

Entortete Identitäten

Fragmentarische Gedanken über ostasiatische Musik in Europa

Der komplexe Prozeß der europäischen Integration kann in mancher Hinsicht in Analogie zu den in diesen Monaten wieder viel diskutierten Prozessen der Globalisierung gesehen werden: Neben einer Tendenz zur kulturellen Homogenisierung nach westlichen Maßstäben, die eine Relativierung nationaler und regionaler nicht-westlicher Identitäten impliziert, steht die Wiederentdeckung des Lokalen, die Betonung kultureller Andersartigkeit oder Alterität angesichts einer drohenden oder bereits sich vollziehenden kulturellen Vereinnahmung. Diese beiden Prozesse, begünstigt durch die »Raum-Zeit-Verdichtung« (Stuart Hall) der neuen Medien und Kommunikationskanäle, werden überlagert von einer neuartigen Dimension von Migration: Künstler aus dem »Rest der Welt« (eine bewußt polemisch akzentuierte Formulierung von Stuart Hall) strömen in eben jenes »Zentrum«, von dem ehemals die Zwangsbeglückung der Kolonialisierung ausging. Diese Bewegung von der »Peripherie« ins »Zentrum« folgt insgesamt einer kompensatorischen post-kolonialen Logik und erzeugt jenen Zustand der flottierenden, fragmentierten oder entorteten (»dislocated«) Identitäten, die für die heutige Welt so charakteristisch sind.

Der fortgesetzte Import der westlichen Kultur in ostasiatische Länder seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beispielsweise bedingt also bis heute eine Migration ostasiatischer Musiker und Komponisten nach Europa sowie in die USA. In Ostasien gilt dabei insbesondere Wien oftmals noch unhinterfragt als gelobtes Land der Musik, und so finden sich weiterhin, abhängig von der wirtschaftlichen Lage, eine mehr oder weniger große Anzahl Studierender aus Japan, Taiwan, Korea oder China in der Stadt Mozarts, Beethovens und Brahms' ein, um sich über viele Jahre in die westliche Musiktradition zu vertiefen. Der so zum Teil entstandene musikalische brain drain im Ostasien der 1970er und 1980er Jahre ist heute weitgehend gestoppt. Mit Ausnahme der festlandchinesischen Komponisten, die im Vorfeld und der Folge des Tiananmen-Massakers (4. Juni 1989) dauerhaft in den Westen emigrierten, haben sich viele ostasiatische Künstler für eine Rückkehr zu ihren Ursprungsorten entschieden, oft nach über zehnjährigem Aufenthalt in Europa, und damit erfolgreich eine brain circulation eingeleitet, die heute die Grundlage einer allmählich immer wirksameren künstlerischen und wissenschaftlichen Infrastruktur in Ostasien darstellt.

Auch wenn im Grunde alle diese Komponisten »übersetzte Menschen« (Salman Rushdie) genannt werden können, die gezwungen wa-

ren/sind, aufgrund ihrer Lebenssituation zwei Sprachen zu beherrschen und ständig zwischen verschiedenen kulturellen Codes zu vermitteln und zu »übersetzen«, so läßt sich daraus noch keineswegs folgern, daß sie alle diese Hybridität auch zum Thema ihrer Musik gemacht hätten. Denn die oben angedeutete Dialektik von Homogenisierung und Differenz läßt sich für Künstler in der Diaspora oder im »Niemandland« (Sandeep Bhagwati) verstärkt geltend machen: Eine Artikulation kultureller Differenz kann aus unterschiedlichen Gründen auch seitens der Künstler durchaus unerwünscht sein. Zum einen spielen hier die inner-kulturellen Diskurse in Ostasien eine gewisse Rolle. Zumindest in Japan, Südkorea und Taiwan werden nationale, regionale oder lokale Musiktraditionen bis heute häufig als der westlichen Musiktradition deutlich unterlegen angesehen. Zweitens waren bis vor kurzem keine wirklich folgenreichen Synergien zwischen Vertretern ostasiatischer Musiktraditionen und westlich ausgebildeten Komponisten zu beobachten. Und schließlich sind hier jahrzehntelange Defizite im Ausbildungssystem zu nennen, das mit seiner häufig rigorosen Trennung von westlicher und ostasiatischer Musik eine kreative wechselseitige Befruchtung deutlich erschwerte.

