

Im Spannungsfeld der Transkulturalität

Neue chinesische Musik im Umbruch

Die Entwicklung der abendländischen Kunstmusik ist heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, an einen Punkt gelangt, an dem Musiker, Komponisten und Veranstalter im Kontext interdisziplinärer und multikultureller Kommunikations- und Austauschprozesse ständig nach neuen musikalischen Herausforderungen suchen. Begriffe wie »Multimedia«, »Crossover« oder »Interdisziplinarität« sind Schlagwörter, denen sowohl im kommerziellen als auch im künstlerischen Bereich eine immer bedeutendere Rolle zugesprochen wird.

Interkulturalität – Transkulturalität

»Trends« zu Austauschprozessen lassen sich auch auf den großen internationalen zeitgenössischen Musikfestivals beobachten: Klanginstallationen als Verbindung visueller, räumlicher und akustischer Phänomene, Musiktheater als interdisziplinäre Kunstform zur Kombination darstellender und Medienkünste mit Musik und interkulturelle Projekte als Dialog unterschiedlicher Kulturen sind musikalisch-künstlerische Kategorien, die immer mehr Präsenz erlangen und in fast jedem Festivalprogramm auftauchen. Diese Schwerpunkte bildeten sich aus einer der neuen Musik des Westens eigenen Neugierde an neuem »Arbeitsmaterial« heraus, die Interkulturalität ist dabei einer der jüngeren Trends.

Interkulturalität hat es natürlich immer schon gegeben, die Entwicklung hat sich aber im Zeitalter der Massenkommunikation – über e-mail, Kino, Fernsehen, etc. – stark beschleunigt. Sie steht für eine Beziehung zwischen zwei oder mehreren Kulturen, die miteinander in einen Dialog treten, der über die Addition der Merkmale der »Eigenkultur« und der »Fremdkultur(en)« hinausgeht und zu etwas Neuem, dem »Interkulturellen« führt. Dabei stehen die in einer kulturellen Überschneidungssituation beteiligten Interaktionspartner allerdings in ihrem Handeln und Verstehen immer unter dem Einfluß des eigenen Ethnozentrismus; die Verhaltensweisen und Gedanken der Personen aus einem anderen kulturellen Kontext können nur aus dem Wissen des Eigenen heraus interpretiert werden. In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, daß bei interkulturellen Musikprojekten nicht nur die kulturellen Hintergründe der beteiligten Künstler, sondern auch die der Veranstalter und Initiatoren eine Rolle spielen. Häufig finden diese Projekte im Westen statt, von westlichen Institutionen unterstützt und von westlichen Kuratoren initiiert; die aus der »Fremdkultur« stammenden Elemente werden dabei in einen westlichen Kunstdiskurs ge-

stellt und von einem westlichen Kulturverständnis aus betrachtet. Der Frage, inwieweit ein Projekt dann als »interkulturell« bezeichnet werden kann oder eher als ein »westliches Projekt« mit dem Gegenstand der Interkulturalität, sollten sich Veranstalter unbedingt wiederholt und bewußt stellen. Es handelt sich häufig um ein eurozentristisches Verständnis von Interkulturalität, bei dem in weiterer Folge das Fremde zu stark betont wird. Interessanterweise führt oft gerade solch ein Eurozentrismus, der Fremdes aneignet oder ausgrenzt, dazu, daß sich die »angepassten« bzw. »ausgegrenzten« Kulturen ihrerseits auf etwas Eigenes zu beziehen versuchen, um ihre kulturelle Identität dem europäischen Universalitätsanspruch entgegenstellen zu können. Ein gegenseitiges Aufschaukeln der Betonung von Differenzen kann hier entstehen.

