

Minari Bochmann (Weimar)

Zur Rezeption deutscher Musik in der japanischen Musikpublizistik während des Pazifischen Krieges – eine Zwischenbilanz¹

Die bisherige Forschung zur deutsch-japanischen Bündnispolitik (1936–1945) in Deutschland hat ihr vorrangiges Interesse darin gesehen, die maximale Differenz zwischen beiden Diktaturen herauszuarbeiten. Im Mittelpunkt der Forschung standen bislang zumeist die Auswirkungen der deutsch-japanischen Bündnisbeziehung auf das Leben der deutschen Musiker jüdischer Abstammung in Japan. Diesen Forschungen zufolge zeigten sich die japanischen Behörden gegenüber dem deutschen Drängen, jüdische Musiker von ihren Aufgaben in Japan zu entbinden, sehr zurückhaltend. Solange die Nationalsozialisten auf die Geltung der Nürnberger Gesetze auf japanischem Boden nicht verzichten wollten, sorgte der Streit um die „Judenfrage“ immer wieder für neuen Zündstoff in Japans Bündnis mit Deutschland.²

Erstaunlich wenig untersucht wurde hingegen die Rezeption deutscher Musik in Japan während des Pazifischen Krieges, obwohl sie im Schrifttum nach wie vor sehr präsent war und jenseits der scheinbaren Eintracht beider Staaten den Alliierten gegenüber ein überraschend offenes Doppelspiel der Japaner zur Schau stellt. Selbst nach dem Abschluss des sogenannten Dreimächtepakts im September 1940 wurde die deutsche Musik – wie es in einem Kulturtransferprozess unvermeidlich ist – durch die japanische Musikpublizistik zugunsten der propagandistischen Nutzbarkeit oder gesellschaftlichen Konformität umgedeutet. Die japanische Musikpresse unterlag in der ersten Hälfte der 1940er Jahre einer zweifachen Zentralisierung, die durch eine strengere Rationierung der Papierreserven und die Einengung der musikkulturellen Vielfalt verstärkt wurde.³ Gerade im Laufe einer solchen Verschärfung

-
- 1 Die vorgelegte Abhandlung ist ein Teilergebnis meiner Studie zur japanischen Musikpublizistik von 1941 bis 1944. Wegen der eingeschränkten Quellenbeschaffung werden hier nur Aufsätze berücksichtigt, die einen thematischen Bezug zu den „Achsenländern“ haben. Außerdem wird in diesem Beitrag der Familienname, wie es in Japan üblich ist, vorangestellt, wenn es sich um japanische Namen handelt.
 - 2 Auf die erhebliche Ambivalenz der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen zumal in der „Judenfrage“ ist bereits mehrfach hingewiesen worden: Detlev Schauwecker, „Musik und Politik, Tōkyō 1934–1944. Mit deutschen Beiträgen“, in: *Formierung und Fall der Achse Berlin – Tōkyō*, hrsg. von Gerhard Krebs und Martin Bernd (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung 8), München 1994, S. 211–253; Irene Suchy, „Verfolgung vertraulich. MusikerInnen-Exil in Japan“, in: *Vom Weggehen. Zum Exil von Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Sandra Wiesinger-Stock u. a., Wien 2006, S. 412–421; Yamamoto Takashi, „Die japanische Politik gegenüber Juden von 1933 bis 1938“, in: *Flucht und Rettung. Exil im japanischen Herrschaftsbereich (1933–1945)*, hrsg. von Thomas Pekar (= Dokumente – Texte – Materialien 81), Berlin 2011, S. 91–99; Hans-Joachim Bieber, *SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933–1945* (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Max-Weber-Stiftung 55), München 2014.
 - 3 Die Studie von Gotō Nobuko aus dem Jahr 1983 enthält bereits eine ausführliche Genealogie der japanischen Musikzeitschriften von 1926 bis 1945. Vgl. Gotō Nobuko, „Dainiji sekai taisenki wo

der staatlichen Kontrollverordnungen, durch die selbst kulturpolitische Angelegenheiten immer mehr in den Kompetenzbereich des Innenministeriums übertragen wurden und die Informationsvielfalt aus der Musikpresse verschwand, zeigte sich ein klares Verhältnis zwischen der Rezeption der deutschen Musik und den militärischen und weltpolitischen Interessen der japanischen Machthaber. Dabei wurde auf die deutsche Musik nicht nur in einem positiven, sondern auch in einem negativen Duktus Bezug genommen, was bei einer eindimensionalen Betrachtung der deutsch-japanischen Bündnispolitik oft verborgen bleibt.

Beginn der Pressekontrolle und der Bewegung für eine „neue Ordnung“ in Japan

Bereits 1934 hatte die japanische Regierung als Folge des Mukden-Zwischenfalls in der Mandschurei 1931 das Pressegesetz von 1893 revidiert. Das Pressegesetz von 1934 beinhaltete die Verpflichtung der vorherigen Anmeldung jedes Druckerzeugnisses beim Innenministerium, die Einschränkung der publizistischen Inhalte, das Verbot des weiteren Verkaufes des betroffenen Druckerzeugnisses im Fall einer „Ordnungsstörung“ oder eines „Verstoßes gegen die Sittlichkeit“ und die gesetzliche Bestrafung des betroffenen Herausgebers im Fall eines Gesetzesverstoßes.⁴ Da das Vorgehen gegen eine „Ordnungsstörung“ sowie einen „Verstoß gegen die Sittlichkeit“ im Musikkontext in erster Linie zur Kontrolle der Unterhaltungsmusik diente, war die Kunstmusik dieser Einschränkung kaum ausgesetzt.

Musikgeschichtlich gesehen war diese Zeit außerordentlich fruchtbar. 1931 wurde eine Abteilung für Komposition an der Staatlichen Musikschule Tōkyō eingerichtet und Klaus Pringsheim, Schwager Thomas Manns, als Professor berufen. 1934 besuchte Alexander Tscherepnin das Land und veranstaltete auf eigene Kosten einen Kompositionswettbewerb, bei welchem Ifukube Akira und Matsudaira Yoritsune entdeckt wurden. 1930 gründeten 16 junge Komponisten, Musiker und Musikkritiker die „Assoziation innovativer Komponisten (Shinkō sakkyokuka renmei)“, die von 1935 an als japanische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) fungierte. 1936 wurde die erste und noch heute bestehende musikwissenschaftliche Gesellschaft in Japan, die „Asiatische Gesellschaft für Musikforschung (Tōyō ongaku gakkai)“ gegründet, um „die Musikkultur zunächst Japans und darüber hinaus aller asiatischen Länder von einem rein wissenschaftlichen Standpunkt

chūshin to suru yōgaku kankeishi no keihu (Jō) [Genealogie der Zeitschriften zur westlichen Musik mit dem Schwerpunkt auf der Zeit des Zweiten Weltkrieges (Erstes Teil)]“, in: *Firubāmonī* [Philharmonie] 55 (1983), H. 4, S. 26–32; dies., „Dainiji sekai taisenki wo chūshin to suru yōgaku kankeishi no keihu (Ge) [Genealogie der Zeitschriften zur westlichen Musik mit dem Schwerpunkt auf der Zeit des Zweiten Weltkrieges (Zweites Teil)]“, in: *Philharmonie* 55 (1983), H. 5, S. 29–38. Der japanische Musikwissenschaftler Tonoshita Tatsuya hat diese Forschungen fortgesetzt und zahlreiche Studien zur japanischen Musikpublizistik und ihren Umstrukturierungen im Laufe der kulturpolitischen Zentralisierung Japans während des Pazifischen Krieges vorgelegt. Alle seine Studien erschienen bisher ausschließlich in japanischer Sprache. Die hier vorgelegte Abhandlung schließt sich größtenteils an die Forschungsergebnisse der beiden an und versucht, diese im Kontext der deutsch-japanischen Bündnispolitik zu erörtern.

