

Andrew D. McCredie

Die emigrierten euro-jüdischen Komponisten im ostasiatischen Raum – Ihre Theorien und Rezeptionen der örtlichen Musiktraditionen

Die Untersuchung des musikalischen Wirkens von emigrierten oder Exilmusikern, die sich längere Zeit im geographischen Raum Ostasiens oder des Westpazifiks aufhielten, ist ein Forschungsgebiet, das erst neuerdings die Musikwissenschaft zu reger Tätigkeit veranlaßte.¹ Zur Zeit der Errichtung der ersten Handelssiedlungen, Häfen und Missionen im 16. Jahrhundert entstanden die frühesten uns heute überlieferten Dokumente und musikalischen Quellen, die über die Anwesenheit und das Wirken von Musikern, des öfteren mit Einzelheiten bezüglich ihrer Arbeitsverhältnisse, berichten. Zu den bis heute wertvollsten Quellen, die christliche Missionsmusik betreffend, gehören die in den europäischen Hauptstandorten der Orden, z. B. die Monumenta Societatis Jesu in Spanien, aufbewahrten Briefe, Schiffsreportagen, Zeremonienprotokolle, Besoldungslisten und Reiseberichte der Ordensmitglieder wie auch die gelegentlichen Beschreibungen von Außenstehenden (Diplomaten, Handelsleute). In den lateinamerikanischen Missionssiedlungen waren die Mönche und Ordensbrüder *Literati*, einige von ihnen bewandt in Choraltheorie und Kompositionspraxis. Schon vor dieser Zeit traten Musiker in den Dienst der verschiedenen jüdischen Gemeinden, Synagogen und Rabbinats, die in verschiedenen chinesischen Handelszentren (z. B. Kaifeng) entstanden waren.² Dann, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, bildeten sich mit der Eröffnung der chinesischen Freihandelshäfen zum Westen (so z. B. Shanghai) oder in Japan zur Zeit der Meiji Restoration nicht nur Handelssiedlungen, sondern auch einige Orte im Binnenland, die schon bald als Sammelpunkte für Flüchtlinge dienten. Die neuen Siedler kamen aus Rußland auf der Flucht vor den zaristischen Pogromen, der Oktoberrevolution 1917, den Unruhen in den Balkanländern sowie den Schrecken des Holocausts und des zweiten Weltkrieges. Als wichtigste dieser Zentren sind Shanghai, Harbin, Tientsin und Dairen in China sowie Yokohama, Kobe, Nagasaki und Tokio in Japan zu nennen. Die Musiker, die als Flüchtlinge in diesen Zentren lebten, fanden schon die Anfänge eines europäischen Musiklebens und grundsätzliche Infrastrukturen vor, zu deren Weiterentwicklung sie dann beitrugen.³ Hierzu gehörten beispielsweise Gründungen von musikalischen Akademien in Tokio, Shanghai, Har-

¹ Stephan Stompor: *Künstler im Exil. In Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*, Teil 2, Frankfurt a. M. 1994, S. 106f., 713f.

² Donald Daniel Leslie: *The Survival of the Chinese Jews*, Leyden 1972, passim. Beth Hatefutsoth: *The Jewish Communities of Harbin, Tientsin and Shanghai*, The Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, Tel Aviv 1996. Beverley Friend: *A Visit to Kaifeng*, China Judaic Studies Association, Oakton Community College (Des Plaines 1996).

³ Xu Buzeng: *Jewish Influence on the Musical Life of Shanghai*, in: Proceedings of the First International Conference on Jewish Music, hrsg. v. Steve Stanton u. Alexander Knapp, London 1994, S. 198-208.

bin wie auch von Symphonie- und Rundfunkorchestern, die Veranstaltung von Konzerten verschiedenster Art, Opernunternehmen usw. Zu den Musikern, die länger in Shanghai weilten, zählten unter anderen einige Komponisten wie der Russo-Jude Aaron Avshmalov (1894-1965), aus Deutschland und Österreich stammend Wolfgang Fraenkel (1897-1983), der Alban Berg-Protégé Julius Schloss (1902-1973) und die Gebrüder Otto (*1910) und Walter Joachim (*1912), die beide später in Montreal (Canada) eine Führungsrolle im dortigen Musikleben einnahmen.⁴