Das Gelingen oder Scheitern interkultureller oder interdisziplinärer Projekte ist nur bedingt am Resultat einer Aufführung ablesbar – eine der Schwierigkeiten in der Entwicklung solcher Projekte liegt vor allem im schnellen Auftreten von Mißverständnissen der jeweils gegenüberstehenden Partner. Daher werden stets in allen Kulturen bewanderte Spezialisten benötigt, um hochwertige Resultate zu erzielen. Hierin liegt eine der größten Herausforderungen bei der Programmgestaltung und beim Kuratieren von interkulturellen Projekten. Hinzu kommt die richtige Einschätzung des Zeithorizontes. Um Künstler aus unterschiedlichen Kulturen und Disziplinen zu einem gegenseitigen Verständnis zu führen, ist oftmals eine Reihe von Workshops, Diskussionsrunden und Vorträgen erforderlich. Erst durch eine wiederholte und zeitintensive Beschäftigung mit der Materie werden die Potentiale fremder Instrumente und Musiktraditionen greifbar.¹

Wo Interkulturalität auf dem separatistischen Charakter unterschiedlicher Kulturen aufbaut, läßt sie sich auf die traditionelle Kulturauffassung Johann Gottfried Herders beziehen, der die einzelnen Kulturen als Kugeln oder autonome Inseln beschrieben hat. Heute haben Kulturen durch weltumspannende Migrationsprozesse und Kommunikationssysteme

1 Dies konnte im Bereich der neuen Musik bereits an den aktuellen Projekten des *Atlas Ensembles* und des *China Found Music Workshop Taipei* beobachtet werden.

me allerdings eine neuartige Form. Es hat sich in jüngerer Vergangenheit das neue Kulturparadigma der »Transkulturalität« entwickelt, wonach die Kulturen jenseits des Gegensatzes von Eigen- und Fremdkultur betrachtet werden. Demzufolge gibt es zwischen den Kulturen keine trennenden Grenzen von Innen und Außen mehr, vielmehr gehen interkulturelle Beziehungen durch die einzelnen Kulturen hindurch.² Heutige Kultursysteme werden somit nicht mehr als geschlossene Einheiten, sondern als Netze inter- und transkultureller Wechselbeziehungen gedeutet – die kulturellen Differenzierungen folgen nicht mehr geographischen oder nationalen Vorgaben, sondern diesen Wechselbeziehungen. Eine Tatsache ist meines Erachtens, daß die Kulturen heutzutage mehr und mehr miteinander verflochten, die Differenzen zwischen den einzelnen Kulturen jedoch, je nach Kulturkreis, nach wie vor klar ausgeprägt sind.

Das Transkulturelle läßt sich direkt auf das Individuum übertragen. In der heutigen Zeit der Flexibilität, der Globalisierung und der Migrationen zwischen den Kulturen werden die Individuen zu »kulturellen Mischlingen« (Wolfgang Welsch), und gerade Kunstschaffende betonen häufig, nicht nur durch eine Heimat geprägt zu sein, sondern durch unterschiedliche kulturelle Anteile. Sie sind demnach in ihrer eigenen Identitätsbildung »transkulturell«. Mitunter ist es heutzutage gar nicht notwendig, wirkliche »Ortswechsel« zu vollziehen, um unterschiedliche kulturelle Einflüsse in sich aufzunehmen. Dies ist ein wesentlicher Punkt, um das Selbstverständnis nicht nur vieler ostasiatischer, sondern auch westlicher Komponisten zu verstehen, direkt zu beobachten in Programmheft-Angaben, bei denen neben dem Komponistennamen oft mindestens zwei Städte oder Staaten als Referenz erscheinen.

Begegnung: Chinesische und westliche Musiktradition

In der Musik hat während des 20. Jahrhunderts eine kontinuierliche Globalisierung im Sinne der Ausbreitung westlicher Musik stattgefunden, eine Homogenisierung der Musik nach westlichen Maßstäben ist eindeutig zu erkennen. Gleichzeitig wuchs dabei aber auch das Bewußtsein für kulturelle Differenzen und damit verbunden eine intellektuelle Neugier für die Kulturen der Welt, ein Bedürfnis, sie besser zu verstehen.

In der chinesischen Musikgeschichte war der interkulturelle Austausch seit jeher ein prägendes Element. Schon im 9. Jahrhundert

20 holten die Kaiser der Tang-Dynastie Musiker

unterschiedlicher Kulturen an ihren Hof, um eine kulturelle Vielfalt zu präsentieren. Im Laufe der Jahrhunderte wurden zahlreiche fremdeingeführte Musikformen und Musikinstrumente assimiliert und sinisiert – so haben heute als typisch chinesisch geltende Instrumente wie die Pipa (chinesische Laute) oder die Erhu (chinesische Röhrengelge) ihren Ursprung außerhalb Chinas.