4 Tonoshita Tatsuya, „Shuppan tōsei to ongaku zasshi – Ongakubunka-shinbun to Ongakubunka-kyōkai-kaihō no jidai [Publikationskontrolle und Musikzeitschriften – die Zeit der *Musikkulturzeitung* und *Mitteilungen des Kulturverbands für Musik*]“, in: „Tatakau ongakukai“ – Ongakubunka-shinbun to sono jidai [„Kämpfende Musikwelt“ – die *Musikkulturzeitung* und *ihre Zeit*], hrsg. von dems. und Yōgaku bunkashi kenkyūkai [der Forschungsgemeinschaft für westliche Musikkulturgeschichte], Kanazawa 2012, S. 7–44, hier S. 12. Siehe auch *Ongaku sekai* [Musikwelt] 9 (1937), H. 9, S. 63.

historisch und theoretisch zu erforschen und dadurch zur Etablierung des Faches Musikwissenschaft in Japan beizutragen“.⁵

Der Ausbruch des japanisch-chinesischen Krieges im Juli 1937 intensivierte sowohl die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik (Kokumin ongaku)“ als auch den unmittelbaren Eingriff des Staates in die publizistischen Inhalte.⁶ Im Rahmen der Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik“ ging es hauptsächlich um zwei thematische Schwerpunkte: „Popularisierung (Taishūka)“ der „gesunden“ Musik durch Bekämpfung der „genussüchtigen“ oder „entarteten“ Elemente allgemein⁷; Schöpfung einer originell „japanischen Musik (Nihonteki ongaku)“ speziell für die Kunstmusik, wobei ausländische Musik weiterhin als Modell für das Musikschaffen japanischer Komponisten dienen sollte.⁸

Die wichtigste Vermittlungsinstanz dieser kulturpolitischen Richtlinie war das Radio, das damals eine Verbreitungsrate von 26,4% registrierte.⁹ Daher war es kein Wunder, dass

5 1937 publiziertes Gründungsmanifest der „Asiatischen Gesellschaft für Musikforschung“, zitiert nach Hermann Gottschewski, „Die Entwicklung der modernen Musikforschung und des Faches Musikwissenschaft als nationale Disziplin in Japan“, in: *Wege zur Musikwissenschaft. Gründungsphasen im internationalen Vergleich*, hrsg. von Melanie Wald-Fuhrmann und Stefan Keym, Stuttgart 2018, S. 154–170, hier S. 165.

6 Die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik (Kokumin ongaku)“ wurde seit Ende der 1920er Jahre in unterschiedlichen Kontexten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs ununterbrochen geführt. Bis Mitte der 1930er Jahre galten die Werke der „Gruppe der Fünf“, von Michael Glinka und ferner auch von Alexander Dargomyschski sowie ihre Opern für manche japanische Musiker als Vorbild der „Nationalmusik“. 1929 schrieb zum Beispiel der Kirchenmusiker Tsugawa Shuichi, dass „das japanische Musikbewusstsein, das durch die westliche Musik entwickelt wurde, bald eine unvergleichliche Nationalmusik wie die von Russland schaffen“ müsse, zitiert nach Kasai Amane, „Chiikiōdanteki na ‚kokumin gakuha‘ no ghiron ni mukete [Für die regional übergreifende Diskussion zur ‚Nationalmusik‘]“, in: *Kokumin ongaku no hikakukenkyū ni mukete [Für vergleichende Forschungen zur Nationalmusik]*, hrsg. von Fukuda Hiroshi und Ikeda Aino (= CIAS Discussion Paper Series 49), Kyōto 2015, S. 9–12, hier S. 11. Auch Mitsukuri Shūichi, der bereits 1929 in seiner Theorie den quintonorientierten Ansatz der „japanischen Harmonik“ systematisiert hatte, verfasste noch in demselben Jahr einen Zeitschriftenbeitrag zur Gründung einer „Nationalmusik“. Vgl. Terada Takuya, *Kōsei ongaku undō no kenkyū. Ajia-taiheiyō sensōki ni okeru ongakubunka no ichisokumen [Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten. Ein Profil der Musikkultur während des Asien-Pazifischen Krieges]*, Kōbe 2016, S. 88. Im Frühsommer 1936 erhielt diese Diskussion eine extrem nationalistische Note, als der „Japanische Kulturbund (Nihon bunka renmei)“ in Hinblick auf die Feier zum 2600-jährigen Bestehen des Kaiserhauses von 1940 erklärte, die Gründung einer „Nationalmusik“ als wichtige Musikbewegung vorantreiben zu wollen, wogegen sich unter den Musikern anfangs Widerstand regte. Vgl. Akiyama Kuniharu, *Shōwa no sakyōkukatachi. Taiheiyō sensō to ongaku [Komponisten der Shōwa-Ära. Der Pazifische Krieg und die Musik]*, Tōkyō 2003, S. 517.

7 Tonoshita Tatsuya, *Ongaku wo dōin seyo. Tōsei to goraku no jūgonen sensō [Mobilisiere die Musik! Fünfzehnjähriger Krieg von Kontrolle und Unterhaltung]*, Tōkyō 2008, S. 120f.

8 Dies galt selbst für die Kriegslieder. So wurde zum Beispiel mehr als die Hälfte des Musikprogramms in der ersten Veranstaltung des im August 1937 gegründeten „Bunds patriotischer Musik (Aikoku ongaku renmei)“ dem europäischen Musikrepertoire entnommen. Dabei wurden unter anderem Wagners Oper *Rienzi*, das schottische Volkslied *The Bluebells of Scotland*, Figaros Arie »Non più andrai, farfallone amoroso« aus Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*, die Arie »Ritorna vincitor« aus Giuseppe Verdis Oper *Aida*, das italienische Kriegslied *Canzone del Piave*, Elisabeths Arie aus Wagners Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* und eine Arie aus Giacomo Meyerbeers Oper *L'Africaine* aufgeführt. Vgl. *Musikwelt* 9 (1937), H. 9, S. 62.

9 Die Verbreitungsrate des Radios wuchs konstant und stieg im Jahr 1944 bis auf 50,4%, vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 36. Der „Popularisierung“ der „gesunden“ Musik war das Radioprogramm

das Radio von wirtschaftlichen Beschränkungen befreit war, während Musikinstrumente, Grammophone und Schallplatten sowie kulturelle Veranstaltungen mit dem Ausbruch des japanisch-chinesischen Krieges höher besteuert wurden. Entscheidend für die Pressezensur war jedoch das Inkrafttreten des „Nationalen Mobilisierungsgesetzes (Kokka sōdōin hō)“ vom April 1938, das die Reichweite der medialen Kontrolle durch den Staat erheblich vergrößerte. Dem unmittelbaren Eingriff des Staates in die publizistischen Inhalte, der bis dahin bereits zur Alltäglichkeit geworden war, wurde somit nachträglich eine gesetzliche Grundlage verschafft.

Beginn der deutsch-japanischen Kulturdiplomatie und ihre realpolitischen Hintergründe

Während Japan zum ersten Mal in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland so viel Aufmerksamkeit wie nie zuvor – aber auch danach nie wieder – fand, hatte sich im japanischen Musikleben seit den 1920er Jahren im Zuge der symphonischen Bewegung die Palette deutscher Musik konstant vergrößert, und zwar ohne Zutun deutscher Stellen. Demzufolge war es eine Sache der Außenpolitik, dass mit dem Beginn ihrer Bündnispolitik die Musik neben dem Film ins Zentrum der kulturpolitischen Propaganda gestellt werden sollte. Obwohl die Japaner für den NS-Führer als zweitrangige Rasse galten, hatten beide Staaten als gemeinsames Ziel die Revision des Versailler Vertrages. Dies führte beide Länder schließlich zu einer Bündnispolitik, die mit dem Antikominternpakt vom November 1936 begann und mit der deutschen Kapitulation im Mai 1945 zu Ende ging. Der deutsch-japanische Antikominternpakt spielte allerdings in der japanischen Außenpolitik keine vorrangige Rolle und schlug sich zumindest in der japanischen Musikpublizistik nur in Abhängigkeit von den außenpolitischen Interessen Japans gegenüber China nieder.¹⁰ Selbst das am 25. November 1938 unterzeichnete „Abkommen über kulturelle Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Reich und Japan“ änderte nichts an der Halbherzigkeit der gemeinsamen Bündnispolitik.

Die kulturelle Zusammenarbeit mit Deutschland lag zunächst im Kompetenzbereich der Kulturabteilung des Außenministeriums, die über ein eigenes Entscheidungsrecht verfügte. Dabei wurde der Vermeidung einer aktiven und stetigen Intervention der deutschen Stellen große Bedeutung beigemessen mit dem Ziel, eine aktive Rezeption der „gesunden“ deutschen Kultur, aber nicht der „Kultur des Nationalsozialismus“ voranzutreiben.¹¹ Wie die deutsch-

„Lieder der Nation (Kokumin kayō)“ zugeordnet, dessen Ausstrahlung die Rundfunkgesellschaft Japans (Nippon hōsō kyōkai: JOAK) bereits im Juni 1936 begonnen hatte. Auch eine ganze Reihe von Kunstmusikern trugen zur Musikproduktion für das Radioprogramm bei. Nach dem Ausbruch des japanisch-chinesischen Krieges rückte die Produktion der Militärlieder in den Mittelpunkt des Programms. Was die Schöpfung einer originell „japanischen Musik“ anbelangt, so entstanden zum Beispiel durch Kompositionsaufträge der JOAK für ihr Radioprogramm „Poème der Nation (Kokumin shikyoku)“ zwischen 1938 und 1940 insgesamt 17 Orchesterwerke, denen die Melodien japanischer Volkslieder zugrunde lagen. Vgl. ebd., S. 146.