Unter diesen Komponisten folgte Avshmalov einer anderen schöpferischen Richtung als seine westlichen Kollegen, indem er sich um die Erneuerung eines chinesischen Musiktheaters bemühte. Über Wirken und Einfluß Aaron Avshmalovs hat der chinesische Musikwissenschaftler Xu Buzeng berichtet. Von Wolfgang Fraenkel sind ein wichtiger Corpus von Kompositionen (vorwiegend als Handschriften) sowie verschiedene Schriften (vorwiegend in Typographie, aber auch in handschriftlicher Form), bestehend aus Traktaten und analytischen Kommentaren wie auch Briefen und sonstigen Dokumenten, überliefert.⁵

Obwohl Fraenkel seine frühe Begabung als Komponist schon vor 1920 bewies, schlug er eine erfolgreiche Karriere als Jurist in Berlin ein. Gleichzeitig verfolgte er aber seine Karriere als freischaffender Komponist, die ihm damals den Zugang zu zeitgenössischen Musikschaffenden, unter denen sich Busoni, Schreker und Schönberg hervortaten, und innovativen Kunstrichtungen in Berlin eröffnete. Seine Verbindung zu literarischen Kreisen brachte ihn in Kontakt mit Oskar Kokoschka, Georg Kaiser, Thomas Mann, Else Lasker-Schüler und anderen, deren Werke er vertonte. Im April 1933 zwang ihn der Erlaß des Naziregimes zur Wiederherstellung des deutschen Berufsbeamtentums als Teiljude zur Aufgabe seines juristischen Berufes. Von da an war er ausschließlich als Musiker tätig. Von 1933 bis 1938 – bis zu seiner kurzfristigen Internierung im Konzentrationslager Sachsenhausen – arbeitete er abwechselnd in Deutschland und den Niederlanden als freischaffender Komponist, Dirigent und Pädagoge. Im März 1939 wurde er freigelassen, jedoch nur unter der Bedingung einer sofortigen Emigrierung aus Deutschland. Er begab sich zuerst nach Kuomintang-China und siedelte dann nach Shanghai über, wo er sich als Orchester- und Kammermusiker sowie als Pädagoge, Komponist und Entrepreneur betätigte. 1947 mußte er nochmals emigrieren, diesmal als Folge der Entstehung der Volksrepublik Mao-Tse-Tungs. Von 1948 bis zu seinem Tod im Jahr 1983 lebte er dann ständig in Los Angeles (USA). Während dieser Jahre konnte er dort auch seine frühere Beziehung zu Arnold Schönberg wieder aufnehmen und gewann verschiedene europäische Komponistenwettbewerbe, so mit *Variationen für Klavier* (1947), dem 6. Streichquartett (1962) und seinen *Symphonischen Aphorismen* (1965).

⁴ Xu Buzeng, S. 201.

⁵ Bayerische Staatsbibliothek/Houghton Library Harvard University: *Quellen zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, gemeinsame Ausstellung, 1988, S. 38-45. Die Bestände, bestehend aus über 270 Signaturen und zuerst in der Hans-Moldenhauer-Sammlung aufbewahrt, befinden sich jetzt im Besitz der Musik- und Handschriftenabteilung in der Bayerischen Staatsbibliothek. Von Julius Schloss und Otto Joachim sind noch Quellen in den USA und Canada (Ottawa sowie Montreal) vorhanden.

