

Diese Musiker gehen in der Umkehrung der auf hierarchischen Dichotomien basierenden ›Logik der Inauthentizität‹ noch einen Schritt weiter: Jetzt ist es nicht länger der Westen, der ein stereotypes Bild von Japan verbreitet, an dem sich japanische Popmusiker abzuarbeiten haben; jetzt ist es Japan, das ein Konzentrat aus Zutaten bereitet, die allesamt der westlichen Popkultur entstammen, die man anscheinend extra zu diesem Zwecke derart verinnerlicht hat, dass man nun mit ihr machen kann, was immer man will. Auf eklektische Weise – und gehört nicht der Eklektizismus zu den Hauptmerkmalen der Postmoderne? – schaffen japanische Musiker so einen imaginären popularkulturellen Westen, den es so nie gegeben hat, sondern der zur Gänze ein Produkt des Landes ist, das in der ganzen Welt als Modell der postmodernen Gesellschaft gilt. Und muss in der fortschrittsgläubigen Logik der Moderne die Postmoderne der Moderne nicht überlegen sein, da sie zeitlich auf sie folgt? Gewonnen! Happii Endo!

Seiji CHŌKI (Tokyo)

Japanische Oper und ihre Tragweite. Möglichkeiten der Rezeption einer europäischen Gattung

Die ersten Ansätze zur japanischen Oper

Anfang des 20. Jahrhunderts erschien der erste japanische Versuch einer Opernkomposition, *Roei no Yume* (Traum auf dem Biwakplatz)¹, im *Kabuki-za*, einem der japanischen traditionellen Theater in Tokyo. Im diesem Werk, monologisch von einem neugierigen *Kabuki*-Schauspieler gespielt, wird der Traum eines Soldaten im Russisch-Japanischen Krieg im Jahre 1904 erzählt. Für seine Darstellung des Heimwehs hatten gerade »die Leute, die sich über den Krieg aufgeregt hatten«², stärkste Sympathie. Zwar ist das Werk ganz im europäischen Stil notiert und gesungen, aber die Oper als neue Theaterart wird in ihm noch nicht deutlich sichtbar. Vielmehr scheint es, dass in diesem ersten Opernversuch der Unterschied zwischen dem japanischen *Kabuki* und der europäischen Oper noch nicht wirklich erkannt wurde. Man nahm an, dass die beiden ›Gesamtkunstwerke‹ *Kabuki* und Oper sich lückenlos verschmelzen ließen. Aber wie dem auch sei, auf jeden Fall wurde hiermit das Opernschaffen in Japan in Angriff genommen.

21 Sky Nonhoff, »West-östlicher Diebstahl. Kahimi Karie ist die Queen des Japan-Pop«, in: *Die Zeit* 5.6.2003.

1 Der Klavierauszug von *Roei no Yume* wurde von Kyōeki Shōsha in Tokyo gedruckt.

2 Sueharu KITAMURA, »Kageki *Roei no Yume*«, in der Zeitschrift *Shin-Engei*, Juni 1921.

Von diesem ersten Versuch bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs gab es viele weitere Opernkompositionsversuche, die sich mit dem japanischen traditionellen Musiktheater *Nō* oder *Kabuki* mehr und mehr auseinandergesetzt haben. Der Komponist Kōsuke KOMATSU zum Beispiel entnahm den Stoff zu seiner Oper *Hagoromo*³ aus dem *Nō*-Theater. Eigentlich besteht dieses Werk aber nur aus einer kantatenartigen Nummernfolge und wird deshalb heute nicht als Oper angesehen. Das Vorbild der Opern dieser Zeit war Richard Wagner, dessen Begriff vom Musikdrama und der Idee einer deutschen ›Nationaloper‹ damals nicht von Musikern, sondern von Literaten wie Ôgai MORI und Bin UEDA oder von Religionswissenschaftlern wie Chōfu ANEZAKI der breiten Öffentlichkeit in Japan bekannt gemacht worden waren. Natürlich waren aber Wagners Bühnenbilder von fast niemandem wirklich erlebt worden, geschweige denn von Komponisten. Jeder Komponist hatte dementsprechend seinen eigenen, sozusagen ›imaginären Wagner‹, sein eigenes ›Gesamtkunstwerk‹ geschaffen.