10 Zu den Auswirkungen des deutsch-japanischen Antikominternpakts auf die Rezeption deutscher Musik am Beispiel der Zeitschrift *Musikwelt*, siehe Minari Bochmann, „Kulturelle Beziehungen zwischen Deutschland und Japan in der NS-Zeit. Untersuchungen am Beispiel japanischer Musikzeitschriften“. Die Publikation des auf der GfM-Jahrestagung in Osnabrück (2018) vorgetragenen Referats befindet sich in Vorbereitung.

11 Shimizu Masahiro, „Japan’s Cultural Foreign Policy toward Germany 1938–40 : A Study of a Policy of the Foreign Ministry on the Committee for Enforcement of Japanese-German Cultural Agreement“,

japanische Freundschaft auch mehr Schein als Sein war, so erlebte sie mit dem Hitler-Stalin-Pakt vom August 1939 ihren absoluten Tiefpunkt, woraufhin die japanische Regierung erneut das deutsche Drängen ablehnte, die in Japan lebenden Deutschen jüdischer Herkunft gesellschaftlich zu isolieren.¹² Nur unter dem Eindruck des deutschen Vormarsches im Westen wandte sich Japan wieder Deutschland zu, weil die Niederlage Frankreichs und die deutsche Besetzung der Niederlande die kolonialen Besitzungen beider Länder in Südostasien schutzlos machten. Ende Juni 1940 proklamierte Japan die „Großostasiatische Wohlstandssphäre (Daitōa kyōeiken)“, die auch die Kolonien der Niederlande, Frankreichs und Großbritanniens umfassen sollte, und schloss Ende September 1940 den sogenannten Dreimächtepakt mit Deutschland und Italien.

Im Jahr 1940 erfolgte insofern eine Zäsur in der gesamten Kulturpolitik Japans, als diese eine Umstrukturierung erfuhr. Das ganze Kaiserreich jubelte anlässlich des 2600-jährigen Bestehens des Kaiserhauses, was in der deutschen NS-Forschung stets im Zusammenhang mit Richard Strauss und seinem Kompositionsbeitrag *Festmusik zur Feier zum 2600-jährigen Bestehen des Kaiserhauses* TrV277 op. 84 Erwähnung findet.¹³ Diese nationalistische Aufbruchstimmung erfasste das kollektive Bewusstsein der japanischen Bevölkerung wie selten zuvor und beschleunigte eine „spontane“ Reorganisation der gesamten Kulturwelt. Im September begannen auch fast alle großen Vereine der Musikkritiker, Komponisten und Musikinterpreten sich jeweils „von unten“ in einer umfassenden Einheit zu organisieren, um „von oben“ aufgenommen zu werden.¹⁴ Außerdem war jeder Künstler gemäß polizeilicher Anordnung seit Februar 1940 verpflichtet, seinen „Ausweis für Künstler (Engeisha no shō)“ bei sich zu tragen.¹⁵

Die intensive Verhandlung mit dem Innenministerium über die Art und Weise der Teilnahme der Musiker an der „neuen Ordnung“ begann nach der Gründung der politischen Einheitsbewegung „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft (Taisei yokusankai)“, gegründet im Oktober 1940 vom damaligen Premierminister Konoe Fumimaro nach nationalsozialistischem Muster.¹⁶ Die Kulturabteilung des Außenministeriums, die bisher für die kulturelle Zusammenarbeit mit Deutschland

in: *Gendai shiken [Forschungen zur modernen Geschichte]* 58 (2012), S. 1–15, hier S. 8f.

- 12 Japans Ablehnung der antisemitischen Maßnahmen gegen die in Japan lebenden Juden erfolgte jedoch nicht aus humanistischen Gründen, sondern aufgrund der damals im japanischen Außenministerium sehr verbreiteten Ansicht, Japan möge unabhängig von der NSDAP die Juden auf politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet maximal ausbeuten. Außerdem war die „Judenfrage“ für die japanisch-amerikanischen Beziehungen „ein wichtiger Faktor“ und wurde bis zum Abschluss des Dreimächtepakts von der japanischen Außenpolitik auch als „einer der wenigen Trümpfe“ verstanden, in: ebd., S. 8.
- 13 Dass Richard Strauss seinerseits den Kompositionsauftrag aus Japan in der Hoffnung angenommen hatte, Japan würde in der Verfolgung seiner jüdischen Schwiegertochter und ihrer „halbjüdischen“ Kinder durch die Nationalsozialisten intervenieren, und dafür auf ein Honorar von 10.000 Reichsmark verzichtet hatte, wurde bereits in mehreren Studien erläutert. Vgl. Michael H. Kater, *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Porträts*, Berlin 2004, S. 335; Bieber, *SS und Samurai*, S. 718; Schauwecker, „Musik und Politik“, S. 228f.
- 14 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 82.
- 15 Vgl. Tonoshita, „Senjiki no ongaku wo gaikan suru [Übersicht über die Musik der Kriegszeit]“, in: *Zen-ya [Vorige Nacht]* 5 (2005), S. 78–81, hier S. 79.
- 16 Sein jüngerer Bruder Konoe Hidemaro war vom Oktober 1938 bis zum Kriegsende als Dirigent in Deutschland tätig. Zu seiner Tätigkeit in Deutschland gibt es bereits eine deutschsprachige Studie von Takatsuji Tomoyoshi, „Der Graf Hidemaro Konoye: Ein japanischer Dirigent im nationalsozialisti-

zuständig war, wurde im Dezember mit der Zensurabteilung des Innenministeriums zu einem Informationsamt (Jōhō kyoku) zusammengefasst, dessen Funktionen weitgehend denen des Propagandaministeriums in Berlin entsprachen.¹⁷ Das Informationsamt, das nun dem Innenministerium unterstand, übernahm die Anleitung und Kontrolle von Presse und Rundfunk, die Propaganda für das Ausland und die Leitung der Kulturarbeit im Bereich Kino, Theater, Literatur, Kunst und Musik.¹⁸ Damit übernahm es die Aufgaben der staatlichen Propaganda und Informationsförderung, die vorher auf fünf Ministerien verteilt waren.¹⁹ Mit dieser Reorganisation des Kontrollorgans trat die japanische Musikpresse ins letzte Stadium der Zensurverschärfung ein.

Die erste Zentralisierung der Zeitschriften zur europäischen Musik im Oktober 1941

Wie bereits oben erwähnt, unterlag die japanische Musikpresse in der ersten Hälfte der 1940er Jahre einer zweifachen Zentralisierung. Die erste erfolgte im Oktober 1941 eher unter dem Eindruck des lang anhaltenden Krieges gegen China als des bevorstehenden Pazifischen Krieges, der zwei Monate später mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor ausbrechen sollte. Die zweite fand im Oktober 1943 gleich nach der Kapitulation Italiens statt. Bereits durch die erste Maßnahme wurde die Zahl der Zeitschriften zur europäischen Musik von 14 auf 6 reduziert.²⁰ Speziell für die Kontrolle der Musikkultur einschließlich der Musikpresse wurde im November 1941 die Körperschaft „Japanischer Kulturverband für Musik (Nihon ongaku bunka kyōkai)“ gegründet, die dem Informationsamt und Kultusministerium untergeordnet wurde. Durch die Vermittlung von Innenministerium und Informationsamt schlossen sich nun alle Musikvereine, die sich seit September 1940 selbst einheitlich organisiert hatten, dem Kulturverband an.

Das deutsch-japanische Verhältnis erlebte zwar durch den japanisch-sowjetischen Freundschafts- und Nichtangriffspakt vom April 1941 und den deutschen Überfall auf die Sowjetunion vom Juni erneut einen Tiefpunkt. Es wurde jedoch weiter gepflegt, nachdem Deutschland und Italien vier Tage später nach Japans Kriegserklärung an die USA vom 7. Dezember 1941 ihrem asiatischen Verbündeten folgten. Ein neutraler Bericht über die musikalischen Entwicklungen der USA, der 1942 noch im Januarheft der Musikzeitschrift *Musikfreund* (*Ongaku no tomo*) zu lesen war,²¹ verschwand innerhalb eines Monats. Wenn ein und dieselbe Person in der folgenden Ausgabe Zweifel an „[dem] Inhalt sowie der Zukunft der symphonischen Musikwelt der USA“ hegte, „in denen die Juden den vorherrschenden Einfluss ausüben“, war es bereits offensichtlich, dass sich der Antisemitismus in Begleitung des Antiamerikanismus auch in der japanischen Musikpresse eingenistet hatte.²² Gleichwohl

schen Deutschland“, in: *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif u. Salzburg 2005, S. 372–382.