Besonders wichtig sind seine Analysen von Werken Bachs, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Brahms', Chopins, Regers, Hindemiths und Schönbergs, die während seiner Zeit als Pädagoge in Shanghai entstanden.⁶ Unter seinen Traktaten finden sich Titel wie *Afunktionelle Musik* und *Kontrapunkt*, ebenso auch Entwürfe zu weiteren Studien zur Formen- und Instrumentationslehre. Als wichtigstes Werk ist die *Afunktionelle Musik* zu erwähnen. Es entstand in einer längeren Schaffensperiode in den späten 30er Jahren mit der Internierung im KZ Sachsenhausen, erfuhr dann eine Überarbeitung zur Zeit seines Shanghai-Aufenthaltes, während die Schlußbetrachtungen wohl in Los Angeles entstanden.⁷ Die zwei Hauptteile des Traktats stellen im ersten Teil die Ursprünge, den historischen Begriff und die Struktur einer „afunktionellen Musik“ und im zweiten Teil die Erklärung und Anwendung ihrer Techniken dar. Ein wichtiger Punkt in Fraenkels Einleitung ist die Beleuchtung der Parallele zwischen Musik und Sprache, da die Musik seiner Auffassung nach diejenigen Gedanken, die eine größere Konkretisierung in der Sprache haben, zu vermitteln und zu ersetzen hätte. Für Fraenkel vertritt die *Afunktionelle Musik* die Umkehrung einer „klassischen“ Funktionslehre, wobei die strukturellen Hierarchien der Funktionstheorie durch die Konzepte der Gleichheit aller zwölf Töne und durch die Verhältnisse der Einzeltöne und der Einzelklänge, die durch Spannungsstrukturen in der atonalen Musik bestimmt sind, ersetzt werden. Zur Stärkung dieser Behauptungen konnte sich Fraenkel auf die Spannungslehre Ernst Kurths⁸ berufen, mit der dieser seine Konzepte der kinetischen, energetischen und potentiellen Spannungen erläutert. Die Untersuchungen Fraenkels, für welche die dodekaphonischen Theorien Schönbergs im Mittelpunkt standen, nahmen als zusätzliche Vergleichspunkte die Theorien Hauers, Hábas, die Ideen der Mikrotonalisten sowie auch die Konzepte von Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* auf, die Aufsätze Eimerts, Kreneks, Tochs, Peppings und Erwin Steins sowie die Theorien von Kurth, Riemann und Mersmann, die neue Forschungen zur Musikethnologie und -psychologie aufgreifen oder schließlich durch die damals innovative Musiksoziologie Max Webers ergänzen.

Unter den dokumentarischen Quellen, die zur Signatur Ana 496-3 der Handschriftenabteilung an der Bayerischen Staatsbibliothek gehören, befindet sich eine besonders umfassende und reichhaltige Sammlung *Kritische Notizen über musikwissenschaftliche Veröffentlichungen*, aufbewahrt in Fraenkels eigener Typographie. Der Inhalt einer Mappe innerhalb einer größeren Schachtel besteht aus vielen kurzen Kommentaren, Bemerkungen und Stellungnahmen, die Fraenkel zu den damaligen musikwissenschaftlichen Schriften und Monographien – in mehreren Fällen kurz nach deren Erscheinen – verfaßt hat. Fraenkels Kompendium von kleinen Schriften und Kom-

⁶ Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Ana 496-2. Aufzeichnung zum Traktat über Kontrapunkt befinden sich bei Sign. Ana 496-1.

⁷ Bayerische Staatsbibliothek Handschriftenabt. Ana 496-2. Der vorwiegend in Maschinenschrift überlieferte Traktat besteht aus zwei Teilen, dessen Inhalt in zehn Kapitel unterteilt ist. Hinzu kommen mehrere verbesserte Abschriften und alternative Fassungen.