Wege zur ›Nationaloper‹

Dabei hatten die Komponisten, die von ihrer Ausbildung teils aus der europäischen und teils aus der japanischen Tradition kamen, es gleichermaßen darauf abgesehen, durch die Verschmelzung der zwei verschiedenen musikalischen Traditionen ein neues ›Nationalmusiktheater‹ bzw. eine neue ›Nationaloper‹ zu erstellen. Dass dies notwendig sei, wurde von ihnen nicht in Frage gestellt. Denn es erschien nur natürlich, dass die im Laufe der japanischen Modernisierung in verschiedenen Kulturbranchen zu beobachtende Suche nach einem eigenen kulturellen Stil auch in der Musik ihr Pendant finden müsste.

Diese Hoffnung konnte jedoch in der ersten Zeit noch nicht erfüllt werden, wegen des Mangels an opernkompositorischer Technik auf der einen Seite und an finanzieller Unterstützung auf der anderen Seite. Nur auf gewinnbringendem Gebiet konnte sich Neues entfalten: So etwa in der Mädchenoper (*Shōjo-kageki*) wie der *Takarazuka*-Revue, wo alle Männer- und Frauenrollen von unverheirateten Frauen gespielt wurden und werden. Dies ist sicher eine der interessantesten musikalischen Erscheinungen der Modernisierung Japans. Aber darüber zu sprechen wäre ein anderer Vortrag.

Nach einer alten moralischen Grundregel sollten »Männer und Frauen ab sieben Jahren nicht in der Öffentlichkeit zusammensitzen«. Daher waren Schauspielerinnen traditionsgemäß von der Bühne ausgeschlossen. Dies behinderte eine weitere Verbreitung und Popularisierung der Oper: Die Opernbewegung wurde niemals von der Regierung unterstützt. Es wurde kein Nationaltheater oder staatliches Opernhaus errichtet. Auch wurde an der einzigen staatlichen Musikhochschule bis nach dem Zweiten Weltkrieg kein Opernunterricht gegeben. Niemand kannte Operaufführungen in ihrer originalen Pracht und die wirklichen Anforderungen an eine Opernkomposition.

3 *Hagoromo* wurde erst 1956 in *Gems from Kōsuke Komatsu's Musical Works* (hrsg. von Mitsuru USHIYAMA, Takeshi INOUE und Kōhei KOIDE) veröffentlicht.

Kōsaku YAMADA und seine Oper *Yoake*

Seit den 1920er Jahren wurden Aufführungen europäischer Opern in Japan häufiger, und eine neue japanische Komponistengeneration, die hauptsächlich in Europa studiert hatte, schuf neue Werke, die an die Stelle der früheren Versuche traten, die bedauerlicherweise nicht so erfolgreich gewesen waren. Diese neuen Werke versuchten nun aber voll und ganz dem europäischen Vorbild zu folgen. Vor allem ist hier der Komponist Kōsaku YAMADA zu erwähnen. Nach seiner Rückkehr von einem mehrjährigen Studienaufenthalt in Europa gründete YAMADA in Tokyo eine Musikdrama-Gesellschaft und eine Orchester-Gesellschaft, um seine eigenen Musikdramen und Opern aufzuführen. In seinen Opern geht es nicht mehr um das japanische traditionelle Theater, sondern die Musik klingt darin ganz europäisch romantisch, in seinen späteren Opern neoklassisch. Die erste und wichtigste Aufgabe, die sich YAMADA in seinen Opern gestellt hat, war es, die japanische Sprache den europäischen Melodien anzupassen bzw. das Japanische mit dem richtigem Akzent singen zu lassen. YAMADA hat dem Sprachakzent deshalb eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, weil der melodische Akzent der japanischen Sprache eine ihm entsprechende Kontur der Melodie herausfordert. Durch die Erfüllung dieser Forderung hat YAMADA an vielen Stellen in seinen Opern faszinierende Melodien geschaffen. Seine Rolle für die japanische Opernkomposition lässt sich mit derjenigen Leoš Janáčeks für die Oper seines Landes vergleichen.

YAMADAS größte Leistungen erkennt man unzweifelhaft in seiner vorletzten dreiaktigen Oper *Yoake* (Morgendämmerung) (1940).⁴ In den 1930er Jahren, als der japanische Nationalismus durch den verstärkten Militarismus und Imperialismus seinen Höhepunkt erfuhr, wurde diese sogenannte ›erste abendfüllende Oper Japans‹ geschrieben, die später zu *Die schwarzen Schiffe* umbenannt wurde. Obwohl diese Oper, die das missglückte Attentat auf den amerikanischen Konsul nach der Wiedereröffnung Japans zum westlichen Ausland am Ende der Edo-Zeit (1603–1868) behandelt, eine sehr nationalistische Thematik hat, ist sie durchgehend im europäischen Stil komponiert, außer an wenigen Stellen wie der Festszene, wo die japanische Pentatonik benutzt wird.