17 Vgl. Bieber, *SS und Samurai*, S. 705.

18 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 89.

19 Vgl. Tonoshita, „Übersicht über die Musik der Kriegszeit“, S. 79.

20 Die Anzahl der Zeitschriften stammt aus der Ankündigung der Zentralisierung, die im September 1941 in allen Zeitschriften veröffentlicht wurde. Vgl. Tonoshita, „Publikationskontrolle und Musikzeitschriften“, S. 25.

21 S. Matsumoto Tarō, „Kokusai ongaku jōhō. No. 2 [Internationale Musikinformationen. Nr. 2]“, in: *Ongaku no tomo [Musikfreund]* 2 (1942), H. 1, S. 114–116.

22 Matsumoto Tarō, „Kokusai ongaku jōhō. No. 3 [Internationale Musikinformationen. Nr. 3]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 2, S. 114–117, hier S. 117.

blieb der japanische Antisemitismus weiterhin sehr ambivalent. So erschien die japanische Übersetzung von Paul Bekkers *Das deutsche Musikleben* in der gleichen Zeitschrift in Fortsetzungen bis Juni 1942 und wurde 1943 anschließend als Buch publiziert.²³ In diesem Kontext ist auch ein Beitrag zu Arnold Schönberg zu erwähnen, der 1942 im Oktoberheft der Zeitschrift *Öffentlicher Musikdiskurs (Ongaku kōron)* erschien.²⁴ Schönbergs Verehrung für Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler und Max Reger, der dieser Beitrag besondere Aufmerksamkeit schenkt, lässt vermuten, dass Schönberg aus japanischer Sicht immer noch als deutsch-österreichischer Kunstmusiker und Spätromantiker galt, dessen gewagter Schritt in die Atonalität mit der „anstößigen und sinnlichen Jazzmusik“ der USA nichts gemein hatte.²⁵

Während sich alle drei Länder militärisch weiterhin mit dem je eigenen Krieg beschäftigten, widmete sich die japanische Musikpresse immer mehr der Kulturpolitik der NSDAP, was der Vorgänger des Informationsamts, d. h. die Kulturabteilung des Außenministeriums, bis zu seiner Auflösung im Oktober 1941 möglichst vermeiden hatte.²⁶ Nun aber widmeten sich fast alle Beiträge zu den europäischen Verbündeten der

23 S. Paul Bekker, „Doitsu no ongaku seikatsu [Das deutsche Musikleben]“, übersetzt von Takekawa Hiromi, in: *Musikfreund* 1 (1941), H. 1–2 (1942), H. 6; ders., *Doitsu no ongaku seikatsu. Shakai hen [Das deutsche Musikleben. Die Gesellschaft]*, übersetzt von Takekawa Hiromi, Tōkyō 1943.

24 S. Kyōgoku Takatoshi, „Shēnberuku hōmon ki [Interview mit Schönberg]“, in: *Ongaku kōron [Öffentlicher Musikdiskurs]* 2 (1942), H. 10, S. 56–62. Der Aufsatz war jedoch bereits im Jahr 1930 vom Autor gleich nach seinem Besuch bei dem Komponisten in Berlin verfasst worden.

25 Noro Shinjirō, „Tekibe wa ikani ongaku wo dokushitaka: Hitsuji no gaitō [Wie der Feind, die USA, die Musik vergiftete: Schafspelz]“, in: *Ongaku bunka [Musikkultur]* 2 (1944), H. 11, S. 10–13, hier S. 11.

26 Beiträge zur Kulturpolitik der NSDAP: Kondō Haruo, „Senjika doitsu no ongaku katsudō [Musikalische Aktivitäten im Deutschland der Kriegszeit]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 2, S. 36–39; Matsumoto Tarō, „Doitsu ni okeru hihyō kinshi ni tsuite [Zum Kritikverbot in Deutschland]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 4, S. 112–114; Tsugawa Shuichi, „Doitsu kokka wa naze ongaku wo omonzuruka [Warum Deutschland die Musik schätzt]“, in: *Kokumin no ongaku [Nationalmusik]* 2 (1942), H. 4, S. 2f.; ders., „Doitsu kokuritsu ongakukyoku no soshiki to gyōseki [Organisation und Verdienste der Reichsmusikkammer]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 4, S. 38–44; ders., „Doitsu kinrō sensen to kōseidan no ongaku katsudō [Deutsche Arbeitsfront und musikalische Aktivitäten der Wohlfahrtsvereine]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 6, S. 47–51; ders., „Dainiji sekaitaisen to doitsu no ongaku katsudō [Zweiter Weltkrieg und musikalische Aktivitäten in Deutschland]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 7, S. 33–36; ders., „Nachisu seinendan no ongakuteki kyōyō [Musikalische Bildung der Jugendorganisation der NSDAP]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 9, S. 74–78; ders., „Kakkoku konkūru no atauru shisa [Wettbewerbsvorschläge aus verschiedenen Ländern]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 1, S. 27–36; ders., „Kotenteki na doitsu aikokuka oboegaki [Notizen zu klassischen patriotischen Liedern aus Deutschland]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 4, S. 35–37; ders., „Doitsu ni okeru kokumin gassyō undō [Nationale Chorbewegung in Deutschland]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 10, S. 24f. Beiträge zur italienischen Kulturpolitik: Kashiwakuma Tatsuo, „Senjika itaria no ongaku [Musik im Italien der Kriegszeit]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 2, S. 40–45; Matsumoto Tarō, „Itaria ni okeru sakkkyoku shōrei shisetsu [Institutionen für Kompositionsförderung in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 5, S. 102–104; ders., „Itaria ni okeru kōkyōgaku yōgo no shisetsu [Institutionen für die Unterstützung von Symphonien in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 7, S. 37–40; ders., „Itaria ni okeru taishū ongaku yōgo shisetsu [Institutionen für die Unterstützung der Populärmusik in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 8, S. 70–73; ders., „Itaria ni okeru ongaku kokumin shughi [Nationalismus der Musik in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 9, S. 79–84; ders., „Itaria ni okeru ongaku kokusai shughi [Internationalismus der Musik in Italien]“, in: *Musikfreund* 2 (1942), H. 11, S. 59–64; Shimoi Harukichi, „Itaria no ongaku konkūru [Musikwettbewerbe in Italien]“, in: *Musikfreund* 3 (1943),

Institutionalisierung der kulturpolitischen Maßnahmen, die die europäischen „Achsenländer“ bereits in der Vergangenheit durchgeführt hatten und dem Informationsamt in Japan als Modell dienen sollten: Umstrukturierung der Musikwelt; einheitliche Durchsetzung der Nationalhymne; Gründung einer „Nationalmusik“; Auswahl der Musikpreise; Förderung der Musikkultur in ländlichen Gebieten; Organisation und Kontrolle der Partituren; Anleitung und Zentralisierung der Musikzeitschriften; Anleitung der Schallplattenfirmen und Förderung der Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten (Kōsei ongaku) sowie der Musik in Fabriken (Kōjō ongaku); Auszeichnung und Empfehlung von hervorragenden Werken durch das Informationsamt; Vorstellung der Musik aus den verbündeten Ländern.²⁷

Insgesamt gewannen die musikalischen Aktivitäten der nationalsozialistischen „Kraft durch Freude“ auch für die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik“ in Japan als ideales Modell einer Volksmobilmachung per Musik immer mehr an Bedeutung. Einerseits wurde der „Richtlinie der Musik“ der „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft“ zufolge in der Kunstmusik weiterhin der Schöpfung einer „neuen japanischen Musik“ durch „harmonische Verschmelzung traditioneller japanischer Musik mit westlicher Musik“ nachgegangen.²⁸ Andererseits wurde die Gründung einer „Nationalmusik“ immer häufiger im Zusammenhang mit der musikalischen Förderung für Freizeitaktivitäten sowie für Fabriken erfasst, begleitet von der Auffassung, die für Fabrikarbeiter geschriebene Musik wisse das ganze Volk als Zielgröße zu erfassen und habe damit das Potential, sich als eine „Nationalmusik“ zu etablieren.²⁹

Die sechsmonatigen Erfolge der japanischen Marine und Armee im Pazifik endeten mit der Schlacht um Midway im Juni 1942. Dass Japan sich Trost für den eigenen militärischen Misserfolg beim deutschen Achsenbruder suchte, an dessen Sieg noch keiner zweifelte, ist offensichtlich. Der Musikkritiker Nomura Kōichi hielt es für selbstverständlich, dass „wir Beethoven mehr als Debussy schätzen, weil er [...] eine größere Persönlichkeit ist“.³⁰ Auch der renommierte Musikkritiker Monma Naoe versuchte in seinem Aufsatz „Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik“, der 1942 im Oktoberheft der Musikzeitschrift *Nationalmusik (Kokumin no ongaku)* erschien, die deutsche Musik nach dem Nord-Süd-Gefälle zu beschreiben:

H. 1, S. 37–40; Matsumoto Tarō, „Itaria ni okeru ongaku kokusai shughi [Internationalismus der Musik in Italien]“, in: *Musikfreund* 3 (1943), H. 3, S. 77–82; Fast alle Beiträge zu Italien schildern die Ereignisse der 1930er Jahre, in denen das Königreich noch intensive Beziehungen zur Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) gepflegt hatte und sich darüber hinaus dank des Festivals Internazionale di Musica Contemporanea in Venedig in musikalischer Vielfalt ausgelebt hatte.