⁸ Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern 1917; ders.: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*, Bern u. Berlin 1920; ders.: *Musikpsychologie*, Berlin 1931.

mentaren belegt damit seine Rezeption der zahlreichen verschiedenen Standpunkte und Trends in der Musiktheorie, Komposition, Aufführungspraxis, Musikpsychologie, Aesthetik, Akustik, Dirigierlehre, Instrumentation wie Organographie, die im Laufe der zwanziger und frühen dreißiger Jahre eine weitgefächerte Verbreitung erreichten. Besprochen werden Verfasser wie Hugo Riemann, Ernst Kurth, Hans Mersmann, Paul Bekker, Ernst Toch, Joseph M. Hauer, Alois Hába, Hermann Erpf, Ernst Pepping, Julius Bahle, Herbert Freyberg, Joseph Yasser, Hans Eisler, Roger Vuataz, Ernst Krenek und Herbert Eimert sowie die Schriften der damals maßgebenden Konservatoriumspädagogen, so z. B. Wilhelm Mahlers Beitrag zur Harmonielehre. Die meisten Kommentare sind kurz gefaßt, gedrängt und treffend im Ausdruck, vielleicht um die literarischen Eigenschaften zu betonen, die Fraenkel von den besprochenen Verfassern erwartete. Sehr differenziert ist seine Rezeption der verschiedenen Werke eines einzelnen Verfassers, so zum Beispiel im Falle Ernst Kurths, besonders in der kontrastreichen Rezeption der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, der *Musikpsychologie* oder der Bruckner-Monographie. Einige vergleichbar ausführliche Essays und Kommentare Fraenkels berichten über die innovative Tropenlehre Hauers, die Mikrotontheorien Hábas und Yassers sowie Herbert Eimerts früheste Darstellung einer atonalen Musiklehre. Insgesamt beinhaltet dieses Kompendium einige wertvolle Vorbetrachtungen zu Fraenkels schon erwähnten späteren Schriften.

Verfolgt man bis 1939, dem Jahr seiner Zwangsauswanderung nach China, Fraenkels Entwicklung als Musiktheoretiker, lassen sich in diesen Jahren dieselben Entwicklungsspuren in den Richtungen seiner Kompositionen finden. Hier ist ein stufenweises Muster zu konstatieren: die Aufnahme und Anwendung der von ihm erforschten und erkannten Techniken in seinen Kompositionsprozeß und seine Kompositionspraxis.

Mit dieser Reichweite von Erkenntnissen ist es kaum verwunderlich, daß Fraenkel auch Überlegungen zur besonderen Problematik der außereuropäischen, besonders der asiatischen Musiksysteme und Klangvorstellungen anstellte sowie Fragen zu Synthese, Symbiose, Kompatibilität und Nichtkompatibilität aufwarf. Der erste Schritt in diese Richtung erschien schon 1941 in dem Aufsatz *Grundprobleme der neuen Musik* in der kurzzeitig veröffentlichten Shanghai-Zeitschrift *Der Kreis*.⁹ Im Oktober 1945 entstand ein von Fraenkel in englischer Sprache verfaßtes Statement, in dem er behauptete:

„One of the most important problems regarding the future music life in China is the relationship between Chinese and Western music. Combination of each of these both divergent branches of music-art seems advisable on account of the fundamental character of Western Music to conceive and write concerted music. The Western musician cannot shape a new development of Chinese music, he can only prepare the way, perhaps even try to exert some kind of influence, its completion must be carried out by Chinese composers (themselves). It will be up to them first to absorb the technical and sensational items of Western art, and then

⁹ Bayerische Staatsbibliothek Handschr. Ana 496-3.

to find out ways to form connections to the existing (old) Chinese music without disturbing its characteristic peculiarities.“

„I am convinced“, fügte er hinzu, „that it will be of no use for Chinese musicians to create a typical Western music; such work means neither development nor progress; maybe it is remarkable and noteworthy, but it remains to become some kind of copy, as the innermost feeling is heterogeneous. The essential knowledge of Western music should be the basis only, from which it is necessary to advance, indeed an advance which may in fact hold out in incalculable prospects (and consequences).