Dies alles trägt zu dem Phänomen bei, das ich »Gravitation« nennen möchte, die zentripetale Wirkung eines westlich dominierten musikalisch-kritischen Diskurses, dem gerade in Europa lebende »Komponisten-Übersetzer« in besonderem Maß ausgesetzt sind: Kulturelle Identität, ja, aber bitte schön nur im Rahmen der von den Institutionen der neuen Musik vorgegebenen Wertkriterien! Diese Quadratur des Kreises gelingt manchen erfolgreicher, manche versuchen – freilich vergeblich – sich diesem Diskurs überhaupt zu entziehen. Toshio Hosokawa, derzeit vielleicht in Europa der namhafteste lebende ostasiatische Komponist, schafft eine Musik, die sich zwar auf allen Ebenen und mit erstaunlicher Konsequenz auf die orthodoxe japanische Ästhetik bezieht, sich dabei aber nahtlos und manchmal vielleicht etwas zu leicht in die Diskurse westlicher neuer Musik einfügt. Japanische Ästhetik wird hier in einer Weise erfunden und konstru-

1 Vgl. dazu Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität* (= Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft* 51) Franz Steiner: Stuttgart 2002, S. 313-315. Vgl. auch in diesem Heft Luciana Galliano, *Toshio Hosokawa – Emigration.*

iert, die eine Verbindung mit der neuen Musik des Westens ermöglicht und sich damit verblüffend elegant aus dem Netz der entorteten Identitäten entwindet.¹

Daneben gibt es eine Reihe ostasiatischer Komponisten, darunter meines Erachtens die große Mehrzahl der in Europa lebenden, die sich mit einer erstaunlichen Perfektion aktuellen westlichen Tendenzen anschließen bzw. sich darin in höchst individueller Weise profilieren (zu nennen wären etwa die so unterschiedlichen kompositorischen Ansätze von Chen Qigang, Xu Shuya, Misato Mochizuki, Younghee Pagh-Paan oder Kunsu Shim) und sich dabei nur selten oder nur indirekt mit jenem »Rest« der Musik befassen, den die neue Musik Europas tendenziell ausschließt. Speziell im deutschsprachigen Raum waren beziehungsweise sind diese Ausschließungsmechanismen nachhaltig und so verwundert es wenig, wenn etwa die seit langen Jahren in Wien lebenden Komponisten Yuki Morimoto (geb. in Tokyo, seit 1985 in Wien) oder Shih (geb. in Taipei, seit 1974 in Wien) sich nur mit großen Vorbehalten und äußerst zögerlich diesem Themenkomplex nähern (Morimoto etwa in *Limen* für Kôto, Viola, Butoh-Tanz und Video, 2002). Das Klima in Österreich beziehungsweise in Europa insgesamt war also bis in die neunziger Jahre hinein für eine wirklich explizit formulierte kulturelle Differenz im Bereich der neuen Musik nicht wirklich ermutigend. Noch heute polemisiert so mancher »Altavantgardist« gern über ein Schlagwort wie »multikulturell«, ohne sich freilich dessen bewußt zu sein, wie diskriminierend solche Bemerkungen wirken können und wie sie sich tatsächlich auf das Bewußtsein ganzer Generationen ausgewirkt haben. Solche Bewertungen beruhen auf dem Fehlschluß, aus problematischen Artikulationen kompositorischer Interkulturalität, wie etwa Stockhausens *Telemusik* (1966), könne ein Urteil über interkulturelle musikalische Prozesse insgesamt abgeleitet werden. Der Monokulturalismus der »Neuen Einfachheit« wie überhaupt ein Großteil der retrospektiv akzentuierten Musik der achtziger Jahre war eine der Folgen dieser kulturellen Arroganz.