27 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 89.

28 „Richtlinie der Musik“, verkündet im Februar 1941 von der „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft“, zitiert nach Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 82. Nach der Zählung von Sakai Kentarō wurden zwischen der ersten Zentralisierung der Zeitschriften zur europäischen Musik und dem Ende des Zweiten Weltkrieges ungefähr 50 Aufsätze zum Thema „Nationalmusik“ verfasst und in den Zeitschriften publiziert. Sakai Kentarō, „Hōgaku‘ to ,Yōgaku‘. Sen kyūhaku yonjū nendai zenhan no nihon no ongakusenmonzasshi ni okeru ,kokumin ongaku‘ ron [‘Traditionelle japanische Musik‘ und ‚Westliche Musik‘. Die Diskussion über die ‚Nationalmusik‘ in den japanischen Musikfachzeitschriften aus der ersten Hälfte der 1940er Jahre]“, in: *Bulletin of Showa Academia Musicae* (30) 2010, S. 65–77, hier S. 66.

29 Vgl. Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 82.

30 Eine Äußerung von Nomura Kōichi, in: „Chōshū ron (Zadan kai) [Publikumsdiskussion (Gesprächsrunde)]“, in: *Öffentlicher Musikdiskurs* 2 (1942), H. 10, S. 28–54, hier S. 37.

„[...] Die deutsche Musik ist schwer und dicht. [...] Der Grund dafür ist vielleicht in den geographischen Umständen Deutschlands zu finden. [...] Weil es [in Deutschland] kalt und dunkel ist, mussten die Einheimischen ehrlich und tiefgründig werden. Solche Menschen mussten nicht einmal an die südländische Leichtigkeit oder Sinnlichkeit denken können.“³¹

In den folgenden Ausgaben der Zeitschrift zeigte sich seine Interpretation weiterhin in Analogie zur deutschen Musikkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³² So wurden der deutschen Musik plakative Stabilitätseigenschaften wie Zuverlässigkeit, Planmäßigkeit, Logik, Solidität und Strukturalität zugesprochen, während der südländischen Musik als Pendant zur deutschen schlichtweg Leichtigkeit, Sinnlichkeit, Entgrenzung und Freiheit zugeordnet wurden:

„Ein anderer Wesenszug der deutschen Musik ist in ihren rhythmischen Bewegungen zu finden. Die Deutschen, die zuverlässig sind, nach Plan handeln und auf Logik beharren, kennen kaum Dinge wie Entgrenzung oder Freiheit. Daher ist auch ihr Rhythmus zuverlässig. Dies wird durch den Vergleich mit der französischen und italienischen Musik noch deutlicher.“³³

„Ein weiterer Wesenszug der deutschen Musik ist ihre solide Struktur. Die Zuverlässigkeit, Rationalität und Strukturalität der zuverlässigen Deutschen erscheinen auch hier konsequent. Für die Deutschen muss die Musik vorschriftsmäßig gebaut sein.“³⁴

Die Überlegenheit der deutschen Musik wurde – wohl vor dem Hintergrund der Defensive der deutschen Wehrmacht und ihrer Verbündeten in Stalingrad – schon bald durch einen willkürlichen Vergleich mit der russischen Musik noch drastischer hervorgehoben:

31 Monma Naoe, „Doitsu ongaku ni tsuite. Doitsu ongaku no tokuchō. Sono ichi [Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik. Nr. 1]“, in: *Nationalmusik* 2 (1942), H. 10, S. 7–8, hier S. 8.

32 Sehr wahrscheinlich orientierte sich Monma seinerseits an Watsuji Tetsurōs philosophischer Schrift *Fūdo* [*Wind und Erde*] vom Jahr 1935. Watsuji war 1927 für ein Jahr nach Deutschland gekommen und hatte sich dort intensiv mit Martin Heideggers Schrift *Sein und Zeit* beschäftigt, die dann seine philosophischen Ideen beeinflusste. Im Unterschied zu Heidegger, der die menschliche Existenzdeutung im Zusammenhang mit der Zeitlichkeit suchte, legte Watsuji sein besonderes Augenmerk auf die Räumlichkeit und stellte Überlegungen über das Verhältnis von Klima, nationalem Charakter und Kultur an. Seine Kulturtheorie geriet nach dem Zweiten Krieg in heftige Kritik mit der Begründung, dass sie unter dem Einfluss des damaligen Militarismus entstanden sei. Vgl. Kosaka Kunitsugu, „Watsuji Tetsurō to hikakubunka no mondai [Watsuji Tetsurō und die Probleme der vergleichenden Kulturwissenschaft]“, in: *Hikakushisō kenkyū* [*Forschungen zur vergleichenden Philosophie*] 10 (1983), S. 96–101, hier S. 100.

33 Monma Naoe, „Doitsu ongaku ni tsuite. Doitsu ongaku no tokuchō. Sono ni [Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik. Nr. 2]“, in: *Nationalmusik* 2 (1942), H. 11, S. 4–6, hier S. 4.

34 Ebd., S. 5. Diese Charakterisierungen der europäischen Musik übertrugen sich offenbar auch auf das Musikschaffen japanischer Komponisten, das die „Großostasiatische Wohlstandssphäre“ und deren „Legitimität“ kulturpolitisch propagieren sollte. In diesem Zeichen entstand zum Beispiel Yamada Kōsakus Kantate *Seisen sanka. Tairiku no renmei* [*Hymne zum heiligen Krieg. Die Morgendämmerung des Festlands*] (1941), die zum 4. Jahrestag des Ausbruchs des japanisch-chinesischen Krieges komponiert wurde. Die fünfteilige Kantate erfährt weder eine Gefährdung der Tonikalität noch rhythmische „Entgrenzung“. Ihre klangbetonte Fläche wird traditionsgemäß nach der Funktionstheorie gewebt, was auch die gewollte „Stabilität“ verspricht. Als ein Gegenbeispiel dazu ist Ifukube Akiras *Filipin kokumin*

„Was bei der deutschen Musik auffällt, ist das Maßvolle. [...] Natürlich ist es nicht so, dass die Deutschen keine Traurigkeit und Einsamkeit erleben. Auch sie weinen sicherlich aus Traurigkeit und empfinden Einsamkeit als unerträglich. Wenn sie diese aber zum Ausdruck bringen, machen sie dies nicht naiv und unverblümt wie die Russen, sondern recht maßvoll. Auch wenn sie weinen, werden sie nicht hysterisch.“³⁵

„Brahms' *Akademische Festouvertüre* ist zwar von der deutschen Musik gewiss das erfreulichste Werk, ist aber unglaublich friedlich, wenn man es mit dem lärmenden und verrückten Ding der Russen vergleicht. Die Russen werden sofort begeistert und laut, aber die Deutschen freuen sich sanft. Die Russen drehen durch, während sich die Deutschen sanftmütig zurückhalten.“³⁶

„[D]er lyrische Charakter Deutschlands ist etwas Besonderes. Der lyrische Charakter Italiens ist meistens sentimental, während derjenige Deutschlands stimmungsvoll ist und eine ruhige Tiefe hat. Derjenige Russlands ist allgemein trübsinnig und manchmal sinnlich, aber derjenige Deutschlands ist sehnsuchtsvoll und gefühlvoll.“³⁷

Die (Um-)Deutung der deutschen Musik erfolgte bis dahin fast ausschließlich durch den Vergleich mit der Musik der anderen europäischen Nationen, während sie in den folgenden Monaten immer häufiger in der Gegenüberstellung zur angestrebten „Nationalmusik“ stattfinden sollte.