To my mind the technical starting-point for attempts at such a kind (of music) is not that music of the ‚classical period‘ of Western music. The newest music in Europe (has) demonstrated that the classical period is some (already) terminated unit which hardly can produce new offsprings of real value. The modern Western music, which has been developed for about 40 years found its point of contact in the events of the preclassical music and counterpoint which give (it) more freedom and quite other possibilities of evolution.“¹⁰

Die dargestellten Möglichkeiten sprechen eher für eine Symbiose als eine Synthese der zwei auseinanderliegenden Traditionen. Trotzdem zeigen die Anschauungen Fraenkels mehrere interessante Vergleichspunkte auf mit denjenigen einiger anderer Mitteleuropäer, die zur selben Zeit in Japan als ausübende Künstler, Pädagogen, Komponisten oder Rezensenten beschäftigt waren.

Zu diesen Musikern gehören Rudolf Dittrich (1861-1919), Hans Eckhardt (1905-1969), Franz Eckert (1852-1916), Manfred Gurlitt (1890-1972), Eta Harich-Schneider¹¹ (1897-1985), Raphael von Koerber (1848-1923), Josef Laska (1856-1954), Klaus Pringsheim (1893-1972), Ernst Putschner (1896-1962), Hans Ramseger (1887-1933) und der frühe Volksmusik-Anthologist Philipp Franz von Siebel (1796-1866). In ihrer Dissertation *Deutschsprachige Musiker in Japan vor 1945* sowie in dem Referat *Compositions of German musicians 1872-1945* im Kongressbericht *Tradition and its Future in Music* (Osaka 1991) schlug Irene Suchy verschiedene Kategorien zur Klassifizierung der im Zeitraum vom Beginn des Meiji-Zeitalters bis zum Ende des zweiten Weltkriegs tätigen deutschen Musiker vor.¹² Einer der wichtigsten Gesichtspunkte für diese Überlegungen war die Art der Arbeitsverhältnisse, ob es sich zum Beispiel um offizielle Institutionen wie die Kaiserliche Musikakademie (Dittrich, Pringsheim) oder andere weniger offizielle Institutionen wie Orchester, Schulwesen,

¹⁰ Ebda.

¹¹ Von Eta Harich-Schneider ist eine wichtige Monographie aus dem Ergebnis ihrer eigenen Vertiefung in die früheren japanischen Musiktraditionen entstanden: E. Harich-Schneider: *A History of Japanese Music*, London 1973, passim.

¹² Irene Suchy: *Die Kehrseite der Medaille – Emigration und Kunsttransfer am Beispiel europäischer Kunstmusik in Japan*, in: *Verfemte Musik. Die Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, hrsg. v. Joachim Braun, Heidi Tamar Hoffmann u. Vladimir Karbusicky, Frankfurt a. M. 1997, S. 309; dies.: *Deutschsprachige Musiker in Japan vor 1945. Eine Fallstudie eines Kulturtransfers am Beispiel der Rezeption abendländischer Kunstmusik*, Diss. phil. Wien 1992, S. 312.

private Unternehmungen (Laska) oder um Tätigkeiten als bloße Amateure (Ramseger) handelte.

Von den deutschsprachigen Musikern in Japan sind einige theoretische Traktate überliefert. Solche Werke entstanden entweder zur Darlegung ihrer eigenen schöpferischen Arbeiten, zur Erklärung von japanischen Musiktraditionen oder des Verhältnisses der japanischen Musik zu Normen europäischer Musiktheorie.

Unter den Komponisten Dittrich, Laska, Pringsheim und Gurlitt gewannen die Schriften Gurlitts insofern eine Sonderstellung, als sie wichtige Beiträge zur Darstellungs- und Aufführungspraxis sowie zu Training und Soziologie der Oper lieferten. Die Gesamtsammlung der Gurlittschen Schriften, die erst in jüngster Zeit von Helma Götz in ihrer Göttinger Dissertation dokumentiert wurden, besteht aus 21 Aufsätzen sowie etwa 600 Briefen, die in Bibliotheken in Hamburg und Wien aufbewahrt sind.¹³ Zusätzlich entstanden aus der Arbeit von verschiedenen Instrumentalisten und Sängern, die in Japan tätig waren, mehrere Editionen, Tutorien, Übungsbände und Lehrbücher.¹⁴

