Kapitel viel Lesevergnügen bereitet hat.

Die Einleitung zum dritten Teil, der sich mit der Gegenwart beschäftigt, beginnt mit den Trauerfeierlichkeiten zum Tod des Shōwa-Tennōs 1989, wobei symbolischer Weise die eigentlichen Trauerfeierlichkeiten als von traditioneller Musik (*gagaku*) begleiteter Shintō-Ritus stattfanden, während

die Überführung des Sarges von westlicher Musik (dem 1897 von Franz Eckert komponierten Trauermarsch¹¹) begleitetet wurde. Eine große Symbolkraft ging im selben Jahr laut der Autorin auch vom Tod Misora Hibaris aus, einer der populärsten Enkasängerinnen der Nachkriegszeit. Dieses Ereignis fand auch in der Geigenwelt einen Nachklang, denn der Ton der Violine hat auch in der Enkawelt einen festen Platz (S. 332–33).

Während diese beiden Tode eher symbolische, wenn auch mit vielen Konnotationen belastete Einschnitte waren, wurde durch das Platzen der Blasen-Wirtschaft und andere einschneidende Ereignisse wie Korruptions-skandale und das Kobe-Erdbeben 1995¹² eine echte Krise im japanischen Selbstverständnis ausgelöst. Angst und Pessimismus drücken sich auch in vielen Äußerungen aus der klassischen Musikszene der folgenden Jahre aus. Die Serie der japanischen Gewinner(innen) internationaler Wettbewerbe riss jedoch ebenso wenig ab wie die der Erfolgsgeschichten japanischer Violinist(inn)en auf dem internationalen Parkett (S. 334–35).

Durch die zunehmende Globalisierung nicht nur in der Ausbildung, sondern auch im Bewusstsein und Wirkungsbereich der Musiker wird der Begriff des „japanischen“ Violinisten bzw. Musikers als kulturelle Kategorie immer schwieriger greifbar, was für die Öffentlichkeit manchmal ein größeres Problem zu sein scheint als für die Musiker selbst. Die immer noch vorhandenen Vorurteile¹³ gegen japanische Musiker, die ihnen nicht nur von westli-

11 So die etwas vereinfachte Darstellung im Buch. Streng genommen handelte es sich um zwei verschiedene Trauermärsche, die beide von Franz Eckert komponiert sind. Die mehrstündige Fernseh-Liveübertragung ist ungekürzt unter <https://www.youtube.com/watch?v=UNPivCw6dyw> zugänglich. Bei der Überführung wird hauptsächlich der erste Trauermarsch gespielt, aber beim Verlassen der Trauerhalle im Kaiserlichen Park Shinjuku (*Shinjuku Gyoen*) erklingt auch der zweite Trauermarsch (<https://www.youtube.com/watch?v=0nTGOHmBeqA> bei 8'05").

12 Die Begrenzung des Buchs auf den Zeitraum bis 2010, obwohl das Buch erst 2014 erschien, ist wohl dem Umstand geschuldet, dass eine historische Bewertung der Folgen des Tōhoku-Erdbebens 2011 noch schwierig war.

13 Dabei von Vorurteilen zu sprechen und deren Existenz zu rügen, ist ein berechtigtes Anliegen der Autorin. Die auf S. 241 zwischen den Zeilen hervorscheinende Ansicht, dass sich heute aufwachsende Japaner in ihrem Musikempfinden von Europäern oder Amerikanern gar nicht mehr unterschieden (oder die Tendenz zu einer solchen Nivellierung zu beobachten sei), teilt der Rezensent allerdings nicht. Die Existenz von Nationalstilen in der europäischen Musik ist zu einem nicht geringen Teil aus Unterschieden in der nationalen Lyrik zu erklären, die wiederum wesentlich durch Unterschiede in der Sprachstruktur bedingt sind und deshalb auch mit einem spezifisch nationalen Musikempfinden einhergehen. Dabei spielt die Vokalmusik als Bindeglied zwischen Lyrik und Melodiebildung eine wichtige Rolle. Um nur ein Beispiel zu nennen: Der Auftakt ist für ein im deutschen oder englischen Sprachraum aufgewachsenes Kind ein schon aus Kin-

cher (vornehmlich europäischer), sondern gerade auch von japanischer Seite entgegengebracht werden, spielen eine immer geringere Rolle für den internationalen Erfolg (S. 336–41).