Wenn wir die Musikgeschichte der westlich beeinflussten chinesischen Musik in China und Taiwan im 20. Jahrhundert betrachten, so fand in der Aneignung des Fremden und der anschließenden Restauration des Eigenen ebenfalls ein Austausch innerhalb der eigenen Kultur statt. In Reaktion auf die europäische Musikkultur war es Praxis, einerseits die eigenen Traditionen zu bewahren und wiederzubeleben, und andererseits eine Modernisierung – meist im Sinne einer »Verbesserung« – eben dieser Tradition durch selektive Übernahme westlicher Musikelemente anzustreben. Innerhalb eines einzigen Jahrhunderts durchlief die chinesische Kunstmusik eine rasante »interkulturelle Entwicklung«, in der die Musik des Westens erst kennengelernt, dann imitiert, adaptiert, angeeignet, weiterverarbeitet und schließlich institutionalisiert wurde – so ist eine »neue chinesische Musik« entstanden, deren Anfänge um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert liegen. Mit diesem Begriff der »neuen chinesischen Musik« möchte ich demzufolge jene Musikpraxis definieren, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts in China, Taiwan und Hongkong mit der Kultur und der Musik des Westens auseinandersetzt und durch interkulturelle Begegnung zwischen chinesischen und westlichen Musiktraditionen entstanden ist.

Am Beispiel Taiwans, wo der Umgang mit der zeitgenössischen Musik des Westens früher einsetzte als in China³, lassen sich die unterschiedlichen Positionen und Reaktionen darauf gut nachzeichnen: Seit den sechziger Jahren wandten sich die Komponisten in Taiwan vermehrt den neuen Techniken der zeitgenössischen Musik des Westens zu, eine Phase der Aneignung und Weiterverarbeitung der zeitgenössischen Kompositionstechniken wurde eingeleitet, wobei anfangs durch die Begeisterung für die westliche Kultur die eigene Kultur völlig vernachlässigt und oft als minderwertig betrachtet wurde. Die siebziger Jahre hingegen waren von der Wiederentdeckung der eigenen Musiktradition geprägt, was in der *xiangtu*-Bewegung (Heimatabewegung), die ihren Ursprung in der Literaturszene hatte, zum Ausdruck gebracht wurde. Sie richtete sich gegen die westliche Modernisierung und drückte ein neues nationales Bewußtsein

2 Vgl. Wolfgang Welsch, *Netzdesign der Kulturen*, in: *Zeitschrift für KulturAustausch* 1/2002. Stuttgart 2002.

3 In China hat in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine intensive Auseinandersetzung mit der westlichen Musik stattgefunden, die durch die politischen Umbrüche mit dem Beginn des Kommunismus jedoch kurzfristig aufgehalten wurde.



Workshop *Crossings* mit dem China Found Music Workshop Taipei und dem Klangforum Wien unter Leitung von James Clarke im Januar 2003. (Foto: Christian Utz).

aus. Moderne Elemente in der eigenen Tradition wurden wieder erforscht und aufgegriffen, vereinzelt entstanden neue Werke für chinesische Instrumente, und erstmals wurden durch die Musikwissenschaftler und Komponisten Hsu Tsang-houei und Shi Wei-Liang Feldforschungen in chinesischen Dörfern und bei den Ureinwohnern malayopolinesischer Abstammung durchgeführt. In China waren es vor allem die achtziger Jahre, in denen eine neue Generation chinesischer Komponisten aktiv wurde, die durch ihre Erfahrungen in der Kulturrevolution lokale chinesische Musikstile kennenlernen und dann später an den Universitäten eine fundierte Ausbildung in westlicher und chinesischer Musik erhalten konnten. Aus diesem Umfeld stammen Komponisten wie Tan Dun, Guo Wenjing, Mo Wuping, Qu Xiaosong oder Chen Qigang.