Auf der Basis der europäischen Musiksprache mit Berücksichtigung der Intonation der japanischen Sprache eine inhaltlich japanische Oper zu schaffen – das ist als der Inbegriff der ›Nationaloper‹ bei YAMADA zu betrachten. Von den Schülern YAMADAS wurden Opern dieses Typs auch nach dem Zweiten Weltkrieg und bis in die jüngste Zeit komponiert. Dies ist als eine der beiden Hauptströmungen des neueren japanischen Opernschaffens zu sehen.

YAMADAS Nachfolger und ihre Leistungen

Die Oper wurde von diesen Komponisten also als Teil der Nationalkultur dargestellt, der dadurch charakterisiert war, dass mit inhaltlich traditionellen Stoffen und durch die sorgfältige Auseinandersetzung mit der japanischen Sprache die Vorstellung ›Japan‹ präsentiert

4 Der Klavierauszug der Oper *Yoake* erschien bei Seikyōsha, Tokyo 1940.

werden sollte. Der Komponist Ikuma DAN (1924–2002), einer der Schüler von Kōsaku YAMADA, schrieb seine Nationalopern beispielsweise bis zum Schluss im Stil der Grand Opéra. Sein Operschaffen kulminiert in seinen späten Werken *Susanō* (1994) und *Takeru* (1997); die letztere war das Auftragswerk, das das erste staatliche Opernhaus in Tokyo zu seiner Eröffnung 1997 vergab. Die Uraufführung von *Takeru* konnte nur unter den stärksten Buhrufen gefeiert werden:⁵ Wie auch schon *Susanō* behandelt diese Oper DANK nämlich die Urgeschichte Japans nach dem kaiserlichen Mythos *Kojiki*, einen Stoff, an den sich bis dahin kein Komponist gewagt hatte, weil er auf die nationale Perversion der Vorkriegszeit verwies. Nach seinen eigenen Äußerungen entsprangen diese Opern DANK jedoch keineswegs einer chauvinistischen Gesinnung. Vielmehr wollte DAN damit gegen die anderen Komponisten und sogar gegen die Mehrheit der Japaner protestieren, indem er ihnen vor Augen führte, dass sie das in dem Mythos dargestellte ›Japanische‹ wieder gewinnen sollten, das sie nach dem Krieg verloren hatten. Das ›Japanische‹ stellt sich bei DAN als eine Botschaft an seine Landsleute dar. Man kann in diesen zwei späten Opern DANK, deren Patriotismus wie vorhersehbar von der Mehrheit des Publikums und der Kritiker als Chauvinismus verstanden und stark kritisiert wurde, den Endpunkt einer einhundertjährigen Entwicklung zur Nationaloper sehen.

Begegnung mit traditionellen Instrumenten in der Oper

Die grundlegend westliche Orientierung der Musiksprache der japanischen Nationaloper dieses Typs schließt nicht aus, dass Elemente der traditionellen Musik und vor allem traditionelle Instrumente als Identifikationsmerkmale einbezogen werden. Dies wurde vor allem von auf dem internationalen Musikmarkt präsenten Komponisten versucht. Im Gegensatz zu DAN richtet sich ihre Identitätskonstruktion also nicht nach innen, sondern nach außen. Maki ISHII (1936–2003) hat die buddhistische Erzählung *Der geschlossene Kahn* (1998/1999) als Stoff für seine letzte Oper gewählt, in der er das buddhistische chorische Singen *Shōmyō* sowie die japanische Querflöte *Ryūteki* verwendet. Der Komponist Minoru MIKI (geb. 1930) kombiniert in seinen Opern schon lange europäische mit traditionell japanischen Instrumenten wie *Koto*, *Shakubachi* oder *Shamisen*. Seine abendfüllenden Opern *Shunkinsbō* (1975), *Ada* (Die Rache des Schauspielers) (1979), *Jōruri* (1985), *Shizuka und Yoshitsune* (1993), *Erzählung von Genji* (1999) wurden wegen ihres Exotismus und der stereotypen Bilder Japans im Ausland sehr beachtet, wohingegen sie bei MIKIS Landsleuten weniger Anklang fanden.