Das erste Kapitel des dritten Teils greift zwei Fälle heraus, in denen eine bestimmte “Geschichte” dazu verhalf, einen Namen aus der Masse der erfolgreichen Konkurrenten herauszuheben. Besprochen werden der mit acht Jahren erblindete Kawabata Narimichi und die mit der Ausgrabung einer nostalgischen Ballade von einem sonst kaum bekannten rumänischen Komponisten berühmt gewordene Temma Atsuko. Beide Geschichten gewähren interessante Einblicke in die japanischen Gesellschaftsstrukturen und die Mechanismen des Musikbetriebes.

Das zweite Kapitel ist in seiner Art vielleicht für dieses Buch besonders typisch, da es Phänomene aus dem Randbereich der Musikkultur aufgreift: Das Phänomen der “Geigenmutter”, also der Mutter eines Wunderkindes, das hier im Kontext der japanischen Bildungs- und Ausbildungskultur überhaupt betrachtet wird. Der Titel des Buchs, *Not by Love Alone*, findet in diesem Kapitel seine vollständige Erklärung: Zunächst spielt er auf den Titel von Suzuki Shin’ichis Buch *Nurtured by Love* (deutsch: *Erziehung ist Liebe*) an, der auf die Rolle der Mutter in der Erziehung musikalischer Talente verweist, einer tragenden Säule der Suzuki-Methode. Dieser Gedanke wird von den hier behandelten “Geigenmüttern” aber teilweise konterkariert: “Während [Gotō] Setsus¹⁴ Insistieren auf der Bedeutung des Umfelds und der Mutter [in ihrem zweiten Buch] an Suzukis *Erziehung ist Liebe* erinnert, gilt das gewiss nicht für ihre Einstellung zum Violinunterricht. Suzuki zielte darauf, die Kinder zu ermutigen und zum spielerischen Lernen anzuregen. Im Gegensatz dazu weist Setsu die Idee zurück, dass das Violinstudium Kindern Vergnügen bereiten könne. Weil man alles von Anfang an richtig machen müsse, plädiert sie für Strenge, und sie verteidigt sogar die von ihr angewendete körperliche Züchtigung; Lob, behauptet sie, laufe auf Verwöhnung hinaus” (S. 355). Senju Fumiko beschreibt die Wettbewerbsvorbe-

derreimen vertrautes Phänomen, das auch in den meisten Musiklehrbüchern durch Beispiele aus der Lyrik erläutert wird. Für Japaner, deren Muttersprache fast keinen dynamischen Akzent besitzt, ist der Auftakt hingegen ein spezifisches Phänomen der westlichen Musik. Die daraus resultierenden Unterschiede im Musikempfinden lassen sich zwar nur schwer exakt messen, weil sie eine große individuelle Varianz aufweisen und weil der Einfluss der Sprache mit anderen Faktoren interferiert, aber sie sind durchaus der wissenschaftlichen Methodik zugänglich und waren auch wiederholt Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung.

14 Gotō Setsu ist die Mutter zweier Wunderkinder, Midori und Ryō.

reitung für ihre Tochter Mariko gar als *junan* (Passion, ein Wort mit christlicher Konnotation) für die ganze Familie (S. 361).

Dass Geigenmütter überhaupt Bücher schreiben, ist nach Ansicht der Autorin etwas typisch Japanisches, denn man glaube dort, dass weniger die angeborenen Begabungen als der Einfluss des Umfelds und der Eltern, besonders der Mütter, ausschlaggebend für den Erfolg der Kinder sei. Deshalb herrsche eine rege Nachfrage nach Büchern von Müttern, die von einer solchen Erfolgsstory berichten könnten (S. 351–52). Glücklicherweise versucht die Autorin nicht, diese Erfolgsgeschichten als solche nachzuerzählen, sondern thematisiert die diesem Phänomen zugrunde liegenden Gesellschaftsstrukturen und auch die vielfachen Opfer, die sie kosten.

Im dritten, recht kurzen Kapitel wird die heutige Situation im Geigenbau und Geigenhandel dargestellt. Die japanischen Geigenbauer kämpfen immer noch gegen das Vorurteil der Käufer, dass nur eine ausländische Geige, insbesondere eine aus Cremona, wirklich gut sein könne (S. 364).

Das vierte Kapitel behandelt die Entwicklung der Kammermusik. Professionelle Kammermusikensembles sind in Japan eine vergleichsweise neue Erscheinung, aber sie haben sich heute als Bestandteil der klassischen Musikkultur fest etabliert, was die Autorin als “eine der bemerkenswertesten Entwicklungen der letzten 30 Jahre in der Streicherwelt Japans” (S. 374) bezeichnet.

In fünften Kapitel geht es um die musikalischen Amateure, und zwar insbesondere die Amateuorchester, die teilweise auf hohem Niveau und jedenfalls mit enthusiastischem Einsatz ihrer Mitglieder einen wesentlichen Anteil am japanischen Musikleben haben. Teilweise greift das Kapitel weit hinter den im dritten Teil fokussierten Zeitrahmen bis in die Frühgeschichte der Rezeption westlicher Musik in Japan zurück.