Wege interkultureller Annäherung

Die interkulturelle Annäherung zwischen der chinesischen und der westlichen Musiktradition erfolgte auf unterschiedliche Arten. Der früheste Weg bestand in einer Verbindung der chinesischen Musiktradition mit der westlichen Musik des 19. Jahrhunderts: Hier wurde Traditionelles mit Traditionellem vereint, um etwas Neues zu schaffen. Durch die Einflüsse der westlichen Musik fanden radikale Neuerungen in der chinesischen Musikpraxis statt. So stellten sowohl die vom Interpreten losgelöste Person des Komponisten als auch der Werkbegriff gänzlich neue Aspekte dar. Die westlichen Kompositionstechniken mit ihrer

Wertschätzung der vertikalen Komponente der Harmonik bildeten einen starken Kontrast zur horizontalen Entwicklung der Melodie in der chinesischen Musiktradition. Daher war es beinahe selbstverständlich, daß die ersten Kompositionsversuche in »pentatonisch-romantischem Stil«⁴ entstanden: Pentatonische Melodien wurden in die Harmonik der romantischen Musik des Westens eingebettet – das Ergebnis ist eine dem Exotismus verwandte, romantisierende Musik.

Eine weitere Herangehensweise ist die Verbindung der chinesischen Musiktradition mit der westlichen zeitgenössischen Musik des 20. Jahrhunderts. Das traditionelle chinesische Erbe wird zur Grundlage, um moderne zeitgenössische Klänge zu erzeugen. Hierzu gehören einerseits Kompositionen, die sich außermusikalischer Assoziationen bedienen: Für die Kompositionsmodelle werden Aspekte der chinesischen Philosophie, Kultur, Dichtung, Literatur, Mythologie, Sprache, Malerei oder Kalligrafie als Anhaltspunkt verwendet. Oder aber es findet eine direkte Übernahme traditioneller Musikelemente statt: Durch die neuen Kompositionstechniken sollen chinesische Elemente in ihrem Charakter übernommen, bewahrt und auf neue Weise ausgedrückt werden. So werden beispielsweise mikrotonale Schwankungen und rhythmische Ungleichmäßigkeiten von Volksliedern übernommen und in freier Notation festgehalten sowie Instrumentaltechniken der westlichen und östlichen Kulturen miteinander vermischt. Man überträgt Spieltechniken westlicher Instrumente auf traditionelle chinesische Instrumente und westliche Instrumente imitieren die traditio-

4 Barbara Mittler, *Dangerous tunes: the politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden 1997, S. 33.

nellen Musikinstrumente Chinas. So überträgt zum Beispiel der taiwanische Komponist Hsu Po-Yun in seiner Komposition *Pipa Suibi* Techniken der westlichen Gitarre auf die chinesische Laute Pipa, oder umgekehrt imitiert in der Komposition *besides* der jungen taiwanischen Komponistin Shi Pei-yu das Klavier Klänge der Pipa.

Natürlich existieren neben diesen durch interkulturelle Annäherungen entstandenen Kompositionen zahlreiche Werke ohne Referenz an die chinesische Tradition. Ihren Platz in der neuen chinesischen Musik finden sie lediglich aufgrund der Nationalität ihrer Komponisten.

Individualisierung und Transkulturation

In ihrer Abwendung von den westlichen Wurzeln hin zu einer neuen chinesischen Musiktradition nähern sich die Komponisten der Postmoderne an. Dies äußert sich in einer Vielfalt von Individualstilen. Modernisierung in der Musik bedeutet nun nicht mehr länger eine Verwestlichung, sondern eine Sinisierung. Erst »in einer doppelten Spiegelung entdecken chinesische Komponisten die eigene Tradition in der ›Neuen Musik‹ aus dem Westen wieder.«⁵

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat die Neue-Musik-Szene des chinesischen Kulturraums den Weg in Richtung Avantgarde eingeschlagen und beschäftigt sich mit den gleichen Problemstellungen wie ihr westliches Pendant. Insbesondere die Komponisten der jüngsten Generation befinden sich auf der Suche nach einer persönlichen Individualität abseits vom Erwartungsdruck der nationalen und internationalen Musikszene, daß ihre Musik doch »chinesisch« zu klingen habe. Diese Komponisten streben nach einer Individualisierung des musikalischen Ausdrucks und nach einer Autonomie in der Musik im Kontext einer transkulturellen Musiksprache. Neben der »nationalen Individualität« ist es, wie der Komponist Zhu Jian'er ausdrückt, eine »individuelle Individualität«, die der Komponist sucht.