Erst jüngere Generationen ostasiatischer Komponisten (und westlicher Kollegen) scheinen auf diesem Gebiet wieder freier agieren zu können. Zum einen sind sie in liberaleren Gesellschaftsordnungen aufgewachsen, zum anderen sind sie erst zu einer Zeit nach Europa gekommen, als eine Pluralität kompositorischer Methoden sich bereits auf allen Ebenen der Musikwelt durchzusetzen begann. In Werken von Jin-Ah Ahn, Jongtae Ha, Junghae Lee (Korea), Shih Pei-Yu, Tung Chao-Ming, Wang

Ming, Wang Sue-Ya (Taiwan), Qin Wenchen, Tian Leilei (China), Chong Kee-Yong (China/Malaysia), aber auch bei etwas älteren Komponisten wie Wen Deqing oder Chen Xiaoyong (China) wird kulturelles »Übersetzen« zu einem zentralen Thema der freigesetzten kompositorischen Energien.

Der Unterschied zu früheren Jahrzehnten liegt aber auch in einem Umbruch der traditionellen Musikszene Ostasiens begründet. Verstärkt setzen sich jüngere Musiker asiatischer Instrumente mit neuen Kompositionspraktiken, Notationen, Spieltechniken und Denkweisen auseinander und bringen in der Zusammenarbeit mit entsprechend bipolar orientierten Komponisten kreative Funken zum Sprühen. Neben den im Westen bereits bekannten Sho-Solisten Mayumi Miyata und Ko Ishikawa (Tokyo, Reigakusha-Ensemble) sind hier aus dem japanischen Kontext unter vielen anderen die Shamisen-Solistinnen Takeda Kazuko und Tanaka Yumiko zu nennen. In Seoul sticht die Kayagûm-Solistin Yi Jiyoung mit ihrem Contemporary Music Ensemble Korea hervor, das gerade in jüngster Zeit herausragende neue Werke uraufführte (darunter zum Beispiel Kim Eun-Hyes (geb. 1956) *Kayagûm*, 2000). Unter den chinesischen Interpreten sind die in Deutschland lebenden Wu Wei (Sheng) und Xu Fengxia (Zheng, Sanxian) zu erwähnen, die sich mit der Schnittstelle Komposition/Improvisation einem zusätzlichen Grenzbereich widmen und derzeit u.a. ein gemeinsames Projekt mit dem Wiener Ensemble *on_line* erarbeiten. Schließlich ist zu beobachten, daß auch europäische Musiker mit asiatischen Instrumenten ein bemerkenswert hohes Niveau erreichen und dadurch in diesem Kontext sehr bedeutsame Schnittstellen ausbilden können. Zu nennen wären hier etwa das Wiener Ensemble *MeiKyoo* oder das Frankfurter *Shingetsu-Ensemble* um den US-amerikanischen *Shakuhachi*-Spieler Tony Clark. Eine Pionierrolle bei der »Neuentdeckung« der neuen chinesischen Musik schließlich fällt dem *Nieuw Ensemble Amsterdam* und seinem Leiter Joël Bons zu, die, ausgehend von einem Konzert im Jahr 1991, den internationalen Erfolg von Tan Dun, Guo Wenjing und anderen einläuteten. Auch die in Leiden/Niederlande tätige *European Foundation of Chinese Music Research (CHIME)* entfaltet seit dem Beginn der neunziger Jahren vielfältige Aktivitäten zur Förderung traditioneller und neuer chinesischer Musik in Europa.

Zusammenfassend wäre anzumerken, daß es hier keineswegs darum gehen soll, ostasiatische Komponisten auf eine Auseinandersetzung mit ostasiatischen Musiktraditionen zu

Ostasiatische Komponist/innen in Europa

Ahn Jin-Ah (geb. 1969 Chin-ju/Südkorea, lebt in Deutschland)

Chen Qigang (geb. 1951, Beijing, lebt in Paris)

Chen Xiaoyong (geb. 1955, Beijing, lebt in Hamburg)

Chong Kee-Yong (geb. 1971, Johor/Malaysia, lebt in Brüssel)

Ha Jongtae (geb. 1965 Changnyeong/Südkorea, lebt in Seoul, mehrjähriger Aufenthalt in Berlin und Weimar)

Hosokawa Toshio (geb. 1955, Hiroshima, lebt in Deutschland und Japan)

Lee Jung-hae (geb. 1964, Tokyo, ab 1970 in Seoul, lebt in Basel)

Mochizuki Misato (geb. 1969, Tokyo, lebt in Paris)

Morimoto Yuki (geb. 1953, Tokyo, lebt in Wien)