Aus den theoretischen Schriften von Dittrich, Laska und Pringsheim erregten als erste die *Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik* internationales Aufsehen. Der Verfasser dieses in den *Mitteilungen der ostasiatischen Gesellschaft* VI/85 (1897) erschienenen Traktats war Dittrich.¹⁵ Er befaßte sich mit der Organographie von Instrumenten wie Koto, Shamisen, Hichiricki usw., beleuchtete aber gleichzeitig die modalen Systeme, rhythmischen Eigenschaften, Fragen zum Verhältnis von Musik und Text sowie die Grundlage der Pentatonik, wie man sie damals verstand. Im Jahr 1929 bereitete Josef Laska seine bisher unveröffentlichte Schrift, die heute in der österreichischen Nationalbibliothek (Wien) aufbewahrt und im Appendix der Doktorarbeit Irene Suchys reproduziert ist.¹⁶ Laskas Zugang ist eher pragmatisch, aber verhältnismäßig unabhängig von anderen veröffentlichten Untersuchungen. In diesem Aufsatz stellte sich Laska die Zentralfrage, ob von seiten der europäischen Musik Bereitschaft besteht, Innovationen und Impetus aus den Beispielen japanischer Musik gewinnen zu können. Für Laska bedeutete diese auch ein Zurückgreifen auf das Einfachere, wobei Laska die lineare Durchsichtigkeit und atonale Kompositionsmethode erkannte. Laskas Kritik galt der obsessiven Bereitschaft seitens der japanischen Musikerzieher, jedem neueren westlichen Trend nachzueifern. Dies führt, nach Laska, zu einer stereotypen Internationalisierung und mit ihr verbundener Stillosigkeit. Die Lösung schien ihm anderswo zu finden, z. B. in den asymmetrischen Strukturen, dem Versbau, der Rhythmik und Metrik und linearen Vollkommenheit sowie der Freiheit der Haiku-

¹³ Helma Götz: *Manfred Gurlitt. Leben und Werk*, (= Europäische Hochschulschriften 36), Frankfurt a. M. 1996.

¹⁴ Hier sind Künstler zu nennen wie Willy Bardas, Raphael von Koerber, Leonid Kreutzer, Gustav Kron, Leopold Müller, Margarete Netke-Löwe und Heinrich Weckmeister.

¹⁵ Rudolf Dittrich: *Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik*, in: *Mitteilungen der ostasiatischen Gesellschaft* VI/85 (1897) S. 376-391.

¹⁶ Joseph Laska: *Europas Musik in Japan und ihre Beziehungen zur Japanischen*, Ungedrucktes Ms. Feb. 1929 (Musiksammlung UNB) im Anhang zur Dissertation I. Suchys. Laska veröffentlichte Essays in *Die Musik* (1927), S. 179-182, sowie in Programmheften des Takarazuka Sinfonieorchesters.

und Tanka-Dichtung, in ihrer atonalen Kompositionsweise und fremdartigen Intervallik. Darin konstatierte er das östliche Ethos, das im Ost-West-Kulturaustausch auf den Westen sehr befruchtend wirken könnte.¹⁷

Zum Schluß nun noch die Betrachtung des Falls Klaus Pringsheim, des Amanuensis Gustav Mahlers und Schwagers von Thomas Mann.

Klaus Pringsheims Einfluß als Dirigent, Pädagoge und Polemiker hat sich am stärksten in den zwei Phasen seiner japanischen Karriere von 1931 bis 1937, 1939 bis 1945 und nochmals von 1951 bis zu seinem Tode im Jahr 1972 ausgedrückt. Besonders in seinen späteren Lebensjahren genöß Pringsheim eine verstärkte Aufwertung.¹⁸ Sein Leben und Wirken wurden postum durch die Gründung einer Gesellschaft und Stiftung geehrt.