Zweite Zentralisierung der Zeitschriften zur europäischen Musik im Oktober 1943

Bereits vor der zweiten Pressezentralisierung ergriff der Staat mehrere Kontrollmaßnahmen, die auch das alltägliche Musikleben des Volkes erheblich einschränkten. Im Januar 1943 wurde vom Informationsamt und Innenministerium eine Schallplattenliste der amerikanischen und englischen Unterhaltungsmusik veröffentlicht, die nicht mehr gespielt werden durften. Davon betroffen waren insgesamt 1.126 Schallplatten von sechs Schallplattenfirmen.³⁸ Im August veröffentlichte das Informationsamt eine Richtlinie für die Konzertplanung. In öffentlichen Musikveranstaltungen durfte man keine Werke mehr darbieten, die nur einer Minderheit der Musikkennner zugänglich wären oder deren Inhalt als „ungesund“ galt. So war moderne Musik nicht mehr erwünscht, und Mozarts *Don Giovanni* landete als Paradebeispiel für eine „ungesunde“ Musik auf dem Index.³⁹ Es war das erste Mal, dass der Staat seine Aufsicht bis in die klassische Musik erweiterte.

ni okuru kangengaku jokyoku [*Konzertouvertüre für das philippinische Volk*] (1944) zu nennen, die zur Gründung der Zweiten Philippinischen Republik im Oktober 1943 komponiert wurde. Dieses für das südöstliche Land komponierte Werk ist mit auffällig sparsamen Solokadenzen, Wiederholungen einfacher Motive aus der japanischen Volksmusik (Pentatonik) und Akzentuierung auf rhythmische Ereignisse sowie perkussive Momente von Klavier und Bläsern gekennzeichnet und erinnert zum größten Teil an Igor Strawinskys Werke aus den 1910er Jahren.

35 Monma Naoe, „Doitsu ongaku ni tsuite. Doitsu ongaku no tokuchō. Sono san [Über die deutsche Musik. Zum Charakter der deutschen Musik. Nr. 3]“, in: *Nationalmusik* 2 (1942), H. 12, S. 6–8, hier S. 6.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 7.

38 Vgl. Omura Kōji, *Tettei kenshō. Nihon no gunka. Sensō no jidai to ongaku* [Gründliche Überprüfung. Japans Militärlieder. Kriegszeit und Musik], Tōkyō 2011, S. 180.

39 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 103.

Im Oktober schränkte der Kulturverband für Musik die Zusammenarbeit mit ausländischen Musikern auf Angehörige der „Achsenpartner“ ein. Dazu zählten nicht die „jüdischen Musiker, die ausgebürgert wurden“, und auch nicht „jüdische und jüdisch eingetragene Musiker deutscher Staatsangehörigkeit“, wie es aus der „Liste mit den in Japan tätigen Musikern“ hervorgeht.⁴⁰ Betroffen waren, um hier nur einige bekannte Beispiele zu nennen, jüdische Musiker wie Franz Schrekers Schüler Joseph Rosenstock, Ferruccio Busonis Schüler Leo Sirota oder Gustav Mahlers Schüler Pringsheim.⁴¹

Trotz dieser scheinbaren Annäherung Japans an die nationalsozialistische Diskriminierung der Juden war die weitere Entwicklung ihrer kulturellen Zusammenarbeit anders als man hätte erwarten können. Mit der Kapitulation Italiens im September 1943 und der anschließenden Kriegserklärung Italiens an Deutschland im Oktober – die genauso wie von Deutschland auch von Japan als Verrat Italiens aufgefasst wurde – schwenkte die japanische Außenpolitik auf totalen Chauvinismus um. Gerade inmitten der Auflösung des „großen weltpolitischen Dreieck[s]“ und somit der historischen Zäsur der Außenpolitik Japans erfolgte die zweite Zentralisierung der Musikpresse, wodurch von sechs nur noch zwei Zeitschriften zur europäischen Musik übrig blieben.⁴² Es versteht sich von selbst, dass Italien komplett von der japanischen Bildfläche verschwand. Allerdings scheint der asienzentrierte japanische Chauvinismus – in dem die Führung der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ und die kulturellen Beziehungen zu China und den Ländern Südostasiens in den Vordergrund rückten – auch die Vormachtstellung der deutschen Musik überschattet zu haben.⁴³

Eine antieuropäische Tendenz war jedoch bereits vor der zweiten Pressezentralisierung spürbar gewesen, wenn der Leiter der Musikabteilung des Informationsamts Inoue Shirō 1943 im Januarheft der Musikzeitschrift *Öffentlicher Musikdiskurs* die europäische Idee der Absoluten Musik, die aufgrund ihres Rationalismus jenseits der Nation und des geistigen Fundaments des Volkes nur als „l'art pour l'art“ existiere, lediglich als Gegenfolie zur „künftigen Musik Japans“ bediente.⁴⁴ Eine solche Haltung fand insbesondere im Diskurs über die Gründung einer „Nationalmusik“ ihren Nährboden und scheint durch das Ausscheiden Italiens und die zweite Pressezentralisierung erneut an Verschärfung

40 Vgl. ebd. Siehe auch Schauwecker, „Musik und Politik“, S. 247; Suchy, „Verfolgung vertraulich“, S. 415; Bieber, *SS und Samurai*, S. 1049f.

41 Das hieß jedoch nicht, dass diese Musiker sofort ein Auftrittsverbot erhielten. Während diese Maßnahme im Radiobereich bereits im Dezember 1942 umgesetzt wurde, erfolgte sie im Konzertbereich erst ab März 1944. Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 156. Während Pringsheim und Sirota danach aus der Öffentlichkeit verschwanden, durfte Rosenstock weiterhin die Proben des *Neuen Sinfonieorchesters* leiten, und zwar bis wenige Monate vor Kriegsende. Vgl. Bieber, *SS und Samurai*, S. 1048f.

42 Eine Äußerung Hitlers, zitiert nach Bieber, *SS und Samurai*, S. 445. Allerdings lag der Beschluss der erneuten Zentralisierung der Zeitschriften bereits im Mai 1943 vor. Vgl. Tonoshita, „Publikationskontrolle und Musikzeitschriften“, S. 35f.

43 Der „rein wissenschaftliche Standpunkt“ der 1936 gegründeten „Asiatischen Gesellschaft für Musikforschung“ scheint sich mittlerweile völlig diskreditiert zu haben, wenn ihr Gründer und Präsident Tanabe Hisao spätestens 1942 den Führungsanspruch Japans in der Musik der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ zu erheben begonnen hatte. Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 201. Wie Gottschewski bereits erwähnt, war der Fortbestand dieser Gesellschaft bis heute nur dadurch möglich, dass sie nach dem Zweiten Weltkrieg nach und nach ihren imperialistischen Charakter ablegte. Vgl. Gottschewski, S. 165.

44 Inoue Shirō, „Ongaku no kokkasei [Nationalität der Musik]“, in: *Öffentlicher Musikdiskurs* 3 (1943), H. 1, S. 30–34, hier S. 31 und 34.

zugenommen zu haben.⁴⁵ Yamada Kōsaku – der sich nach seinem Kompositionsstudium bei Max Bruch in Berlin als Pionier der symphonischen Bewegung in Japan etabliert hatte und mittlerweile das Amt des Vizepräsidenten des Kulturverbands für Musik bekleidete – hatte bisher von seinen japanischen Kollegen gefordert, wie Beethoven zu komponieren.⁴⁶ Nun erklärte er warnend: „aus der Idee, Beethoven oder Debussy an die höchste Stelle zu heben, wird niemals eine heutige, künftige und gesunde Musik Japans geboren.“⁴⁷

Im Mai 1944 erschien in der Musikzeitschrift *Musikkultur* (*Ongaku bunka*) der Aufsatz eines Musikkritikers namens Tsuchida Sadao, „Ideengrundlage zur Gründung einer Nationalmusik“, der vom Kulturverband offiziell zur Lektüre empfohlen wurde. Die kulturelle Überlegenheit Japans begriff der Autor hier in einer Weite, die sich über die „Großostasiatische Wohlstandssphäre“ hinaus bis nach Europa erstreckte:

„In Europa, insbesondere unter Völkern wie den Angelsachsen und Germanen, die weniger empfindsam und arm an Intuition sind, empfindet man ein künstlerisches Talent selbstverständlich so, als ob es etwas Göttliches oder so etwas wie ein transzendentes Mysterium wäre. Für unser Volk aber, das im Laufe der fast 3000-jährigen Geschichte in der gepflegten Tradition der empfindsamen Kultur kultiviert worden ist, ist ein künstlerisches Talent keine so unerreichbare Existenz, wie die Europäer es empfinden.“⁴⁸

Hier werden die Angelsachsen und Germanen gemeinsam dem japanischen Volk gegenübergestellt. Wie in Deutschland von der Überlegenheit der „arischen Rasse“ die Rede war, wurde der japanische Chauvinismus ergänzt durch einen Beitrag über die Überlegenheit der japanischen über die westliche und angelsächsische Kultur.