Pagh-Paan Younghi (geb. 1945, Cheongju/Südkorea, lebt in Bremen und Italien)

Qin Wenchen (geb. 1966, Erdos/Innere Mongolei, lebt in Beijing, mehrjähriger Aufenthalt in Essen)

Tung Chao-Ming (geb. 1969, Taipei, lebt in Köln)

Shih Chieh, geb. 1950, Taipei, lebt in Wien)

Shih Pei-Yu (geb. 1972, Taipei, lebt in Karlsruhe)

Shim Kunsu (geb. 1958, Pusan/Südkorea, lebt in Duisburg)

Tian Leilei (geb. 1971, Jiangsu/China, lebt in Paris)

Wang Ming (geb. 1962, Taipei, lebt in Wien)

Wang Sue-Ya (geb. 1965, Taipei, lebt in Paris)

Wen Deqing (geb. 1958, Hunan/China, lebt in Genf)

Xu Shuya (geb. 1961, Shanghai, lebt in Paris)

Ensembles und Musiker

China Found Music Workshop Taipei

<http://www.t0.or.at/~utz/acl/cfmw.bio.htm>

Leiter: Huang Chen-Ming (erhu, chin. Kniegeige)

Ensemble MeiKyoo Wien

<http://www.t0.or.at/~dstrehly/meikyoo.htm>

Leiter: Dieter Strehly (Shakuhachi, jap. Bambuslängsflöte)

Shingetsu-Ensemble

<http://www.shingetsu.de/index.htm>

Leiter: Tony Clark (Shakuhachi)

Reigakusha Gagaku Ensemble Tokyo

<http://www.reigakusha.com>

Leiter: Sukeyasu Shiba (Ryūteki, japanische Bambusquerflöte)

Contemporary Music Ensemble Korea

Leiterin: Yi Jiyoung (Kayagūm, koreanische Wölbrettzither)

Takada Kazuko, Shamisen (japanische Langhalslaute)

<http://www.sukothai.com/Xebec-Takahashi.html>

Tanaka Yumiko, Shamisen

<http://www.japanimprov.com/ytanaka>

Wu Wei, Sheng (chinesische Mundorgel)

<http://www.wuweimusic.com>

Xu Fengxia, Zheng (chinesische Wölbrettzither),

Sanxian (chinesische Langhalslaute)

<http://www.xufengxia-music.de>

verpflichten. Vielmehr ist darauf hinzuweisen, daß die derzeitige globale, regionale, lokale kulturell-politische Situation dazu veranlaßt, Hybridität als künstlerisch-musikalische Äußerungsform ernst zu nehmen. Alle hier genannten »Komponisten-Übersetzer«, im Grunde aber Komponisten und Musiker insgesamt und vor allem auch Vertreter der Musik-Institutionen, sind dazu aufgerufen, künstlerische Modelle, Arbeitssituationen und Prozesse zu ermöglichen, in denen solche Hybridität gedeihen kann. Denn im Gegensatz zur Literatur, wo sich diese neue Ver- oder Entortung längst durchzusetzen beginnt, benötigt Musik eine komplexere Infrastruktur, um letztlich auch erklingen und öffentliche Wirkung entfalten zu können.

Mit unserer Organisation *AsianCultureLink* versuchen wir in bescheidenem Ausmaß, genau solche Freiräume entstehen zu lassen. Es ist uns trotz äußerst begrenzter Mittel gelungen, in Wien und an anderen Orten einen repräsentativen Ausschnitt jener Musik Ostasiens einzuführen, die sich an der Schnittstelle zwischen den verschiedenen Musiktraditionen bewegt. In unserer Konzertreihe *cross//roads* im Wiener *Porgy & Bess* konnten wir führende ostasiatische KomponistInnen und MusikerInnen aus verschiedenen Generationen vorstellen und in anderen Projekten das Klangforum Wien, das Ensemble on_line, das NewTon Ensemble und das Koehne-Quartett dazu motivieren, sich mit neuen Ansätzen ostasiatischer Künstler auseinanderzusetzen. In der Reihe von Veranstaltungen mit dem *China Found Music Workshop Taipei*, einem seit 1991 bestehenden *Seide-und-Bambus-Ensemble*, das auf chinesischen Instrumenten traditionelle und zeitgenössische Musik spielt, wurden unter anderem europäische Komponisten dazu motiviert, sich mit dem chinesischen Instrumentarium zu befassen. Ein Höhepunkt dieser Projektserie war das Projekt *Crossings*, das im März 2004 beim Festival *MaerzMusik* der Berliner Festspiele das taiwaner Ensemble mit dem Klangforum Wien gemeinsam auf die Bühne brachte. Auf dem Programm standen sieben Uraufführungen für hybrides chinesisch-westliches Instrumentalensemble, unter anderem von Chaya Czernowin, Bernhard Lang, Heinz Reber und James Clarke.