Oper in der Zeit der Akkulturation

Wie schon angedeutet, gab es jedoch noch eine zweite Hauptströmung der japanischen Opernkomposition nach dem Zweiten Weltkrieg. Dabei entwickelte sich die Oper als ein neues experimentelles Medium, um sich mit den japanischen traditionellen Aspekten erneut

5 Von diesem ›Skandal‹ wurde ungewöhnlicherweise durch Rezensionen in fast allen führenden japanischen Zeitungen berichtet.

auseinanderzusetzen. Es ging weder um die Verschmelzung wie zuvor noch um die Mischung von den verschiedenen Kulturen, sondern die Komponisten versuchten z. B. mittels der japanischen Volkstümlichkeit bzw. Folklore oder durch eine Neuformulierung der ästhetischen Voraussetzungen die Gattung Oper selbst umzuformen. Man könnte Beispiele von Komponisten wie Yoshirō IRINO aus den 1970er Jahren und auch von Toshio HOSOKAWA aus den letzten Jahren nennen.

In der Oper *Sonezaki Shinjū* (Doppelsebstmord in Sonezaki) (1979) nach dem gleichnamigen japanischen Puppentheater von CHIKAMATSU benutzte IRINO sowohl traditionell japanische als auch europäische Instrumente. Aber dadurch, dass die japanischen Instrumente ganz wie die europäischen, d. h. chromatisch im Rahmen der Zwölftontechnik, und die europäischen umgekehrt wie die japanischen, d. h. punktuell und geräuschhaft, benutzt werden, wird die kulturelle Herkunft der Instrumente unkenntlich; die Instrumente aus beiden Kulturen beeinflussen und verfremden sich gegenseitig. Diese »verfremdete« Benutzungsweise der Instrumente »dekonstruiert« das originale Puppentheater von innen heraus.

Die zu einem englischen Text komponierte Oper *Vision of Lear* (1997/1998) von Toshio HOSOKAWA ist ein anderes Beispiel, in dem sich das Japanische mit dem Europäischen auseinandersetzt. Hier werden keine japanischen Instrumente verwendet, aber die Instrumentation ist aufgrund japanischer ästhetischer Prinzipien sorgfältig von der europäischen verfremdet; jeder Ton entsteht aus der Stille und kehrt in die Stille zurück. Diese Ästhetik der Stille hat HOSOKAWA zwar gewissermaßen von Tōru TAKEMITSU übernommen, aber seinerseits hat er sie streng vertieft. Es wäre hier zu bemerken, dass »die Stille« keineswegs schon immer als eine der Eigenheiten japanischer Musik angesehen wurde. Erst im Lauf der Modernisierung der japanischen Musik, im Vergleich mit der westlichen Musik, wurde sie zu einem der Begriffe, mit dem sich der Nationalcharakter der japanischen Musik fassen ließ. In diesem Sinne kann man sie als »entdeckte Tradition« bezeichnen.

In der Oper HOSOKAWAS und auch in seinen anderen Werken ist zu bemerken, dass sich »das Japanische« nicht auf den Stoff der Oper oder die oberflächliche Besetzung, sondern auf den ganzen Stil seiner Musik bezieht. Dadurch wahrt HOSOKAWA seine persönliche Identität in der europäischen Musikwelt. Der Oper *Vision of Lear* liegt das von Tadashi SUZUKI, einem der wichtigsten Dramatiker in Japan seit den 1960er Jahren, inszenierte Schauspiel *King Lear* Shakespeares zugrunde, zu dem HOSOKAWA bereits zuvor eine Begleitmusik komponiert hatte. Seine Inszenierungsmethode in Bezug auf die körperliche Bewegung des Schauspielers ist mit der stilisierten Form der Bewegung und dem Kontrast zwischen Bewegung und Stillstand ausgezeichnet, was vom *Nō*-Theater beeinflusst ist. Daraus bezieht HOSOKAWA seinen sensiblen Umgang mit zeitlichen Vorgängen.

Während die Opern beider Strömungen darin übereinkommen, dass sie sich auf etwas Japanisches beziehen, lassen sich die darin vorgestellten japanischen Bilder deutlich voneinander unterscheiden. Was »japanisch« in den Opern ist, verändert sich nicht nur im Lauf der Zeit, sondern hängt auch von der Stellung jedes Werkes in seiner Zeit ab. Einerseits ist die Oper der Vorstellungsträger »des Japanischen« nach außen oder nach innen, andererseits ist sie Mittel für Experimente mit einer neuen Ästhetik. Wie dem auch sei, auf jeden Fall kann man feststellen, dass diese Gattung immer noch als ein fruchtbares Medium anerkannt ist, in dem sich der Komponist mit seiner Identität auseinandersetzen kann.