Im Februar 1944 wurde unter dem Premier- und Kriegsminister Tōjō Hideki erneut das „Programm für Notfallmaßnahmen in der Entscheidungsschlacht (Kessen hijō shochi yōkō)“ angekündigt, um die Wirksamkeit des 1938 erlassenen „Nationalen Mobilisierungsgesetzes“ zu steigern. Damit wurden Theater, Cafés, Bar und Tanzhalle geschlossen und auch die Bewegungsfreiheit der Bürger erheblich eingeschränkt. Die Losung „Für unser Land“ fand auch in der Musikpresse ihre eigene Formulierung, wenn die deutsche Romantik aufgrund ihrer Selbstbehauptung des Subjekts auf Ablehnung stieß:

„Wagner lässt durch seine Darstellung des Ehebruchs von Tristan und von der Wesendonck das Publikum für einen Augenblick in Trauer und im Genuss der Ehebrecher versinken. Aber man muss sagen, dass die Haltung der Romantiker, die mit solchem süßen Nektar die Leute an sich ziehen, von der Begründung der wahren Musik, die wir uns vorstellen, weit entfernt ist. Ein spanischer Philosoph sagt zu Beethoven, ‚der Musiker

45 Aufschlussreich ist auch der Text von Kikkawa Eishi, „Nihon ongaku bigaku no kensetsu [Aufbau einer japanischen Musikästhetik]“, in: *Öffentlicher Musikdiskurs* 2 (1942), H. 5, S. 18–24. Es ist offensichtlich, dass hinsichtlich der weit verbreiteten europäischen Musik in Japan der Pazifische Krieg insbesondere nach der Kapitulation Italiens (1943) als idealer Zeitpunkt für die Gründung einer „Nationalmusik“ proklamiert wurde, die alle Japaner unabhängig von der europäischen Kriegslage immer zusammen singen sollten und darüber hinaus eine allgemeine Gültigkeit in der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ haben sollte. Vgl. Yamada Kōsaku, „Kokumin ongaku sōzō no sekimu [Pflicht zur Schöpfung einer Nationalmusik]“, in: *Musikkultur* 1 (1943), H. 12, S. 2–4, hier S. 3.

46 Vgl. Mattias Hirschfeld, *Beethoven in Japan: zur Einführung und Verbreitung westlicher Musik in der japanischen Gesellschaft*, Neumünster 2005, S. 88.

47 Yamada, „Pflicht zur Schöpfung einer Nationalmusik“, S. 3.

48 Tsuchida Sadao, „Kokumin ongaku sōsei no rinenteiki kiso [Ideengrundlage zur Gründung einer Nationalmusik]“, in: *Musikkultur* 2 (1944), H. 5, S. 3–11, hier S. 4.

ließ ein kräftiges Tongebäude hoch emporsteigen und versuchte, seine Autobiographie darin unterzubringen⁴⁹. Aber von der Zurückhaltung unseres Volkes ausgehend, kann man nicht unbedingt sagen, dass das Zwingen zum Mitgefühl für die traurige Geschichte oder Freude eines Fremden mithilfe einer solchen Methode zu hoher Geistigkeit gehört. [...] Die Unzufriedenheit, die wir im Bezug auf die Romantik empfinden, ist, dass da keine transzendente Klarheit herrscht, die von der Höhe der Selbstaufopferung herkommt.“⁴⁹

Geschätzt und gefordert wurde hingegen der Selbstverzicht, wobei Bach und der deutsche Pietismus als Präzedenzfall des Geistes des Selbstverzichts herangezogen wurden:

„In Bachs Epoche, in der man durch Selbstverleugnung ohne Selbstbehauptung zur größten Persönlichkeit gelangen konnte, sowie in der Epoche des Pietismus, die ‚den Tod sehnsüchtig verlangte‘, und in unserer heutigen Zeit, in der wir uns Gedanken darüber machen, wie man sterben sollte, sehen wir das Vorbild [des Zeitgeistes des Selbstverzichts]. Die Musik, die eine solche Gemütsauffassung zeigt, gehörte schon sehr früh zur Alltagswelt und kann im alltäglichen Leben selbstgenügsam existieren, indem sie sich vor der Minderwertigkeit zu schützen vermag und dadurch aufhört, die Wirklichkeit zu verängstigen.“⁵⁰

Die Ablehnung der Gefühlswelt der Romantik und die absichtsvolle Verfälschung der deutschen Reformationgeschichte, womit der Tod an die Seite des Selbstverzichts gestellt wurde, deuten darauf hin, dass die japanische Kampfstrategie nur noch auf die kollektive Selbstvernichtung des Volkes hinauslaufen sollte, die sich bald beispiellos in der Idee der Kamikaze-Selbstmordflieger herauskristallieren sollte. Wie offensichtlich die Manipulierbarkeit des Musikjournalismus in diesen Jahren war, zeigt sich daran, dass häufig realpolitische Äußerungen einem musikanalytischen bzw. -theoretischen Text beigemischt wurden:

„Die instrumentale Tonleiter der westlichen Musik besteht aus sieben Tönen. Unter diesem Aspekt sind sich die westliche und die chinesische Musik sehr ähnlich. Die Sache des Westens und Chinas ist einander sehr ähnlich, da sie sitzend Instrumente spielen, und auch in ihren kompositorischen Strukturformen. [...] China ist ein merkwürdiges Land. Sein Gesicht und seine Gestalt sind zwar asiatisch, aber sein Leben hat etwas vom Denken der Europäer an sich. Ein solch dummes Trauerspiel, dass Chiang Kai-shek den Amerikanern und Engländern blind folgt und damit die Unabhängigkeit Großostasiens verhindert, scheint auch kein Zufall zu sein.“⁵¹

Der japanische Chauvinismus ließ das Interesse an den Verbündeten in Europa weiter abnehmen und propagierte die „introspektive“ und „geistige“ Musik der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ an Stelle der „äußerlichen“ und „wissenschaftlichen“ Musik des Westens, wobei auch Visionen eines von Japan politisch und kulturell dominierten Großostasien

49 Ebd., S. 7.

50 Ebd., S. 9. Thomas Cressy untersuchte die Bach-Rezeption in Japan anhand der japanischen Musikzeitschriften, die zwischen 1926 und 1945 erschienen, und fasste das in seiner Arbeit *Bach in early Shōwa period Japan (1926-1945): The first performances of large scale works, and the perceptions of Bach as a German national icon* zusammen. Die Publikation des Buches befindet sich zurzeit in Vorbereitung.

51 Kurosawa Takatomo, „*Daitōa minzoku ongaku bunka no seikaku* [Charakter der Musikkultur des Großostasiatischen Volkes]“, in: *Musikkultur 2* (1944), H. 9, S. 1–7, hier S. 4.

deutlich zum Ausdruck kamen.⁵² Kulturpolitisch wurden nur noch japanische Komponisten und ihre Werke gefördert.⁵³

Daher bedeutete es eine plötzliche Kehrtwende, dass sich Monma 1944 im Oktoberheft der Musikzeitschrift *Musikwissen* (*Ongaku chishiki*) wieder dem positiven Bild der deutschen Musik zuwandte:

„Im heutigen Deutschland kann es keinen einzigen musikalischen Analphabeten geben. Das Ohr des Volkes hat sich erstaunlich entwickelt, und selbst dem Bericht von vor einigen Jahren zufolge werden die Werke von Bruckner und Reger, die als zu kompliziert galten, enthusiastisch aufgenommen. In den meisten Ländern bedeutet die Popularisierung der Musik normalerweise deren Vulgarisierung. In Deutschland aber resultiert daraus sogar eine Veredelung der Musik.“⁵⁴

Die Diskussion über die Gründung einer „Nationalmusik“ führte über die gesamte Kriegszeit hinweg zu keiner konkreten einheitlichen Bewegung. Das einzige Gemeinsame in dieser Diskussion bestand ausschließlich in der Auffassung, dass die „Nationalmusik“ dem gesamten Volk zustehen und die kulturelle Zwiespältigkeit der japanischen Gesellschaft überwinden müsse. In der Kunstmusik wurde in diesem Sinne mehrheitlich die Ansicht vertreten, dass die „Musik für alle Bürger“ schließlich durch Angleichung der Populärmusik (*Taishū ongaku*) an die Kunstmusik hervorgebracht werden könne.⁵⁵

Daher war es auch kein Zufall, dass das Augenmerk der bisherigen Berichte in den japanischen Zeitschriften über die musikalischen Aktivitäten der nationalsozialistischen „Kraft durch Freude“ insbesondere auf den Berührungsmomenten der deutschen Fabrikarbeiter mit der Musik Beethovens oder Joseph Haydns unter der Mitwirkung erstklassiger Symphonieorchester lag. Gleichzeitig wurde auch auf ihre Besuche der einheimischen Opernhäuser, auf die Walzer von Johann Strauss, Joseph Lanner und Franz Lehár sowie die Lieder von Albert Methfessel, Gustav Reichardt, Friedrich Heinrich Himmel, Bernhard Klein usw. hingewiesen.⁵⁶

Die militärpolitische Realität Japans jedoch schrieb dem praktischen Nutzen der Musik zur Effizienzförderung der „Industriekrieger (*Sangyō senshi*)“ immer mehr Bedeutung zu.⁵⁷ Gefordert wurden unter den Maximen „Gruppenübung“, „Selbstlosigkeit“, „Stärke durch Einklang“ sowie „ökonomische Tugend“ zumeist leicht singbare Chorstücke, die durch ihre kompositorischen Anpassungen an die technische Fähigkeit der Amateure

52 Ebd., S. 5f.

53 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 156.