Eine ganze Komponistengeneration – Abe, Takata, Mitsukuri, Hirai, Komatsu, Ikenouchi, Ko und Ishigami – waren die Alumnus seiner musiktheoretischen Seminare. Trotzdem provozierte Pringsheim in den Jahren 1934-1937 viel Kritik und Opposition, sogar von seiten seiner eigenen Studenten, hier beispielsweise Mitsukuri. Während Tanaka die Bedeutung der Pringsheimschen Spiegelungstheorie zur Klärung der Dreiklangverhältnisse hoch bewertete und Vergleiche mit den Funktionstheorien Hugo Riemanns zur Klassifizierung der großen und kleinen Dreiklänge anstellte, behandelte Mitsukuri rivalisierende Modelle in seinem Aufsatz zur japanischen „Harmonik“. In diesem Aufsatz griff Mitsukuri die Logik sowie die akustischen Grundlagen des Pringsheimschen Systems kritisch an. Andererseits bedeutete Mitsukuris Aufsatz eine Emanzipation von Pringsheims Einfluß und der allzustarken Abhängigkeit von Hugo Riemanns Theorien.¹⁹ Selbst Mitsukuri distanzierte sich von der geistigen Zwangsjacke der Funktionstheorie und betonte statt dessen die lineare Klarheit, die in den heimischen Traditionen ihren Ursprung hat. Er begriff diese westlichen Techniken als unvereinbar mit den horizontalen Quellen der japanischen Musik und stellte fest, daß deren lineare Schönheit sich nun durch westliche Harmonisierungsmethoden verzerren läßt. Auch Pringsheim selbst erkannte die Problematik der westlichen Harmonisierung, als er 1935 in einem Brief an Präsident Dr. Norisugi von der Kaiserlichen Akademie eine stärkere polyphone Ausrichtung der japanischen Melodie in seinem Kommentar zu den künstlerischen Intentionen und Kompositionsprozessen in seinem 1935 neugeschaffenen *Concerto* für Orchester ansprach, dessen Partitur die Teile eines mehrsätzigen Werks darstellt innerhalb oder zwischen den strukturellen Bauteilen eines übergreifenden einsätzigen Sonatenprozesses.²⁰ Dieses besteht aus ei-

¹⁷ Nach seiner Rückreise nach Europa wurde Laska verhaftet und zuerst in Dachau, dann in einem Konzentrationslager bei Straubing 1942-1945 interniert.

¹⁸ Masanobu Niwa: *Kurausu Puringusu 'Suhaimo to Nipon'*, in: *Nihondaigaku hōgakobu* 3 (1990) S. 177-197.

¹⁹ Der Kritiker Shohei Tanaka erkannte die Mängel dieser Methodologie wie auch die falschen akustischen Vorstellungen und bedauerte Pringsheims Einfluß als eine nachteilige Belastung für die künftige Weiterentwicklung späterer Komponistengenerationen.

²⁰ Klaus Pringsheim, Widmung an Dr. Norisugi, Juli 1935, nachgedruckt in Suchy, Diss.; außerdem als 95 (T13) 94, 0176 an der Münchener Stadtbibliothek vorhanden.

ner Exposition, Transition, Thema mit acht Variationen und Coda, einem kurzatmigen Scherzo und Schlußreprise, die als Finale dient.

Der retrospektive Vergleich der durch Fraenkel, Laska, Pringsheim und Gurlitt vertretenen Theorie verdeutlicht also damit die sehr unterschiedlichen, zum Teil im Widerspruch stehenden Positionen in der Debatte zur Frage von Symbiose, Synthese und Transkulturationsmöglichkeiten zwischen europäischen und asiatischen Musiksystemen.²¹ Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Shanghai- und den Japan-Einwanderern ist, daß die ersteren, die auch in die USA oder Kanada ab 1947 weiteremigrierten, sich mit der Dodekaphonie, dem späteren Serialismus und der Aleatorik identifizieren konnten, während letztere in ihren schon bekannten stilistischen Richtungen blieben und diese weiterführten.

²¹ Yukiko Sawabe: *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960*, Regensburg 1992; *Musik in Japan. Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan*, hrsg. v. Silvain Guignard, München 1996, S. 159-218.