Es bleibt zu betonen, daß momentan nur in Europa solche Freiräume überhaupt denkbar sind. In Ostasien fehlt bislang eine entsprechende Infrastruktur, die solche Entwicklungen in größerem Maßstab ermöglichen würde: Dort, wo die komponierte Musik institutionalisiert ist, verkümmert sie leicht zum Ableger eines akademisch »entleerten« kompositorischen Bewußtseins, wo sie nicht institutional-

Heimat,

Moderne

Experimentale 1
Leipzig 2005

vom 22. April
bis 9. Juli 2005
Augustusplatz

Aktion, Ausstellung, Architektur,
Ambient-Music, Film, Intervention,
Konzert, Kurzfilmwettbewerb,
Lichtbildreise, Matinee,
Modellwettbewerb, Oper,
Panel, Party, Performance,
Proteststadtplan,
Publikation, Schauspiel,
SciFi-Audiotour, Soundscapes,
Stadtmodell, Symposium, Talk,

KULTURSTIFTUNG
BUNDES

Gefördert
durch die

Experimentale e.V. | Postfach 1003 17 | 04003 Leipzig | info@heimatmoderne.de
WWW.HEIMATMODERNE.DE

«Heimat Moderne» ist eine gemeinsame Initiative von: Büro für urbane Projekte,
Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig, Galerie für Zeitgenössische Kunst, General
Panel und raum4, die sich zu Experimentale e. V. zusammengeschlossen haben.

Heimat Moderne, Experimentale 1
05. März – 11. September 2005, Leipzig

siert ist, fehlen ihr in einer stark kommerzorientierten Gesellschaft oft die Nischen zum Überleben. Daneben ist es notwendig, analog zu den längst stattfindenden »cultural turns« in den anderen Kunst-, Kultur- und Sozialwissenschaften, auch in der Musikwissenschaft diese Prozesse vermehrt zur Kenntnis zu nehmen und angemessen zu reflektieren. Eine Trennung in historische und ethnomuskologische Teilbereiche etwa ist vor diesem Hintergrund nicht mehr haltbar; erste Schritte (vergleiche die Literaturangaben) machen immerhin deutlich, daß auch diese Entwicklung langsam in Gang gerät.

Literaturhinweise:

Sandeep Bhagwati, *Musik – eine Weltsprache?*
in: *Komponieren im 21. Jahrhundert. Texte 1993-99* (= *Beiträge zur Elektronischen Musik 9*). Institut für Elektronische Musik Graz, Graz 1999, S.16-22.

Georgina Born/David Hesmondhalgh,
Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music, Berkeley, University of California Press 2000.

Stuart Hall, *Kulturelle Identität und Globalisierung*, in: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, hrsg. von K. H. Hörning, R. Winter, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 393-441.

Karin Liebhart/Elisabeth Menasse/Heinz Steinert (Hrsg.), *Fremdbilder, Feindbilder, Zerrbilder. Zur Wahrnehmung und diskursiven Konstruktion des Fremden*, Klagenfurt/Celovec: Drava 2002.

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

Yukiko Sawabe, *Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten*, (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung 170*), Gustav Bosse: Regensburg 1992.

Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51*), Stuttgart: Franz Steiner 2002.

Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers, the world of music 45/2: Traditional Music and Composition (Hrsg. von Ch. Utz, A. D. Ranade), 2003.

Komponieren inmitten »Seltsamer Vielfalt«: Interkulturelle Tendenzen in der neuen Musik Ostasiens, in: *Der Fremde Klang* (Kolloquium der Dresdener Tage für zeitgenössische Musik) 2002, Dresden 2003.