54 Monma Naoe, „Tatakau doitsu no ongaku [Kämpfende Musik Deutschlands]“, in: *Ongaku chishiki* [*Musikwissen*] 2 (1944), H. 10, S. 9–11, hier S. 10f.

55 Vgl. Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 89.

56 Folgende Zeitschriftenbeiträge zur Kulturpolitik der NSDAP sind hierfür aufschlussreich: Kondō, „Musikalische Aktivitäten im Deutschland der Kriegszeit“; Tsugawa, „Warum Deutschland die Musik schätzt“; ders., „Deutsche Arbeitsfront und musikalische Aktivitäten der Wohlfahrtsvereine“; ders., „Notizen zu klassischen patriotischen Liedern aus Deutschland“. All diese Beiträge entstanden noch vor der Kapitulation Italiens und dem totalen Chauvinismus Japans und sind bereits weiter oben angeführt worden.

57 Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 46.

keine hohen künstlerischen Anforderungen mehr stellen sollten.⁵⁸ In solche Chorstücke, die sich seit dem Februar 1942 unter dem Namen „Chor der Nation (Kokumin gasshō)“ verbreiteten, wurden ganz bewusst beliebte Elemente aus der Schlagermusik (Ryūkōka) eingearbeitet, damit sie mehr öffentliche Popularität erlangen konnten.⁵⁹ Allerdings musste solche „Vulgarisierung“ der Musik in den Zeitschriften zur europäischen Musik nicht selten negative Kritik einstecken.⁶⁰ Monmas positive Bezugnahme auf die Musik der Romantik, die in den deutschen Fabriken „tosenden Applaus erntet“, sollte offenbar in diesem Kontext gesehen werden.⁶¹

Kurz vor ihrer Einstellung widmete sich die Musikpresse nur noch einer extrem verzerrten Darstellung der amerikanischen Jazzmusik, wie es auch bei Yamada der Fall war:

„Zumindest Jazz ist eine Musik, die nicht den Kopf, sondern den Körper reizt. Wenn die künstlerische Musik für das Herz ist, so ist Jazz für das Fleisch. Weil der Mensch aber nicht ertragen kann, nur mit dem Kopf zu leben, wurde er zeitweilig von der fleischlichen Musik beherrscht, und die Welt ritt komplett auf den Wellen des Jazz. Zuerst Deutschland und Frankreich, und sogar auch die Sowjetunion wurden von diesem schlechten Einfluss vergiftet. Die USA, die durch den letzten Weltkrieg politisch und wirtschaftlich eine große Rolle spielten, verbreiteten den Jazz als ihre Begleiterscheinung oder eine ihrer Machtpräsentationen in der ganzen Welt. Aber die Vermittlung der Jazzmusik erfolgte keineswegs durch die gesunden Bürger der einzelnen Länder, sondern durch die Juden, die immer in dämonischer Absicht auf der Erde umher hetzen.“⁶²

Der Antisemitismus in der japanischen Musikpublizistik war zwar eine Begleiterscheinung des Antiamerikanismus, er diente jedoch auch dazu, das verbündete NS-Deutschland wieder zu rehabilitieren. Dies zeigt die vorletzte Ausgabe der Zeitschrift *Musikwissen* vom November 1944. Dort begründete Sakamoto Yoshitaka, der angeblich ein Schüler von Paul Hindemith gewesen war, die Notwendigkeit des Antisemitismus in Japan wie folgt:

„Ich habe gehört, dass unser Feind Roosevelt ein Jude ist und die jetzigen Herrscher der USA und Großbritanniens die jüdische Industrie und ihr Klan sind. Hitler hatte vermutlich schon vor 10 Jahren die heutigen Tage vorausgesehen und fachte den deutschen Volksgeist an und fand sich diesem Krieg gegenüber: Unser Freund, der um Aufstieg und Fall seines Volkes weiter kämpft. Jedenfalls hören wir nicht auf, für den guten Kampf unseres Verbündeten Deutschland zu beten.“⁶³

Zu dieser Zeit war die Niederlage der beiden Bündnispartner nicht mehr abzuwenden. Die Bombenangriffe, die auf deutsche Städte weitergingen, wurden zuletzt in der japanischen Musikpublizistik nicht mehr verschwiegen. Dennoch waren die letzten zwei Ausgaben der

58 Yoshida Hisayasu, „Gasshō no hachitoku [Acht Tugenden des Chors]“, in: *Musikkultur* 1 (1943), H. 1, S. 43. Das bisherige Radioprogramm der JOAK „Lieder der Nation“ wurde im Februar 1942 vom neuen Radioprogramm „Chor der Nation“ abgelöst. Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 132.

59 Vgl. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 135.

60 Vgl. Terada, *Forschungen zur Musik für Wohlfahrt und Freizeitaktivitäten*, S. 46. S. a. Tonoshita, *Mobilisiere die Musik!*, S. 135f.

61 Monma, „Kämpfende Musik Deutschlands“, S. 10.

62 Yamada Kōsaku, „Teki bēkoku no ongakukan to warera no shingeki [Die Musikanschauungen des Feinds, der USA, und unser Angriff]“, in: *Musikkultur* 2 (1944), H. 11, S. 1–4, hier S. 3.

63 Sakamoto Yoshitaka, „Doitsu ongakuka no yudaya kan [Die Ansichten deutscher Musiker über das Judentum]“, in: *Musikwissen* 2 (1944), H. 11, S. 15–17, hier S. 17.

Musikzeitschriften nur noch von Durchhalteparolen beherrscht, die mittlerweile irreal und grotesk geworden waren.

Zusammenfassung

Die Untersuchung hat deutlich dargelegt, dass die deutsche Musik in ihrem Transferprozess zugunsten der militärischen und politischen Ansprüche der japanischen Gesellschaft binnen relativ kurzer Zeit mehrfach umgedeutet wurde. In diesem zeitlichen Rahmen sind zumindest die folgenden Tendenzen deutlich festzuhalten: Mit dem Ende des eigenen militärischen Erfolgs gewährte Japan der deutschen Musik wegen ihrer Berechenbarkeit die absolute Vormachtstellung, die in der Gegenüberstellung zur französischen, italienischen und russischen Musik begründet wurde. Die Vormachtstellung der deutschen Musik wurde jedoch überschattet, als der Diskurs über die Gründung einer „Nationalmusik“ in Japan nach der Kapitulation Italiens und der Auflösung des Dreierbündnisses stärker in den Vordergrund rückte. Begleitet von der Losung „Für unser Land“ wurden Beethoven und die deutsche Romantik wegen ihres starken Selbstgefühls abgelehnt, während Bach mit dem Blick auf die propagierte Opferwilligkeit im Krieg als ein Präzedenzfall des Selbstverzichts geschätzt wurde. Dennoch gab es zwei Momente, die die deutsche Musik wieder rehabilitierten – in der Gegenüberstellung zur amerikanischen Jazzmusik einerseits und zur „Vulgarisierung“ der Musik in Japan andererseits. Wie sich die Rezeption der deutschen Musik nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem gewaltigen Paradigmenwechsel in Japan gestaltete, bleibt jedoch weiteren Untersuchungen vorbehalten.

Abstract

This article analyses the reception of German music in the music press of Japan during the Pacific War, against the backdrop of the German-Japanese policy of alliance and a twofold centralization of the Japanese music press. In the first half of the 1940s the number of journals dealing with European music was reduced and an official cultural association, subordinated to the ministries for culture and propaganda, was founded. A close reading of Japanese music journals from between 1941 and 1944 establishes that German music was re-interpreted several times within a relatively short period of time, depending on its use for propaganda or societal conformity. At first music journals demonstrated great interest in the restructuring of cultural life in Germany and compared German art music favourably with Russian, French and American music, particularly jazz. From 1943 onwards official control of the music press tightened and, in the wake of calls for a genuinely Japanese music independent of European traditions, anti-European rhetoric became more prominent, although German art music continued to be invoked against jazz and the vulgarization of art through popular music.