Das sechste Kapitel schließlich beschreibt die Bemühung von Musikkonzerten wie Shimamura und Yamaha, Kunden mittleren oder höheren Alters für die Musikausübung zu gewinnen. Dabei steht die Violine zwar nicht im Mittelpunkt, spielt aber durchaus eine Rolle (S. 390). Diese Entwicklung spiegelt sich auch im Musikschrifttum wider und muss in ihrem gesamtgesellschaftlichen Kontext gesehen werden (S. 395–97).

Die abschließende “Conclusion” ist eigentlich keine, denn in ihr werden mit dem Rest des Buches eher locker verbundene Gedanken geäußert, die laut Überschrift die Naturalisierung der Violine und die Globalisierung vom Standpunkt der Violine als Teil der japanischen Kultur adressieren. Dankenswerter Weise wird hier auch einmal über japanische Kompositionen

sowohl aus dem Bereich der “ernsten” Musik im traditionellen (S. 399–401) und Avantgarde-Bereich (402–3) als auch der Film- und Unterhaltungsmusik (*Enka*) gesprochen. “Es ist vielleicht hier, in der Filmmusik und in den *Enka*, mehr als in jeder anderen Gattung, dass die Violine am offensichtlichsten zum Teil einer modernen japanischen Tradition geworden ist, indem sie eine führende Rolle in Kunstformen spielt, die weithin als ein Ausdruck der japanischen Seele verstanden werden. Aber wahrscheinlich ist es sinnvoller, über die Violine zu sprechen als Teil der Geschichte, wie die Japaner nach und nach an der globalen Kultur partizipierten” (S. 405).

Die Autorin wirft dann einen Blick auf Ninomiya Tomokos Manga *Nodame Cantabile* und Tanaka Chikashis Buch *Gohon no hashira: violin-dō. Shugyō no tabi* (“Fünf Säulen: Der Violinen-Weg. Eine asketische Reise”), die verschiedene Aspekte der heutigen Klassik-Kultur aus der Sicht der jungen Generation eindrucksvoll nachzeichnen.

Abschließend stellt die Autorin fest, dass die japanischen Geiger in den letzten 20 Jahren in vieler Weise mehr und mehr den Rahmen des westlichen Kanons aufsprenghen, und nennt als einen Aspekt dieses Trends, dass mehr Kompositionen japanischer Komponisten gespielt würden. Man hätte sich gewünscht, das Thema wäre in dem Buch noch eingehender behandelt worden, denn es sind fast nur die Kompositionen von Geigern wie Kōda Nobu oder Kishi Kōichi, nicht aber die Kompositionen für Geige, die gelegentlich in dem Buch erwähnt werden.

Ein Aspekt, den der Rezensent ganz vermisst hat, ist der des Musizierens auf historischen Instrumenten. Wenn man bedenkt, dass das Bach Collegium Japan heute eines der international angesehensten japanischen Ensembles überhaupt ist, wird sicherlich in Zukunft mancher Leser das Buch zur Hand nehmen, um auch über die Rezeption der Barockgeige in Japan etwas zu erfahren – vergeblich, wenn man von den wenigen Worten über Terakado Ryō auf den Seiten 286–87 absieht.

Soweit der Überblick über den reichhaltigen Inhalt des Buches, das trotz aller Kritik, die der Rezensent im einzelnen geäußert hat, dem Leser wärmstens empfohlen sei – sowohl als Nachschlagewerk als auch in Teilen oder als Ganzes für die Lektüre.

Auf einige Versehen, die bei diesem Durchgang unerwähnt bleiben mussten, sei abschließend noch hingewiesen: Tanaka Fumimaro (S. 25) heißt korrekt Fujimaro 田中不二麻呂 (auch der Registereintrag ist falsch); Nassho Benjirō 納所弁次郎 (S. 63) wird korrekt Nōsho gelesen, auch wenn die falsche Lesung in manchen Druckwerken angegeben ist; Hiruma Gen-

pachi heißt korrekt Kenpachi 比留間賢八; und mit Urakawa Tatsuya auf S. 144 ist höchstwahrscheinlich dieselbe Person gemeint, die auf S. 241 korrekt als Urakawa Takaya 浦川宜也 erwähnt ist; beide Namen stehen im Register. Ferner heißt das Stück *Yajio jishi* (S. 110 und 111) richtig *Yachiyo jishi*, und *Genroku Chūshigura* auf S. 405 ist vertippt für *Genroku Chūshingura*, wie auch im Register korrekt steht.