Auf dieser Ebene sind die in den Westen emigrierten asiatischen Komponisten Beispiele für »transkulturelle Mischlinge«. Wie gehen diese mit ihrer »Nationalität« um? Wie verändert sich das Nationale vom Standpunkt eines »musikalischen Emigranten« aus? Interessanterweise werden in den Westen emigrierte asiatische Komponisten, die begierig die Geschichte und Methodik der neuen Musik vor Ort erlernen wollen, oft gerade in der Fremde wieder verstärkt auf die eigenen Wurzeln aufmerksam und versuchen dann, das neu Erlernte mit dem alten, neu zu Erlernenden zu verknüpfen. Als Beispiel

22 möchte ich hier den in Hamburg und Beijing le-

benden Komponisten Chen Xiaoyong nennen, der in der Werkeinführung zu seinem Stück *Speechlessness, Cleanness and Ease* für gemischtes chinesisch-westliches Instrumentarium genau diese Thematik beschreibt: »Die Musik pendelt zwischen Täuschung und Wirklichkeit, zwischen Klängen und Geräuschen, zwischen realen und künstlichen Klangwelten. Mit dieser Komplexität in der Musik ist meine Existenz vergleichbar – meine neue Identität. Sind fremde Kulturen wirklich zu verstehen? Kann eine direkte Mixtur zweier total verschiedener Klangkörper gelingen? ... Ich weiß nur, es wird etwas Neues entstehen.«

Durch interkulturelle Projekte, die zwar in der Regel im Westen konzipiert und angefangen wurden, besteht die Möglichkeit, nicht nur interessierten westlichen Komponisten, sondern auch in der eigenen Musiktradition wenig vorgebildeten asiatischen Komponisten Interesse an einer Weiterverfolgung und Vertiefung der Thematik zu wecken. Derartiges ist unter anderem bei dem jungen taiwanischen Komponisten Tung Chaoming zu beobachten, der infolge der von AsianCultureLink initiierten Projekte neuer Musik für traditionelle Instrumente diese nun intensivst zu erforschen sucht und selbst sogar Instrumentalunterricht im archaischesten chinesischen Instrument, der Literatenzither Qin, nimmt, um ein wirklich tiefgehendes Verständnis dieser Musik zu erlangen. Außerdem verfolgt er eine enge Zusammenarbeit mit dem auf neue und traditionelle Musik spezialisierten taiwanischen Ensemble *China Found Music Workshop Taipei* auf allen Ebenen, bis hin zu Arrangements von Volksliedern.

Das Interesse am interkulturellen Austausch in der neuen Musikszene wird nicht zuletzt auch durch in Europa lebende asiatische Musiker und Interpreten geweckt, die ihrerseits nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten suchen. So schafft es zum Beispiel der chinesische Mundorgelvirtuose Wu Wei, in sämtlichen Musikrichtungen, von World Music bis zu zeitgenössischer komponierter Musik, von klassischem chinesischem Repertoire bis hin zu Improvisationen mit westlichen Musikern präsent zu sein, um dadurch nicht zuletzt auch bei Komponisten Interesse an seinem Instrument zu wecken.

Aufgrund der transkulturellen Flexibilitäten unserer Zeit bieten sich auf vielen Ebenen Möglichkeiten zur Entwicklung neuer Musikkonzepte. Im Dialog mit Asien wäre es jedoch wichtig, interkulturelle Projekte auch im asiatischen Raum stattfinden zu lassen, so daß ein örtlich gebundenes Publikum erreicht wird – ansonsten besteht die Gefahr, daß der Austausch einseitig unterfangen bleibt. ■

5 Barbara Mittler, *Zwischen Tradition und Moderne. Von den alten Wurzeln neuer chinesischer Musik*, in: Christian Utz, Xienyue Hu (Hrsg.), *Seide und Bambus. China Found Music Workshop in Wien*, Wien, 1999, S. 20.